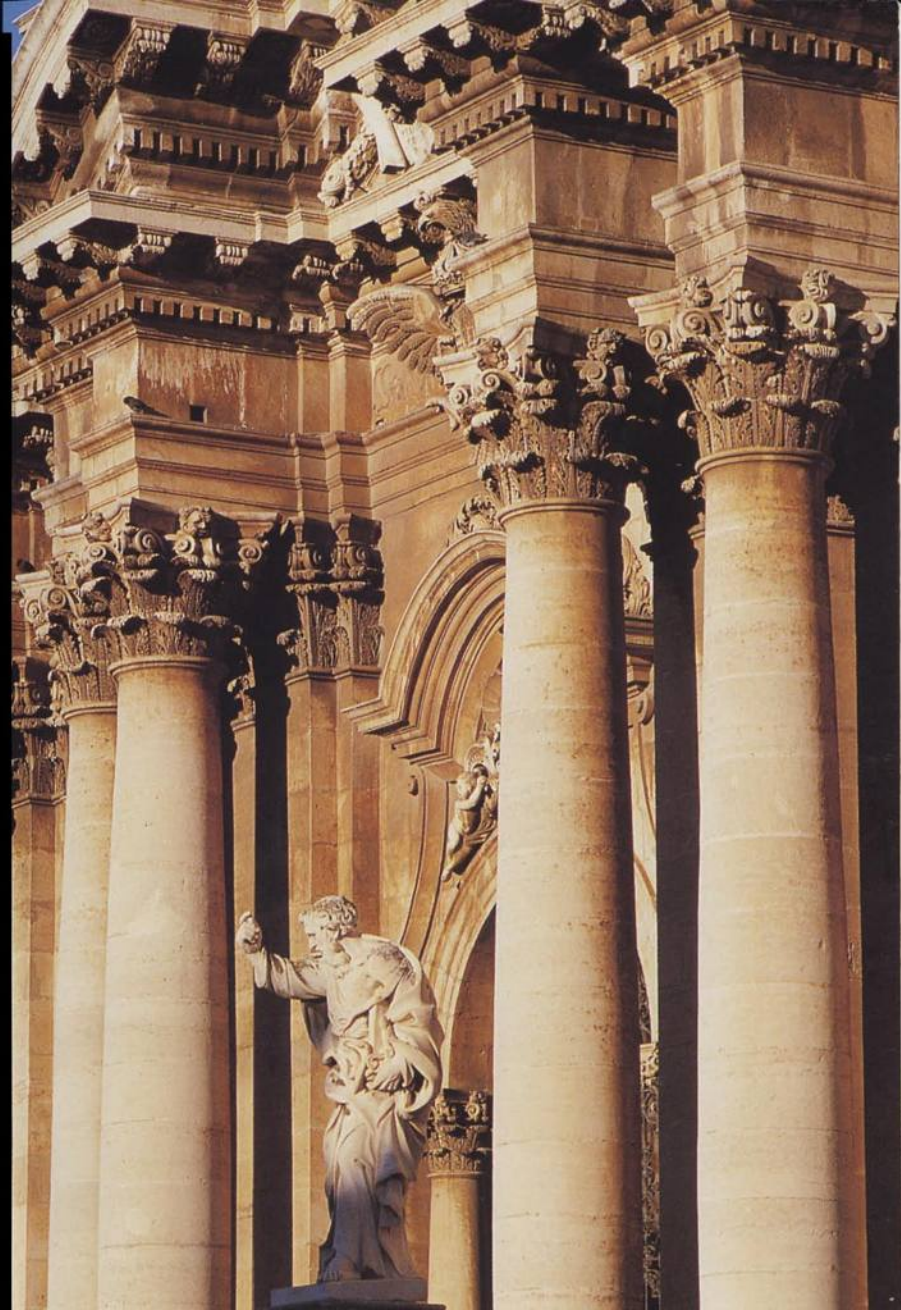


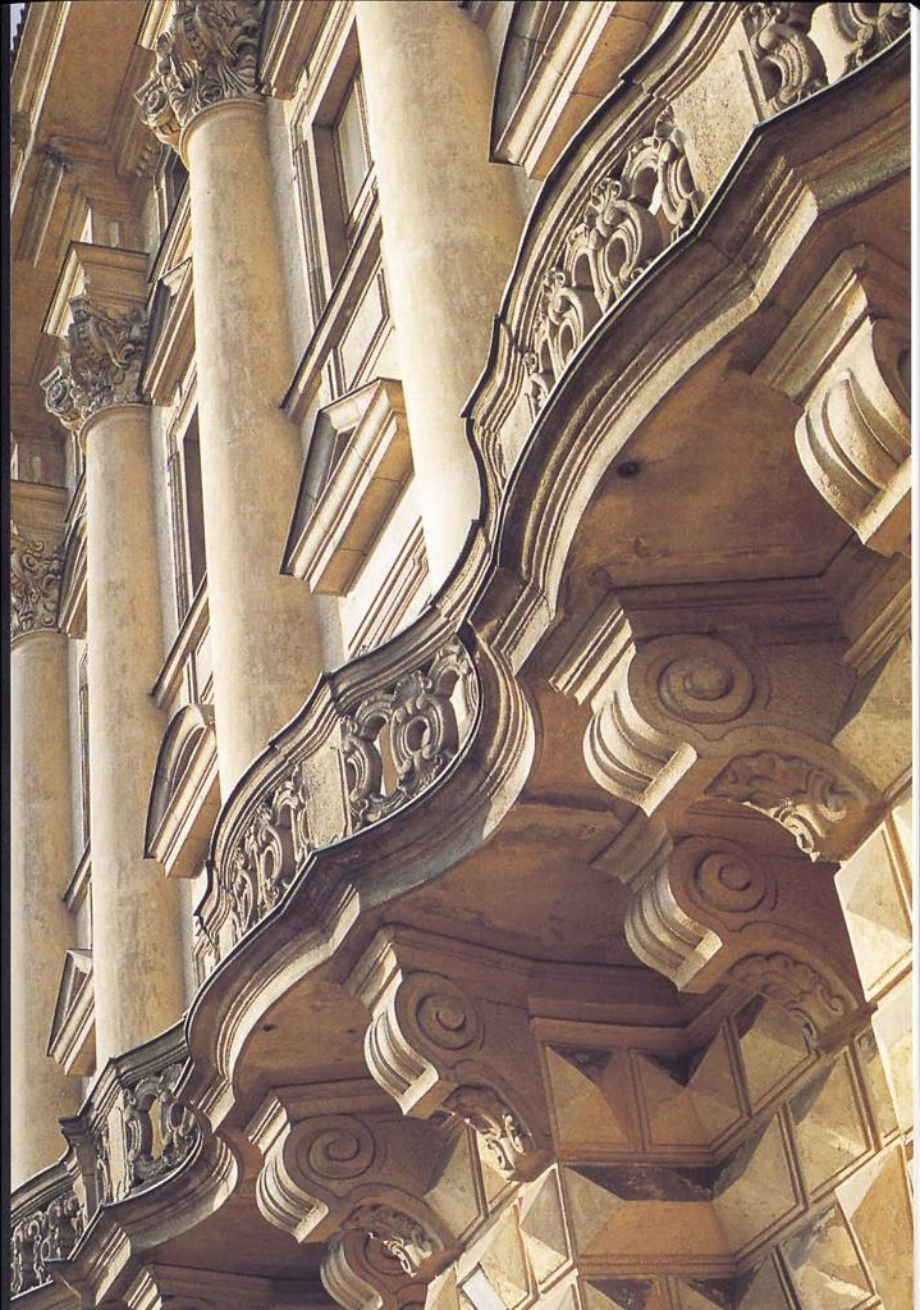
Архитектура

Открытие

Барокко









Фредерик Дасса учился в школе при Лувре, в Сорбонне и Институте национального наследия. Он был хранителем Музея памятников французской культуры с 1995 по 1999 год и куратором выставки «Триумф барокко» (Турин, Монреаль, Вашингтон, Марсель, 1999–2000). В настоящее время занимает пост директора парижского Музея музыки.

Памяти Банни Легро

Перевод с французского
Елены Мурашкинцевой

ISBN 5-17-012360-4
(ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-03565-4
(ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 2-07-053494-4 (фр.)

© «Gallimard», 1999, права на перевод
и адаптацию во всех странах
© ООО «Издательство Астрель», 2002

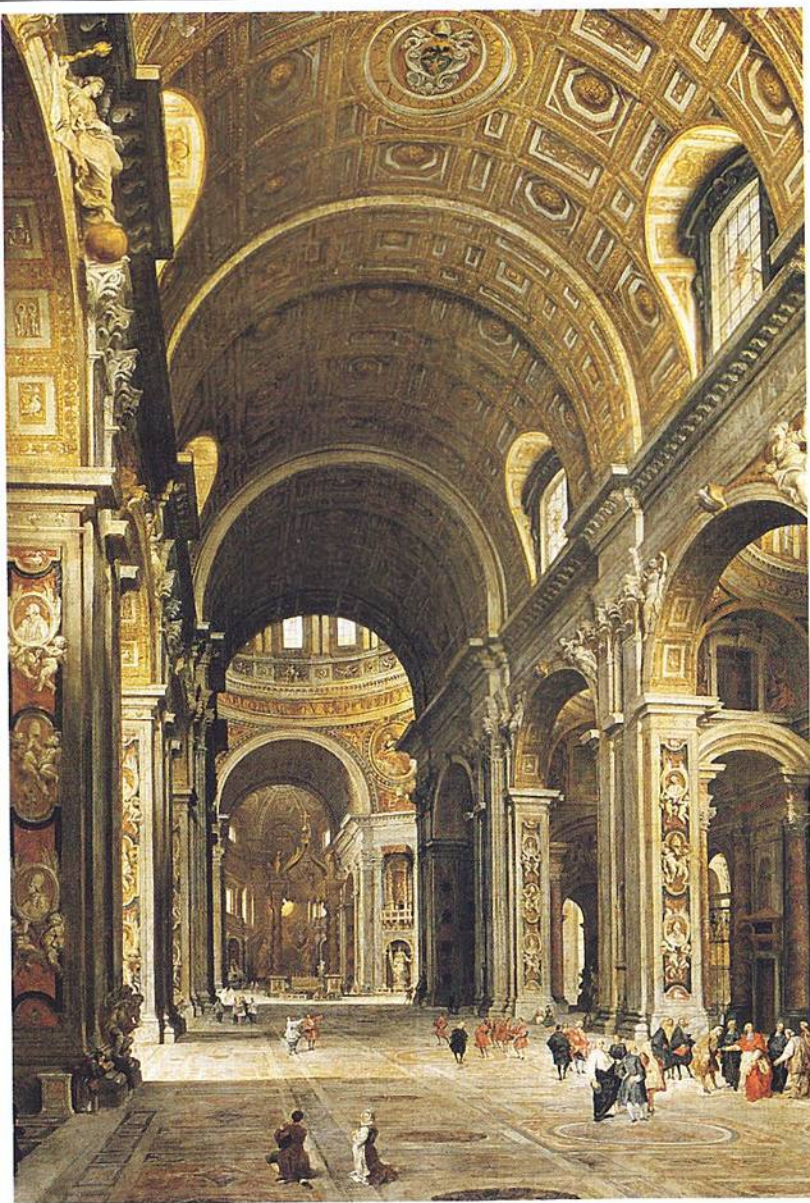
БАРОККО

АРХИТЕКТУРА МЕЖДУ 1600 и 1750 ГОДАМИ

Фредерик Дасса



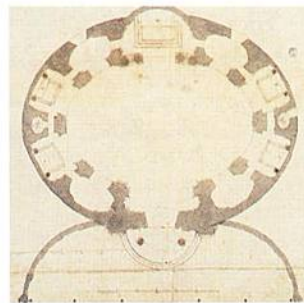
Москва
Астрель • АСТ
2002



В истории европейской архитектуры 1600 год нельзя считать символической датой разрыва с прошлым. Напротив, при сравнении таких фигур, как Микеланджело и Борромини, Филибер Делорм и Франсуа Мансар, приходится признать, что большая часть великих архитектурных течений эпохи Возрождения претерпевает эволюцию, которой неведомы границы как стиля, так и веков.

ГЛАВА I НАСЛЕДИЕ И ТРАДИЦИИ

Во времена Ренессанса архитекторы осознанно стремились к разрыву со своими средневековыми предшественниками. В XVII в. ничего подобного не происходит. Как в римском соборе Святого Петра (слева), так и в церкви Сант'Андреа ин Квинтале ренессансная и античная традиции представлены в гармоничном единстве.





В качестве образца для церкви Иль-Джезу в Риме (справа) Виньола берет церковь Сант'Андреа в Мантуе, построенную Альберти

Самые древние формы западной архитектуры восходят к христианской античности: это изначальные крестообразные базилики и баптистерии. Эволюция монашества и возрождение светской архитектуры в Средние века стали основой для обновления и диверсификации программ — высшей точкой этого движения станет появление и бурное развитие архитектуры.

Выбор Контрреформации

Через сорок лет после Тридентского собора (1545–1563) Контрреформация продолжает в значительной мере влиять на церковную архитектуру. Однако собор, не касаясь самой конструкции церквей, сформулировал требования относительно их интерьера. Только в 1577 г. св. Карло Борромео в своих «Наставлениях» двинулся дальше на пути регламентации. Осудив, в частности, круговой план, который считал языческим

в XV в.: сочетание единственного сводчатого нефа с куполом на стыке трансепта. Благодаря высоким окнам и купольной башенке хорошо виден алтарь, что соответствовало решениям Тридентского собора, уделявшего особое внимание участию верующих в отправлении службы.

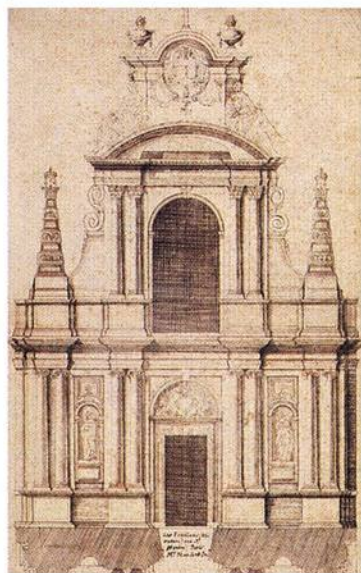
по духу, он настоятельно рекомендует план в форме латинского креста: по его мнению, тем самым христианский крест будет стоять выше креста греческого. Трудно сказать, в какой мере это требование подействовало на архитекторов, которые продолжают создавать церкви с центрированным планом, стремясь сохранить присущий ему мемориальный характер и используя его по большей части в сооружениях небольшого размера — построенных по обету, в местах погребения или паломничества. Кроме того, центрированный план часто встречается в монастырях и коллежах, хотя в приходских церквях он применяется гораздо реже.

Блеск Иль-Джезу и Европа

Незадолго до того, как в пользу латинского креста высказался святой Карло Борромео, Виньола создал на основе этого плана свое великое творение — церковь иезуитов в Риме (1568–1575). Быстрое распространение модели Иль-Джезу в Европе свидетельствует не только об успехе продольного плана. В Иль-Джезу можно увидеть

Дела Порто придал фасаду церкви Иль-Джезу (внизу слева) каноническую форму в соответствии с темой, использованной Альберти для флорентийской церкви Санта-Мария Новелла: с появлением этого фасада, украшенного колоннами различных орденов, открывается простор для разнообразных вариаций. Так, фасад иезуитской церкви Святого Павла и Людовика в Париже (внизу) значительно отличается от своего римского сородича: три уровня вместо двух, более стройный силуэт, колонны вместо пилястр.





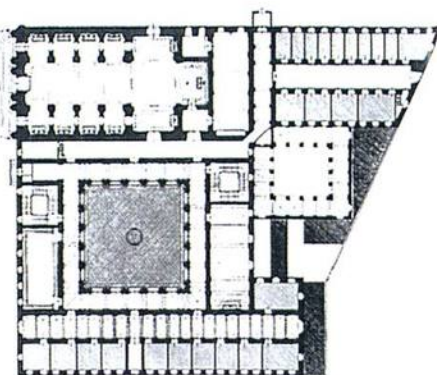
и сочетание централизованного, организованного вокруг обширного купола пространства с удлиненным пространством, образующим неф. Стремление к синтезу продольного и централизованного планов окажется одним из важнейших постулатов Ренессанса. В XVII–XVIII вв. использующие этот план архитекторы

сумеют претворить в жизнь некоторые из самых дерзких своих замыслов.

Расцвет монастырской архитектуры

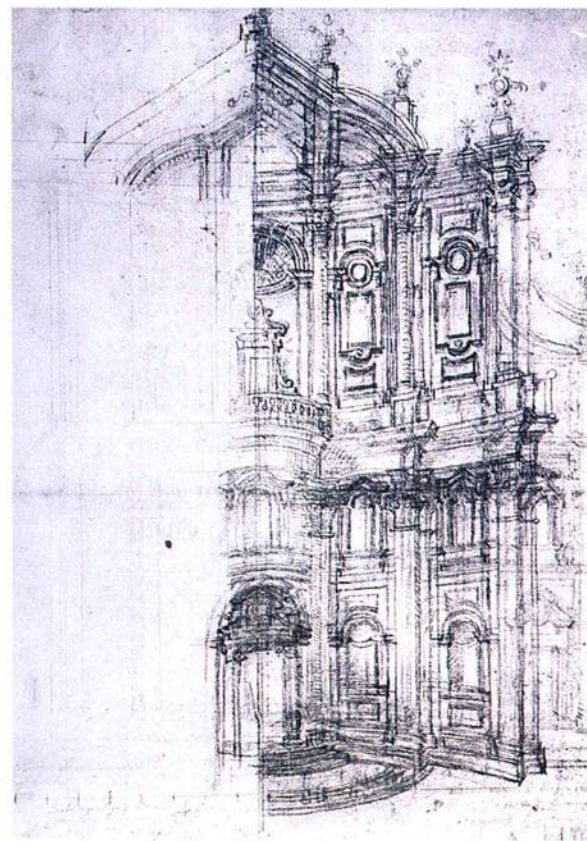
Импульсом для развития монастырской архитектуры становится обновление религиозных орденов, которое, начиная с XVI в., происходит параллельно с реформой католической церкви. В 1562 и 1564 основаны ордена кармелитов и босоногих кармелиток. Фельяны, вышедшие из цистерцианской общины, проводят реформу в 1577 г., тринитарии — в 1578, цистерцианские сестры Пор-Рояля в 1609. Орден визитации основан в 1610. Еще большее значение имеет создание конгрегаций черного духовенства: театинцев в 1524, сомасков и барнавитов в 1530, иезуитов в 1540, и, наконец, оракториане, чей устав будет утвержден в 1575 г. Желая обосноваться в городах, эти новые или реформированные рели-

гиозные братства приступают — часто при помощи богатых меценатов — к строительству коллежей, монастырей и церквей. Они легко воспринимают новые идеи и охотно приглашают самых лучших архитекторов. В Риме театинцы прибегают к услугам Джакомо делла Порта и Карло Мадерна (церковь Сант'Андреа делла Валле), оракториане обращаются к Лонги Старшему, Ругези и Борромини, который строит также для тринитариев (Сан-Карло алле Куатро Фонтане). В Париже первой половины XVII в. появляется множество новых церквей. Клеман Метезо и



Фельяны, политическая группировка периода Французской революции, в 1601 г. доверили строительство новой церкви Реми Колену. Но фасад (слева) — один из самых красивых образцов парижской архитектуры того времени — в 1623 г. заказали двадцатипятилетнему Франсуа Мансару. В Саламанке строительство королевского коллежа Клересиа было поручено иезуитам и начато в 1617 г. по чертежам Гомеса де Мора (внизу). Прямоугольный план, восходящий к церкви Иль-Джезу, легко вписывается в тесную городскую застройку. За церковью находятся ризница и монастырь. Вокруг главного двора располагаются большой зал, аудитория и капитул.

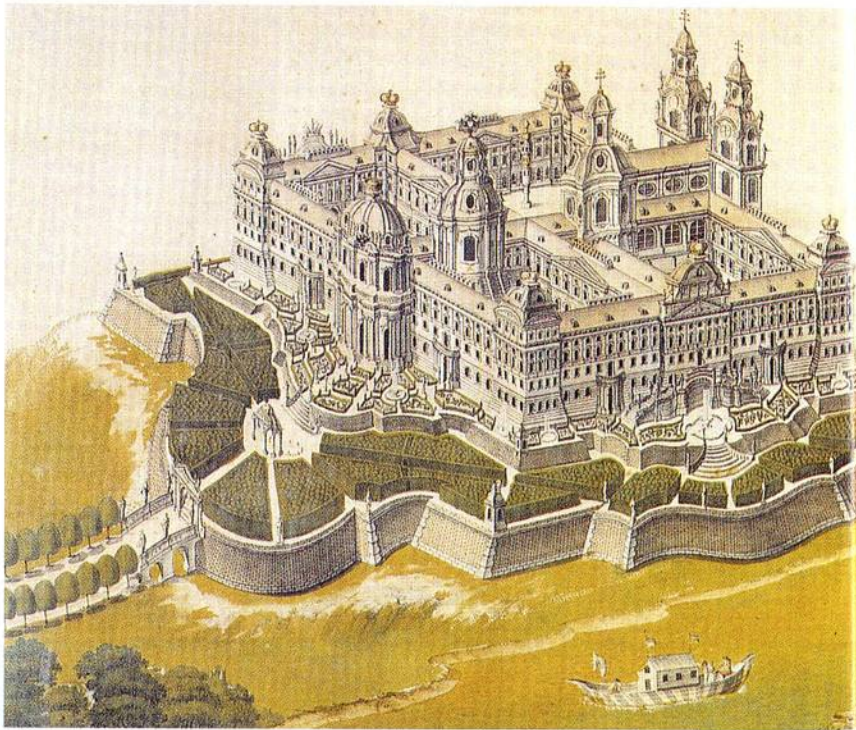
В Риме театинцы прибегают к услугам Джакомо делла Порта и Карло Мадерна (церковь Сант'Андреа делла Валле), оракториане обращаются к Лонги Старшему, Ругези и Борромини, который строит также для тринитариев (Сан-Карло алле Куатро Фонтане). В Париже первой половины XVII в. появляется множество новых церквей. Клеман Метезо и



Первоначально братство оракторианцев, основателем которого был святой Филиппо Нери, походило на свободный союз защитников веры, объединившихся в силу своего пасторского призвания и духа милосердия. В 1575 г. Григорий XIII признал письменный устав братства, а в 1612 Павел V одобрил его окончательно сложившуюся структуру. Руководители братства доверили Борромини продолжавшиеся с 1637 по 1650 г. строительство молельни святого Филиппо Нери, трапезной, ризницы, библиотеки и келий, которые должны были примыкать к их романской церкви Санта-Мария ин Валличелла. На рисунке главного фасада для самой молельни (слева) Борромини сочетает некоторые особенности, характерные для фасада римских палаццо (чередование пилястр, игру оконных проемов и фронтонов), с мотивами церковной архитектуры (фронтон в виде фигурной арки, расположенной на самом верху).

Жак Лемерсье работают для ораториан, Деран и Мартеланж — для иезуитов, Франсуа Мансар — для ордена визитации и фельянов. Сестры Пор-Рояля приглашают Ле Потра. Гварини, который сам принадлежит к театинскому ордену, строит для него в Модене, Париже и Мессине. Бартоломео Бьянко в 1630 г. создает чертежи для коллежа иезуитов

Реконструкция монастыря в Клостернейбурге (Германия) началась в 1730 г. при поддержке императора Карла VI. Монастырь с пристроенной к нему резиденцией



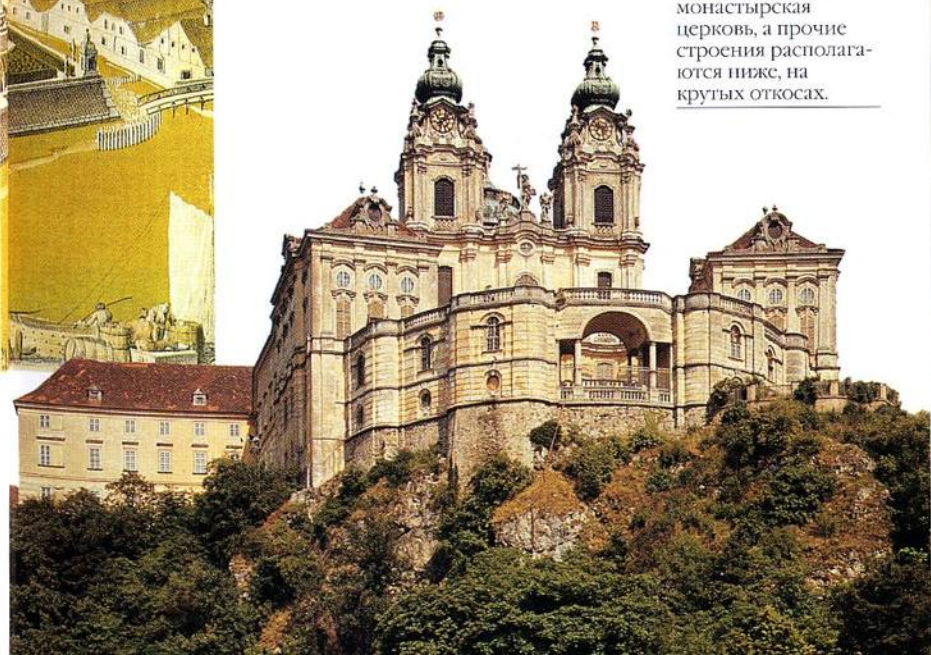
в Генуе. Хюиссенс, член того же ордена, строит в Антверпене, Брюгге и Намюре. В Мюнхене строительство коллежа иезуитов и церкви начинается в 1583 г., а театинцы в 1662 г. приглашают Барелли для создания своей церкви. В Испании Хуан Гомес де Мора создает проект для основанного в 1614 г. коллежа иезуитов Клересиа в Саламанке, а Луис Фигероа в следующем столетии строит в Севилье церковь Послушников.

императора сопоставим с Эскориалом, который был знаком императору — в начале века он на короткое время занял испанский трон. Династия его угасла в 1740 г., чем и объясняется незавершенность строительства.

Дворцы-монастыри XVIII в.

XVIII в. более благоприятен для старых сельских братств — бенедиктинцев, цистерцианцев и августинцев, которые реформировались сравнительно поздно (особенно в Центральной Европе). Обладая обширными и зачастую независимыми от светской власти владениями, они извлекают прибыль из повсеместного роста земельной ренты и приступают к крупномасштабной реконструкции, моделью для которой нередко становится Эскориал. Их слишком честолюбивые проекты большей частью не получают завершения. О размахе этого движения свидетельствуют бенедиктинские аббатства в Айнзильдене, Оттобейрене, Цвифальтене и Вайнгартене, цистерцианские — в Эрбрахе и Цветтле, августинские — в Сен-Флориане и Диссене.

Реконструкция бенедиктинского аббатства в Мельке, на австрийском Дунае (внизу), связанное с братством Сен-Мор, началась с 1702 г.: руководить этими работами было поручено Йозефу Мунгенау и Якобу Прандтауэру, одному из самых деятельных архитекторов в сфере монастырского строительства в Австрии начала XVIII в. Своей славой Мельк более всего обязан изумительной красоте места: Прандтауэр великолепно использовал особенности скалистого выступа, где доминирующую позицию занимает монастырская церковь, а прочие строения располагаются ниже, на крутых откосах.



Церкви Реформации

Протестантские конфессии создадут два памятника общевропейского значения: построенный Кристофером Реном в Лондоне собор Святого Павла и Фрауенкирхе в Дрездене. Первый из них — своеобразный соперник римского собора Святого Петра. Второй — центрическая в плане церковь — призван показать значение проповеди в протестантской литургии, во время которой храм напоминает аудиторию с кафедрой в центре. Кстати, начавшаяся после лондонского пожара 1666 г. кампания по реконструкции города дала Рену возможность проследить за строительством пятидесяти одной приходской церкви: их одиночные, расположенные на фасаде колокольни ведут свое происхождение от средневековых башен с колоколом и напоминают об исчезнувших стросениях. Впоследствии Хоксмур и Гиббс продолжают это направление, которому английские церкви во многом обязаны своим оригинальным обликом.

Один из архетипов: французский замок

Во Франции XVII в. замковая архитектура продолжает развиваться в направлении, восходящем к четырехугольным в плане крепостям-замкам Филиппа II Августа. Замок освобождается от всех оборонительных функций, постепенно обретая упорядоченную и симметричную форму с четко выделенным главным зданием и двумя боковыми крыльями. В середине века под Парижем появляются Мезон и Во — непревзойденные шедевры, в которых сливаются воедино традиция изолированного строения (Бле-



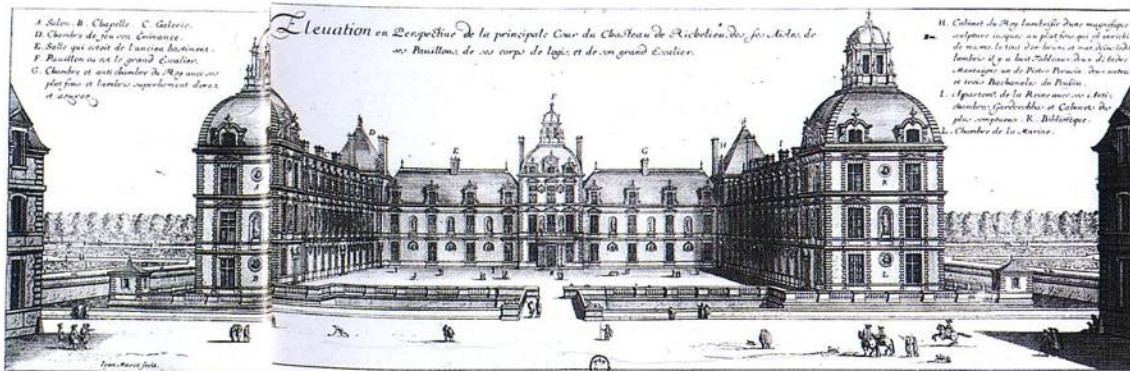
Замок Ришелье (внизу), не сохранившийся до нашего времени, представлял собой один из последних образов большого, «П-образного» в плане замка, который вскоре был отвергнут.



ранкур, Бальбуа) и П-образного в плане замка с внутренним двором (Кулюмье, Ришелье). Теперь замок представляет собой обширный ансамбль, включающий подъездные пути, служебные помещения, прилегающие окрестности и сады. Лишенный отныне крыльев, о которых напоминает вытянутая по бокам кровля, он становится более открытым

внешнему миру, что влечет за собой новое расположение жилых помещений на первом этаже. Частный замок уходит в небытие при Людовике XIV, но с наступлением XVIII в. появляется вновь в облике «загородного дома». Замки в Шане, Монморанси, Жосиньи или Бельвю свидетельствуют об общей тенденции: уменьшение размеров, исчезновение рвов, упрощение объемов, сокращение лепных украшений на фасаде. В Германии XVIII в. на основе французского замка будут созданы многочисленные вариан-

Реформаторы-протестанты, уделявшие основное внимание практической культовых зданий, редко способствовали появлению ярких архитектурных творений. Несобычайные масштабы Фрауенкирхе в Дрездене (вверху справа), которую Бар начал в 1729 г., вероятно, объясняются тем, что она должна была соперничать с сооружениями католического двора Августа III, курфюрста Саксонского и короля Польши. Зато в Англии строили много. Благодаря своим многочисленным церквям и особенно собору Святого Павла (вверху слева), строительство которого начинается в 1675 г. под руководством сэра Кристофера Рена, Лондон становится одним из главных архитектурных центров за пределами католического мира.



ты — от значительно превосходящих его по размаху (Брюль, Поммерсфельден) до уменьшенных копий в форме садового домика (Амалиенбург).

Дворец

Будучи по происхождению итальянским, дворец (палаццо) занимает в истории жилища такое же выдающееся место, как замок. Равный замку по древности происхождения, дворец совершенно иначе внедряется в урбанистическое пространство, что объясняется со-

Дворец Даун-Кински (внизу), подобно многим дворцам, созданным Хильдебрандтом или Фишером фон Эрлахом в Вене в начале XVIII в., представляет собой вариант римского палаццо Киджи (справа).

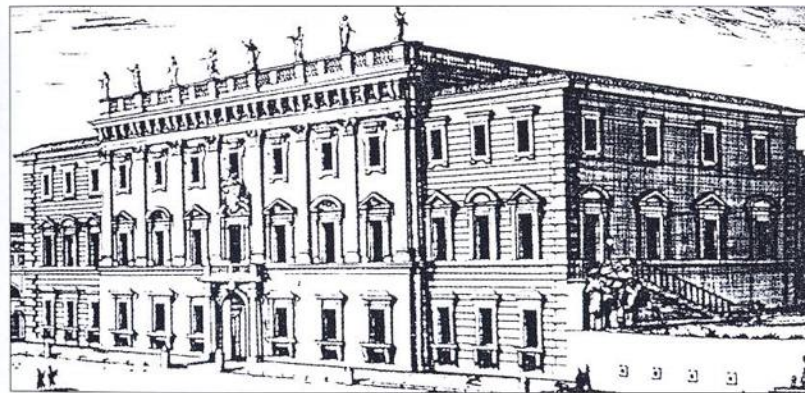


циальными особенностями: в Италии преобладала городская элита, во Франции — земельная аристократия. В силу раздробленности полуострова особое значение приобретают локальные черты. В Венеции XVI в. Сансовино и Санмикели успешно сочетают со схемой традиционного готического дворца античные архитектурные ордера и украшения. В XVII в. Лонгена, построивший палаццо Пезаро и Реццонико, сохраняет верность этой модели, которая останется неизменной до начала следующего столетия. Генуэзские дворцы, благодаря своему расположению на склоне холма, создают величественный сценический эффект: вестибюли сменяются двориками, за которыми следуют колоннады и монументальные лестницы. Во Флоренции обращают внимание только на интерьер — подлинное обновление произойдет лишь в Риме. На излете Ренессанса Фонтана без особых затей использовал — в частности, при строительстве палаццо Латрано — ту мо-

Венецианский дворец, отличавшийся широкими оконными проемами, тремя равными по высоте этажами и богатыми лепными украшениями на фасаде. Все эти черты присутствуют в палаццо Пезаро (слева), который отличается свайным фундаментом и длинными комнатами, требующими дополнительного освещения. Последнее обстоятельство объясняется узостью участков для застройки.

дель римского дворца, которому Сангалло и Микеланджело придали законченную форму в палаццо Фарнезе: массивное здание, расположенное вокруг двора с аркадами, суровый фасад с одним горизонтальным рядом из оконных проемов и карниза. В первой половине XVII в. архитекторы много экспериментируют, о чем свидетельствуют как оригинальность палаццо Барберини, так и проекты Борромини для палаццо Карпентия или Пьеро да Кортона для палаццо Колонна. В 1664 г. Бернини строит палаццо Киджи: он отвергает модель

Фасады римского палаццо долго хранили суровый облик, унаследованный от флорентийских предков. Бернини стремится сделать палаццо Киджи (внизу) более одухотворенным и создать иерархичную композицию, для чего последовательно варьирует об-

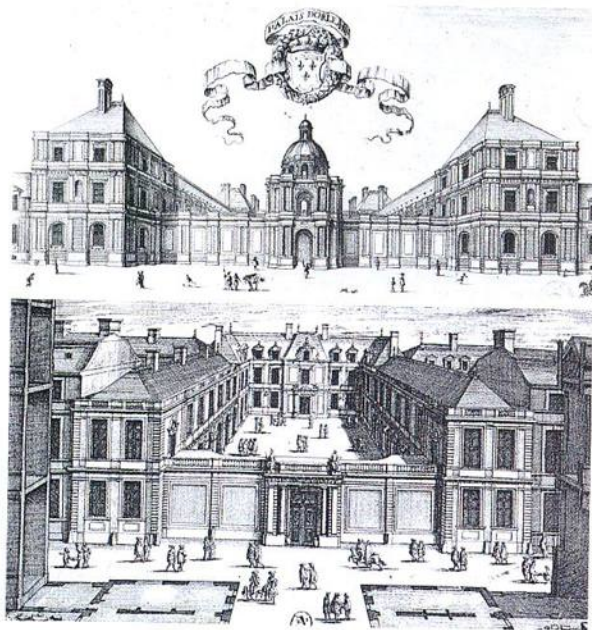


Сангалло, отдав предпочтение идеям Браманте и Палладио, сохраняет от палаццо Фарнезе только мотив центрального портала и увенчанного гербом оконного проема над ним, и создает новый тип фасада, который распространится по всей Европе.

Парижский дворец (отель)

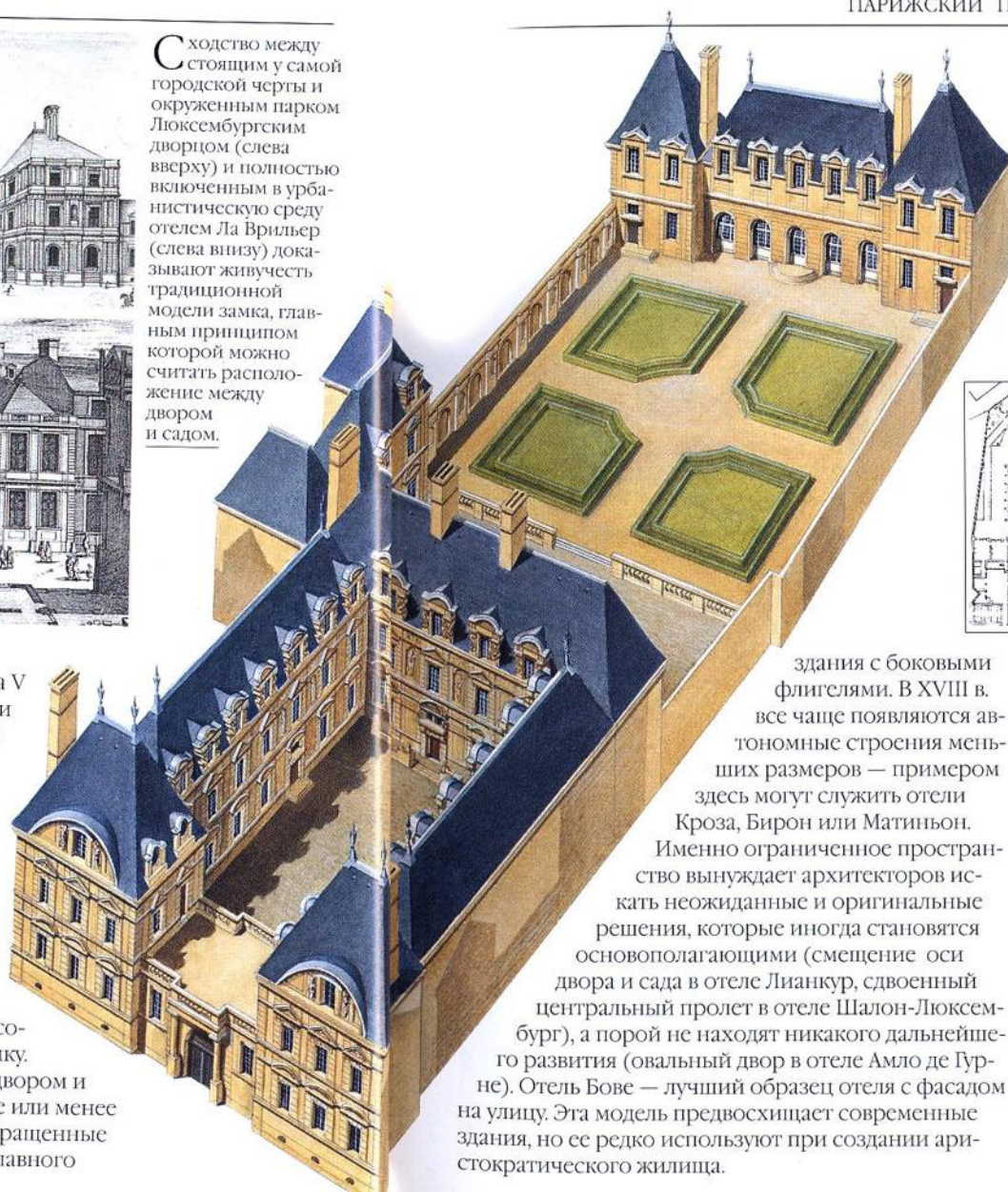
К концу религиозных войн Париж вновь становится резиденцией монарха, вследствие чего зарождается новая городская элита. Возникает потребность в просторных и упорядоченных жилищах, которые достаточно трудно вписываются в скученное пространство средневекового города. Это ведет к урбанизации предместий. В первой половине XVII в. стремительно развиваются такие районы, как Марэ (отели Сюлли, Голландских послов, Бове), остров Сен-Луи (отели Ламбер, Бретонвилье, Лозен) и квартал под названием Желтые рвы, расположенный в западной части

лик различных частей. Семь выступающих центральных пролетов, отделенных друг от друга пилястрами, с балюстрадой наверху, отличаются от боковых частей с горизонтальным ложным рустом. Первый цокольный этаж противопоставлен верхним, соединенным посредством ордера высотой в два этажа, жилой — «благородный» — этаж отмечен оконными проемами в форме домика. Наконец, центральный пролет выделяется своим порталом и оконным проемом на втором этаже.

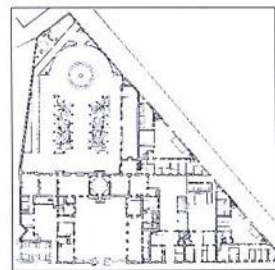


Сходство между стоящим у самой городской черты и окруженным парком Люксембургским дворцом (слева вверху) и полностью включенным в урбанистическую среду отелем Ла Врильер (слева внизу) доказывают живучесть традиционной модели замка, главным принципом которой можно считать расположение между двором и садом.

между древним поясом укреплений Карла V и городскими стенами, возведенными при Людовике XIII (Пале-Кардиналь, отели Ла Врильер и Мазарини). Начало XVIII столетия становится вторым золотым веком в истории парижского отеля. В это время особо привлекательными для строительства считаются предместья Сен-Жермен (Пале-Бурбон, отели Бирон, Матиньон, Амло де Гурне) или Сент-Оноре (отель д'Эврэ, нынешний Елисейский дворец). Не следует удивляться, что городские дома французской аристократии унаследовали множество особенностей, присущих традиционному замку. Отель почти всегда располагается между двором и садом, от улицы его отделяет стена с более или менее роскошным порталом, он может иметь обращенные назад крылья или же состоять из одного главного



Примерно десятилетие разделяет начало строительства отелей Сюлли (1625, слева) и Ла Врильер (1635). В первом новаторских черт почти нет: это все тот же ренессансный замок, расположенный вдоль центральной оси, где друг за другом следуют входной портал, главное здание и центральная

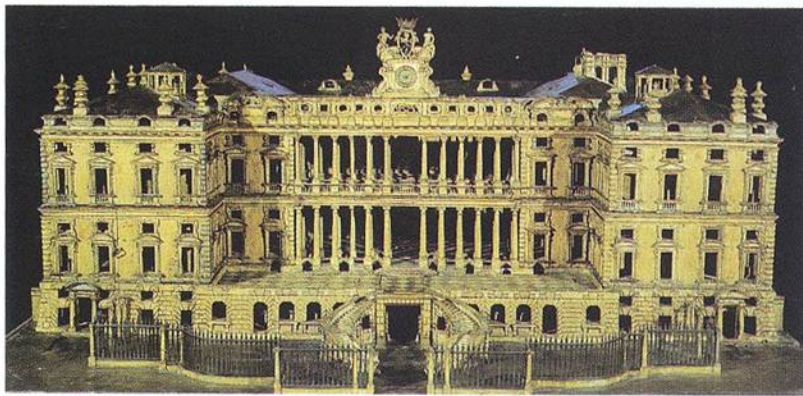


здания с боковыми флигелями. В XVIII в. все чаще появляются автономные строения меньших размеров — примером здесь могут служить отели Кроза, Бирон или Матиньон. Именно ограниченное пространство вынуждает архитекторов искать неожиданные и оригинальные решения, которые иногда становятся основополагающими (смещение оси двора и сада в отеле Лианкур, сдвоенный центральный пролет в отеле Шалон-Люксембург), а порой не находят никакого дальнейшего развития (овальный двор в отеле Амло де Гурне). Отель Бове — лучший образец отеля с фасадом на улицу. Эта модель предвосхищает современные здания, но ее редко используют при создании аристократического жилища.

лестница. Для отеля Ла Врильер Мансар возрождает гораздо более изысканную композицию (план сверху вверху и в гравюра на с. слева.). Еще один двор с выходом на улицу расположен слева от главного двора. Удлиненный, но смещенный по отношению ко двору фасад выходит в сад. Лестница вынесена в боковое крыло, что обеспечивает свободную планировку главного здания. Наконец, в сад выходит галерея. Ансамбль в целом заметно отходит от традиции замка.

Виллы и загородные резиденции

В эпоху Ренессанса рождается и достигает апогея тема виллы — плод гуманистической мечты о возрождении античного образа жизни. Необычайно разнообразная с точки зрения формы серия представлена такими творениями, как созданные в два приема виллы семейства Медичи (в частности, Карреджи и Поджо в XIV в.; Пратолино и Каstellо в XVI в.), многочисленные виллы, построенные Палладио для венецианских аристократов, роскошные римские ансамбли (Фарнезина, Бельведер, вилла Мадам, вилла Джулия, вилла д'Эсте) и, конечно же, палаццо Те в Мантуе. В XVII в. самые выдающиеся сооружения появляются в Риме и его окрестностях: вилла Боргезе, вилла Альдобрандини, вилла Памфили, вилла Людовизи, вилла Саккетти, которые стилистически не отклоняются от проторенных Ренессансом путей.

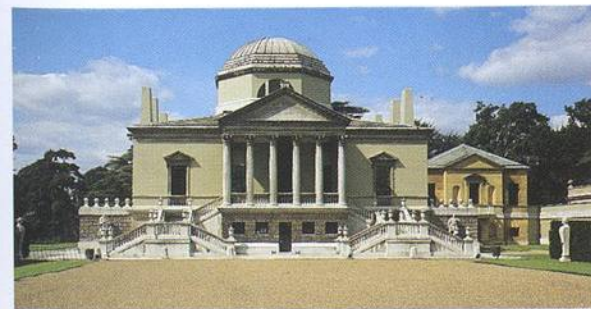


Парадоксальным образом, английские загородные резиденции — «кантри-хаус» — имеют самые большие права на то, чтобы считаться законными наследниками итальянской виллы. Одной из причин стало влияние Палладио, благодаря которому по ту сторону Ла-Манша возникают многочисленные вариации на тему венецианских вилл — в частности, Ротонда в Чизвике и Мирворт. Но главное состоит в другом: жилище здесь сохраняет свой частный характер. Сказывается также и типичное для гумани-

Проект Фриджинелика для виллы Пизани в Стра (вверху) напоминает дворцовую архитектуру благодаря сочетанию широко открытой центральной части и двух строгих крыльев.



стов стремление создать условия для уединения, сочетая прекрасные творения искусства с красотами природы. В Англии для аристократии было важнее обустроить поместье, чем блистать при дворе: придворная жизнь здесь была гораздо менее интенсивной, чем во Франции или Германии. Необычайное разнообразие загородных домов обусловлено тем, что многие английские аристократы и интеллектуалы, увлеченные искусством античности и идеями Палладио, сохраняют ярко выраженный интерес к средневековым формам, тогда как к творениям современных французских архитекторов относятся с большим недоверием.



Вилла ведет свое происхождение от Античности и Ренессанса. Для виллы Саккетти недалеко от Рима (вверху) Пьеро да Кортона берет в качестве образца храм Фортуны в Пренесте и нишу во дворе Бельведера работы Браманте, где лестничные пролеты, террасы и фонтаны располагаются уступами. Столетие спустя лорд Берлингтон при строительстве виллы Чизвик (слева) использует план виллы Ротонда работы Палладио и создает свободную интерпретацию с ярко выраженными изменениями: один портал вместо четырех, модифицированные лестницы и купола.

Сады

Понятие виллы в строгом смысле этого слова включает в себя как жилое помещение (павильон), так и сад. Точно так же замки и «кантри-хаус» создавались в рамках определенного пейзажа. Во Франции и в Англии находят свое завершение две школы, восходящие к единому образцу — итальянскому ренессансному саду. Последнему присущи следующие черты: местоположение на склоне, что дает возможность создать террасы, гrotты и каскады; изобилие водных потоков и богатая растительность; геометрически правильные цветники и извилистые аллеи, ведущие к лужайкам и беседкам, где можно укрыться от солнца.

Уже в эпоху Возрождения французский сад отличается тем, что жилое помещение находится у входа в поместье, «между двором и садом». Поскольку используются более ровные участки, сад становится просторнее и шире, а беседкам и тенистой листве придется куда меньшее значение. Андре Ленотр довел до высшей степени совершенства модель французского сада, предназначенного в первую очередь для прогулок разряженных придворных.

Украшением ренессансных садов были подземные переходы, гrotты и нимфы. Мода на загородные резиденции привела к созданию и многочисленных загородных павильонов. Из пристрастия к литературным или философским аллегориям рождаются садовые «сооружения» (внизу, в Стоув). Памятные скульптуры, стелы, колонны, пирамиды и ложные руины соседствуют с гrotтами, охотничьими павильонами, балными залами и причудливыми единенными домиками. Вскоре к ним присоединяются китайские пагоды, образцовые фермы или молочные хозяйства.

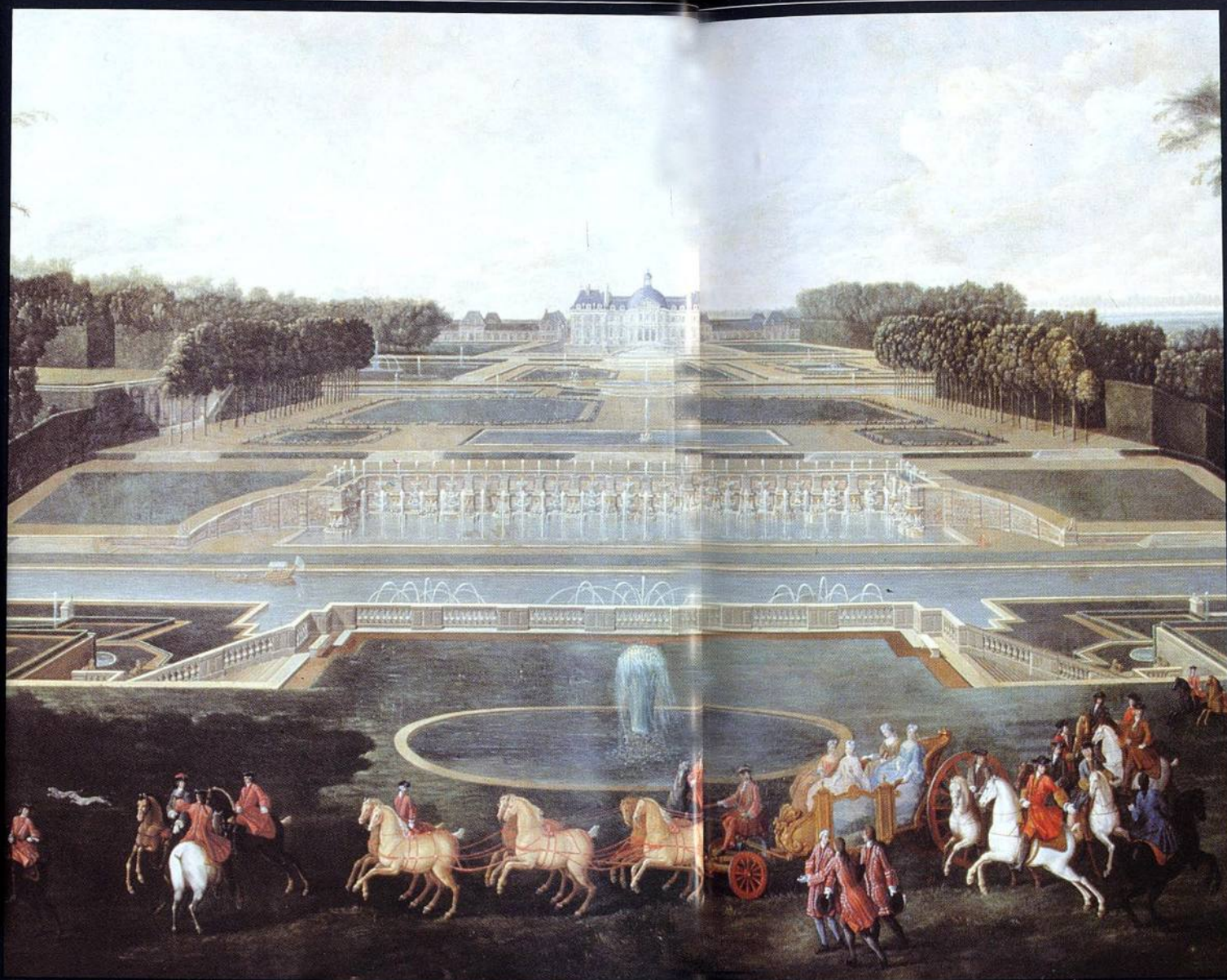


Противовесом подобной тенденции служит обращение к истокам — к пейзажному парку, который появляется в Англии в 1720-е гг. Это и возвращение к интеллектуальным истокам гуманизма, но и революция в сфере формы, произошедшая вследствие отказа от условностей регулярного сада. В сущности, создатели этих новых садов вдохновлялись идеальными пейзажами, воспетыми в предыдущем столетии средствами живописи — такими художниками, как Пуссен, Лоррен или голландские мастера.

Резиденции монархов

Своеобразие архитектуры резиденций монархов объясняется во мно-

В высшей степени оригинальный замысел ныне разрушенного замка Марли принадлежит Жюлю Ардуэн-Мансару. Определяет композицию ансамбля «водная ось», которая начинается от струящегося по холму за королевским павильоном водопада и завершается бассейном ниже уровня последней террасы, украшенной знаменитыми «конями Марли». По обе стороны этой оси были возведены павильоны, предназначенные для королевских гостей.



Парк замка Во, создание которого завершилось в 1662 г., считается одним из самых совершенных творений Ленотра. Сложная сеть аллей соединяет склоны холмов, лестницы, водные пространства. Ничто не оставлено на волю случая: в частности, замок выглядит еще более прекрасным на фоне открытых перспектив, словно бы ведущих в бесконечность. Общий план целиком подчинен потребностям визуального восприятия и включает в себя искажения, необходимые для того, чтобы равновесие пропорций сохранялось на расстоянии. При сравнении Во и Марли (на предыдущей странице) очевидно, что оригинальность Мансара во многом объясняется использованием итальянских концепций: отдавая явное предпочтение проточным водам, рекам и водопадам, он строит на склонах, размещая главное здание в самой середине сада, и создает гораздо более тесную связь архитектурного сооружения с пейзажем.

гом космополитизмом придворных архитекторов: Бернини создает проекты для Парижа, Ювара для Лиссабона, Мадрида и Турина, Боффран для Майнца и Нанси, Леблон и Растрелли для Санкт-Петербурга, Робер де Кот для Мадрида и Вюрцбурга, Иоганн Людвиг для португальской Мафры... Между архитекторами завязывается диалог по истине европейского масштаба. Первый проект Робера де Кота для Буэн-Ретиро и для королевского дворца в Винчестере имеет несомненное родство с Версалем, а дворец Кариньяно в Турине восходит к первому проекту Бернини для Лувра или к дворцу Келос в Марли.

Придворная архитектура гораздо более восприимчива к внешним влияниям и открыта для новшеств или экспериментов куда больше, чем архитектура приватная. Так, во французской архитектуре колоннада Лувра, выходящий в сад фасад версальского дворца и замок Марли представляют собой сложный синтез, в котором галльские традиции сочетаются с чуждыми французскому стилю элементами: это типологические исключения, и определить их происхождение весьма затруднительно. Большие городские дворцы, Лувр, мадридский Алькасар, лондонский Уайтхолл, римский Ватикан, мюнхенская Резиденция или венский Хофбург выделяются в XVII в. соединением стилистически разнородных зданий, свидетельствующих о многочисленных перестройках. Почти все они были объектом честолюбивых планов по украшению или реконструкции существовавших прежде комплексов, для чего приглашались самые знаменитые архитекторы. Но лишь в исключительных случаях это приводило к появлению

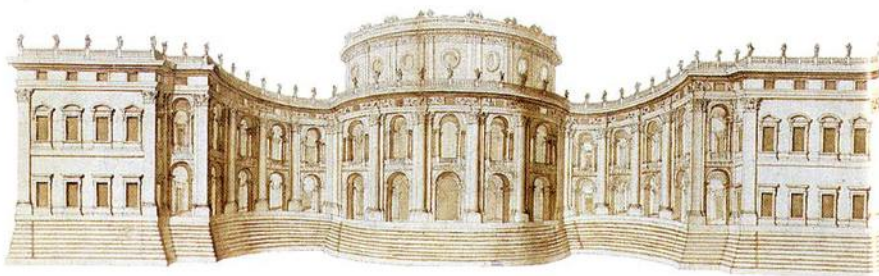
Когда в 1664 г. Кольбер становится генеральным суперинтендантом резиденций короля, строительством Лувра уже в течение десяти лет руководит Ле Во. Кольберу не нравятся предложения главного архитектора, и он приказывает прервать работы. До нашего времени дошли чертежи Франсуа Мансара, Пьеро да Кортона и Бернини. Первый план Бернини (внизу), согласно которому в здании должно быть две скрученные поверхности, не имеет равных по смелости. Обрамление центральной части, выделяющейся благодаря двум массивным флигелям, напоминает палатцу Барберини в Риме. Этот проект был отвергнут, как и проект Карло Райнальди (внизу справа), который представляет собой поразительную в своем роде попытку приспособить итальянское палаццо к «французской манере» с ее четко выраженными флигелями.

цельных творений, которые периодически становились жертвой пожаров, политических или финансовых затруднений и непостоянства монархов.

Особенно показателен в этом смысле Лувр: Франциск I распорядился снести крепость Карла V и поручил Пьеру Лекоту строительство нового четырехугольного дворца. Увеличившийся за счет пристройки, выходящих фасадом на Сену, Лувр к концу XVI в. начинает более или менее хаотически располагаться на юго-запад, пока Генрих IV не отдает распоряжение соединить его посредством галерей с дворцом Тюильри, возведенным по приказу Екатерины Медичи. Людовик XIII задумывает проект его обновления и расширения, но не доводит дело до конца. Когда Кольбер принимает решение сделать строительство этого дворца главным событием царствования Людовика XIV, становится очевидно, что король — который будет жить в Лувре только до совершеннолетия — полностью утратил интерес к проекту. Тем не менее за советом обращаются к самым выдающимся архитекторам. В Париж приглашают Бернини,



Кольбер доверил разработать окончательный проект восточного фасада Лувра «малому совету», куда вошли Ле Брен, Ле Во и Клод Перро. Результатом их совместных трудов стала Колоннада (вверху) — один из самых ранних примеров академического эклектизма, о чем свидетельствуют как ее многочисленные заимствования, так и порожденные ею острейшие теоретические дискуссии.



его планы получают одобрение... но так и остаются на бумаге. Последнее крыло начинают возводить в 1667 г. — и завершают лишь в следующем столетии. Однако дискуссия по поводу окончательной версии Лувра становится одним из самых важных событий века. Проект Бернини, запечатленный на гравюре, получил широкое распространение и значительный отклик в Европе. Лувр воплощает идеальный образец четырехугольного дворца, которым будут вдохновляться создатели такого рода дворцов в Берлине, Стокгольме и Мадриде.

Версальская модель

Есть множество причин, побуждающих монархов возводить самые красивые свои резиденции за городской чертой, и подобная практика восходит к древности. Любовь к охоте, наличие свободного пространства, возможность придумывать совершенно новые ансамбли и окружать их большими садами в свое время обусловили появление таких удачных творений, как Шамбор, Фонтенбло, Сен-Жермен. Но Людовик XIV, превратив Версаль в столицу, сделал нормой отправление монархической власти в пределах загородного поместья — разуме-

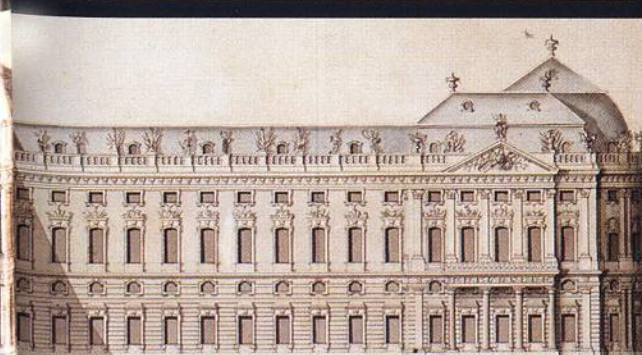
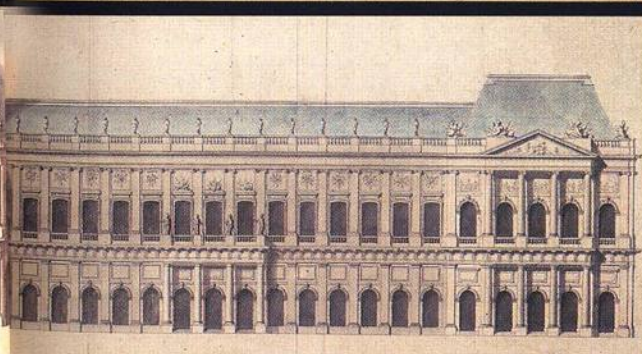
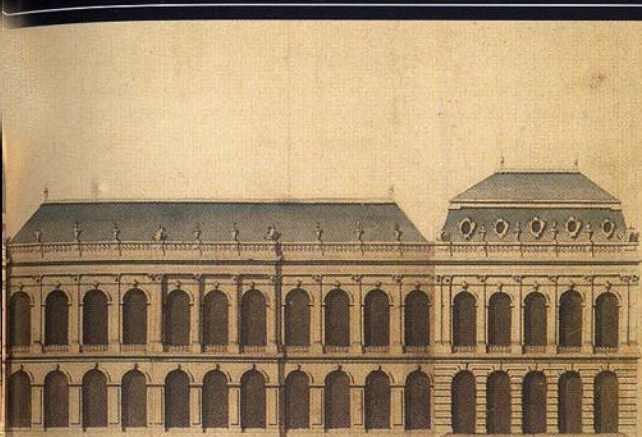
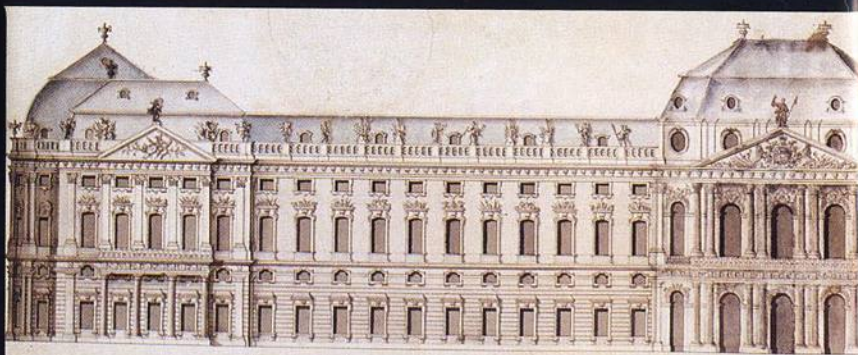
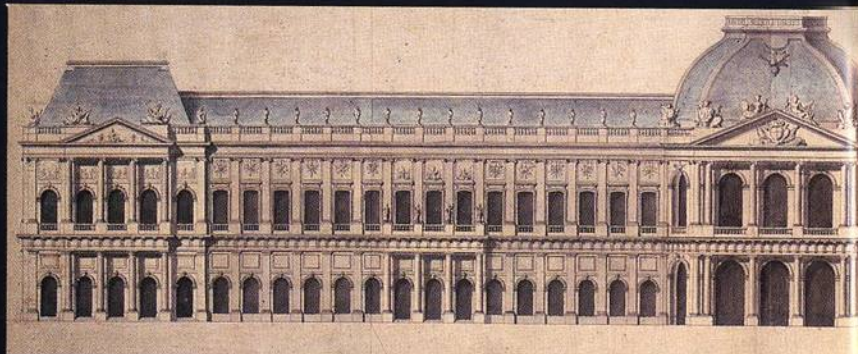
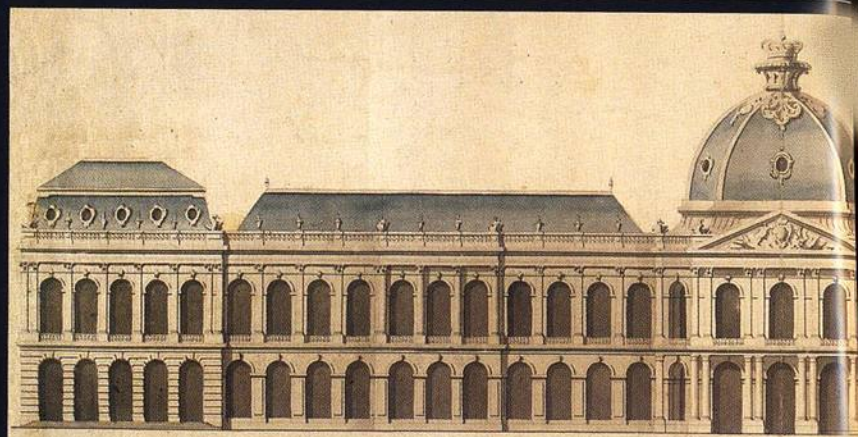
До сих пор остается неясным, кому принадлежал замысел расширить Версаль и кто стал автором фасада, выходящего в сад (внизу). Обычно называют имя Ле Во, хотя манеру его здесь узнать невозможно. Терраса (не сохранившаяся) — подлинная редкость. Спрятанные крыши и второй этаж, выделенный орденом на цоколе и просечкой ложного руста, сделаны на итальянский манер, однако лепнина над оконными проемами напоминает о замке Во, тогда как двойные колонны — признак галльского стиля.



ется, весьма обширных размеров. Король отказывается от луврской Колоннады (которая настолько лишена характера жилого здания, что подражать ей будут лишь в гражданской архитектуре), поскольку не желает обитать в общественном дворце. Взамен он допускает публику к созерцанию своей повседневной жизни. Версаль объединяет две взаимосвязанные тенденции: превращение власти в частное дело суверена и частной жизни суверена — в публичное зрелище.

Вслед за Людовиком XIV другие европейские монархи — особенно в Германии — начнут с рвением возводить пышные загородные резиденции, чье величие резко контрастирует с реальным политическим весом их государств. Именно поэтому можно говорить, что без Версаля не появились бы на свет Нимфенбург, Шлесхейм, Людвигсбург, Ла Гранжа, Петергоф, Царское Село, Шёнбрунн, Потсдам, Вюрцбург; Ступиниджи: две вышеназванные тенденции в данном случае имеют куда большее значение, чем имитация отдельных элементов Версаля — череда дворов, огромный фасад с окнами в парк, громадные сады, монументальные украшения.

Баварский двор, союзник Франции в войне за испанское наследство, в начале XVIII в. становится центром французского влияния. Замок Нимфенбург (вверху), который поначалу был загородным павильоном почти деревенского типа, в период между 1715 и 1740 г. неоднократно перестраивался: особенно расширились его сады, где — подобно версальским — укрывалось множество павильонов, в том числе Амалиенбург, который считается одним из самых удачных образцов придворной архитектуры.



Дворец князей-епископов Вюрцбург — Резиденция — принадлежит к числу самых больших в Германии, а строительство его, продолжавшееся с 1719 по 1753 г., стало одним из самых значительных проектов XVIII в. Сначала работами руководили Иоганн Дитценхофер, архитектор Поммерсфельдена, и Балтасар Нейман. Последний вскоре обратился за советом к известным мастерам: в 1723 г. в Париже он показывает свои чертежи Роберу де Коту и Боффрану, который отправляется на строительство в следующем году. В 1729—1730 гг. Нейман находится в Вене у Хильдебрандта, который в свою очередь приезжает в Вюрцбург в 1738 г. Наконец, в 1750 Тьеполо получает заказ на создание некоторых частей интерьера (лестница и Королевский зал). Три проекта (вверху — Робера де Кота, в центре — Боффрана, внизу — Неймана) сильно отличаются друг от друга. Первый, очень французский по духу, широко открытый. Проект Боффрана предполагает наличие более массивной стены и более четкую горизонтальную унификацию: эти тенденции возобладают у Неймана — его план ближе всего к тому, что будет воплощено в жизнь.

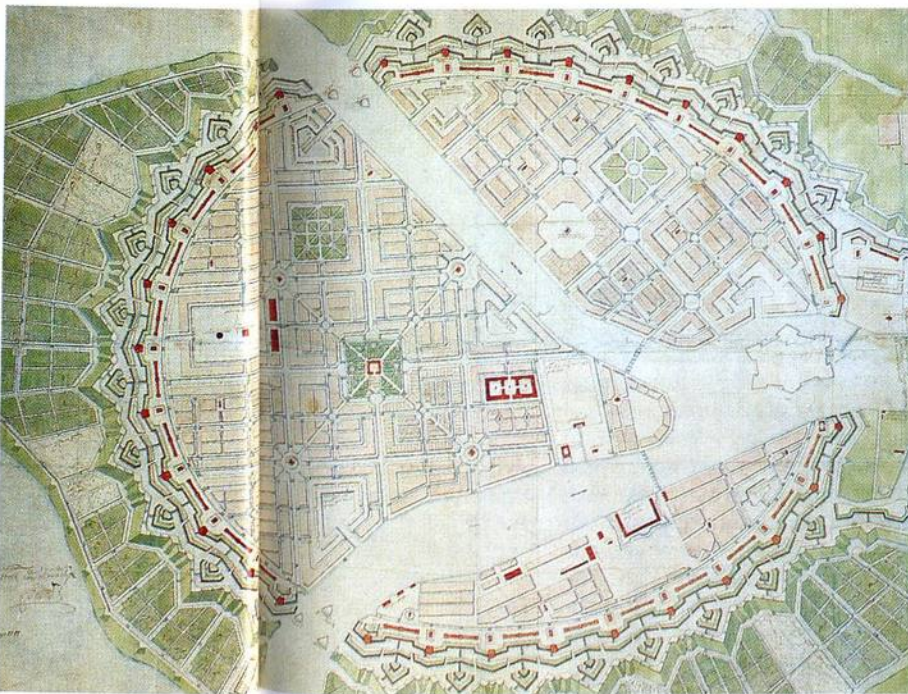
Новые и обновленные города

Идеальный город со времен Ренессанса становится одной из главнейших тем архитекторов. Тем не менее Вольтера и в 1749 г. приводит в негодование облик перенаселенного Парижа: строительство здесь ведется без всякого плана, уличное движение остается хаотичным, фонтаны сооружаются где попало, системы освещения и канализации



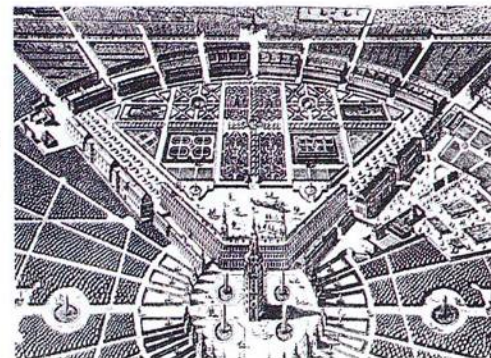
сточных вод находятся в примитивном состоянии. Такое положение вещей характерно для всех крупных столиц эпохи, зато в новых городах обстановка более благоприятная. В первой половине XVII в. появляются Шарлевиль, Анришмон, Ришелье и Лерма в нескольких километрах от Мадрида — в трех последних случаях по инициативе могущественных министров. Вобан строит Лонгви, Сарлуи, Хунинг и Нёф-Бризаш, чтобы укрепить новые границы Франции. Венария Реале под Турин (1659) представляет собой не слишком удачный образец города, возведенного вокруг королевской резиденции. Через несколько лет возникает куда более совершенная версальская модель. Наконец, на берегах Балтийского моря возникает Санкт-Петербург, новая столица русских царей, основанная Петром Великим. За исключением Карлсруэ, везде схема деления на квадраты вытесняет ценный ренессансными архитекторами радиальный план с концентрическими артери-

Строительство Нёф-Бризаш (слева) в Эльзасе было начато в 1699 г. по чертежам Вобана. Восьмиугольный в плане город располагается в шахматном порядке вокруг оружейной площади. Напротив, в Карлсруэ (на с. справа), план которого датируется 1715 г., вновь используется радиальная структура, напоминающая о поисках ренессансных архитекторов.



ями. Версаль, с его пересечением устремленных к замку аллей, соединяет черты обоих типов.

Реконструкция и расширение часто могут быть весьма успешными. Так произошло в Турине, который с конца XVI в. переживает несколько перестроек. Но более показательным выглядит провал плановой реконструкции лондонского центра после пожара 1666 г. Время для разумной организации городского пространства еще не пришло. Новые магистрали появляются редко, и создание их остается весьма трудным



Создавая Санкт-Петербург, Петр Великий рассчитывал получить для России выход

к морю и открыть ей доступ в Европу. Решающая победа над шведами в 1712 г. позволила перенести столицу. В 1717 г. Леблон, один из многочисленных архитекторов, приглашенных Петром, предложил план городской застройки (слева), который полностью не был реализован. Леблон, уделяя особое внимание Васильевскому острову, не замечает левого берега, который вскоре приобретет куда большее значение — именно здесь появится здание Адмиралтейства. Петропавловская крепость, расположенная на этом плане при въезде в город, в конечном счете окажется в самом его центре.

делом. Большие улицы, проложенные в Риме по распоряжению Сикста V в конце XVI в., в какой-то степени способствовали урбанизации города, который все еще не выходит за пределы своих границ. В Париже бульвары — опередивший время пример прогулочной аллеи — появились лишь потому, что были снесены крепостные стены Карла V. Что же касается Кур-ла-Рен, Кур де Венсан и Елисейских полей, то все они по-прежнему находятся за городской чертой.

Открывающаяся с окончательности острова Сите перспектива долгое время считалась единственным красивым видом Парижа. Завершение моста Пон-Нёф, создание площади Дофин и галерей, соединяющих Лувр и Тюильри, позволи-



В сущности, украшение столиц сводится к памятникам архитектурного искусства. Излюбленным местом для них остается площадь, на которой возводятся дворцы и церкви, ворота или монументальные лестницы, фонтаны, обелиски или статуи монархов. На этом принципе зиждятся проекты: Бернини — для Рима, Мансара — для Парижа, Джонса — для Лондона, Тессена — для Стокгольма, Шлюттера — для Берлина. Редчайшим исключением служит Париж, где по приказу Генриха IV прокладываются новые городские артерии, в частности, улица Дофин. Чаще всего дело ограничивается структурной пере-

ло — в отличие от Рима или Лондона — очень рано включить реку в городскую структуру. На этой картине примерно 1665 г.: еще можно разглядеть южный фасад Лувра работы Ле Во, который вскоре уступит место творению Перро.



стройкой окружающей площади среды, как это происходит в Риме при создании пиацца дель Пополо и пиацца Санта-Мария делья Паче.

Королевская площадь

Во Франции постепенно возникает новый тип площади — королевская площадь. Эпоха Ренессанса оставила весьма немногочисленные образцы площадей правильной формы. Поэтому в 1603 г. все еще кажется новаторским желание Генриха IV — вероятно, подсказанное Сюлли — создать в Париже обширную квадратную площадь в окружении домов равной высоты (Королевская площадь, ныне

площадь Вогезов). Мадридская Пласа Майор, лондонский Ковент-Гарден, туринская площадь Сан-Карло и площадь Ратуши в Саламанке построены по такому же принципу. Однако расположенная в непосредственной близости от новой парижской площади Дофин статуя Генриха IV порождает мысль об организации пространства вокруг скульптурного изображения монарха. С установлением конной статуи Людовика XIII в центре Королевской площади окончательно формируется представление о площади, которое в течение полутора веков будет определять ее облик во Франции и Европе.

Симметричный чертеж расширения Турина, которое началось еще в эпоху Ренессанса, исходит из сохранившегося с античных времен плана в форме шахматной доски. Этими работами руководили умерший в 1625 г. Асканио Витоцци (на юге), Карло и затем Амадео ди Кастелламонта в XVII в. (на востоке), наконец, в следующем столетии Ювара (на западе). Площадь Сан-Карло (вверху слева), разбитая в 1638 г. на одной оси с герцогским дворцом, отличается тем, что с обеих сторон главной магистрали располагаются две церкви. Площадь Людовика Великого (ныне Вандомская) и площадь Победы входят в число королевских площадей, посвященных Людовику XIV, а затем Людовику XV в таких городах, как Дижон, Лион, Монпелье, Ренн, Бордо, Реймс, Нанси и Париж (ныне площадь Согласия).

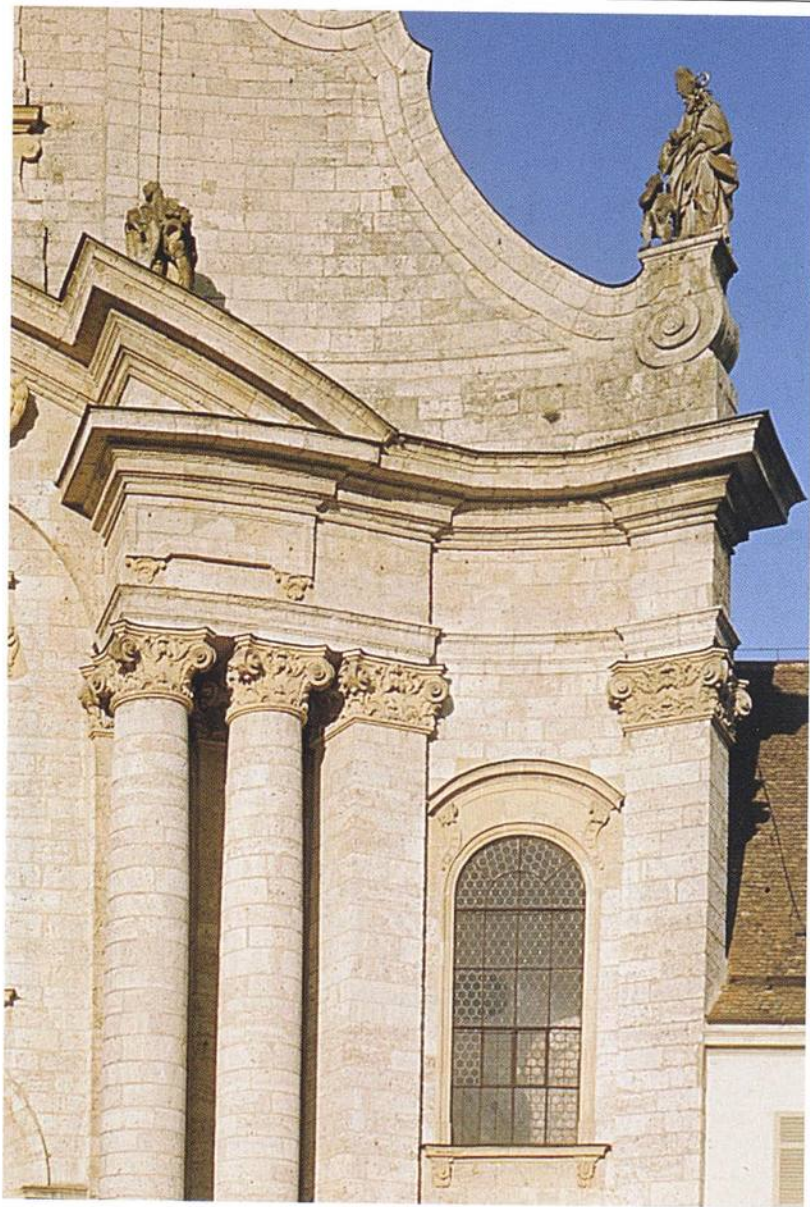
Общественная архитектура

Современная общественная архитектура возникает как следствие разделения властей на светскую и духовную. Вершить суд, создавать законы, собирать налоги, брать под стражу преступников — все эти обусловленные личной властью монарха или сеньора функции долгое время отправлялись в пределах его собственного жилища. К сфере духовной власти принадлежали утешение больных и проводы умерших, а также сохранение и передача накопленных познаний. Постепенная эмансипация городских коммун, появление парламентов и университетов уже в Средние века приводят к движению за независимость и признание общественного характера некоторых религиозных и королевских прерогатив. Ратуша в Амстердаме, парламенты Ренна и Дублина, парижский отель Инвалидов, Королевский госпиталь в Гринвиче и Центральная больница в Лионе свидетельствуют о высоком уровне подобной архитектуры, которая вместе с тем еще окончательно не утвердилась и часто испытывала сильное воздействие



лучших образцов конфессиональной или дворцовой архитектуры. С другой стороны, начинают выделяться из частной сферы некоторые виды коммерческой или культурной деятельности. В XV в. банком обычно именуют резиденцию банкира — три столетия спустя дело будет обстоять иначе. Первые общественные театры выросли из частных и придворных: Париж обязан кардиналу Ришелье первым общественным выставочным залом, открытым для публики в Пале-Кардиналь в 1641 г. Но и через сто лет понятие о музее — о том, что коллекция произведений искусства не обязательно должна находиться в частных руках, — только начинает формироваться. Лишь с определением функции музея и признанием его общественной значимости появятся здания соответствующего архитектурного облика. К 1740 г. театр или биржа еще не обрели столь привычную нам форму храма на античный манер. Но речь идет уже всего о нескольких годах: в конце XVIII в. поиски типологических характеристик для зданий общественного назначения станут для архитекторов главной задачей.

Северные ратуши и итальянские общественные палаты возникают в XIII—XIV вв. вследствие освободительного движения городских коммун, которое сопровождается ослаблением императорской власти в Нидерландах и в Италии. Этим объясняются художественные истоки ратуши Амстердама (на с. 42), XVIII в. — один из главных памятников Северной Европы. Королевский госпиталь в Гринвиче (вверху) не обладает столь же ярко выраженной функциональной принадлежностью: в сущности, это самый большой из всех английских дворцов.

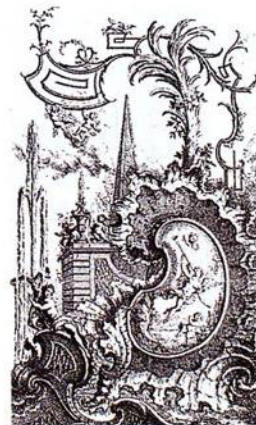


Между двумя периодами явного разрыва — Ренессансом и неоклассицизмом — архитекторы XVII и XVIII вв. отдают предпочтение поискам в сфере формы. В своих экспериментах они доходят до ниспровержения основных принципов предшествующей эпохи, но при этом никогда открыто не посягают на ее авторитет.

ГЛАВА II

ИЗУЧЕНИЕ ФОРМЫ

Несмотря на элегантность своих волнообразных линий, фасад Цвифальтена (на с. слева) принадлежит к числу дальних родственников фасада римской церкви Иль-Джезу. Картуши Кювильте (справа) восходит к традиционному треугольному щиту с изображением герба. В обоих случаях преобразование старинных форм привело здесь — в Германии — к созданию подлинных шедевров.



Унаследованный от античности архитектурный ордер — это прежде всего система пропорций. Включающий в себя обязательный набор элементов — цоколь, фуст (ствол), капитель и антаблемент, в свою очередь разделенный на архитрав, фриз и карниз, ордер представляет собой базовый модуль, который может воспроизводиться многократно и тем самым отделять друг от друга пролеты по горизонтали. Он имеет несколько «подвидов»: самые известные из них — дорический, ионический, коринфский и композитный. Различаются также степени «интенсивности» рельефа — от пилястр до свободной колонны. Поскольку отношения между составляющими элементами остаются неизменными, ордер определяет структуру всего здания. Трансформация какой-либо из частей (диаметр колонны, высота антаблемента или капители) неизбежно нарушает целостность ансамбля.

Считается, что в пропорциях ордера отражаются пропорции человеческого тела: такой антропоморфизм ордера служит гарантией божественной и абсолютной природы прекрасного. Ордер входит также в декоративную систему. Большое значение придается скульптурным украшениям —



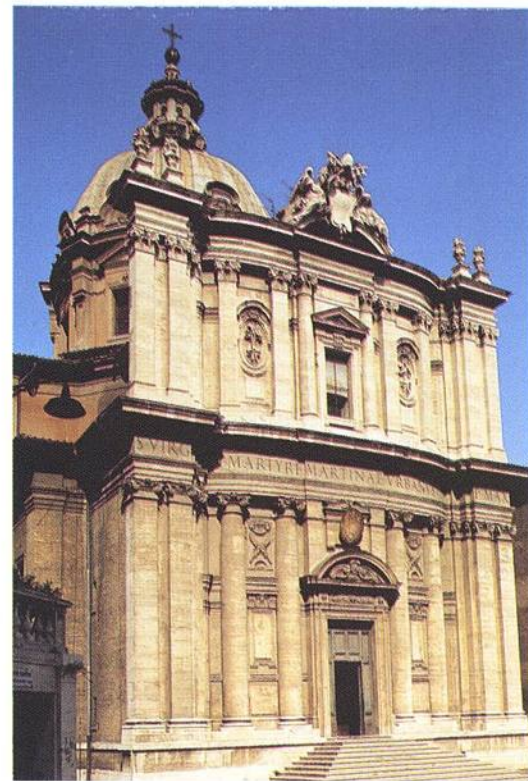
Созданная Мансаром церковь Валь-де-Грас один из прекрасных образцов хорошо известной формы — церковного фасада с ордерами на нескольких уровнях. Однако возникший благодаря использованию пилястр контраст между выдвинутыми вперед колоннами и смещенными назад колоннами центральной части создает необычный эффект. Слева придуманный Себастьяном Леклерком для Лувра в 1671 г. «французский» композитный ордер.

профилю лепки, который отличается бесконечным разнообразием нюансов и служит визитной карточкой архитектора. Наконец, ордер как гармоническая и экспрессивная система выполняет функцию, сравнимую с ролью александрийского стиха в просодии или тональности в классической гармонии. Подобно им, он может стать объектом для риторических преувеличений, демонстрации виртуозного мастерства или приверженности установленным правилам. Подобно им, он взывает к отклонениям, диссонансам и вариациям, которые становятся источником его обновления.

Новые комбинации

В эпоху Ренессанса архитекторы стремились прежде всего к упорядочению ордера. В XVII в. главное внимание уделяется их комбинационным возможностям. В распоряжении творцов имеется большой набор: стиль варьируется от дорической строгости до композитной пышности, профиль лепки отличается более или менее резким характером, украшения могут отсутствовать или преобладать — на колоннах (гладких или с каннелюрами), в рисунке капителей или антаблемента. Игра с рельефом — пилястра или утопленная колонна, прерывистый или постоянный, выступающий или сплюснутый антаблемент — благоприятствует созданию световых контрастов.

В церкви Святых Луки и Мартины использование ордера подчинено пластическому решению фасада, которому Пьеро да Кортона придает легкий изгиб, как если



бы он испытывал давление боковых массивов, где располагаются группы пилястр. Нарушение ритма приводит к потере ощущения пролета.

Большая или меньшая четкость пролета ритмически организует весь ансамбль. Ордер нельзя рассматривать изолированно. Он неотделим от стены, которая может быть украшена геометрическим орнаментом, скульптурами, барельефами или выступами; он сочетается с оконными проемами, расположенными на протяжении всего пролета и всегда имеющими украшения. В организации фасада принимают участие и другие линии, будь то лепные карнизы или же простые полосы. Наконец, ордер часто используется для фронтонов и тем самым придает фасаду облик церковного.

Ордер под вопросом

Со второй четверти XVII в. ордер становится объектом довольно сильных деформаций: нарушение ритма, растяжение, скручивание, наложение одних элементов на другие — манипуляции такого рода производятся систематически, и сама целостность ордера подвергается сомнению. Чем тщательнее обработка стены, чем плотнее сеть линий, чем заметнее украшения проемов, тем меньшую роль играет ордер в организации фасада. Пилястры выделяются не так, как колонны, ордера высотой в этаж на нескольких уровнях выглядят скромнее, чем ордер высотой в два или три этажа. В силу своей тонкости и изящества они станут лишь фоном для многочисленных укра-



Средневековый силуэт Фирренхайлигена делает проблематичным использование любого из архитектурных ордеров, которые плохо согласуются с устремленными вверх конструкциями. Нейман выбирает ордер на большом цоколе и высотой в два этажа — упрощенной формы и не привлекающий к себе внимания.



шений, поскольку одновременно будет уменьшаться толщина опор, высота антаблемента и резкость профиля лепки. Достаточно придать антаблементам прерывистый характер, чтобы исчезло само ощущение ордера.

Если творчество таких архитекторов, как Франсуа Мансар или Борромини, немыслимо без применения ордера, то в начале XVIII в. многие архитекторы не уделяют им большого внимания. Порой они сохраняются лишь в качестве декоративного элемента, призванного выделить оконный проем или выступ фасада, и теряют свою структурную функцию, которая переходит к другим частям архитектурного ансамбля.

Изобилие лепнины, исчезновение пролета и прерывистый характер антаблемента ведут к тому, что в павильонах дрезденского Цвингера (ок. 1720 г.) происходит распад ордера, элементы которого становятся частью декоративного убранства. Сохраняют значение только чередование проемов, роскошь скульптурных групп и игра пространств.



Открытие...

Создавая в Риме около 1660 г. церковь Сант'Андреа ин Квиринале (на с. слева), Бернини делает двойной фасад, который обладает большой пластической силой и четкостью линий: к основной части, образованной треугольным фронтоном, примыкает портик с колоннами. Массивность первой ярко контрастирует с изяществом второго. Фасад мюнхенской церкви Святого Яна Непомуцкого (слева), которую братья Азам строили, начиная с 1733 г., несомненно, создавался по образцу Бернини: мы видим здесь тот же ордер в два этажа, фронтоны на самом верху и портик с колоннами. Натуралистический мотив утеса по обе стороны от входа характерен для Бернини, который использует украшения подобного типа в палатце Людовизи, фонтане Четырех рек и особенно в фундаменте своего проекта для Лувра. Однако церковь Святого Яна Непомуцкого, вследствие большей гибкости линий, легкого изгиба стены, появления обширных проемов и изобилия украшений, представляет собой декоративную, смягченную и светлую версию римской модели.

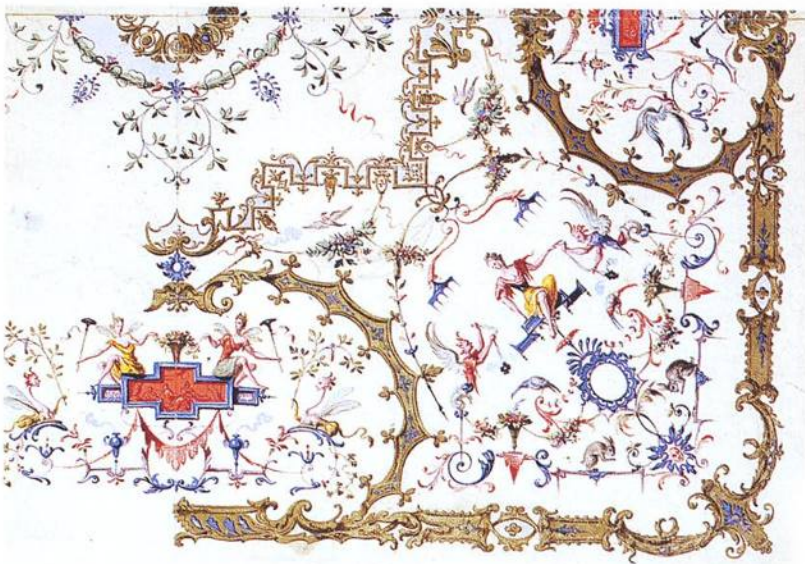




...и смягчение

Фасад церкви Святого Николая на Мала Страна в Праге, созданный около 1710 г. (на с. слева), относится к типу ордера высотой в один этаж на нескольких — в данном случае трех — уровнях. Сдвоенные колонны центрального пролета, фронтоны на боковых пролетах и необычный мотив, прерывающий антаблемент над главным входом, придают зданию неповторимый облик. Изгиб фасада восходит к Борромини, который в церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане (слева) оживил весь ансамбль четкими вогнутыми линиями, подчеркнув их посредством ордера с колоннами, расположенными под углом. Дитценхофер использует в Праге этот же принцип, но смягчает его, заменив колонны пилястрами и отказавшись от резкого прерывания антаблемента. Как и в Мюнхене (см. пред. с.), это смягченная и более открытая версия римской модели. В обоих случаях архитекторы проявляют интерес не столько к пластическому решению фасада, сколько к гибкости и подвижности линий.





От ордера к беспорядку: украшения

Украшения не поддаются анализу и классификации в еще большей степени, чем ордера. Их постоянная и быстрая эволюция, обусловленная неустанными трудами декораторов, объясняется также стремительным распространением орнаментальных мотивов в гравюрах и ремесленных изделиях. Будучи занятием творческим, оригинальным и прихотливым, искусство декорации привлекает ценителей — тонких знатоков, способных оценить как замысел, так и мастерство исполнения. К этому искусству почти всегда нужно приглядываться: оно склонно прикрываться шутливостью, любит не только обольщать, но приводить в изумление и сбивать с толку.

Создание набора орнаментальных мотивов стало одним из главных достижений эпохи Ренессанса. Эта работа была неотъемлемой частью гуманистического обновления, и в основе ее лежали археологические открытия. Сначала художники использовали античные сцены, фрагменты архитектурных сооружений, вязь, цветочные орна-

менты, светильники и военные трофеи. Но особенно важную роль сыграла система «гротеска», опирающаяся на интерьеры, которые в конце XV в. были обнаружены в «гротах» — руинах Золотого дома Нерона в Риме. Причудливые здания, сплетение орнаментов, балдахины и драпировки образуют особый — лишенный пропорций, глубины и ощущения тяжести — мир, в котором на равных обитают чудовища, животные и человек. Все они чем-то заняты: охота сменяется процессией, игры и танцы переходят в сражение... Их очередность зависит исключительно от фантазии художника.

Система гротеска, отрицающая пропорции и законы тяжести, является полной противоположностью принципа архитектурного порядка, который выражает строго пропорциональное

Арабески Клода Одрана (на с. слева), более легкие, чем арабески Жана Берена, стилистически скорее напоминают традиционный гротеск. Здесь представлены изящно позирующие женщины, разнообразные чудовища и тонкий растительный орнамент. Клод Одран, который на короткое время привлёк к работе Ватто, был самым знаменитым создателем арабесок в начале XVIII в.



соотношение между опорой и тем, что она поддерживает. Эпоха Ренессанса очень быстро оценила интерьеры подобного типа. В Риме, в Фонтенбло, в Нидерландах утверждается настоящий «беспорядок» архитектуры: используя все регистры фантастического, причудливого и гротескного, творцы создают сложную систему ордеров, где заимствования и слияния сочетаются с полной несовместимостью отдельных элементов.



Рождение рокайля

Рокайль в зародыше встречается и в гротеске, который со временем получил другое наименование — арабески. Здесь также присутствует постоянная игра с устойчивым и неустойчивым, вкус к причудливому и странному. Однако в самом начале XVIII в. во Франции появляются радикальные новшества: слияние с другими типами украшений,

На заднем плане этого полотна, украшающего кабинет Дофина в Медонне, видны детали интерьера, созданного в 1699 г. Жаном Береном.

Создавая интерьер галереи в парижском отеле Тулуз (на с. справа), Антуан Вассе использует новшества Пьера Ле Потра. Украшения — отныне скульптурные — четко организуют все пространство.



прежде всего с трофеем и картушем, стремление выйти за строго очерченные рамки и обретение пластичности.

Первым признаком зарождающегося стиля можно считать новое орнаментальное решение рамки. Украшения, прежде живописные и ограниченные пределами панно, становятся лепными и захватывают саму рамку, контуры которой теряют устойчивость. Этим изначальным расползанием объясняется всегда присущая рокайлю любовь к пустым поверхностям. В отличие от гротеска, пышные орнаменты никогда — даже в самых дерзких композициях — не покрывают стену сплошным узором. С другой стороны, мотивы рокайля тяготеют к натурализму, хотя довольно быстро происходит слияние ракушек с картушами, вязи с листвой, трофеи с камешками, и подобная стилизация часто не позволяет определить, к какому миру — минеральному, растительному или животному — относятся эти формы.

Первый импульс был дан Пьером Ле Потром в правление Людовика XIV — в частности, в Марли. Опнор, работавший для регента (Пале-Рояль) и Вассе, более связанный

Термин «рокайль» ведет свое происхождение от словаря садоводов. Поскольку он связан с украшениями фонтанов и гротами из ракушек, его близость к водной стихии очевидна. Созданная в 1730-е г. гравюра Буше (слева) в своей нижней части служит иллюстрацией слияния картуша и раковины в единый орнамент с пастью зверя в центре. Кораллы одновременно минерального, растительного и животного происхождения рассеяны в воде и на берегу. Верхняя часть гораздо ближе к арабескам.





Интерьеры церкви в Штайнхаузене (слева) были созданы в конце 1720-х г. Орнаментальные мотивы характеризуются симметрией, но ничего нового в них нет. Зато созданные десять лет спустя интерьеры Кювилье в павильоне Амалиенбург в мюнхенском Нимфенбурге (внизу) выглядят подлинно новаторскими вследствие освобождения от всех условностей, дерзости пластических решений, свежести красок и неистощимой фантазии.

с прежним двором (интерьеры отеля Тулуз), принадлежат к числу самых выдающихся творцов эпохи Регентства. В 1730-е г. торжествует «живописный стиль» — кульминация рокайля во Франции. Наиболее известными его представителями были Мейсоннье, создавший рисунки для баронессы Безенваль, маршала Биленского и княгини Чарторжской, и особенно Пино, который работал в отелях Руйе, Виллар, Роклор и Мазарини.

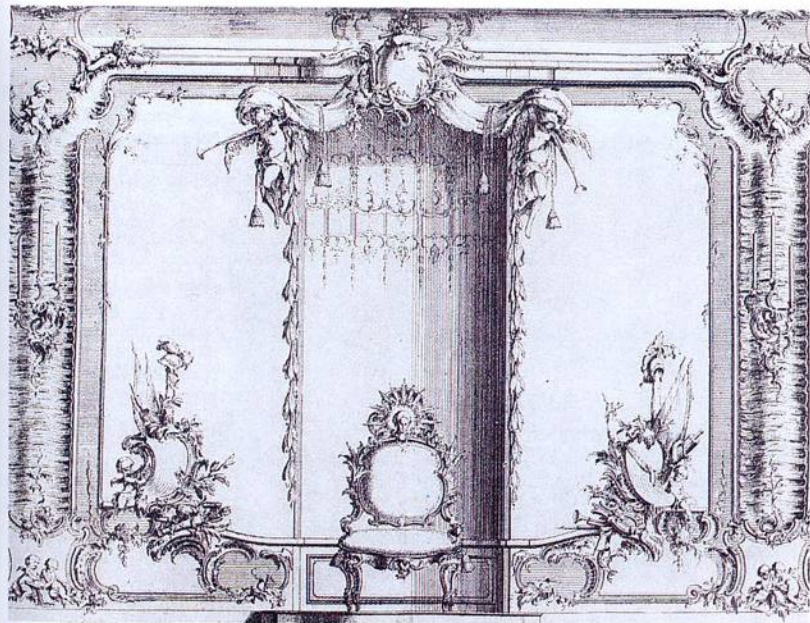
От рокайля к рококо

С конца XVII в. в Германии достигает расцвета традиция интерьеров в искусственном мраморе с богатыми орнаментами из листьев, самые прекрасные образцы которых находятся в аббатствах



Вессобрунна и Обермархталь. Благодаря этой традиции французские орнаменты, распространившиеся посредством гравюр, перенесенные в искусственный мрамор и обогащенные новыми мотивами, быстро приобрели за Рейном невиданную прежде пластичность. Уплотнение орнаментов ведет к тому, что они постепенно теряют роль бордюра, которая всегда сохраняется во Франции; частое использование растительных мотивов в конце концов придает им совершенно оригинальный характер — более роскошный и помпезный. С другой стороны, это искусство, предназначенное для салонов парижской аристократии, развивается теперь в церкви и неожиданно становится ближе к народному вкусу. В сочетании с фресками украшения обретают новую полихромную и, главное, величественный масштаб — в соответствии с объемным пространством храма. В Германии они не выйдут из моды вплоть до 1770-х г., когда окончательно утвердился неоклассицизм купе

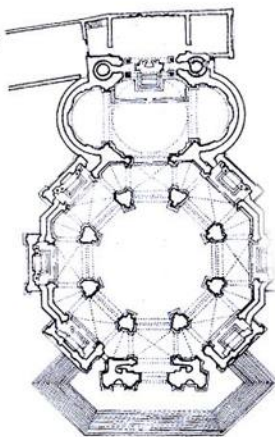
Созданный Хоппенхауптом проект интерьера для тронного зала (внизу) уступает вдохновенным композициям Кювилье. Громадная рамка почти во всю высоту стены была бы немислима во Франции, где орнамент всегда сохраняет более тонкую текстуру. Сравнительно важная роль, которую играют пустые поверхности, характерна для рокайля с его склонностью к выступающим конструкциям на стыках различных частей интерьера.



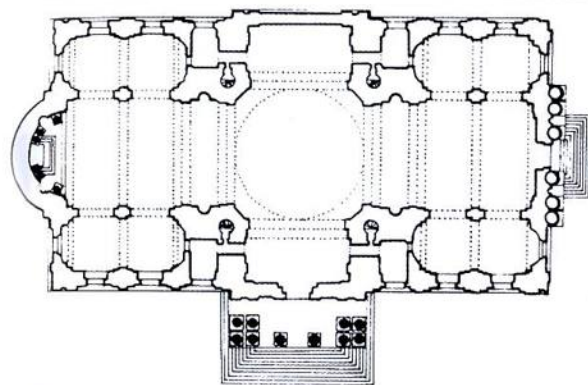
с возвратом к архитектурному ордеру и античным арабескам, которые вновь будут заключены в строго определенные рамки.

План храма и его вариации

Центрированный план символизирует божественное совершенство в силу законченности и

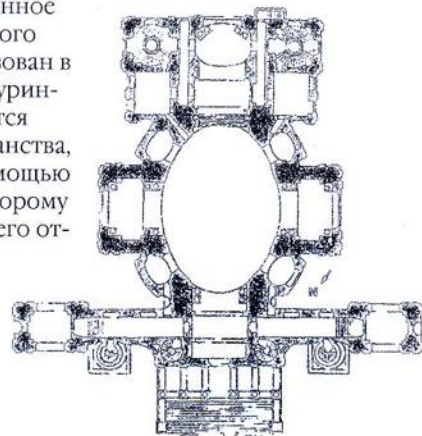


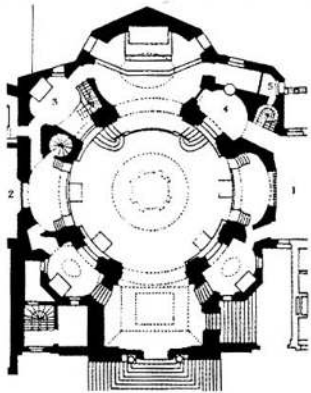
Объемные купола, термальные отверстия и скульптурные украшения церкви Спасения в Венеции вполне вписываются в традицию. Однако придуманное Лонгеной чередование контрастных световых полос при входе в алтарь и лучеобразное устройство проемов подкупольного центрального пространства оказываются перспективным новшеством, влияние которого скажется далеко за пределами Венеции.



План часовни в Сорбонне (слева) частично объясняется необходимостью сделать два выхода. Однако Лемерсье подчеркивает центрированный характер сооружения, поместив купол в середине полностью симметричного ансамбля. Напротив, созданный Фишером фон Эрлахом план венской церкви Сан-Карло Борromeо (внизу) состоит из центрированного ядра в окружении дополнительных отсеков.

уравновешенности всех частей здания. Продольный крестообразный план — аллегория распятия Христа — имеет другое, более практическое назначение: возможность собрать большое число верующих для созерцания литургического действия, которое обладает способностью пробуждать эстетическое наслаждение — в частности, благодаря своим сценическим качествам. Желание соединить обе эти функции толкает архитекторов к поискам синтеза. Овал представляет собой самое простое сочетание кругового и осевого планов. Придуманый Серлио план при строительстве церкви впервые применил Виньола. Однако еще проще оказалось добавить ось в центрированное ядро посредством второго, удлиненного пространства. Этот принцип использован в венецианской церкви Спасения и в туринской церкви Сан-Лоренцо. Что касается централизации продольного пространства, то она успешно осуществляется с помощью симметричного плана, благодаря которому стык трансепта — или заменяющего его отсека — находится в самом центре нефа. Лемерсье делает это в часовне Сорбонны, где второй вход создаст план, организованный вокруг двух ортогональных осей. На основе двух базовых схем возникает множество вариантов, которые



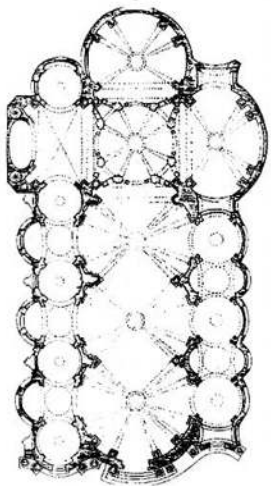


делятся на две большие группы. Либо это последовательность централизованных и образующих тем самым продольный план пространств — подобный тип Райнальди используется в римской церкви Санта-Мария ин Кампители; либо централизованное пространство — чаще всего овальное или многоугольное — сочетается

с некоторым количеством дополнительных отсеков (клирос, вестибюль, неф или часовни). Второй тип более распространен.

Слияние пространств

Изначально эти решения исходили из сочетания четко определенных и автономных пространств. С 1630-х гг. Франсуа Мансар демонстрирует пример того, как можно более тесно связать пространственные отсеки: в часовне монастыря Визитации он придает дополнительным пространствам форму центрального купола. В последующие десятилетия Борромини в Риме стремится достичь сочленения двумя способами. Сначала это вертикальное сочленение: в церкви Сант'Иво де Сапиенция контуры плана продолжают в рисунке купола, нервюры которого устремляются к вершине здания, тогда как непрерывная линия пиллястр создает ритм стены; одновременно это горизонталь, не-



Часовня замка Ане (1549–1553) Филибера Делорма, судя по всему, послужила источником вдохновения для Франсуа Мансара, когда тот обдумывал план часовни для парижского монастыря Визитации (слева), строительство которого началось в 1632 г. Здесь вновь появляется сочетание главной круглой часовни с дополнительными часовнями, расположенными кольцом. Однако дополнительные часовни сливаются с центральным пространством настолько органично, что это создает впечатление несомненного новшества.

Гварини, живший в Париже в начале 1660-х гг., разумеется, видел творения Мансара. В одном из иллюстрированных проектов своей книги *Architettura civile* (внизу) он предлагает два решения для церкви крестообразного плана. На рисунке представлена система отсеков, которые сжимаются или расширяются при соприкосновении друг с другом. План отличается характерной для Гварини усложненностью. Невозможно разделить здание на отдельные части, поскольку они лишены устойчивых границ.



прерывность которой достигается тем, что опоры поставлены под углом (молельня святого Филиппо Нери, Сан-Джованни ин Латрано). В часовне коллежа Распространения Веры (1662) ритм пиллястр продолжен сетью скрещенных на потолке нервюр, которые сжимают внутреннее пространство посредством восходящих линий — согласно принципу, забытому со времен готики.

В те же 1660-е гг. Гварини усваивает, систематизирует и углубляет эти новые приемы. В своих зданиях он располагает рядом, как это делал до него Мансар, взаимосвязанные пространственные отсеки, контуры которых обретают устойчивость лишь при соприкосновении друг с другом. В лиссабонской церкви Непорочного зачатия поставленные

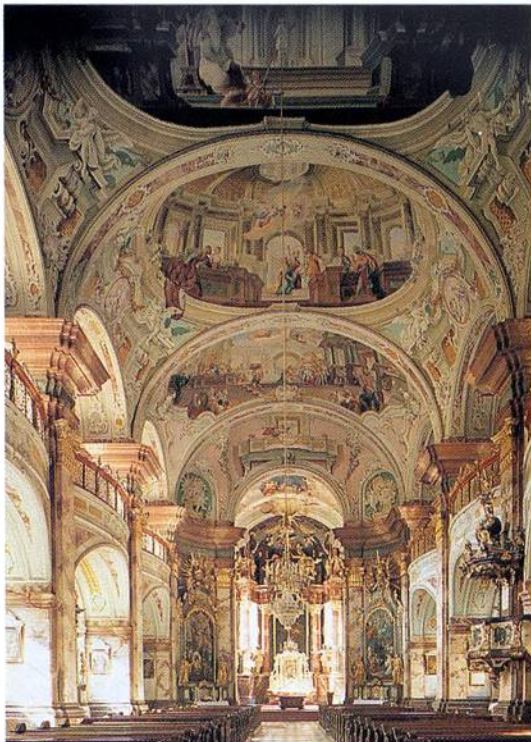
Одно из последних творений Борромини — коллеж Распространения Веры в Риме. Скрещенные нервюры на потолке создают в часовне почти готическую вертикаль. Устремленность вверх подчеркивается прерыванием антаблемента, причудливыми выступами и необычным архитравом. Карниз образует единственную горизонтальную линию.

под углом опоры придают всему зданию совершенно необычный волнообразный облик. Наконец, Гварини пренебрегает вертикальной унификацией и визуально разделяет те архитектурные элементы, которые составляют каркас здания, — иными словами, решительно вступает на дорогу, ведущую к дематериализации сводов. Подобные эксперименты представляют собой возврат к некоторым принципам эпохи Ренессанса, когда архитекторы в борьбе со стрельчатой аркой стали вновь использовать массивные стены и четко разделять опоры — в частности, при помощи ордера, антаблемент которого подчеркивал визуальную значимость горизонтальных линий.

Германский синтез

Начатое Мансаром и Борромини движение достигло полного расцвета в Германии, где архитекторы с конца XVI в. разработали довольно необычный тип зданий. С использованием принципа стены-опоры или внутреннего контрфорса, благодаря которому происходит четкое визуальное разделение между очень массивными опорами и стенами с большим количеством проемов.

Подобная система была созвучна экспериментам Борромини и Гварини: оба они стремились к усилению «каркасных» структур и увеличению числа проемов. Хильдебрандт первым применил в церкви го-



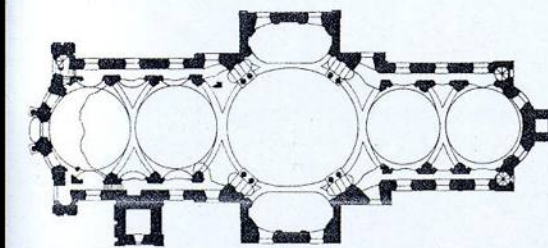
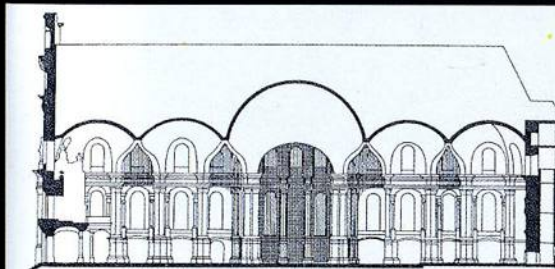
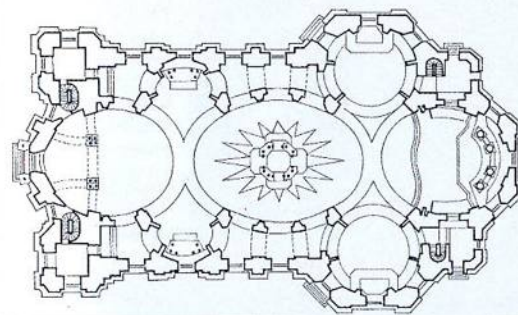
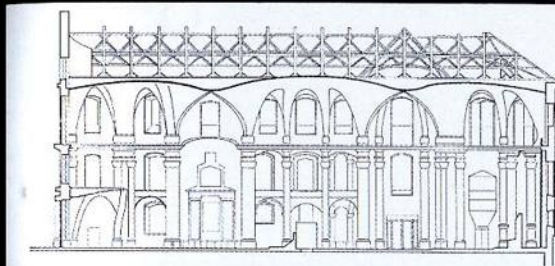
Система стены-опоры отличается большой простотой. В церкви немецкого города Ренн (вверху) массивные опоры поддерживают своды, разделенные арками. Между опорами располагаются часовни и галереи, освещенные высокими окнами. Ни одна из горизонтальных линий четко не просматривается: линия галерей прерывается пилястрами, линии антаблемента сохраняются лишь у основания парусов свода.



В аббатстве города Мен (внизу) Иоганн Дитценхофер вновь использует систему, разработанную его отцом для пражской церкви Святого Николая на Мала Страна. Организация сводов нарушена пилястрами, расположенными под углом: траектория продолжающих их сводных арок проведена так, что они соединяются в середине каждого пролета. Ритм сводов, обусловленный соединением арок, более не совпадает с ритмом пролетов. В аббатстве Нересхейма (слева), последнем творении Неймана, сочетаются вертикальная направленность, независимое положение опор, искривленные линии и нарушения ритма.

рода Габель (1699) заимствованный у Гварини принцип независимости пространственных отсеков. Кристоф Дитценхофер в церкви Святого Николая на Мала Страна (ок. 1710) сочетает его с принципом стены-опоры, создав последовательность пролетов с неравномерными разрывами в ритме вертикальных проекций и свода. Благодаря такому расположению, основанному на взаимопроникновении пространств, эксперименты по слиянию пространственных отсеков достигают своего апогея. Совокупность всех этих приемов используют





В Германии XVIII в. продолжают усиленные поиски синтеза между продольным и центрированным планами — особенно в церкви Фирценхайлигена (на с. слева и слева вверх) и аббатстве Нересхейма (слева вниз), начатых Балтасаром Нейманом в 1742 и 1747 г. В плане первой сочетаются противоположные структуры: общая крестообразная схема и внутреннее деление на три овала. Расположение алтаря в центральном овале подчеркивает центрированный характер здания. Нейман не использует принцип стены-опоры; вертикальные проекции — оконные проемы и галереи — остаются традиционными. Сочетание элементов определяется неравномерностью разрывов между вертикальными проекциями и крышей: сводные арки соединяются над стыком транспта и нефа, в результате чего последний исчезает из плана. В аббатстве Нересхейма удвоение стены и центрирование плана более очевидно. Неравномерность разрывов между вертикальными проекциями и сводами с обеих сторон центрального купола позволила расположить группы из четырех пролетов без купола.

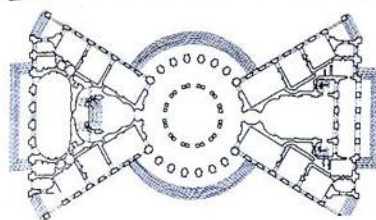


архитекторы следующего поколения, в частности, Балтасар Нейман, создатель церкви Паломников в Фирценхайлигене и бенедиктинского аббатства в Нерсехейме — сооружений чрезвычайно сложных.

Новые типы жилища

Структурные эксперименты, осуществленные в рамках религиозной архитектуры, трудно перенести в сферу строительства частных или королевских резиденций, так как здесь поле поисков сужается вследствие требований, предъявляемых к жилью. Охотничий дворец Ступиниджи в окрестностях Турина представляет собой исключение. Его крестообразный план с овальным ядром, сходный с проек-

Охотничий дворец Ступиниджи занимает выдающееся место в ряду многочисленных резиденций, созданных по воле королей Савойской династии в окрестностях Турина на протяжении XVII–XVIII вв. Одновременно это одно из главных творений Ювары, который работал в Турине между 1714 и 1735 гг. Ступиниджи целиком организован вокруг центральной гостиной (слева), расположенной на первом этаже. Колонны поддерживают пониженный свод, образуя вместе с ним четко выраженную внутреннюю структуру здания — согласно принципу, более распространенному в германской, а не в итальянской архитектуре. Свет проникает волнами через широкие оконные проемы и одновременно двери.



главной гостиной больше всего напоминает религиозную архитектуру.

Многие архитекторы ведут поиски в иных направлениях. Французский замок — в Во или в Мезоне — уже являет собой продукт синтеза, и та же тенденция к слиянию различных типов наблюдается во многих других сооружениях. Для римского палаццо Барберини характерны черты виллы: отсутствие внутреннего двора, широкие оконные проемы, глубокий портик. В резиденции Вюрцбурга входной двор и череда павильонов, как во французском замке, сочетаются с высоким бельэтажем и прямоугольными флигелями

тами Фишера фон Эрлаха (дворец Альтхан в Вене) и Боффрана (Мальгранж), свидетельствует об интересе к центрированному плану, но каркасная структура

Когда Ювара еще только приступает к созданию Ступиниджи (внизу и на с. слева), Боффран уже использовал крестообразный план с центральным ядром в лотарингском замке Мальгранж в 1711 г. (слева). Для центральной гостиной он избирает круг; тогда как Ювара предпочитает овал. Этот тип центрированного плана часто встречается в скромных сооружениях (примером может служить Французский павильон Трианон), но крайне редко применяется в крупномасштабных строениях.



итальянского палаццо. В Кэстл-Ховард и в Бленхейме Вэнбро создает синтез палладиеской виллы и французского замка. У первой он заимствует организацию вокруг централизованного, симметричного блока, который в Кэстл-Ховард увенчан куполом, а в Бленхейме располагается за портиком с фронтоном. От второго он сохраняет П-образный план, последовательность внутренних дворов, деление на павильоны.

Тонкости планировки

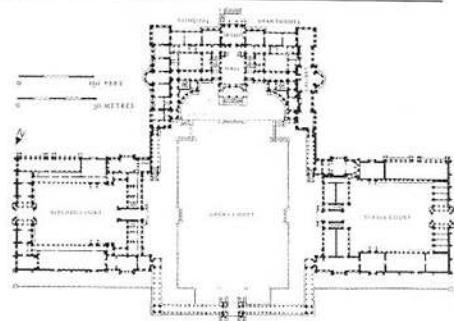
Искусство планировки под влиянием французских архитекторов достигает прежде неведомого уровня. В эпоху Ренессанса для создания симметрии в центре здания стали размещать лестницу, что имело негативные последствия для внутренней организации замка: центральный корпус разделен надвое, а жилые апартаменты сдвинуты к боковым крыльям. Проблему можно было решить только одним путем — отделить остающийся в центре вход от размещенной сбоку лестницы. Так поступает Мансар в Мезоне, где в центре жилого этажа вновь располагается большая

Преподнесенная английским народом герцогу Мальборо в память о его победе при Бленхейме одноименная резиденция, строительство которой началось в 1704 г., отличается необычным сочетанием самых разнообразных стилей. Вэнбро, используя античные, итальянские и французские мотивы, создает мощную сценическую композицию на основе контраста объемов и сочетания различных элементов: центральный павильон, угловые павильоны, крылья и колоннада образуют единое целое.

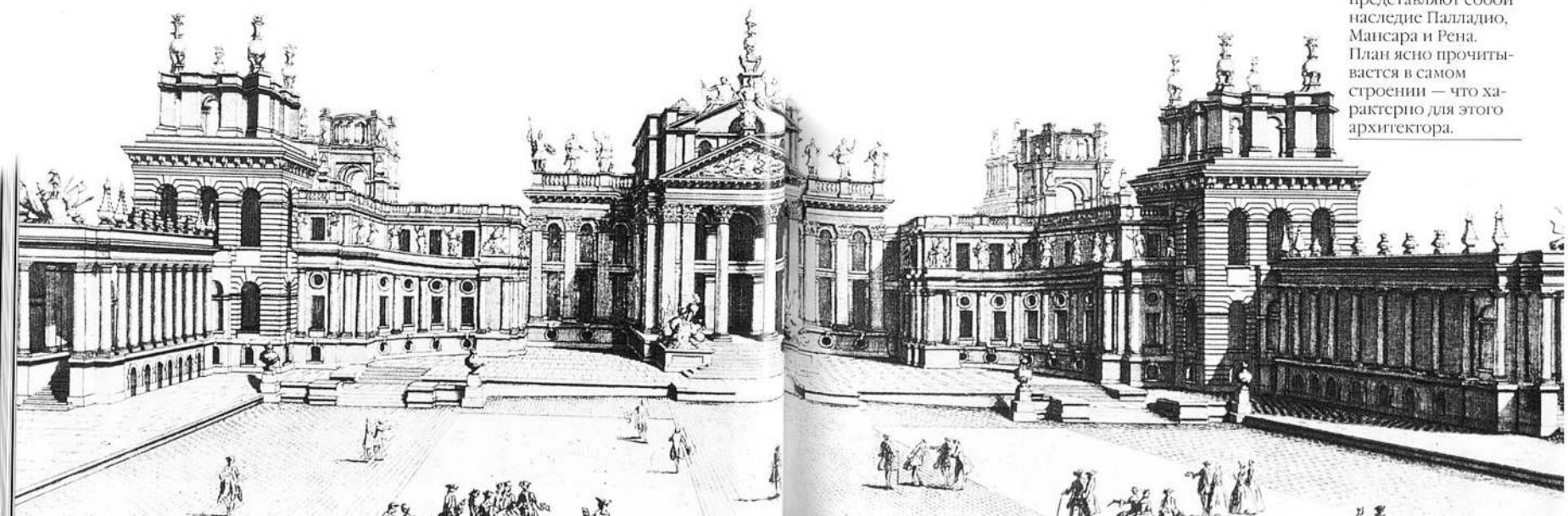
гостиная для приема гостей. С другой стороны, утверждение принципа двоянной планировки — два ряда параллельных комнат — делает возможным существование анфилады с выходом в сад, создание поперечной оси, проходящей через центр здания и размещение лестницы сбоку, в стороне от череды комнат. Именно в боковых зонах, начиная с XVII в., станут во множестве появляться внутренние лестницы, коридоры и комнаты для прислуги, что свидетельствует о повышенном внимании к комфорту и уюту.

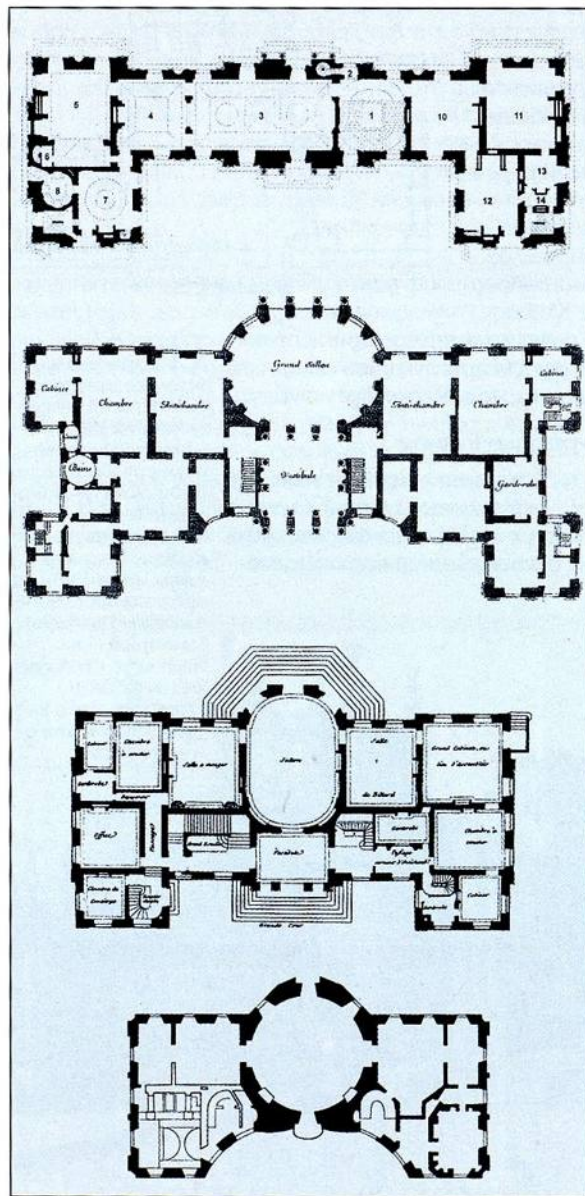
От интерьера к окружающей среде

Архитекторы уделяют большое внимание и тому, как соотносится жилище с окружающей средой. Сначала они стараются наилучшим образом согласовать внутреннюю планировку с композицией всего ансамбля



План главного здания в Бленхейме отличается четкостью: палладиеский «квадрат» в центре окружен с трех сторон традиционными французскими П-образными «квадратами», замыкающие полукруг двора низкие крылья представляют собой наследие Палладио, Мансары и Рена. План ясно прочитывается в самом строении — что характерно для этого архитектора.





Франсуа Мансар помещает двойные апартаменты на втором этаже замка Мезон (вверху). Апартаменты слева включают в себя залу, гостиную, спальню, два кабинета и гардеробную; вместо плоского потолка «на французский манер» в них имеются высокие «итальянские» своды — необычный для Франции элемент интерьера. Интересной выглядит двоясная планировка апартаментов в замке Во (второй план сверху), где Ле Во размещает анфиладу с выходом в сад на первом этаже, что позволяет избавиться от монументальной лестницы. Только центральная гостиная имеет итальянский свод, достигающий высоты всего здания. Характерное для эволюции замка в XVIII в. уменьшение размеров можно увидеть в Шане (третий план сверху), который остается близким к Во, несмотря на присутствие лестницы. В Амалиенбурге (внизу) — простом охотничьем павильоне в парке Нимфенбург — движение в сторону уменьшения размеров достигает крайней точки своего развития.



Замок в Мезоне с этой точки зрения не дает удовлетворительного решения. Центральный павильон лишается своего значения, поскольку расположенная сбоку лестница снаружи не видна. Зато в Во, где итальянская гостиная, увенчанная куполом с колоколенкой, располагается в самом центре здания и образует выступ, Ле Во достигает гармоничного сочетания между типично французским вкусом к игре с пространственными объемами и новшествами в сфере внутренней планировки.

Этот принцип выступа — изогнутого или многоугольного — будет применяться неоднократно. Другая тенденция состоит в том, чтобы наилучшим образом вписать жилище в окружающую среду — в частности, в сады и парки. Систематическое увеличение оконных проемов и все более частое размещение жилых комнат на первом этаже неопровержимо свидетельствуют о желании «вписать» здание в пейзаж.

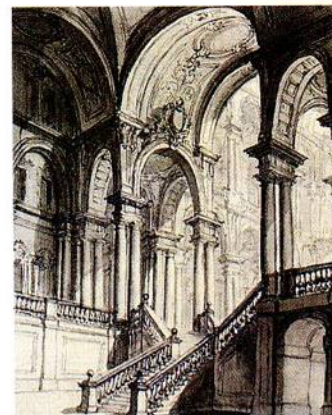
Замок Мезон сохранил все очарование искусства Мансара — уникального соединения черт почти архаических (высокие остроконечные кровли, каменные слуховые окна, «стаккато» композиции) и самых дерзких по своему замыслу решений. Сочетание центрального павильона пирамидальной формы с низкими, выдвинутыми вперед крыльями определяет оригинальность замка.



Архитекторы барокко демонстрируют ярко выраженную склонность к использованию экспрессивных возможностей света и пространства. Визуальным эффектам придается такое значение, что это ведет к концентрации всех ресурсов и поразительно дерзкому слиянию архитектуры с ее живописными или скульптурными элементами.

ГЛАВА III ГЛАВЕНСТВО ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Алтари братьев Азам (на с. слева алтарь монастырской церкви каноников святого Августина в Роре на юге Германии) похожи на театральные декорации; декорации же Галли да Бибиена (справа) напоминают стилистически архитектурный эскиз. В обоих случаях впечатление достигается за счет использования света и пространства.



Слияние искусств

В течение всего XVII в. творцы стремятся извлечь из сочетания трех искусств — архитектуры, живописи, скульптуры — линейные, цветовые и световые эффекты, представляя в трех измерениях то, что до сих пор считалось подвижным лишь фантазии художника. Между 1590 и 1610 гг. появляются новые живописные условности — показатель свойственной эпохе особой восприимчивости к визуальному характеру зрелища. В основе этого обновления, на двух полюсах которого — противоположных и дополняющих друг друга — находятся Караваджо и Рубенс, — лежат видимость подлинности и использование самых художественных приемов. Отчасти подобная восприимчивость порождена Контрреформацией, которая вновь опирается на присущее символическому зрелищу постижение таинства истины, открываемой благодаря суггестивной мощи иллюзии. Но в целом эта восприимчивость далеко выходит за рамки католического мировосприятия.

В Риме Бернини первым приступил к систематическому изучению приемов, позволяющих создавать истинные «картины» в полном соответствии с натурой и в рельефном исполнении. В церкви Сант'Андреа ин Квиринале архитектура интерьера похожа на сценическую площадку, где фигура святого над карнизом взмывает к центру купола. В церкви Санта-Мария дела Витториа видение святой Терезы материализуется, а в апсиде собора святого Петра пронизанный светом золотой и бронзовый ковчег Кафедры словно бы возносится на глазах у верующих. Парадокс подобных конструкций заключается в том,



В римской церкви Санта-Мария дела Витториа Бернини выстраивает интерьер часовни Корнаро вокруг своей скульптурной группы «Видение святой Терезы». Мраморный павильон с отверстием вверху, куда устремляется свет из высокого окна, иллюзионистский эффект облаков на своде, ложные трибуны, где размещены созерцающие эту сцену зрители... Невозможно достичь большей аналогии с театром.

что для достижения большей иллюзии в них совершенно не используется одно из главных достоинств скульптуры и архитектуры: возможность рассматривать произведение под разными углами. В этом смысле позволительно говорить о регрессе в сравнении с достижениями маньеризма. Ведь для полноты впечатления нужно сохранять ракурсы, необходимый для созерцания зрелища. В данном случае речь действительно идет о зрелище, которое оживает лишь в процессе постановки и требует от зрителя временного погружения в свое пространство — если же этого не происходит, оно неизбежно превращается в жалкое подобие иллюзии.



Подобно братьям Циммерманн, братья Азам, художник Косма Дамиан и скульптор Эгид Квирин работали вместе на многочисленных строительных работах в Баварии. Но если первые более связаны с местными традициями и одновременно с придворным искусством (Иоганн-Батист Циммерманн был любимцем Кювилье, который привлекал его к созданию лепных украшений из искусственного мрамора), то вторые получают образование в Риме, куда приехали в 1711 г., и воплощают собой ярко выраженную итальянскую тенденцию, являясь приверженцами итальянских традиций. Славу им приносит прежде всего интерьеры на религиозные темы, в которых чувствуется сильное влияние Бернини: игра с эффектами заднего света, фрески, многочисленные скульптурные группы. В мюнхенской церкви Святого Яна Непомучского (слева) представлены все аспекты их искусства — начиная от внешнего облика здания и кончая внутренним убранством.



Утонченный световой эффект и красота изящного сплетения готических нервюр в церкви чешского города Здар — творение Джованни Сантини-Айкеля (1667–1723) — подчеркивают значение символических знаков: в данном случае речь идет о звезде святого Яна Непомуцкого.

Чудеса света

Поиски в этой сфере отличаются необыкновенным разнообразием. В венецианской церкви Спасения Лонгена последовательно чередуют освещенные и затененные зоны на всем пространстве от входа до алтаря, подчеркивая этими световыми контрастами сценический характер своей композиции. Мансар в парижской церкви Визитации создает необычную ритмику посредством не видимого из нефа потолочного освещения. Бернини относится к освещению скорее как художник: насыщенный значением свет предстает материализацией божественного дыхания и неотъемлемой частью всего ансамбля. Борромини также отводит свету первостепенное место, но трактует его иначе: освещение подчеркивает основные линии его архитектурных сооружений. В римской церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане расцвеченный всеми цветами радуги купол словно отрывается от своего основания. Неяркое освещение странным образом согласуется с изысканными изгибами стен. В церкви Сант-Иво де Сapiенция план часовни, поч-

ти не поддающийся прочтению в сложной игре пергородок, раскрывается при помощи освещения: его создает свет, который отражается от мощного карниза, бегущего вдоль основания купола. Купола Гварини в Турине как в часовне Святого Суария, так и в церкви Сан-Лоренцо, обретают форму только в сочетании архитектурных структур с размещенными вокруг них светонесущими ячейками. Композиции в виде звезд, боковое освещение, сплетение линий и дематериализация свода образуют оптическое устройство, в котором визуальный эффект достигается прежде всего за счет игры света.

Удачное использование света становится одним из достижений церковной архитектуры (внизу церковь в баварском городе Виес, творение братьев Циммерманн). Свет проходит через боковые проемы и преломляется сквозь опорные конструкции.



Наложение куполов

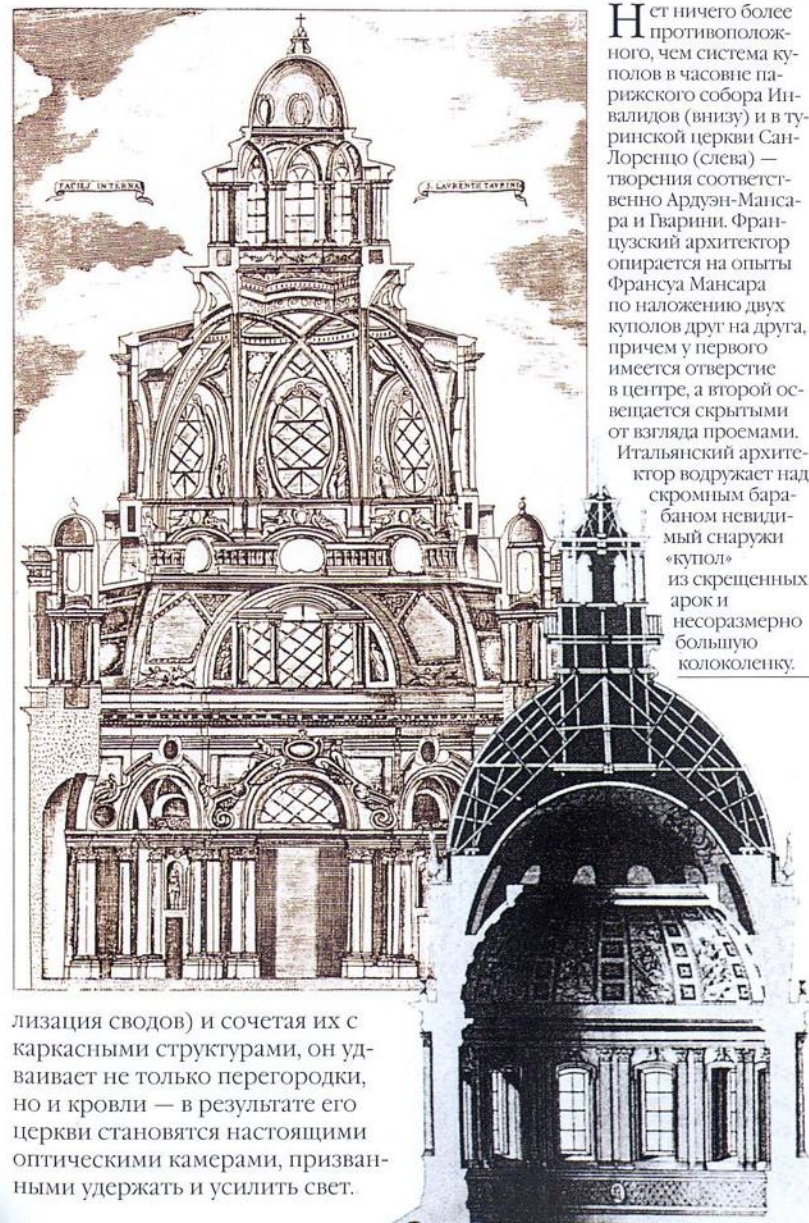
Несомненно, Мансару первому пришла в голову мысль наложить друг на друга два купола с отверстиями в центре и использовать для их освещения скрытые от взгляда боковые проемы. В часовне Визитации это решение находится еще в зачаточном состоянии и встречается вновь в проектах Мансары для мавзолея Бурбонов в Сен-Дени. Затем Жюль Ардуэн-Мансар использует его в часовне собора Инвалидов, а Кристофер Рен в лондонском соборе Святого Павла. В те же годы Борромини создает образец наложения противоположных структур в церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане: ромбовидный план, крестовидные паруса свода, овальный купол. Вслед за тем Гварини приступает к нагромождению типовых элементов. Структуры традиционных форм — парусов свода, цилиндрических оснований колонн, куполов и колоколенок — парадоксальным образом искривляются, их пропорции нарушаются и взаимодействуют, оказывая искажающее влияние друг на друга.

Паруса свода опираются на пустоту, барабаны куполов уменьшаются, купола раскрываются на манер барабанов, колоколенки раздуваются на манер купола. После 1730 г. туринский архитектор Бернардо Виттоне синтезирует все эти приемы в одно целое. Используя всю гамму возможностей (потолочные отверстия, наложение куполов, дематериа-

В парижской часовне Визитации (внизу) Мансар применяет два новых световых решения. В ризнице он использует потолочный свет, чей источник из нефа не виден. Над самим

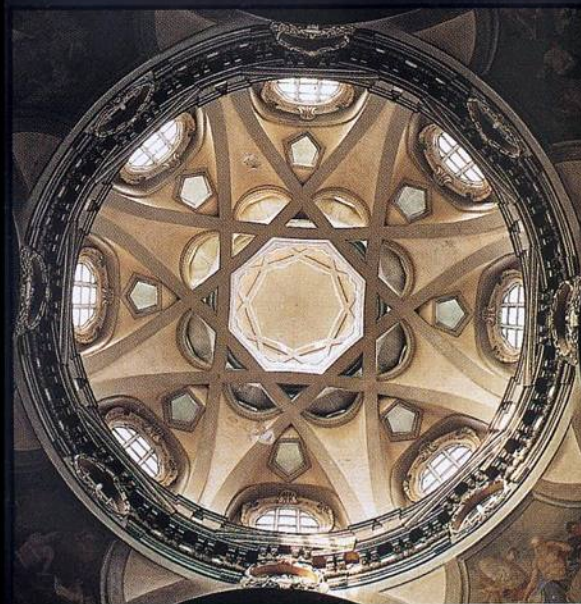


нефом водружены два купола и колоколенка, которая резко контрастирует с темной зоной, образованной верхним куполом.



Н ет ничего более противоположного, чем система куполов в часовне парижского собора Инвалидов (внизу) и в туринской церкви Сан-Лоренцо (слева) — творения соответственно Ардуэн-Мансары и Гварини. Французский архитектор опирается на опыты Франсуа Мансары по наложению двух куполов друг на друга, причем у первого имеется отверстие в центре, а второй освещается скрытыми от взгляда проемами. Итальянский архитектор водружает над скромным барабаном невидимый снаружи «купол» из скрещенных арок и несоразмерно большую колоколенку.

лизация сводов) и сочетая их с каркасными структурами, он удваивает не только перегородки, но и кровли — в результате его церкви становятся настоящими оптическими камерами, призванными удержать и усилить свет.



В Италии архитекторы гораздо дальше продвинулись в экспериментах с купольными отверстиями. В Центральной Европе будут охотно заимствовать идеи Гварини относительно опор и сводов, но его звездобразные композиции (слева, внизу, купол Сан-Лоренцо в Турине) не найдут там никакого отклика. Купола Гварини, подобно куполу Борромини в церкви Сант-Иво де Сапиенция в Риме (слева, вверху), могут быть восприняты как игра линий и света, даже если в их конструктивных принципах нет ничего общего. Со светом обращаются как с пластическим материалом, который не должен раскрывать или подчеркивать детали интерьера или определенное пространство. В этом смысле Борромини и Гварини отличаются от Мансара и Бернини. Что касается Виттоне, то он наследует обе эти традиции: в Валинотто использует дематериализацию Гварини, а для церкви Сан-Бернардино в Кьери (на с. слева) применяет систему потолочных отверстий, как в часовне Визитации Мансара.



Интерьер против архитектуры

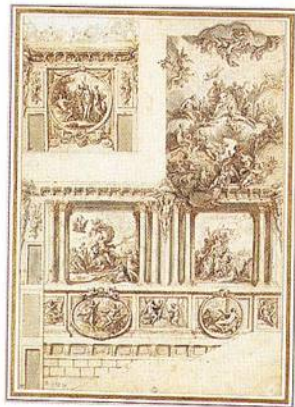
Стремление выйти за пределы реальной архитектуры посредством живописной иллюзии восходит к давним временам. Ок. 1470 г. Мантенья уже задумывал для Комнаты новобрачных во дворце герцогов Мантуанских интерьер, создающий подлинно иллюзионистский эффект. В эпоху Ренессанса Перуцци, Джулио Романо, Корреджо продолжают экспериментировать, делая в стенах, потолках и куполах отверстия, которые выходили на фантастические пейзажи, бегущие облака или ложные архитектурные сооружения. Эта традиция сохраняется в Риме вплоть до XVII в.: Пьеро да Кортона в интерьере гостиной палаццо Барберини изображает небо с нарисованными аллегорическими фигурами, но сама архитектура пока еще лишена иллюзионизма; Гаулли использует эффект световых контрастов в своде церкви Иль-Джезу, добиваясь слияния между живописным изображением и его архитектурным обрамлением; Поццо-отец при создании свода церкви Сант'Игнацио опирается преимущественно на ложную архитектуру или квадратуру, которую доводит до невиданного прежде совершенства.

Это влечение к световым отверстиям и оптическим уловкам совпадает с поисками архитекторов. Бернини проявляет большой интерес к концепции

росписей в церкви Иль-Джезу, которые также имеют очевидное сходство с дематериализованными сводами Гварини и со световыми проемами Виттоне. Возможно, в творческих поисках архитекторы вдохновлялись находками живописцев. Как бы там ни было, для своих росписей художники испытывают парадоксальную потребность в полностью закрытых и гладких сводах, существование которых не совместимо с искусством таких архитекторов, как Борромини или Гварини. Поэтому величайшие религиозные росписи века будут созданы в церквях, построенных на пятьдесят лет раньше. Искусство Поццо, который провел последние годы своей жизни в Вене, находит последователей в центральной Европе, где художники получают в распоряже-

Фрески Антуана Койппеля в галерее Энеса парижского Пале-Рояля (слева) и Андреа Поццо на своде римской церкви Сант'Игнацио (внизу) различаются по своему характеру: красота первой основана на контрасте световых масс, тогда как вторая представляет собой шедевр иллюзионистской архитектуры.





ние обширные поверхности в силу отсутствия интереса к отверстиям в своде. Но в Италии главными его наследниками становятся театральные художники и, прежде всего, Галли да Бибиена, который питает особую склонность к масштабным архитектурным композициям, порожденным его фантазией.

Украшения в стиле рокайль также вступают в парадоксальные отношения со своим обрамлением. Легкость их распространения на все структуры очевидным образом свидетельствует об отсутствии интереса к четкому разделению различных частей сооружения. Однако, если учитывать, с каким тщанием многие архитекторы стремятся использовать неувязимость линий, гибкость перегородок и слияние пространств, сделать незаметными разрывы между стенами и потолком, между сводами и опорами, мы должны признать, что этот тип интерьера находится в большей, чем кажется на первый взгляд, гармонии с архитектурной концепцией здания.

В целом же при анализе взаимодействия архитектуры и интерьера на протяжении полутора веков и в масштабе всей Европы весьма трудно сформулировать какие-то общие принципы. Этому препятствует бесконечное разнообразие композиций и декоративных стилей, к которым прибегают архитекторы, причем последние далеко не всегда стремятся согласовать их между собой. Несомненно, специфический характер данного периода во многом определяется именно отторжением любой систематизации и свободой твор-



В своем проекте лестничных украшений (слева) английский архитектор Торрихилл придумывает устройство с использованием ложной колоннады, обрамляющей исторические сцены. При создании гостиной принцессы Субиз в парижском отеле Роан (внизу) Бофран отказывается от архитектурных ордеров, росписей на потолке, цоколей и барельефов. Переход от стен к потолку совершается незаметно, картины располагаются на вогнутых пространствах, замкнутых линиями декоративных панно.

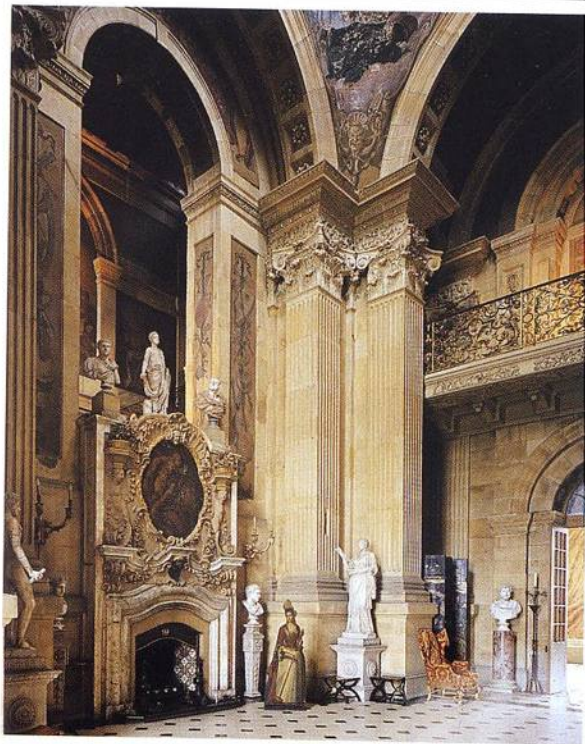


ца использовать любые мотивы и приемы, никогда не отказываясь при этом от суверенного права на новшество собственного изобретения.

Возвеличенное пространство

Идеальный осмотр апартаментов версальского замка, вероятно, должен происходить согласно правилам, сходным с теми, что были изложены Людовиком XIV в небольшом сочинении «Искусство показывать сады Версаля», где король четко и ясно излагает, каким образом следует знакомиться с садами. Осмотр подразумевает последователь-

Между 1750 и 1753 гг. Тьеполо создал для резиденции в Вюрцбурге два интерьера — парадную лестницу и Кайзерзал, или Императорский зал (вверху). Будучи последним наследником итальянской традиции фрески, Тьеполо сочетает ее с орнаментальными темами.

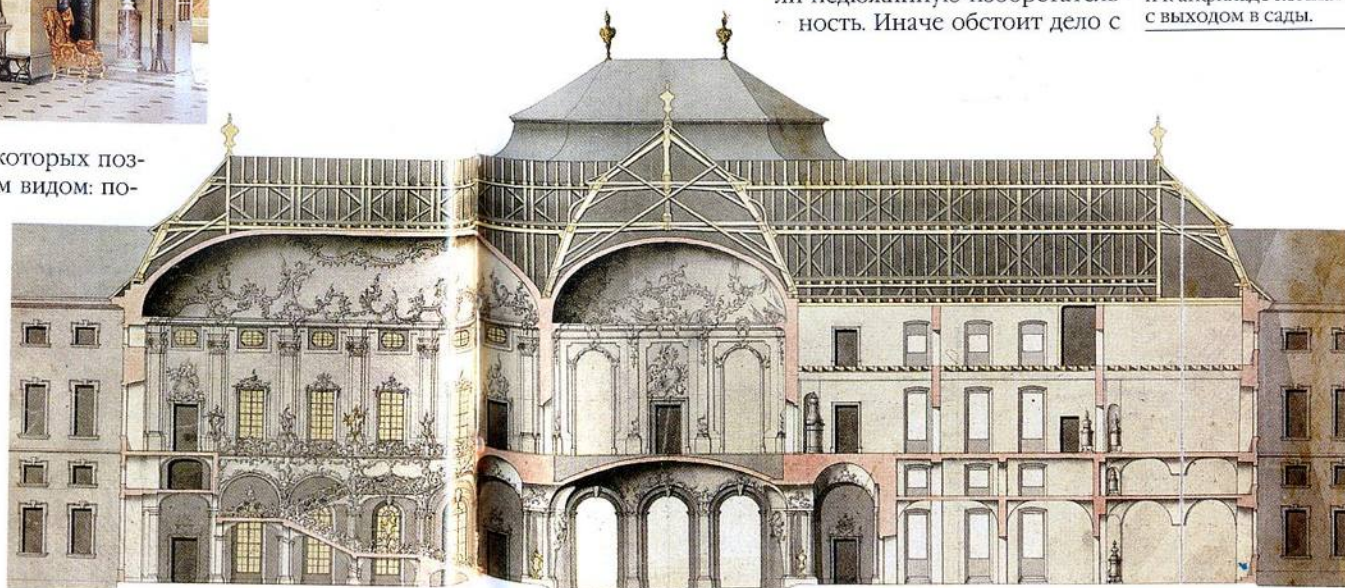


Для английских домов характерны величественные холлы. Один из самых замечательных образцов был создан Вэнбро в Кэстл-Ховарде (слева). Увенчанный невидимым здесь куполом на парусе свода, холл становится центром поистине театральной композиции: две большие аркады открываются с той и другой стороны на лестничные пролеты, галереи второго этажа начинаются за колоннами, широкие двери ведут в гостиные, откуда можно пройти в сад.

ную смену ракурсов, каждый из которых позволяет насладиться тем или иным видом: посетитель проникается идеальным сочетанием цветников, фонтанов, скульптур и водоемов. Визит состоит из последовательной смены подъемов, спусков, переходов и поворотов. Интерьер замка, от низкого вестибюля и лестницы с двойным пролетом через анфиладу гостиных, выводящих к Зеркальной галерее, в глубине которой возвышался трон суверена, представляет собой несравненную последователь-

ность ракурсов, совокупность которых оправдывает полное нарушение дистрибутивной логики на втором этаже замка. Тот факт, что ведущая к Главным апартаментам лестница получила название «лестница Послов», показывает, какое значение придавалось церемониям входа и приема, а также — и особенно — месту их проведения. Неординарному шествию официальных посольств от лестницы до галереи соответствовало ежедневное, но совершающееся в обратном направлении шествие короля к часовне, которая с 1682 г. располагалась на восточной оконечности анфилады. По мере продвижения через анфиладу доступ в комнаты часто становится более ограниченным: за вестибюлями и лестницами следуют прихожие, затем апартаменты, наконец, кабинеты и спальни, куда входить было запрещено. Такая иерархия придает смысл постоянному преодолению. Это еще одна аллегорическая версия подъема, усиленная многочисленными лестницами, в сооружении которых архитекторы той эпохи проявили недюжинную изобретательность. Иначе обстоит дело с

В своих рисунках для резиденции в Вюрцбурге Нейман не считается с интерьерными Тьполо. Но поперечное сечение центральной части (внизу) показывает, какую важную роль играет лестница, которая вместе с вестибюлями занимает больше половины здания. Сначала предполагалось сделать вторую, симметричную первую лестницу в правом крыле, однако Робер де Кот посоветовал отказаться от нее. Высокий вестибюль в середине дворца ведет в Кайзерзалль (на пред. с.), от которого видна только крыша в форме балдахина, и к анфиладе комнат с выходом в сады.

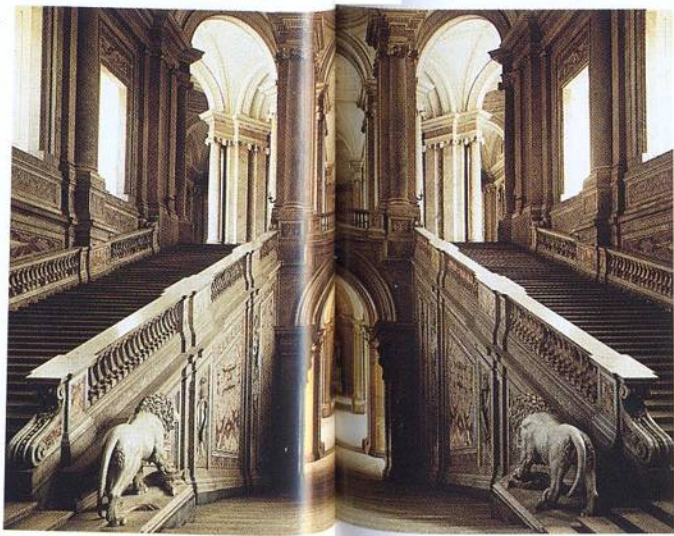




Лестница представляет собой одну из главных тем дворцовой архитектуры. Шамбор оказался лебединой песней средневековой винтовой лестницы, которая ушла в небытие под натиском утвердившейся в эпоху Ренессанса итальянской модели «марш за маршем». Поскольку такая лестница почти не поддается сложным усовершенствованиям, ее вскоре вытесняют симметричные лестницы со сходящимися или расходящимися пролетами. Лишь во Франции укореняется подвесная лестница с тремя пролетами, обладающая большими стереотомическими возможностями. Лестница замка в Брюле (на с. слева), наряду с лестницами в Поммерсфельдене, Вюрцбурге и Брухзале, принадлежит к числу немецких образцов больших симметричных лестниц. Скала Реджа (слева), созданная Бернини и ведущая из собора Святого Петра в Ватиканский дворец, представляет собой тип лестницы «марш за маршем». Перспектива усиливается постепенным уменьшением высоты колонн и ширины ступенек — сходным образом создается эффект перспективы в театре.

церквами и соборами: анфилады здесь отсутствуют и главную роль играет фасад. Именно фасад предвосхищает появление алтаря, который находится в глубине и часто повторяет его характерные черты. Но фасад — это прежде всего торжество веры, символизирующее доступ в храм. Преодоление совершается, таким образом, лишь при входе. Открывающееся восхищенному взгляду внутреннее пространство относится уже к впечатлениям визуального характера. И это пространство все более усложняется: начиная с Борромини, оно становится объектом архитектурных экспериментов; Лонгена придает ему драматический облик благодаря игре световых контрастов; Гварини и Дитценхофер организуют его посредством комбинаций неразрывно связанных между собой отсеков. Применение каркасных структур и фрагментация плана ведут к многократному увеличению числа опор и визуальных просветов — такого изобилия вертикалей не было со времен готической эпохи.

Наконец, такое пространство имеет несомненный театральный характер — это зрелище, которое приводит в восторг и одновременно ускользает. В сценических декорациях Ювары и Галли да Биены можно найти сходные переплетения лестниц, образованные колоннами перегородки, чередование освещенных и затененных зон, напоминаю-



щие огромные и сложные архитектурные сооружения, которые можно было бы осмотреть только мысленно. Пиранези — венецианец, как и Лонгена — в своих архитектурных капризах доводит до высшей точки восприимчивость к драматическим аспектам пространства. Наряду с особым, чисто венецианским вниманием к свету, он оставит эту восприимчивость в наследство первому поколению архитекторов-неоклассицистов.



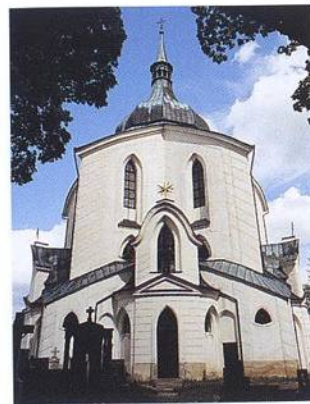
Сходство между туринской церковью Сан-Лоренцо (вверху, на с. слева), сценическими декорациями в туринском Королевском театре (вверху слева) и лестницей королевского дворца Казерта, рядом с Неаполем (внизу) обусловлено расчленением пространства, а также чередованием освещенных и затененных зон, роль которых в создании объемности сравнима с последовательно сменяющимися друг друга планами в пейзажной живописи. Перспектива, несмотря на свою «перегруженность», производит сильное впечатление. Как при посещении, так и при осмотре пространство расширяется посредством световых и связанных с ним структурных приспособлений. Поздний (после 1752 г.) пример использования такой композиции во дворце Казерта, созданного убежденным классицистом Ванвितелли, показывает, что на протяжении всего XVIII в. архитекторы сохраняют интерес к драматическим эффектам, появляющимся благодаря манипуляциям со светом и пространством. Это одно из немногих достижений, которое согласится принять от своих предшественников поколение неоклассицистов.



Расцвет архитектуры на протяжении полутора веков в масштабах всей Европы был обусловлен большим разнообразием стилей. Удивительный творческий потенциал художников, устойчивость местных традиций и продолжительность самого периода способствовали появлению различных, часто противоположных направлений.

ГЛАВА IV СТИЛИСТИЧЕСКИЕ УХИЩРЕНИЯ

Будучи представителями разных поколений, Жюль Ардуэн-Мансар (на с. слева, на фоне королевской часовни Дома инвалидов) и Сантини-Айкель, создатель церкви в Здаре (Богемия) (справа) жили в одно время. Тем не менее трудно найти двух более разных архитекторов.



Европейская архитектура в начале XVII века

Для двух первых десятилетий столетия характерны большие разнообразные эксперименты и преемственность традиций. Во Франции Генрих IV продолжает начатые его предшественниками работы в замках Сен-Жермен и Фонтенбло. Король поручает своим любимым архитекторам — Жаку II Андруэ дю Серсо и Луи Метезо — соединить два дворца в Лувре огромной галереей, идущей вдоль берега Сены. Сохраняется мода на строения из кирпича и камня: именно она определяет главные черты Королевской площади и площади Дофин.

В Риме на папский престол вступает Павел V Боргезе; отъезд Фонтаны из Неаполя в 1594 г. и смерть Делла Порта в 1602 способствуют успешной карьере новых архитекторов. Фаворитами Боргезе были Фламинио Понцио, который умер в 1613 г., а затем Ян Ван Сантен, прозванный Вазанцио. Последний создал виллу, которая до сих пор носит имя Боргезе. Карло Мадерна возглавил после Делла Порта строительство собора Святого Петра, начатого по приказанию папы в 1607 г. Если Понцио отдает предпочтение довольно традиционному стилю, то Мадерна при создании церкви Святой Сюзанны (1603) возвращается к пластической обработке фасада.

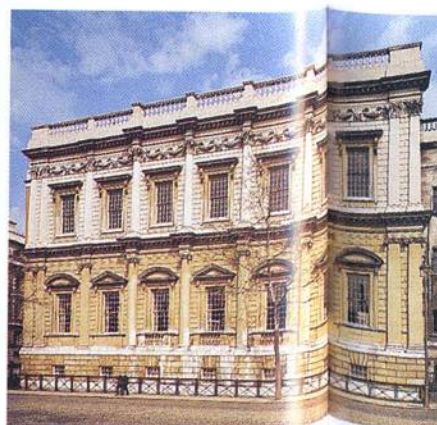
Особенно плодотворным становится второе десятилетие века. Во Фландрии начинается строительст-

Фонтан Аква-Паола (внизу слева), названный в честь папы Павла V, принадлежит к числу самых прекрасных творений Фламинио Понцио, который по просьбе того же понтифика работал в palazzo Боргезе, создал для него поминальную часовню в Санга-Мария-Маджоре (часовня Паулина) и принимал участие в расширении Квиринальского дворца. В palazzo Боргезе работают также скульпторы Пьетро Бернини, Мадерна, Мокки и художники Джигли, Рени, Баглионе и Ланфранко. В Квиринальском дворце мы вновь встречаем Рени и Ланфранко вместе с Сарачени и Альбано — руководит ими Тасси.



во серии церквей с богато украшенным интерьером — для августинцев в Антверпене (архитектор Венцель Коберхер) и иезуитов в Брюсселе (Якоб Франкарт). Особенно выделяется иезуитская церковь в Антверпене — творение Петера Хюиссенса. В Испании, где суровая простота умершего в 1597 г. Херреры сохраняет прежнее влияние, Гомес де Мора создает Пласа Майор в Мадриде (1619–1621) и начинает строительство коллежа Клересиа в Саламанке (1617–1620). Сантино Солари, разрабатывая план для заложенного в 1614 г. собора в Зальцбурге, также остается верен строгости, характерной для конца ренессансной эпохи. Наконец, в Генуе Бартоломео Бьянко строит на новой улице Бальби дворцы Дураццо-Паллавичини и Бальби-Сенарега, которые служат великолепным завершением серии изумительных дворцов, созданных столетием раньше. Центрами обновления становятся тогда Англия и Франция: Инниго Джонс, вернувшийся из Италии в 1614 г., закладывает основы английского палладианизма, а в Париже

Иезуитская церковь Хюиссенса в Антверпене (вверху), Люксембургский дворец в Париже и Банкетинг-хаус Инниго Джонса в лондонском дворце Уайтхолл (внизу справа) свидетельствуют об активной деятельности Рубенса в сфере декоративного искусства в 1620-е г. Четкость разделительных линий, изящество деталей и общая строгость стиля в Уайтхолле характерны для Джонса, который был многим обязан Палладио и оказал большое воздействие на английскую архитектуру.

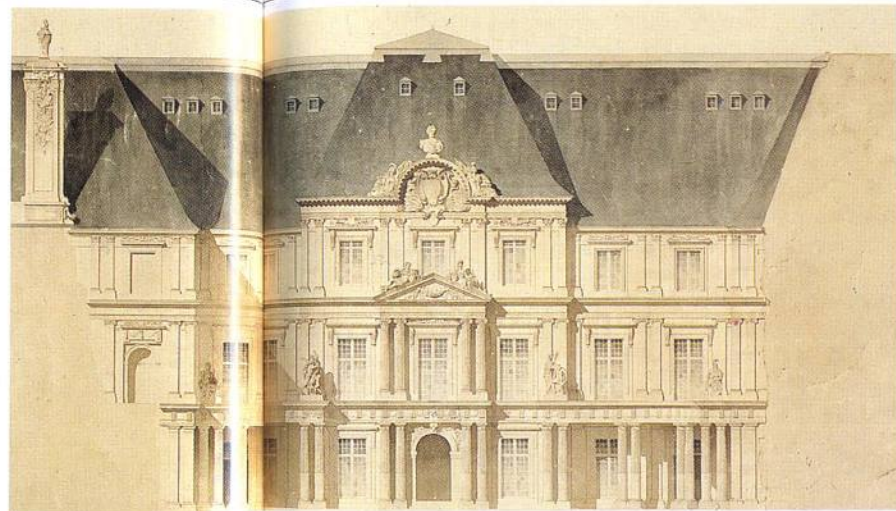


в период регентства Марии Медичи доминирующую позицию занимает Саломон де Брос. Наследник Филибера Делорма и предтеча Франсуа Мансара, он создает Люксембургский дворец в Париже, новый Парламент в Ренне, фасад церкви Сен-Жерве в Париже, замки Куломье и Блеранкур.

Рим Урбана VIII и Париж Ришелье

Со вступлением Урбана VIII Барберини на папский трон в 1623 г. римские понтифики начинают поддерживать художников-новаторов, в первом ряду которых стоят Бернини и Пьеро да Кортона. С 1624 г. они вместе работают на строительстве церкви Святой Бибианы. Бернини поручают создать бронзовых балдахин на стыке трансепта и нефа в соборе Святого Петра. После смерти Мадерны (1629) он становится его преемником на строительстве базилики и дворца Барберини, где работают также Пьеро да Кортона и молодой Борромини.

Во Франции этому периоду соответствует новый подъем художественного творчества, импульс которому дал Ришелье в 1624 г. Его официальный архитектор Жак Лемерсье знакомит Париж с некоторыми особенностями римской архитектуры начала века. Но более оригинальными выглядят первые творения Франсуа Мансара: фасад церкви Фельянов, замки Берни и Бальруа, а также — и особенно — часовня монастыря Визитации, заложенная в 1632 г. В тридцатые годы в Париже продолжается интенсивное строительство частных особняков, начавшееся в предыдущем десятилетии. Мансар создает один из самых совершенных образцов домов такого типа — отель де ла Врильер, начатый в 1635 г. В северной Италии самые активные центры — это Венеция и Турин. С 1631 г. на берегу Большого канала Лонгена строит церковь



Лемерсье (на с. справа) побывал в Риме в начале века. По возвращении он становится любимцем Ришелье и начинает работать в Пале-Кардиналь (нынешний Пале-Рояль), принимает участие в обновлении Сорбонны. Сверх того, в 1624 г. он возглавляет строительство Лувра. Часовня Сорбонны (на фоне которой изображен его портрет) не свидетельствует о знакомстве с новейшими итальянскими образцами, но западный ее фасад в момент строительства представляет собой один из наиболее «римских» памятников Парижа. Слева — начатый в 1624 г. балдахин работы Бернини в соборе Святого Петра.

Спасения, в Турине же продолжается начавшийся в XVI в. процесс расширения и украшения города.

Наконец, Пьеро да Кортона создает в 1635 г. первое из римских сооружений — церковь Святых Луки и Мартины — и тем самым прокладывает совершенно новый путь. До своего отъезда во Флоренцию в 1641 г. он работает также над виллой Саккетти (ок. 1638–1640) и над украшением потолка в Большой гостиной дворца Барберини (1633–1639). Борромини почти не отстает от него, создавая первые свои произведения: начатые в 1637 г. здания конгрегации ораторианцев и монастырь тринитариев, строительство которого — за исключением фасада церкви (Сан-Карло алле Куатро Фонтане) — продолжается с 1638 по 1641 г.

Стиль Франсуа Мансара восходит к искусству Саломона де Броса, т.е. предшественников его следует искать скорее во Франции, а не в Италии, где он, кажется, никогда не бывал. В Блуа (слева) он работает для брата короля: в сравнении с изяществом его ордеров композиции Лемерсье (внизу, изображен перед часовней Сорбонны) выглядят весьма банальными.



Середина века

Понтификат Иннокентия X Памфили (1644–1655) отличается таким же блеском, как и правление его предшественника. Палаццо Памфили на площади Навона построен Джироламо Райнальди при участии Борромини. Виллу Памфили создаст Альгарде. К творениям Бернини принадлежит фонтан Четырех рек, интерьер часовни Корнаро, палаццо Людовизи. Но наибольшую активность проявляет Борромини, который работает на строительстве церквей Сант-Иво де Сапиенция (1642–1650) и Сан-Джованни ин Латрано (1646–1649), палаццо Фальконьери (1646–1649) и церкви Святой Агнессы на площади Навона (1653–1655).

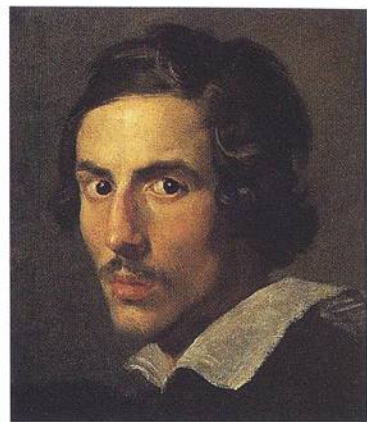
Во Франции в это десятилетие умирают кардинал Ришелье (1642), затем Людовик XIII (1643). Регентша Анна Австрийская начинает строительство Валь-де-Грас, порученное сначала Франсуа Мансару, который создает еще один из великих шедевров этого периода — замок Мезон, заложенный в 1641 г. Однако после волнений Фронды преемником Лемерсье на посту Первого архитектора короля становится не Мансар, а Луи Ле Во, возглавивший строительство Лувра (1654). Ле Во работает также в Венсенском замке и в 1656 г. начинает строительство замка Во для Фуке.

Царство Бернини в Риме

Александр VII Киджи, третий из пап-строителей XVII в., получил тиару в 1655 г. Великая архитектурная деятельность Бернини начинается в то время, когда Борромини и Пьеро да Кортона работают над своими последними творениями (первый создает коллеж Распространения Веры и фасад церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане, второй — церкви Санта-Мария делла Паче и Санта-Мария ин Виа Лата). Карло Райнальди продолжает строительство

Над созданием римской площади Навона (внизу, на картине Панини) трудились величайшие художники. Пьеро да Кортона, Бернини, оба Райнальди, Борромини... Все принимают участие в строительстве и отделке интерьеров дворца Памфили для Иннокентия X, прилегающей к нему церкви Святой Агнессы и фонтанов, украшающих площадь.

церкви Санта-Мария ин Кампителли и площади Дель Пополо. В Италии нигде не ведутся архитектурные работы такого масштаба. Соперничать с Римом не могут ни Венеция, где сохраняется верность традициям и архитекторы дают новую жизнь старым образцам за счет богатых скульптурных украшений (палаццо Пезаро и Реццонико, церковь Оспедолетто Лонгены, церковь Сан-Моизе Аллесандро Тремигнони, 1668), ни Флоренция, ни Турин, ни даже Неаполь, где завершается творческая деятельность Фанзаго.



Пользовавшийся большим расположением Урбана VIII, Бернини пережил краткий период немилости в начале понтификата Иннокентия X, который поначалу отдавал предпочтение Альгарде и Борромини. Но полностью его архитектурный гений был оценен при папе Александре VII. Именно к этому периоду относятся палаццо Киджи (1664), церковь Сант'Андреа ин Квиринале, церкви в Кастель-Гандольфо (1658–1661), Аричини (1662–1664) и главное — творения для собора Святого Петра в Риме: Кафедра (1656–1666), Скала Реджи (1663–1666) и колоннада, замыкающая площадь и ведущая к собору. Так завершилось грандиозное строительство, начатое первыми папами эпохи Ренессанса.



Конец итальянского превосходства

В 1660-е гг. происходит решающий поворот. Смерть Александра VII, Борромини, а затем Пьеро да Кортона знаменуют завершение периода расцвета архитектуры в Риме, тогда как Пьемонт, где правит Савойская династия, благодаря переезду Гварини в Турин в 1666 г. становится одним из центров искусства. Об усилении Франции на международной арене свидетельствует интернациональный характер окончательной перестройки Лувра, к которой были привлечены самые известные французские и итальянские — за исключением Борромини — архитекторы. Наконец, в Англии реставрация Стюартов и восстановительные работы в Лондоне после пожара 1666 г. оказывают решающее влияние на карьеру Кристофера Рена, который останется доминирующей фигурой в английской архитектуре до конца столетия. Помимо реконструкции собора Святого Павла и лондонских церквей, он работает над Королевским госпиталем в Грин-

виче, во дворце Уайтхолл и в Хэмптон-корт. Во Франции работы в Версале, начиная с 1670-х гг., принимают грандиозный размах: расширение садов, «обертка» Ле Во и строительство Фарфорового Трианона, затем, после 1678 г., перестройка самого замка под руководством Жюль Ардуэн-Мансара, возведение Мраморного Трианона и замка Марли. В Париже свидетельством интереса короля к украшению столицы и совершенствованию французского стиля становятся новые архитектурные сооружения: Обсерватория, собор Инвалидов, ворота Сен-Дени и Сен-Мартен, площади Людовика Великого и Победы. После смерти Бернини в 1680 и Карло Райнальди в 1691 г. ведущим римским архитектором становится Карло Фонтана, создавший в 1682 г. фасад Сан-Марселло аль Корсо. Несмотря на упадок архитектурного творчества в папском городе рубежа веков, Фонтана пользуется колоссальной популярностью. С ним будут работать множество архитекторов следующего поколения, в том числе Ваккарини, Гиббс, Фишер фон Эрлах, Хильдебрандт, Ювара и братья Азам.



Расцвет художественного творчества в царствование Людовика XIV во многом стал следствием волюнтаризма Кольбера, назначенного сюринтендантом стросний в 1664 г. Действительно, позиция монарха, который занимается архитектурой с эмпиризмом, страстно увлеченного любителя и обсуждает со своими архитекторами детали задуманных им сооружений, отличается от поведения его министра, озабоченного прежде всего тем, чтобы заключить разрабатываемую эстетическую теорию и существующую художественную практику в четко определенные границы политической выгоды. В эту нормативную систему искусств вполне вписывается учреждение академий, призванных сформулировать правила красоты и хорошего вкуса, однако на королевских строительных указаниях министра часто не соблюдают. Именно поэтому Большой Трианон (на с. слева), завершенный в результате долгих поисков и сомнений, не имеет почти ничего общего с павильоном Обсерватории (слева, на заднем плане) — творением Клода Перро. Точно так же отличаются друг от друга выходящий в сады фасад Версальского дворца и колоннада Лувра.



Реванш Севера

После завершения Тридцатилетней войны в центральной Европе начинается постепенное обновление архитектурных стилей: на первом этапе главную роль играли итальянцы, а с 1680-х г. в Баварии появляются первые великие творения местных архитекторов — церковь в Каппеле Георга Дитценхофера и аббатство в Обермар-

хтале, построенное Микаэлем и Кристианом Тумбами. На рубеже XVII–XVIII вв. на авансцену выходит целое поколение художников, родившихся между 1655 и 1670 гг. Многие из них получали образование в Италии. Пёппельман работает в Саксонии, Шлот-

Два мастера обновляют архитектурный облик Вены в начале XVIII в.: Иоганн Фишер фон Эрлах (1656–1723) и Лукас фон Хильдебрандт (1668–1723). Оба учились в Италии у Карло Фонтаны. На картине художника Беллотто «Вид на Вену из садов Бельведера» (внизу), построенного Хильдебрандтом для принца Евгения дворца, в центре показан дворец Шварценберг работы того же архитектора, а слева церковь Сан-Карло Борromeо Фишера фон Эрлаха, который создал также Императорскую библиотеку (слева).

тер в Пруссии, Эффнер в Баварии, Фишер фон Эрлах и Лукас фон Хильдебрандт в Австрии, Кристоф Дитценхофер и Сантини-Айкель в Богемии, Иоганн Дитценхофер во Франконии. Прандтауэр, Моосбрюггер и Франц Бир продолжают старую традицию монастырской архитектуры: первый создает аббатство в Сен-Флориане и Мельке, второй в Айнзильдене, третий в Вайнгартене.

В это же время во Франции после Рисвикского мира (1697) возобновляются работы в королевских резиденциях: украшение Марли, переделка апартаментов монарха, возведение новой часовни и обновление интерьера в версальском павильоне Менажери (Зверинец). Появляется целая серия новых загородных домов, что означает подъем приватной архитектуры, который продлится до 1730-х г.:



Фасад собора в Валенсии (вверху), созданный Конрадом Рудольфом в 1703 г., отличается своим итальянским обликом. Однако его три уровня и ордера высотой в один этаж на выступающих антаблементах напоминают не столько Рим или Турин, сколько Сицилию последующих десятилетий — церкви в Бушети или Рагузе. Хотя Карло Фонтана построил церковь в Саламанке (1681), испанские архитектуры остаются чуждыми римскому влиянию.



Боффран строит отель Амло де Гурне в Париже, Карто — замок Монморанси и отель Бюлле де Шамблен в Шане, Деламэр — отель де Субиз в Париже. Именно при их возведении начинают проявляться принципы орнаментального стиля рокайль.

В Англии Хоксмур и Вэнбро, вступив в борьбу с эклектизмом Рена, создают в начале века в Кэстл-Ховард, в Бленхейме и в Гримсторпе сооружения, которые принадлежат к числу самых оригинальных и самых мощных творений английской архитектуры.

Новые центры

Утрехтский (1713) и Раштаттский (1714) договоры стали разумным компромиссом, который обеспечил Европе двадцать пять лет относительного мира. Они означали конец французской гегемонии и утверждение династии Бурбонов в Испании, господство Англии на море и усиление роли Австрии в Европе. Благодаря достигнутому равновесию между державами расцветают новые центры художественного творчества. В Испании возрождается активная деятельность, и, хотя Филипп V приглашает французских архитекторов для строительства сво-

их дворцов (Робер де Кот в Буэн-Ретиро), испанские архитекторы создают целый ряд творений, которые ничем не обязаны Франции: собор Сан-Луис в Севилье и портал дворца Сан-Тельмо (Фигероа), дарохранилища собора в Гренаде и монастырь Паулар (Франческо Хуртадо), собор и Пласа Майор в Саламанке (братья Чурригера). Бразильское золото дало возможность португальскому королю Жуану V пригласить архитектора швабского происхождения Иоганна-Фридриха Людвига для строительства в Мафре роскошного дворца-монастыря, парадоксальным образом свидетельствующего об устойчивости на Иберийском полуострове модели Эскориала, которая нашла своих последователей и в Центральной Европе. В 1693 г. на Сицилии происходит страшное землетрясение, и реконструкции разрушенных зданий вписываются в общий подъем, затронувший на протяжении первой половины века такие города, как Ното, Рагуза,

В Португалии XVIII в. развитие архитектуры связано с разработкой золотых шахт, обогативших короля Жуана V (1707–1750). Начавшие при нем два главных строительства — это Королевская библиотека в Коимбре и дворец Мафра (на с. слева). Король доверил создание дворца Людвигу (1670–1752), который учился в Риме на ювелира. Монастырская церковь находится в самом центре ансамбля, но в целом



Людвиг XIV создает условия для возрождения архитектуры Лотарингии. Вверху замок Люневиль, построенный Боффраном.

Катанья, Сиракузы и Палермо. Герцоги Лотарингские нанимают к себе на службу Мансара, затем Боффрана, который создает замки Аруэ и Люневиль, заканчивает строительство церкви-резиденции примаса в Нанси и делает несколько проектов замка Мальгранж.

комплекс гораздо больше похож на дворец, чем на монастырь, и в этом состоит его радикальное отличие от Эскориала.



От Тибра...

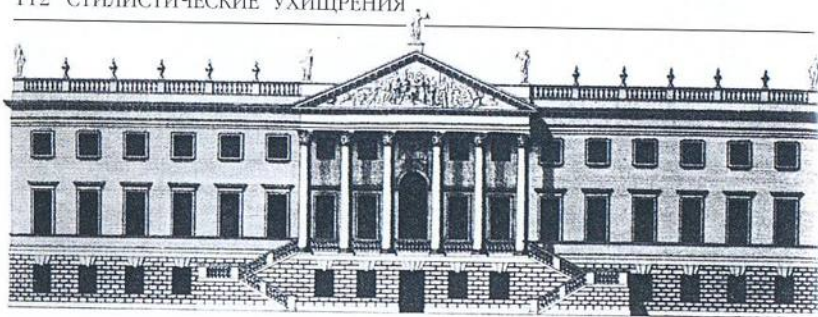
Разнообразные картины и фрески, созданные Панини на тему «современного Рима» (слева росписи в Лувре), представляют собой своеобразный итог трех столетий, посвященных украшению Вечного города. Вилла Мадам Рафаэля, palazzo Фарнезе, Капитолийская площадь и Моисей Микеланджело напоминают о наследии Ренессанса. Очень широко представлен Бернини — прежде всего своими скульптурами «Давид» и «Дафна» на заднем плане и рисунком кафедр в соборе Святого Петра на первом плане. На многих картинах изображены: фонтан на площади Навона, колоннада собора Святого Петра, фонтан Тритон, обелиск Минервы — слева; церковь Сант'Андrea ин Квиринале, площадь Дель Попола и palazzo Людовизи — справа. Также увековечены почти все современные сооружения: лестница на площади Испании, фонтан Треви — слева; кофейня на Квиринале, фасады соборов Сан-Джованни ин Латрано и Санта-Мария Маджоре — справа. Однако художника мало интересует Борромини, а Пьеро да Кортона вообще не привлекает его внимания.



...до Невы

В российской архитектуре при императрицах Анне (1730–1740) и Елизавете (1741–1762) доминирует Растрелли (вверху). Он перестраивает Зимний дворец, расширяет Петергоф и создает Царское Село. Но самым выдающимся его творением считается Смольный монастырь в Санкт-Петербурге. Созданный по распоряжению архитектора макет свидетельствует о его честолюбивых устремлениях, но первоначальный проект не был доведен до конца: громадная пирамидальная колокольня так и не появилась на свет.



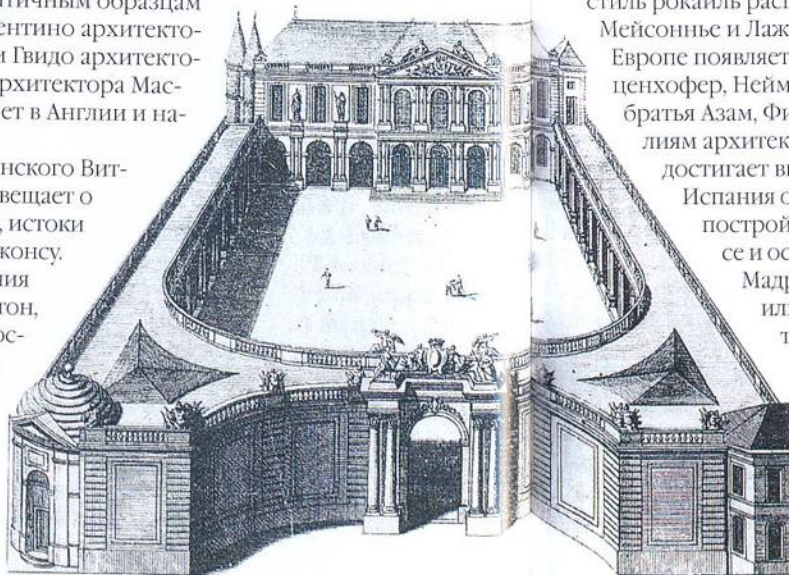


Разнообразие XVIII века

После 1725 г. архитекторы в основном продолжают осваивать наследие трех великих традиций. Итальянская архитектура XVII в., от Бернини до Гварини, сохраняет свое влияние в Пьемонте, где сначала главенствует Ювара и затем Виттоне, на Сицилии, где работает Галиарди, а также в Австрии и в Богемии. Французский стиль, особенно в сфере дворцового строительства, вдохновляет архитекторов Баварии, Испании, Лотарингии и западной Германии. Наконец, традиционные для Венеции тенденции палладианизма и подражания античным образцам (церкви Сан-Никколо де Толентино архитектора Тирали, Святых Симеоне и Гвидо архитектора Скальфаротто, Иезуитов архитектора Массари) переживают новый взлет в Англии и начинают проникать в Рим.

Публикация в 1717 г. «Британского Витрувия» Колина Кэмпбелла возмущает о рождении неопалладианизма, истоки которого восходят к Иниго Джонсу. Главной опорой этого движения становится сам лорд Берлингтон, создатель виллы в Чизике. После смерти Кэмпбелла в 1729 г. движение возглавляет Уильям Кент, создатель Холкхем-холла. В стороне держится Джеймс Гиббс — шотландец, католик, тор, ученик Фонтаны, столь же далекий от Кента, как и от Хоксмюра.

Проекты Кэмпбелла для Уэнстед-хауса (вверху один из них), подлинный манифест палладианского движения в Англии, были созданы в 1713 г. — через несколько лет после сверхклассического отеля Субиз, построенного Деламаром (внизу).



Это истинный последователь Кристофера Рена (лондонские церкви Святой Марии в Стренде и Сейнт-Мартин ин зе Филдз, Рэдклиф-камера в Оксфорде).

С 1725 г. в Риме вновь главенствует ошеломительное разнообразие стилей. Основные сооружения этой эпохи — лестница на площади Испании (Де Санктис), площадь Сант'Игнацио (Рагуццини), дворец Сената (Фуга), фасады соборов Санта-Мария Маджоре (Фуга) и Сан-Джованни ин Латрано (Галилеи), фасад церкви Святой Марии Магдалины (Сарди) и фонтан Треви (Сальви).

Во Франции 1730-х г. стиль рокайль расцветает в произведениях Пино, Мейсоннье и Лажу. В это же время в Центральной Европе появляется новое поколение творцов: Дитценхофер, Нейман, Мунгенаст, Циммерманн, Тумб, братья Азам, Фишер, Кювилье. Благодаря их усилиям архитектура Германии и Богемии XVIII в. достигает высшей точки своего развития.

Испания остается разделенной: королевские постройки — дворцы в Ла Гранха, Аранхуэсе и особенно королевская резиденция в Мадриде — возводятся итальянскими или французскими архитекторами, тогда как религиозные или частные сооружения — фасады соборов в Мурсии и Сантьяго-де-Компостела, дворец Дос-Агвас в Валенсии — предстают в высшей степени оригинальными творениями испанских архитекторов. Показательным с точки зрения разнообразия стилей можно



Родившийся в Ното, сицилиец Розарио Галиарди был главным вдохновителем реконструкции своего родного города; его несомненным шедевром считается созданный в 1744 г. фасад церкви Сан-Джорджо (вверху) в Рагузе. Для Сицилии характерны пластическое решение ордеров на трех уровнях и принцип башни-колокольни. Как в Англии или в Германии, эти элегантные силуэты восходят к средневековой традиции колокольни-порттика.



считать творчество Ювары, который приезжает в Турин в 1714 и работает там до своего отъезда в Испанию в 1735 г. К тому же это очень редкий для Италии пример близости к немецкой архитектуре. Собор Суперга и дворец Мадам напоминают Фишера фон Эрлаха, дворец Ступиниджи — Хильдебрандта. В туринской церкви Кармине Ювара использует приемы, очень похожие на систему стена-опора.

Возрождение классицизма

С 1740-х г. начинается общий поворот к неоклассицизму. Первостепенную роль здесь играют английский палладианизм и новый взгляд на античные памятники Рима. На стыке двух эстетических миров находится фигура Пиранези, венецианца по месту рождения и римлянина по духу, театрального художника и археолога. Движение это развивается постепенно и на первых порах не затрагивает всю Европу. В стороне все еще пребывают Пруссия, Россия, Португалия. В немецкой архитектуре появляется ряд шедевров, которыми завершается цикл, начатый на рубеже веков: аббатства в Сен-Гале (Тумб), Цвифальгене и Рот-

Фасад собора в Мурсии (вверху) представляет собой довольно редкий пример синтеза: испанский стиль (позднеманьеристские мотивы в скульптурных украшениях, колонны ордеров высотой в один этаж) сочетается с присущим скорее Италии или Центральной Европе размахом. Этот шедевр испанской архитектуры принадлежит к числу самых оригинальных ее творений.

ам-Ин (Фишер); два главных творения Неймана в Фирценхайлигене и Нересхейме; церковь в Виесе (Циммерманн), театр и Резиденция (Кювиле) в Мюнхене, столице Баварии.

Во Франции возобновляется перестройка королевских резиденций, и на авансцену выдвигается Габриэль. Он использует стиль рокайль в новых апартаментах короля в Версале, реконструирует замок Фонтенбло, создает павильон Трианон в Версале, королевские площади в Ренне, в Бордо и затем в Париже, что означает возрождение общественной архитектуры. Габриэль сохраняет верность традиции Ардуэн-Мансара и Робера де Кота, но в это же время начинает свою карьеру Суфлю, более восприимчивый к палладианизму и римскому влиянию, о чем свидетельствует Центральная больница в Лионе (1741).

Некоторые даты могут служить вехами для обозначившегося в середине века разрыва: в 1751 г. в Неаполь приезжает Ванвितелли, в том же году маркиз де Мариньи назначается сюринтендантом королевских строений во Франции, после землетрясения 1755 г. начинается реконструкция Лиссабона, в 1759 г. на испанский престол вступает Карл III, в 1763 г. Екатерина II становится императрицей в России — все эти события показывают, что политическая власть признала необходимость реставрации классицизма, которая уже началась по инициативе самих творцов.



Строгость линий созданного Юварой собора Суперга в Турине (вверху) была обусловлена требованиями самого проекта, и ее нельзя рассматривать как осознанный стилистический выбор. Интерьер гостиной во дворце Ступиниджи показывает, с какой легкостью архитектор использует самые различные решения. Подобная изменчивость, которую не следует приравнивать к эклектизму, совершенно чужда Франсуа Габриэлю, исповедующему единство стиля (внизу Ратуша на площади Людовика XV в Ренне).





Барокко, классицизм, рококо...
 Для нас это привычные термины, хотя мы не всегда можем дать им четкое определение. Вопрос состоит в том, до какой степени эти понятия — особенно столь спорное и зыбкое, как барокко, — могут помочь нам в осмыслении полутрадиционного периода в истории архитектуры.

ГЛАВА V ЧТО ЖЕ ТАКОЕ БАРОККО?

Несоплатизм обычно не относят к барокко. Действительно, построенный Кентом в 1734 г. Холкхем-холл (на с. слева) имеет не слишком много общих черт с макетом немецкого алтаря (справа), который был создан примерно в то же время и несомненно принадлежит к стилю «барочного рококо».





Одна из характерных черт историографии XVII–XVIII в. — ожесточенные споры о стилистических категориях. Объясняется это в значительной степени тем, что историки данного периода обречены использовать привычное понятие «барокко», значение которого остается весьма туманным.

Разновидности барокко

Сначала термин «барокко» имеет ярко выраженную презрительную окраску как синоним непонятного и странного: французы пользуются им, чтобы заклеймить дерзкие новшества Борромини или Гварини, итальянцы — чтобы высмеять вычурность французского рокайля. Знаменательно, что это слово часто отождествляют с термином «готика» — еще одной категорией бесформенного и странного для мышления XVIII в. Лишь в конце XIX в., когда искусство послеренессансного периода становится объектом научных исследований, термин «барокко» начинают использовать для обозначения всех произведений данного периода. Но ему последовательно придают — в зависимости от взглядов той или иной школы, того или иного автора — столь различные значения, что примирить порожденные ими противоречия представляется невозможным.



Если ограничиться только теми концепциями, которые обладают достаточной цельностью, их можно разделить на три большие группы. Первая исходит из признания универсальной и вневременной ценности барокко: его черты обнаруживаются в некоторых произведениях искусства, начиная от первобытного общества и вплоть до наших дней. Барочная составляющая человеческого духа, пребывая в подавленном или активном состоянии, оказывает влияние на мир форм и идей испокон веков; при благоприятных условиях она занимает доминирующую позицию в творческой деятельности.

Вторая группа применяет термин только к определенному периоду: это XVII в. и — иногда — начало XVIII в. Вместе с тем термину придается необычайно широкое значение, поскольку он используется для характеристики целого комплекса исторических, художественных и интеллектуальных

Павильон Сансуи в Потсдаме (на с. слева) и церковь Иисуса Милосердного в португальской Браге (слева) представляют собой крайние точки развития барочной архитектуры. Первый был начат в 1745 г. по распоряжению Фридриха II. Действительно, вступление на прусский престол в 1740 г. монарха-франкофила привело к запоздалому расцвету рококо, горячим приверженцем которого был архитектор Венцеслав Кнобельсдорф (1699–1753). Вторая была заложена в 1727 г., и строительство продолжалось в течение столетия. Хотя эти сооружения имеют мало общих черт, но оба свидетельствуют о том, что на окраинах Европы сохраняются разнообразные направления, порожденные искусством XVII в., тогда как в Италии, в Англии и во Франции берет верх критическое отношение к «современному» — согласно нашей терминологии, «барочному» — искусству, что влечет за собой общий поворот к ценностям классического направления.

явлений: существует будто бы век барокко со своей барочной литературой, барочной духовностью, барочной социальной структурой и барочной наукой.

Третья группа ограничивает использование термина сферой архитектуры и считает барочными творения Бернини, Борромини, Пьеро да Кортона, Гварини, признавая также их предшественников (предбарокко), последователей (позднее барокко) и тех, кто испытывал их влияние.



Украшения ризницы картезианского монастыря в Гранаде (слева) были созданы между 1742 и 1747 гг. неизвестным художником. Интерьер целиком построен на основе *esterpites* — вертикальных полос с орнаментом, которые создают впечатление изукрашенных пилонов. Традиционные элементы, за исключением волютов, отсутствуют. Это свободная интерпретация и игра с деталями интерьера: вычурные капители, подчеркивающие вогнутую линию стен, подобие антаблемента у основания свода. Неоспоримое присутствие почти полностью измененного, но не вполне забытого архитектурного ордера дает ключ к пониманию интерьера такого типа. Поскольку рокайло он совершенно чужд, его истоки следует искать не в гротеске, а в сборниках придуманных ордеров, которые издавались фламандскими или немецкими художниками-маньеристами в конце XVI в. Хотя в других европейских странах о них забыли, в Испании они продолжали оказывать реальное влияние на художественное творчество.



Эти три направления примирить нельзя: в каждом случае барочными называются те произведения, которые не признаются таковыми согласно двум другим подходам. Однако враждебность направлений не мешает часто возникающей путанице: барочными охотно провозглашаются все архитектурные сооружения XVII–XVIII вв., стиль которых можно определить как более или менее роскошный, экстравагантный или вычурный — для этого обычно хватает обильных украшений или же искривленных линий. Если же обнаруживается римское — или, на худой конец, итальянское — влияние, применение термина «барокко» становится неизбежным. Слабость такой аргументации порождает массу трудностей — на первый взгляд неразрешимых. Поэтому исследование почти всегда заканчивается вопросом: «Что же такое барокко?» Между тем читатель был вправе ожидать, что автор разрешит эту проблему заранее.

Строуберри-хилл, свидетельствующий о независимости английского искусства от континентальных стилистических направлений, строился по инициативе Хораса Уолпола с 1748 г. В галерее (вверху), которую архитектор-любитель Томас Питт около 1760 года расписал в неоготическом стиле, нет ничего необычного для тогдашней Англии.

Барокко и классицизм

Принцип вневременного характера барокко как выражения внутреннего кризиса и вдохновенной материализации восприятия человеком природных и сверхприродных явлений покоится на представлении о прямо противоположном принципе — обдуманного и упорядоченного классицизма, в котором стремление к гармонии предполагает подчинение мира формам, порожденным структурным мышлением. Излишествам одного стиля противопоставля-

Нынешняя площадь Вогезов в Париже (внизу) может считаться образцом классицистического искусства в силу своей строгой простоты, хотя трактовка античных ордеров делает ее скорее барочной. Она принадлежит к числу королевских площа-



ется строгость другого: реальность этого архетипического образа неоспорима, но в силу своего чрезмерно обобщенного характера он становится слишком грубым инструментом для анализа полуторавекового периода в истории архитектуры. Кроме того, подобные черты четко различимы только в своих крайних проявлениях, тогда как существует множество модификаций на основе взаимодействия барокко и классицизма. Иными словами, такой подход не способствует глубокому пониманию художественных или архитектурных произведений.

С другой стороны, обозначение целой эпохи термином «барокко» ведет к тому, что противоположные понятия барочного и классицистического ста-

дей, которые принято считать в основном барочными, но при этом в ней полностью отсутствуют следы римского влияния. В данном случае возникает вопрос не о характере самого архитектурного сооружения, а о категориях, призванных будто бы способствовать его пониманию.

новятся почти синонимами. Францию времен Людовика XIV можно с равным правом назвать как барочной, так и классицистической, XVII в. — столетием или барочным, или классицистическим. Наша барочная и одновременно классицистическая эпоха тем самым четко отделяется от предшествующего Ренессанса и грядущей индустриальной эры. Но весьма спорным представляется смешение терминов, которые обычно радикально противопоставляются друг другу.



Применение термина «барочный» к творениям, которые свидетельствуют о распространении по всей Европе зародившегося в Риме XVII в. стиля, ведет к многочисленным затруднениям. Первое состоит в том, что этот термин не поддается точному определению. Если посмотреть на архитекторов, чьи творения всегда и безоговорочно признавались барочными (Бернини, Борромини, Пьеро да Кортона, Гварини), то разнообразие их манеры лишь усугубляет сложность задачи. С большой осторожностью можно выделить самые общие черты: усвоение ренессансного наследия, дерзкие новшества в пластическом облике зданий и использовании ордеров, необычные пространственные решения, склонность к показным

Самым ярким воплощением барокко обычно считают ансамбль собора и площади Святого Петра в Риме, в котором гармонично сочетаются католицизм, римский стиль, папство, искусство Бернини. Но как отделить купол Микеланджело, неф и фасад Мадерны

от интерьеров и колоннад Бернини? Ансамбль создавался с XV в., когда папство вернулось в Рим. Именно на примере этого строительства, где на протяжении двух с половиной столетий трудились величайшие итальянские мастера, становится особенно очевидной непрерывность эволюции искусств — от эпохи Ренессанса и вплоть до XVIII в.

эффектам. И тут же возникает вопрос: как воспринимать те — многочисленные — творения, которые относятся к другим направлениям? К категории классицистического добавляется тогда понятие «рококо».

Стиль рококо связан с орнаментальным направлением, родившимся во Франции в конце



От барокко к рококо

Специфика рококо определяется двояким образом: во-первых, посредством идентификации с истоками этого орнаментального направления — рокайля, родившегося во Франции в конце XVII в.; во-вторых, благодаря последовательному стремлению многих архитекторов XVIII в. (особенно немецких) переосмыслить достижения предшествующего столетия: усиленное внимание к внутренним пространствам, достижение максимальной гибкости в сочленениях между различными частями архитектурного сооружения, использование украшений для смягчения структурной жесткости, относительное пренебрежение к фасаду. Но все эти принципы частично уже были реализованы архитекторами XVII в. Борромини, Гварини, Кристоф и позднее Иоганн Дитценхофер, Нейман, в сущности, работали в одном направлении, поэтому вопрос о разграничении между барокко и рококо остается чрезвычайно деликатным.

XVIII в. Проникшие в архитектуру (вверху павильон Амалиенбург в Мюнхене) некоторые из его черт — хрупкость, небольшие размеры, гибкость линий, отказ от показной роскоши, вкус к уединенным и интимным пространствам — дают ключ к пониманию рококо. Этот стиль почти исключительно относится к частной архитектуре — королевские резиденции, загородные дома. Однако его использовали и в религиозной архитектуре — особенно на юге Германии.

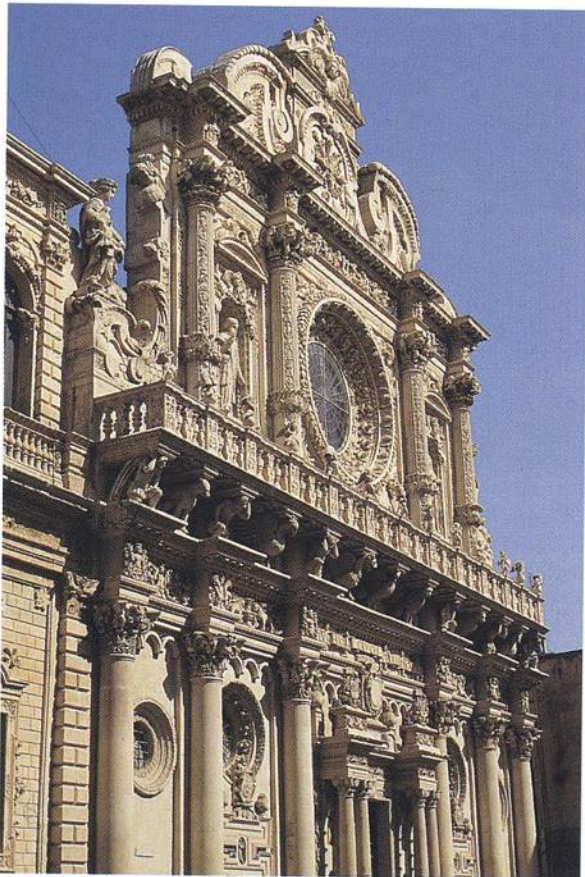
От Ренессанса к барокко

Если Борромини и Нейман, несомненно, принадлежат к одной традиции, то между Борромини и Мадерной различия куда более существенны. Основная трудность состоит в том, чтобы определить, когда римское барокко отделилось от Ренессанса. Обычно его «зарождение» относят к началу XVII в., обозначая тем самым переходный период, который будто бы охватывает первую четверть века. Подобное мнение возобладало не сразу: Буркхардт, Вёльфлин, Ригль — первые искусствоведы, которые ввели термин «барокко» в научный оборот, — считали истоком этого стиля творчество Микеланджело второй половины XVI в. В дальнейшем, с появлением термина «маньеризм», из периодизации барокко была исключена его первая фаза — та, что отделяла Микеланджело от конца столетия. Аргументы в пользу этого решения следует

Любой посетитель салона в Амалиенбурге теряет ориентацию из-за многочисленных зеркал и особым образом расположенных окон. Нечто подобное происходит и во французском павильоне Трианон в Версале, где у посетителя, едва переступившего порог, создается впечатление, будто он начинает вращаться вокруг собственной оси. Возможно, это следствие присущей именно рококо особенности — игры с пространством.



искать скорее в истории живописи, чем архитектуры, которая к 1600 г. еще очень далека от тех новшеств, которые привносят Караваджо или представители болонского академизма Карраче. Однако это решение введет к провалу в непрерывном развитии архитектуры — выпадает период между 1570 и 1620 гг. Отсюда возникает ошибочное представление о конце XVI в., который выглядит ненадежным и быстро забытым тушником, а начало XVII в. воспринимается как время нетерпеливого ожидания новых шедевров, готовых возникнуть на уже подготовленной для них почве.



Подобно «барокко Лече» (слева церковь Санта-Кроче, созданная, вероятно, Джузеппе Цимбало), «английское барокко» (вверху церковь Сейнт-Джордж-ин-зе-Ист, построенная Николасом Хоксмуром) отличается устойчивостью средневековых традиций, которые в первом случае характерны для всего ансамбля, а во втором проявляются в многоугольной башенке над колокольней. Римское влияние отсутствует и там, и здесь. Сверх того, очень пышные скульптурные украшения фасада в церкви Санта-Кроче свидетельствуют об активном усвоении ренессансных мотивов — нечто подобное происходило и в Испании.

Неопределенность барокко

Термину «барокко» нельзя дать конкретное определение, и встает вопрос, стоит ли это делать. Во многих отношениях проблема эта относится скорее к историографии, чем к истории. Понятие барокко, разработанное в прошлом столетии для реабилитации двух веков итальянского искусства, не может быть перенесено в сферу изучения испанского, голландского, английского или французского искусства, чье значение не определяется более или менее выраженным стремлением подражать римским или туринским художникам и архитекторам. После эпохи Ренессанса различные искусства перестают развиваться синхронно. Очевидно, что в канун XVII в. новаторским искусством предстает отнюдь не архитектура: Аннибале Карраче, Караваджо, Рубенс — три великих имени в обновлении

послеманьеристской живописи — на одно или два поколения опережают в своем творчестве Бернини и Борромини. Устойчивость типов и мощь региональных направлений создают по меньшей мере столь же устойчивую структуру, как и та, что возникла в результате распространения римской модели по всей Европе. В громадном комплексе барочных памятников точному определению поддается лишь одно — все они являются наследниками Ренессанса. Сложное сплетение местных традиций и влияний, многообразие переходных форм, наложений и сдвигов придают им эклектичный характер, с которым будет покончено только благодаря наступлению неоклассицизма, означавшего разрыв с предшествующей эпохой.

Апофеозом барокко можно считать непомерную пышность (которую долгое время именovali «чурригерескной», хотя зачастую она не имеет ничего общего с Чурригерой) испанского искусства конца XVII — начала XVIII вв. Его независимость от итальянских образцов вполне очевидна (внизу фасад собора в Сантьяго-де-Компостела). На следующей странице — вестибюль дворца Бельведер в Вене.





СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

«Итальянцы упрекают нас в том, что мы во Франции возвращаемся к готическому вкусу, что наши каминные, золотые шкатулки, серебряная посуда так искривлены и закручены, словно мы потеряли представление о круге и квадрате, что все наши украшения становятся барочными сверх всякой меры».

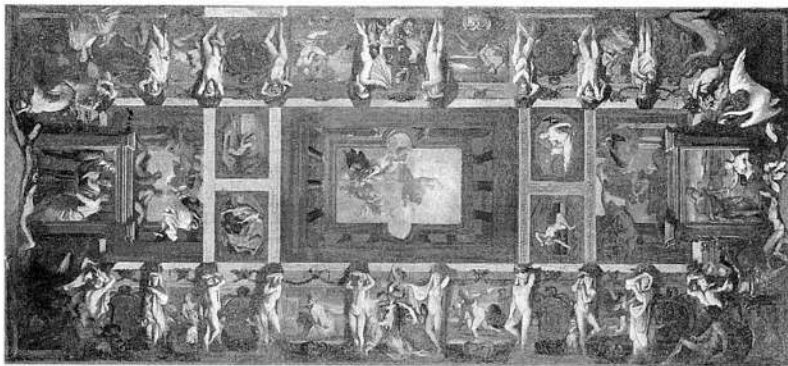
Шарль де Брос
«Интимные письма об Италии», 1739



Рождение французской эстетики

В XVII в. Франция решительно вступает в ряды творчески одаренных наций. Она обращается к собственным традициям, испытывает гордость за то внимание, с которым относится к искусству король, усваивает уроки древних греков и римлян. Теоретические дебаты приобретают официальный статус в рамках основанной в 1671 г. королевской Академии архитектуры.

Модель украшений на потолке в большом зале Центральной больницы в Лионе (внизу) хорошо показывает, насколько сильным было итальянское влияние во Франции XVII в. — в частности, величественных римских декораций Микеланджело (Ватикан) и братьев Карраке (палаццо Фарнезе).



Роль академий...

Сколько времени прошло с тех пор, как мы во Франции понятия не имели о том, что такое превосходная живопись и истинное умение хорошо строить? Лишь два столетия назад начали мы распознавать эти красоты и стали понимать, в силу чего удалось древним мастерам создать столь превосходное искусство. Верно, что наши первые короли построили множество зданий, которые и сегодня свидетельствуют о мощи и величии государства; но поскольку не было у них людей, способных достойно осуществить их намерения, мы ясно видим, что в этих великих творениях — главным образом, наших церквах — только рвение государей, благочестие народа и величие сооружений достойны восхищения <...>.

Лишь незадолго до Франциска I у французских архитекторов и художников словно бы открылись глаза, и осознали они, насколько их наука ниже, чем у древних греков и римлян. Однако вы согласитесь со мной, что вот уже в течение ста лет начали создавать здесь такие вещи, которые подают надежду, что при-

дет день, когда мы ни в чем не уступим этим древним монархиям — как в искусстве, так и во всем прочем.

Можно даже сказать, что уже сейчас видим мы наступление этого счастливого дня, потому что король, имея намерение показать потомству величие своего царствования, украшает дома свои и привлекает в королевство свое многих великих людей благочестиями, которыми осыпает искусных мастеров <...>. Можно ли более превознести изысканные искусства, чем учредив Академию живописи и скульптуры, как это сделал он? Академию эту разместил он при своей августейшей особе; осыпал ее почестями и привилегиями, дабы обрела она должный почет в наше время и великую славу в будущем; он содержит преподавателей, занятых обучением юношества, время от времени учреждает награды для поощрения учеников и даже избирает из них каждый год нескольких человек, чтобы отправить их в Италию для совершенствования в этом искусстве <...>.

...и недостатки французского стиля

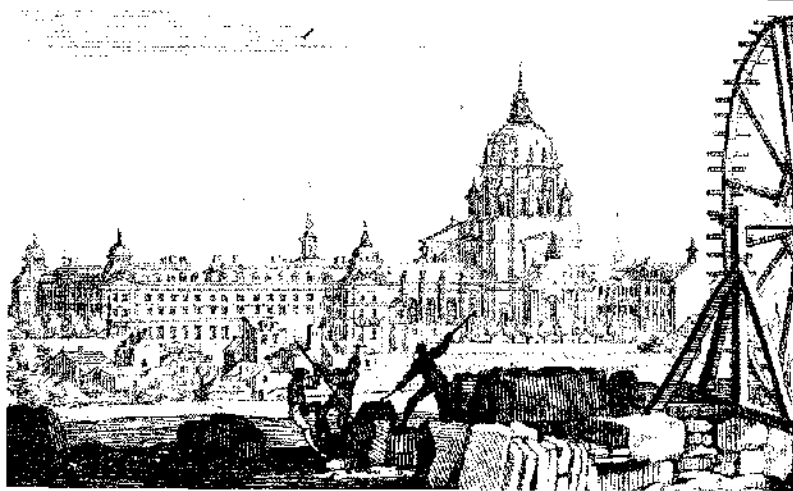
Мы видим дома, которые представляют собой не более чем хаотичное сочетание выдвинутых вперед зданий с задними пристройками: однако авторы их считают свои сооружения превосходными, если зрители видят столько же голов, как у Гидры, и столько же рук, как у Бриарея. Они считают приятным разнообразием то, что все части строения выглядят неправильными и несоразмерными; что разных ордоров на них больше, чем когда-либо было у греков и римлян; что бесчисленные украшения покрывают весь фасад; что крыша составляет почти поло-

вину здания, в котором имеется великое множество всяких углов и неровностей.

Именно поэтому один из моих друзей, обладающий великими познаниями в математических науках, говорил мне в шутку, разглядывая здание подобного рода, что охотно поднялся бы в воздух, на такое место, откуда мог бы ясно увидеть все эти крышки новейшего типа, поскольку о таких причудливых линиях не ведал сам Эвклид, и кажется, будто эти архитекторы замыслили создать такие фигуры, каких прежде никогда не выдвали.

Поэтому следует признать: большинство из работающих ныне и желающих сойти за архитекторов изыскивают меры и пропорции в фигуре человеческого тела, как учит их Витрувий, но моделями своими избирают отнюдь не прекрасные античные статуи. Скорее можно подумать, что примером служат им фигуры Каю в самых разнообразных позах, ибо гравер этот в своих гротескных рисунках развлечения ради изображал людей, у которых спина и плечи выше головы, руки сломаны или выкручены, ноги разной длины, а причиски превосходят объемом всю остальную одежду. И в их постройках все части выглядят изувеченными, так что воплощают они собой диспропорцию и неравномерность, хотя должны были бы подражать прекрасной симметрии и разумной пристойности хорошо сложенного человеческого тела: правилу этому нужно следовать во всех сооружениях, как делали некогда древние.

Андре Фелибьен
«Беседы о жизни и творениях наилучших среди древних и новых художников», т. II, Париж, 1687



Превосходство греческих ордеров над латинскими

Пришла мне в голову мысль, которой хочу поделиться: следует разделить на две части пять ордеров архитектуры и выделить отдельно три ордера, которые мы получили от греков, дорический, ионический и коринфский. Их можно с полным правом назвать цветом и совершенством ордеров, ибо не только заключают они в себе всю красоту, но также и все по потребности архитектуры, поскольку имеется лишь три способа строить, а именно прочный, средний и изящный, что превосходно выражено в этих трех ордерах, и все не нуждаются они в двух других (тоscanский и композитный), которые, будучи латинскими и тем самым чуждыми им, образуют словно бы совершенно иную породу, отчего плохо с ними согласуются <...>.

Если признаться по совести, имели ли мы право по-прежнему называть дорическими, ионическими и коринфскими три этих бедных ор-

С троительство церкви в Валь-де-Грас (вверху), начатое в 1645 г. Мансаром, будет завершено только в 1662 г.

дера, каждодневно уродуемых и истязаемых нашими работниками? Осталась ли в них хоть какая-нибудь часть, которая не подверглась бы пагубному изменению? Ныне с глумом можно найти и архитектора, который не погнушался бы следовать лучшим образцам античности: все они жаждут строить по собственной фантазии и думают, что подражание есть удел подмастерьев, тогда как мастер непременно должен соорудить нечто новое: эти жалкие люди воображают, будто некий фантастический карниз или нечто другое в таком же роде означает создание нового ордера и именно в этом состоит то, что именуют творчеством, как если бы Платеон — великодушное и несравненное здание, которое и сейчас можно увидеть в Риме, — не был сотворен тем, кто его построил, хотя коринфский ордер, из которого он целиком составлен,

не понес никакого ущерба. О таланте архитектора нужно судить не по отдельным деталям, но по гармонии всего творения. Эти скудные, будучи не в силах постичь универсальную природу искусства и познать его во всем объеме, вынуждены заниматься мелочами, от которых не могут отказаться, поскольку нет у них другой цели и сами по себе они бесплодны: идеи их столь неразумны и низки, что не способны они произвести ничего, кроме декоративных масок, деревянных рамок и прочих смехотворных гротескных украшений, которыми поистине кипит новая архитектура <...>.

Что до меня, то я нахожу столь необычную и совершенную красоту в трех греческих ордерах, что два других латинских меня в сравнении с ними не трогают, да и приданный им ранг неопровержимо свидетельствует, что место для них осталось только на краях, поскольку лучшего они не заслуживают. Деревенский облик и глупая простота toscanского правя к изгнанию его из городов и к ссылке в дома среди полей, нег ему больше доступа в храмы или дворцы, стал он последним из всех и словно бы толимым. Что до второго, который вздумал перещеголять коринфский и назван был композитным, то он, по суждению моему, куда безрассуднее первого и не достоин даже именоваться ордером, ибо послужил причиной преникшей в архитектуру смуты, с тех пор как работники взяли смелость опровергать предисказания древних и занялись всякого рода готическими гротесками, создав великое множество уродливых, посящих это имя. Добрый Витрувий уже в те времена предвидел, в каком вредном последствии приведет любовь к новшествам, которая ныне доходит уже до

полной распущенности и забвения прагмат, которые должны быть перу гением, и болезнь эта усиливается с каждым днем, и нет против нее почти никакого лекарства.

Однако если бы наши новые заботы несколько умерили растущую свою и остались в пределах римского ордера, иными словами, истинного композиционного, в котором имеются такие же твердые правила, как и в других, то я бы не сказал о них дурного слова, ибо этот ордер встречается в памятниках, созданных в самые преступные столетия <...>.

Ролан Фреар де Шамбре
«Параллель между античной и новой архитектурой», Париж, 1650



Ле Мюэ, один из архитекторов Валь-де-Грас, был также и одним из переводчиков Витрувия — наряду с Клодом Перро и Роланом Орсаром де Шамбре.

Скрещение взглядов: Италия и Франция

Путешествие Бернини в 1665 г. в Париж по приглашению Людовика XIV привело к двум открытиям: итальянский мэтр узнал о существовании французской архитектуры, а французские профессионалы и любители — в том числе Фреар де Шателу — познакомились с его взглядами. Приезжая в Италию, французы жаждали испытать потрясение. Но в рассказах их порой звучит разочарование и даже откровенное неодобрение.

Парижский Коллеж (ныне Институт) четырех зданий строится с 1662 г. по проекту Луи Ле Во, в котором высокая крыша бековых стропил сочетается с непомерно громадной банюстрадой.

Большие шляпы Тюильри...

Увидев кровлю дворца Тюильри, он (Бернини) сказал, что она чрезмерно высока и что недостаток этот, несомненно, усугубляясь с ходом времени, и привел по этому поводу сравнение с человеком, который любит холодные напитки и велит слуге своему следить за этим. Слуга с первого раза все понимает и подает хозяину очень холодное питье. Убедившись, что сумел угодить, он на следующий день подает питье еще холоднее; затем еще и еще, пока питье не превращается в лед, а хозяин ничего не замечает, если только не заболит от этого. Точно так же обстоит дело и с кровлей, которая в свое время была низкой; затем ее слегка приподняли и постепенно делали все выше, отчего в конце концов сравнялась она по высоте с остальным зданием, и никто не заметил этого ужасного уродства. Я со смехом ответил ему, что кровля росла на масть шляп, но теперь мода требует носить их такими низкими, что едва помещается голова, поэтому можно ожидать, что и кровли попытаются <...>.

...ермолка Валь-де-Грас

Отправившись мы в Валь-де-Грас. Он (Бернини) внимательно осмотрел церковь и поднялся на самый верх купола, чтобы увидеть росписи Мишьяра. <...> Затем он принялся внимательно разглядывать алтарь, и т-н Тюбеф спросил, какого он мнения об этом сооружении. Он ничего не ответил, вспомнив только любимую присказку Микеланджело Буонаротти о том, что израсходованные на рисунки деньги идут на похвалу лишь одному из сотни. Когда мы вернулись домой, я спросил его, почему он никак не отзывался об этом сооружении. Он ответил, что уже раньше замечал, как плохо этот молодой архитектор (имея в виду Ле Люка) воспринимает чужие слова: он обратил на это внимание, когда разговор зашел о куполе Валь-де-Грас, который будто бы разен куполу собора святого Петра в Риме, хотя это совсем не так, а этот молодой архитектор возразил, что у каждого свой вкус, поэтому, не желая никого обижать, не стал он говорить о безобразных украшениях этой церкви и прочих ее изъянах. Обсуждая с другим человеком купол означенной церкви, сказал он, что на большую голову нацепили крохотную ермолку.

Венсан превозходит Лувр

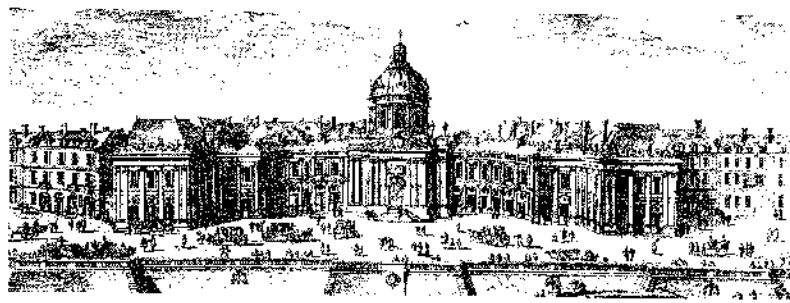
Вечером, около шести часов, мы отправимся в Венсан. По прибытии, ожидая, когда придут прикатники, зашел он в церковь. Помолвившись, он начал осматривать двор и здание. Я сказал, что построили его по приказу кардинала Мазарини, который был управителем этого замка. Войдя вовнутрь и увидев столь низкие сту-

пенки, он лишь всплеснул руками от изумления и ничего не сказал. Поднявшись в покои короля и направились после осмотра их в покои королевы, он заметил: «Прекрасная здесь инфантила комната. В Лувре король живет куда хуже» <...>. Отсюда он пропел в покои королевы-матери, где похвалил мебель и позолоту, сказав, что походит она на позолоченную бронзу; он даже палцем к ней прикоснулся, чтобы убедиться в этом.

Визит в Версаль

Прибыв в Версаль, нашла мы там г-на Лепотра, который сразу нас повел в сад; отсюда он (Бернини) мог рассмотреть замок со всех сторон, и я заметил, как тщательно подбирает он слова, чтобы воздать похвалу: «Очень изящно и красиво, почти все пропорции соблюдены в этом замке, достойном великого государя».

Когда мы спустились к террасам, где велись работы, Лепотра показал ему шлан, сруски для ледих и для карет, отец хорошо объяснил все, что намеренся сделать; оттуда пошли мы в восточный сад, вокруг которого устроены маленькие террасы высотой в два фута или около того и высажены вечнозеленные деревья с кроной в виде яблока или шара. Кавалер сказал, что все это очень красиво — даже спуск в оранжерею, куда он вошел, чтобы измерить ее ширину <...>. Вернувшись и войдя во двор, встретил он выходящего короля. Он сказал Его Величеству, что пришел все увидетьное изысканным и красивым; что удивляется, отчего государь наведывается в столь приятное место лишь раз в неделю; что заслуживает оно хотя бы двух раз. Сказанное им чрезвычайно понравилось королю.



Лучшая церковь в Париже

Затем направились мы в Сорбонну. <...> Прибыв туда, напел он двор довольно красивым. Войдя в церковь, сказал он, что из увиденных им в Париже эта — одна из лучших. Я ответил, что свод мне кажется низким. Сэтим он согласился. Я добавил, что пиши на своде плохо расположены, равно как и помещенные в них ангелы, которые вдовину меньше того, какими должны были быть, но если бы сделали их достаточно большими, им пришлось бы согнуться, поскольку пиши устроены в сводчатой части. Он заметил еще, что угловые пилястры двойные, тогда как следовало им быть простыми, и что в часоне только два лефа, хотя так быть не должно — нужно пять или, по крайней мере, три. Обойдя их, заметил он, что двери часовни не располагаются друг против друга — и это счете большой изъян.

Поль Фреар де Шантелу
«Журнал путешествия кавалера
Бернини во Францию»,
Париж, 1665

Площадь Навона в Риме

Площадь Навона, некогда цирк императора Александра Севера, могла бы считаться прекрасным местом, если бы не была такой грязной: но, поскольку здесь располагается оловянный рынок, то выглядит она хуже, чем площадь Мобер. Тем не менее, надо признать, что фонтаны тут несколько лучше, чем на площади Мобер. Эту длинную и узкую площадь <...> окружают, в сущности, всего два фасада — церкви святой Агнессы и бывшего дворца Памфили, сооружений поистине великодушнейших. Я еще не видел интерь-

ер этого дворца, где жажу посмотреть потолок Пьеро да Кортона, о котором слыши много добрых слов. Я уже рассказывал вам о центральном фонтане с покрытием изоронинами обелиском, который был найден в самом цирке — о нем еще и через сто лет скажут, что нет в мире ничего более величественного и совершенного <...>. Если люди говорят правду, то кавалер Бернини создал этот шедевр ради спасения собственной жизни. Ему вручили все чертежи церкви святого Петра, все чертежи и заметки Микеланджело и Браманче с тем, чтобы он закончил здания, заменив в плане греческий крест на латинский: одним словом, разрешили делать все, что он захочет, по с одним условием — ничего не сносить и не разрушать из того, что уже было построено. Когда милейшему Бернини вздумалось пробить одну из четырех знаменитых колонн, чтобы разместить небольшую лестницу, ведущую на кафедру, кунот треснул. Пришлось скреплять его железным обручем. Это вовсе не шутка, обруч так и остался на этом месте, поскольку треснина дальше не пошла. К несчастью для кавалера, в замках Микеланджело нашли указание не прикасаться sub roepa caris (под страхом смертной казни (лат.)) к четырем массивным колоннам, призванным удерживать чудовищный вес. Папа хотел похвалить бедного Бернини, который искупил свой грех, придумав фонтан для площади Навона <...>. А что вы скажете о церкви святой Агнессы, о ее портале, колокольнях, куполе, овальной форме, колоннах коринфского ордера как внутри, так и снаружи, о ее великолепной мраморной облицовке, скульптурах, позолоте, росписях, орнаментах?

Разве не согласитесь вы, что нет в мире ничего более богатого и изысканного? Впрочем, многое можно позаимствовать в архитектуре этого здания — не столько правильного, сколько изумительно красивого <...>.

Шарль де Брос
«Известные письма об Италии
(1739—1740)», том II, Firmin Didot,
Париж, 1931

Безумие Гварини и Ювары

Мы видим церковь Гварини-отца, в которой все кажется фальшивым: колонны второго ордера не совпадают с колоннами первого и вызывают удивление, как столь слабый опора держит весьма обширный свод. Но удивление исчезает, когда узнаешь, что этот свод — не настоящий (настоящий опирается на внешние стены церкви), сделан лишь для видимости и отличается необыкновенной легкостью. Подобная затея выглядит неудачной и нелепой, поскольку из архитектуры следует изгонять все, что может вызвать у зрителя тревогу относительно прочности сооружения.

Во дворе Кариньяно есть лестница, которая поднимается сначала двумя пролетами и соединяется в одно над головой зрителя, что может напугать и производит крайне неприятное впечатление.

По этой же причине нельзя одобрить вислице в воздухе лестницы, которыми так увлекаются в Париже. Утверждают, что это забавно, тогда как на самом деле это скорее страшно: хотя легко можно доказать, что прочностью они не уступают другим, мысль об этом приходит в голову не сразу.

Короче говоря, они ставят под сомнение прочность, и этого вполне

достаточно, чтобы не использовать их в хорошей архитектуре.

«Идеальная церковь», называемая Иль-Кармине и построенная Филиппо Гварини (sic), сделана весьма искусно, но идея ее безумна. В целом, все эти архитекторы были весьма изобретательны, но, поскольку избыток таланта сбивает с истинного пути, особенно при стремлении уклониться от всех проторенных дорог, создали они здания, которые на первый взгляд правятся богатством и мастерством, однако разум удовлетворить не могут: особенно это видно в творениях Гварини-отца, похоже, напроочь разума лишенного.

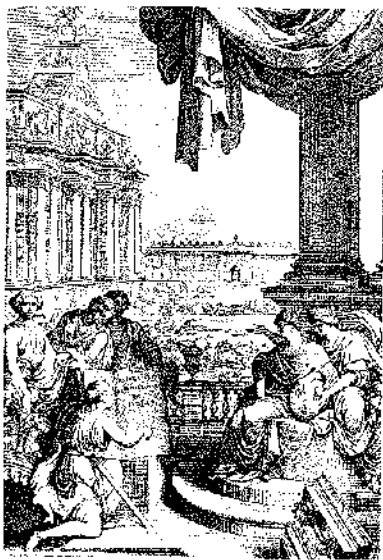
Шарль-Никола Кошен
«Путешествие в Италию
(1749—1751)», Париж, 1758



Ла Осала Редзеа в Ватикане (вверху) на рисунке Юбера Робера, одного из художников XVII в., которые учились в Риме, чтобы поступить во Французскую академию.

Спор об украшениях

Сочинения Витрувия показывают, что неправдоподобие и нарушение пропорций в украшениях вызывали раздражение уже в античные времена. В XVIII в. искусство французского рокайля раздвинуло границы фантазии до совершенно недопустимой, по мнению критиков, степени: реакция отторжения окажется очень сильной — и она возторжествует.



Осуждение гротеска Витрувием...

«...ныте на стенах рисуют только невероятных чудил вместо вещей истинных и правильных. Колонны становятся тростинками, из которых промазывается множество переплетенных растений, чьи листочки загибаются и изгибаются на матер золотых; на подвесничках сооружают маленькие замки, из которых, словно это корки, произрастают тонкие веточки с расщепленными на них фигурками; в других случаях эти источники обрастают в цветы, из которых фигурки высовываются до половины, причем у одних головы человеческие, у других же — звериные морды; все это не существует, не может существовать и никогда не существовало. И так распространились эти новые фантазии, что почти не осталось людей, способных понять суть прекрасного в искусстве. Мыслимо ли дело, чтобы тростинка удерживала груды, чтобы на выросших из этого замки тонких веточках гарцевали фигуры, чтобы, наконец, из корней, стволов и цветов рождались усеченные до половинки фигуры? Но никто не возмущается подобными нелепостями и никто не задается вопросом, может ли подобное существовать: нынешнее состояние умов таково, что мало кто способен судить о подлинных достоинствах искусства.

На фронтисписе «Десяти книг о архитектуре» Витрувия, изданных Перро в 1673 году, изображены творческие проекты последнего: в глубине — Колоннада Лувра и Обсерватория, на переднем плане — «французский ордер» и Тронная арка.

...и комментарий Перро

«...» Витрувиус не поверил в том, что касается суждения его о гротесках, а не удалось ему убедить потомство в правоте своей правоты, по мнению моему, сказанное им по этому поводу послужило для многих образцом, никому бы и в голову не пришла мысль о столь экстравагантных вещах, если бы он сам не оставил письменное свидетельство о них. И настолько хорошо описал он все особенности такой живописи, что полностью возместил нанесенный временем ущерб, поскольку античные картины подобного рода исчезли бесследно. Поэтому автор этого в большей степени просветил наших художников в области гротесков, нежели отвратил их от подражания им «...».

*«Десять книг
по архитектуре Витрувия»
Париж, 1673*

Против рокайля

Обращаемся с просьбой к господам скульпторам-декораторам соблюдать некоторые ограничения в творчестве своем: не делать часы меньше песочных часов, шляпу или бубен больше скрипичного смычка, человеческую голову меньше розы, серы равным граблям и т.п. С болью в сердце умоляем их укротить несколько свой гений, подчинив его простейшим законам пропорции «...». Мы возвысили голос далеко не сразу, мы терпели долго, пока хваляно сил, мы старались, как могли, подбоить эти выдумки — столь чудесные, что к разуму они уже никакого отношения

не имеют, и наш прубый здравый смысл заставляет нас считать их смехотворными «...». Во всяком случае, мы имеем право надеяться, что на квадраты они не покусятся и не станут изображать возмутную позырность в виде буквы S, хотя теперь это настолько вошло в моду, что используется даже при строительстве зданий. Называется все это формами — правда, неотделимый от них эпитет «шляпные» добавит забавляет. Впрочем, мы не возражаем против того, чтобы они приобщили к своим загогулинам провинциалов и иностранцев, которые по несклонности своему предпочитают рухляк прошлого века и не способны долить каплю современного вкуса. Чем большее распространение получают эти выдумки у иностранцев, тем дольше сохранит Франция свое превосходство. Умоляем не забывать, что мы по купим прекрасные прямые деревья, а нас разорят, обстригая их с целью придать им нелепую изогнутую форму; что двери в наших домах делаются низкими и закругленными, причем за это нас заставляют платить больше, хотя нам самим от этого никакой пользы нет, потому что нам все равно, как войти в комнату — через прямую или через закругленную дверь. Что же касается изогнутых стен, то от них не имеем мы ничего, кроме дополнительных забот, ибо не знаем, куда разместить и где пристроить стулья наши и прочую мебель.

Шарль-Никола Коппен
«Нелепая просьба ювелирам»,
«Mercure de France», декабрь 1754

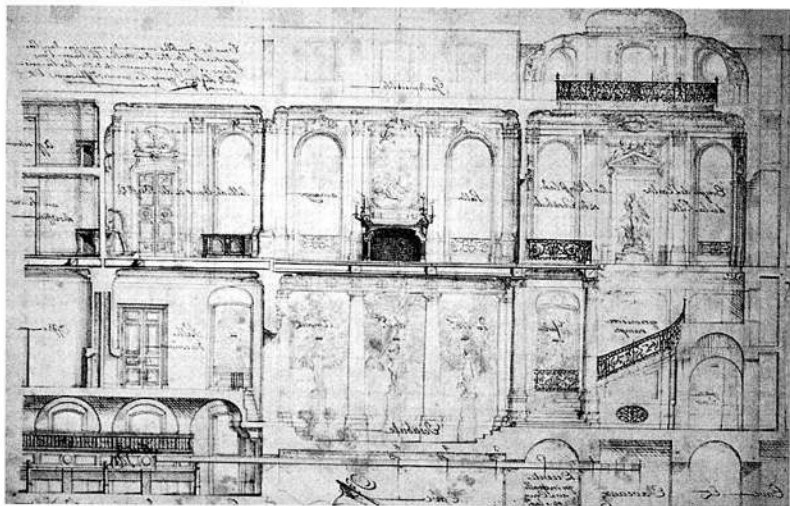
Критика XVIII века

Наступает пора формирования истинных и естественных законов архитектуры. Натуралистическая критика не ограничивается нападками на украшения и дерзкие выдумки: устами Ложье она отвергает все, что отдалается от изначальных принципов зодчества. В суждениях Жака-Франсуа Блонделя уже ощущается угроза эстетического релятивизма.

Рассуждение в защиту колонн

Не будем терять из виду нашу маленькую сельскую хижину. Я допускаю в ней лишь колонны, пол, антаблемент и остроконечную крышу, каждая из оконечностей которой образует то, что мы называем фронтоном. И никакого свода, никаких арок, цоколей, аттиков, даже дверей и окон. Итак, повторяю вам в заключение: в любом архитектурном ордере есть только колонна, антаблемент и фронтон — лишь они входят составной частью в целое. Если каждая из этих трех частей имеет должную форму и занимает должное место, ничего больше добавлять не нужно, поскольку здание будет совершенным. У нас

Этот рисунок Оппора с изображением лестницы в отеле Гандион (1731–1742) служит прекрасной иллюстрацией того, какой фантазией отличался интерьер в стиле заклейменного неоклассицизма рокайля.



зо Франции остался от древних прекрасный памятник в Ниме — Квадратный дом (Мезон-Карре). <...> все восхищаются красотой этого строения. Почему? Потому что все в нем соответствует законам архитектуры. Большой квадрат, в котором тридцать колонн удерживают антаблемент и крышу с двумя оконечностями или фронтонами — более ничего нет. Простота и благородство этой конструкции бросается в глаза <...>.

1. Изъян. Колонны не стоят отдельно, но слиты со стеной. Очевидно, что колонна бесконечно теряет в изяществе, если возникает хоть малейшее препятствие, не позволяющее уловить ее контур. Я признаю, что очень часто в силу обстоятельств невозможно поставить колонны отдельно. Люди хотят жить в закрытом месте, а не в полностью открытых комнатах. Поэтому приходится заполнять пространство между колоннами, иными словами, прислонять их к стене. В таком случае это должно считаться не изъяном, а вольностью по необходимости. Но следует помнить, что всякая вольность ведет к несовершенству, отчего прибегать к ним нужно с осторожностью и лишь тогда, когда нет возможности избежать ее. Так, если возникает потребность прислонить колонны к стене, нужно сделать так, чтобы они выступали как можно больше — и сохраняли бы даже в подчиненном положении своем тот свободный облик, который придает им столько изящества.

2. <...> Изъян. Вместо круглых колонн используются квадратные пилястры. Пилястры — это всего лишь дурное подобие колонн, углы их свидетельствуют о насилиии над искусством и ощутимо отдалаются от

простоты, присущей природе. У них острые и неудобные, оскорбляющие взгляд выступы. Плоская их поверхность придает всему ордеру скучный облик. Они не могут сужаться, что составляет одно из главнейших преимуществ колонны. Нет в них никакой необходимости: везде, где используют их, можно было бы поставить колошны. Следовательно, это слепая выдумка: к природе она отношения не имеет, необходимостью отнюдь не вызвана, используют ее только по невежеству и терпят лишь в силу привычки.

Марк-Антуан Ложье
«Эссе об архитектуре»,
Париж, 1755

Против вариаций стиля

Несколько лет назад казалось, будто наш век — это век рокайля; ныне дело обстоит иначе, хотя почему так произошло, никто не знает. Тогда греческий и римский стиль казался нам холодным и скучным; ныне мы гордимся, что усвоили большую часть ученых суждений этих народов; и, не слишком задумываясь, утверждаем, будто другие нации подражают нам в украшениях, даже если мы используем странные выдумки Пекина или применяем тяжеловесный стиль Мемфиса для внешней отделки наших строений. Долгое время мы отдавали предпочтение последователям Кювилье и Ла Жу, забыв о творениях Мансара и Перро; картины Ватто были нам ближе, чем шедевры Ле Брена. Нам остается только вернуть готический стиль в нашу архитектуру, и, кажется, мы не слишком от этого далеки <...>.

Жак-Франсуа Блондель
«Французская архитектура»,
Париж, 1752–1756

Рождение барокко

Вопрос о барокко становится главной темой немецкой историографии конца XIX века. Страстные споры разгораются по вопросам о сути барокко, его происхождении, отличительных чертах, продолжительности и масштабах. Написанные по этому поводу работы сохраняют всю свою значимость — настолько сложной представляется и сегодня данная тема.



Барокко согласно Вёльфлину (1888)

Стилю привычным определением барокко как стиля, знаменующего собой распад или — согласно более распространенному выражению — деградацию Ренессанса.

Эта стилистическая трансформация имеет совершенно разное значение в искусстве Италии и северных стран. В Италии главный интерес представляет постепенный переход от нормативного искусства к искусству «свободному и живописному», от жесткой формы к отсутствию формы. Северные народы не проходили через подобную эволюцию. У них ренессансная архитектура никогда не имела такой строгости и правильной формы, как на Юге: эта архитектура всегда оставалась в той или иной степени плетницей живописных и даже декоративных прикрас. Следовательно, в данном случае нельзя говорить о распаде нормативного стиля Ренессанса.

Напротив, в истории античного искусства, где ценится приживальное определение «барокко», можно найти аналогичное явление. Античное искусство «умирает» с теми же симптомами, что и искусство Ренессанса.

Такая задача состоит в том, чтобы описать эти симптомы <...>

В отличие от Ренессанса барокко развивается без всяких теорий. У этого стиля нет образов. Создается впечатление, что никто не вступает на новый путь из принципа. Именно

Пиранези (слева одна из его «Тюрэм») занимает выдающееся место в истории архитектуры XVIII в. Будучи связующим звеном между барокко и неоклассицизмом, он олицетворяет также взаимодействие Рима и Парижа.

поэтому этому стилю не дают точного определения: понятие «современный стиль» включает в себя все, что отличается от античности или не принадлежит к «классическому» (гогическому) стилю. Зато у авторов, пишущих об искусстве, появляются прежде не известные критерии прекрасного — такие определения, как «капризное, странное, экстраординарное» и т.п. Правится то, что выглядит оригинальным, выходит за рамки правил. Очарование свободы воздействует на умы.

Само слово «барокко», ныне всем привычное и приписанное итальянцам, французского происхождения. Этимология его не ясна. Некоторые вспоминают о логической фигуре «барокко», приводящей к абсурду, другие — о «не вполне круглой» жемчужине, несущей это имя. В «Энциклопедии» это слово уже имеет значение, близкое к тому, какое мы даем ему: «Барокко — в сфере архитектуры означает нечто странное. В высшей степени или, если угодно, беспрочно странное... Понятие барокко является за собой понятия чрезмерного и смешного. Борромини создал лучшие образцы таких странных сооружений, а Гварини может считаться мэтром барочного искусства». Нам теперь непривычно сочетание барочного и странного — возможно, мы считаем последнее определение слишком сильным. Как искусствоведческий термин барокко утратило связь со смешным; напротив, в разговорной речи слово это употребляется для обозначения абсурдного или чудовищного.

Генрих Вёльфлин
«Ренессанс и барокко»
Gérard Monfort éditeur,
Париж, 1992

Барокко согласно Гитлю (1894—1902)

Что следует понимать под «искусством барокко»? Есть несколько эстетических толкований, на которых мы останавливаться не будем. Мы придаем этому слову вполне ясный смысл: барочное означает странное, необычное, необыкновенное. Но необыкновенное — это также цель любого классического искусства и рокада, в том числе ренессансного; это противопоставление общепному, жаждущему степени северного искусства — например, в исторических полотнах Рафаэля причины событий и значение от них предстают необыкновенными, действующие лица выглядят необыкновенно красивыми. Однако мы понимаем такое необыкновенное и имеем по этой причине считаем его восхитительным. Тогда как необыкновенное в барокко мы не понимаем, оно нас не убеждает, кажется нам противоречивым, ложным, и именно по этой причине мы считаем его странным <...>

Взглянем на нашу Вену. Самые старые улицы застроены домами необычных пропорций, с характерными фасадами, дверями и окнами; в том же стиле созданы многие дворцы и великолепные церкви. Это архитектурные творения Финнера фон Эрлаха и представителей его школы — и стиль этот именуют венским барокко. Венское барокко конца XVII — начала XVIII веков представляет собой региональное, но при этом чрезвычайно оригинальное и живое развитие итальянского барочного стиля. Тот же феномен можно наблюдать в южной Германии, на берегах Рейна, в Бельгии и Испании, вообще, во всех католических странах Европы. Эти региональные стили никогда не возникли бы, если бы не было итальянского барочного стиля — их общего корня. Скажу

больше; влияние итальянского барокко обнаруживается и в самом современном архитектурном стиле, в самых простых архитектурно-исторических элементах. Иначе невозможно отрицать всемирную роль итальянского барокко во всем, что имеет отношение к архитектуре <...>.

Итак, нет сомнений, что для искусствоведа углубленное изучение итальянского барочного искусства полезно и плодотворно. Быть и еще один вопрос: способен ли наш вкус воспользоваться достижениями итальянского барокко и проявил интерес публики, а не одни только искусствоведы, к такого рода живописи. Здесь ответ также будет положительным, причем дал его человек, который неустанно стремился оторвать немую публику от итальянского барокко и вполне в этом преуспел, — Якоб Буркхардт (в частности, в «Кичероне»). В «Воспоминаниях о Рубенсе», опубликованных в последние годы его жизни, он предвещает, что наступит день, когда к итальянской барочной живописи станут относиться с большим вниманием и симпатией. Замечательно, что он говорит это в книге, посвященной Рубенсу; ведь признавая достоинства Рубенса, неизбежно приходится признать — хотя в некоторой мере — достоинства итальянских барочных творений.

Барочный век — это по преимуществу XVII столетие, по начало барочного стиля восходит к Микеланджело и Корреджо (многие обнаруживали его у Рафаэля, и при желании это можно доказать; однако в данном случае барочные элементы лишь отчасти гораздо более ярко выраженное стремление к характерной для Ренессанса гармонии; тогда как Микеланджело и Корреджо вполне осознанно и пледуемоисленно прокладывали путь направлению, в котором углубляли

будущее; это были субъективные художники — в отличие от в высшей степени объективного Рафаэля). Именно по этой причине я начал историю барочного искусства с 1520 года. Но, поскольку речь идет о слишком большом периоде и следует ограничиться только самым главным, я предпочел убрать из моего исследования о XVI веке то, в чем не вижу необходимости. Прежде всего речь идет о мастерах, которых обычно считают принадлежащими к эпохе Возрождения: Микеланджело и Корреджо. О первом я буду говорить только как об «отце барочного стиля», иными словами, это его второй период, начиная примерно с 1520 года; о Корреджо — только как о предтече барочного направления. Мы не скажем ни слова о школе Микеланджело, о флорентийском маньеризме. Равно как о венецианской живописи XVI века, которую не без оснований именуют «западным Ренессансом». Но Тинторетто и Тициан, несомненно, имеют точки соприкосновения с барокко. Я обращаюсь тем, что дам краткую характеристику этим точкам соприкосновения между венецианцами и барокко.

Наше детальное исследование начнется, по сути, только со второй половины XVI века. И нужно выделить два периода: первый продолжится до 1630 года, когда Бернини разработал свой специфический стиль; здесь важное значение имеют архитектура и живопись, скульптура же остается мало затронутой. Второй начинается с 1630 года: доминирует здесь Бернини, и скульптура выходит на авансцену. Внутри этого хронологического деления следует произвести другое — гео-

Эта немецкая карикатура (ок. 1850), на которой изображены Август II и архитектор Фридрих Пётельсман, презрительно показывает презрительное отношение к барочной чрезмерности.

графического плана: в барочную эпоху, как и во время Ренессанса, итальянское искусство включает в себя множество региональных школ. Однако в эпоху Ренессанса первостепенное значение получает одна из них — флорентийская; наряду с ней другие школы оказывают некоторое влияние на общее развитие. В барочную эпоху первенство у Флоренции отбирает Рим — не в силу региональных преимуществ, поскольку почти все художники были в Риме палачами, а из-за выдающейся роли папства; решающим фактором становится универсальное владычество папства, опирающегося на Контрреформацию.

Именно по этой причине следует выделить римский барочный стиль. Все, что находится за его пределами, теряет значимость — например, венецианское искусство XVII века;

скульптуры здесь нет, архитектуру и живопись лишь с большим трудом можно отнести к барочному искусству. Напротив, болонское искусство входит своей частью в римское (Болонья входит в число папских государств). Отдельного разговора заслуживают флорентийцы (которые имели теперь только региональное значение), неаполитанское, миланское и геттуазское искусство.

Алонс Ригли:

«Истоки барочного искусства в Риме», Klincksieck, Париж, 1993

Барокко согласно Кроче (1909)

Итак, барокко представляет собой нечто вроде уродства в искусстве и поэтому не имеет к искусству никакого отношения; напротив, оно совершенно чуждо искусству, у которо-



то заимствовало облик и — наименование, проникло в его сферу и подменило его собой. Не подчинившись закону художественной цельности, восставшая против него или обходя его, барокко очевидным образом подчиняется другому закону, а именно закону наслаждения, комфорта, каприза, иными словами, закону утилитарному или гедонистическому, кому как нравится. Поэтому барокко, как все разновидности уродства в искусстве, опирается на практические потребности, какими бы они ни были и как бы ни сформировались. Но это всегда — как и в данном случае — стремление насладиться тем, что нравится вопреки всему и, прежде всего, вопреки самому искусству.

Бенедетто Кроче
«*Эссе по эстетике*»,
Gallimard, Париж, 1991

Барокко согласно Ореу (1920)

Где бы мы ни встретились с сочетанием противоположных направлений в одном произведении, стилистический эффект всегда будет иметь отношение к барокко, барочный дух — позволим себе это тривиальное заявление — не знает, чего он хочет. Он жаждет быть за и одновременно против. Он хочет — взвешивает на весах, сама структура которых являет собой патетический парадокс — твердо стоять на земле и обратиться в бегство. Он хочет — нас вспоминается один ашкенок на одной решетке в одной церкви в Саламанке — поджать кисть и опустить руку. Он удаляется и приближается по спирали. Он грустит над над всеми требованиями, подчиняясь принципу противоречия.

Джуджино д'Орс
«*Барочное искусство*»,
Gallimard, Париж, 1968

Дебаты в Понтийни (1931)

В результате первых усилий по борьбе с философическими тезисами о барокко на свет появилась довольно узкая когорта. Группу немских исследователей — одни принадлежали к школе профессора Панофски из Гамбурга, другие более или менее последовательно развивали взгляды Вёльфли на Германском институте в Риме — никак не желала отказываться от своего отвергающего синтеза подхода: они видели в барокко лишь форму архитектуры, применяемую почти исключительно для фасадов, которые возмещают с момента строительства храма Джосу в Риме и приходят в упадок вскоре после Торреминии, Делла Порта и Бернини. Это утверждение удалось опровергнуть с помощью мощного орудия: этим своеобразным тараном стала фототграфия знаменитого окна в монастыре Томар, расположенного недалеко от Лиссабона. Все характерные черты барокко, выделенные специалистами вышеуказанной группы, наличествуют — и наличествуют в избытке — в этом знаменитом окне, представляющем собой лишь один образчик богатейшей луситанской традиции, расцвету которой способствовали иезуитские географические открытия и знакомство с творениями мастеров по ту сторону океана. Едва взглянув на окно монастыря в Томаре, можно сопоставить все эти черты: тенденция к живописности, вытекающая из присущего классицизму стремление к конструктивности; ощущение глубины, придающее архитектурные нечто вроде третьего измерения, диптихом вместо прежнего подобия стабильности; «летящие формы»; использование сырых, необработанных природных материалов. И, сверх того, всю ко всему присущую, роскошному, вычурному, показному, эту особенность барокко всегда

отмечают даже самые невнимательные наблюдатели. Окно в Томаре превосходит все, что когда-либо делали Бернини и Чурригера даже в период наивысшего расцвета рококо.

«Барочность» является исключительно сезонное, — заявил в общему изумлению один из голландских участников. Ключ от Альп барочность как таковая перестала существовать. На следующий день Поль Фиренс, напротив, высказался в том духе, что на севере почти нет классицизма, а Поль Дежарден повторил свое утверждение, что во Франции барокко проиграло из Италии и Испании. «Барочность» возникла в тех странах, где одержала верх Контрреформации, — сказал другой участник, вероятно, испытавший слишком сильное влияние Вейсбаха, — самым барочным художником был Рубенс, художник католический, проникнутый иезуитским духом». «Пот, — возразил художник Гудман из Амстердама, опираясь как на двойной титул соотечественника и собрата по ремеслу, так и на силу своих доводов, — барочным художником по преимуществу следует считать Рембрандта. Он принадлежит к барокко, потому что усвоил идеи Листера; потому что прославляет индивидуальную жизнь; потому что проникнут чувством ответственности, иными словами, чувством этическим; потому что вводит внутреннюю жизнь в сферу религии; потому что, наконец, из всех северных художников он единственный, кто почти ничем не обязан исторической Италии... В Понтийни не было португальских искусствоведов; имелось некоторое право представить их и надеясь это доказать, мы были слишком поглощены проблемами общего порядка и не смогли откликнуться на все выступления. В противном случае имя Нуньо Гонсалвеша прозвучало бы в качестве резкости на имя Рембрандта. Нуньо Гонсалвеш — как и создатель

оно в Томаре — был предтечей барочного направления в современном искусстве. Он понимал внутреннюю жизнь и человеческую индивидуальность, обладал свободным вдохновением и чувствовал неорганизованную природу, передавая эстетическую нежность, которая ничем не уступает атмосфере нежности Рембрандта, создавая зеленые оттенки, претсипленные меланхолии и обустоившие пожелтение «метелени» в современном искусстве.

Джуджино д'Орс, *там же*

Барокко согласно Фосийону (1939)

Барочный менталитет постоянно обнаруживает себя в устойчивых чертах, повторяющихся в самых разных кругах и в самое разное время. Вот уже три столетия это достоинство не одной только Европы — точно также и классицизм не принадлежит исключительно к средиземноморской культуре. Это явление — несомненно, самое свободное — из жизни формы. Они забыли или извратили тот принцип глубинного соответствия, главный аспект которого особенно в архитектуре — предстает упорядоченность, приспосабливаемые страсти, они живут для самих себя, безудержно распространяются и разрастаются, подобно надутому растению. Раздуваясь, они отрываются друг от друга, стремятся заполнить пространство, пронзить его, овладеть им, и создается впечатление, будто они наслаждаются своей властью над ним. Самоуношение объекта и яростный «стимулизм» способствуют этому будущу форм. Но объекты никогда не выдерживают тех экстремальных, к которым прибегают формы, влекомые некой тайной силой. Особенно это очевидно и поразительно в орнаментальном искусстве. Нигде абстрактная форма не обладает столь явно

выраженной мимической склонностью. И нигде нет такого смещения между формой и знаком. Форма уже не только означает, она означает навязанное ей содержание, ее тезисы, чтобы приспособить к определенному «смыслу». Именно тогда начинается доминировать живопись, точнее говоря, все искусства объединяют свои возможности, преодолевают разделимость их границы и заимствуют друг у друга приемы. Одновременно, вследствие лобопытной ищущести и под влиянием ностальгии, заложенной в самих формах, пробуждается интерес к прошлому, и барочное искусство напоминает искасть вдохновение, опору, модель в древности. Однако барокко стремится обнаружить в истории свое собственное прошлое. Годом к тому, как французские поэты XVII века почитали не Эсхила, а Эврипида и Софокла-трагика, романтическое барокко ценит в средневековом искусстве пламенскую поэзию — ее барочную развешенность. Мы далеки от мысли полностью уподобить барочное искусство романтическому, но если во Франции эти два «состояния» формы выглядят разнотипными, то это объясняется не столько сменой двух направлений, сколько историческим феноменом разрыва, короткого и яростного инверсия, запятого искусственным классицизмом. Лишь преодолев пропасть живописи Давида, французские художники смогли приспособиться к Тициану, Тинторетто, Караваджо, Рубенсу и позднее, в период Второй империи, к мастерам XVIII века.

Анри Фосийон

Жизнь формы, P.U.F., Париж, 1939

Барокко согласно Таппе (1957)

Искусство, восходящее к Корреджо и Микеланджело, благодаря которому появляется Рим Бернини и Ворронежи,

празднества «Очарованного острова», версальский замок и сады, церкви Филиппа фон Эрбаха и Дитленхоффа, не заслуживает названия упаднического или искажающего принципы Ренессанса. Более того, это искусство происходит от Ренессанса: усвоив его формальные уроки, оно ставит их на службу не известному прежде идеалу — в новых общественных и государственных условиях.

Лействительное, Ренессанс говорит человеку только о красоте, о природе и возможностях ее использования, о благотворных последствиях прогресса в науке и эволюции разума. Но не внушал ему надежду на бесконечное время, не обещал бездолежного вечногo воздаяния и торжества. Эта ограниченность в какой-то мере стала причиной религиозного кризиса, в результате которого католическая церковь консолидировалась на Тридентском соборе и появилась на свет протестантизм.

Барочное искусство, родившееся в недрах Ренессанса, стало выразителем этих новых концепций, что в эпоху распада универсальной веры с роковой неизбежностью вело к тесному союзу с церковью во всем, что имело отношение к оценке человеческой природы. Еще один союз, также аркавший многими негативными последствиями, образовался при слиянии с социальными и политическими институтами, которые зародились в XVI веке, но возрожествовали уже в следующем столетии. Барочное искусство разделилось на придворное, вельможное и крестьянское. Одна из причин того, что будущие поколения перестали понимать его язык, заключалась в этой связи с обреченными на гибель формами общественного устройства. Можно даже сказать, и это также будет верно, что барочное искусство, обращаясь к воображению и

вызывая скорее к чувствам, а не к разуму и логике, потакала темным и скучным сторонам человеческой природы, в силу чего становилось прегрადой на пути прогресса. Вероятно, именно по этой причине возникла тенденция считать барочный стиль расхлябанным и женственным — в противовес упорядоченному и мужественному классицизму.

Согласная с этим суждением, можно отметить, что барокко — и монархическое, и аристократическое, и религиозное, и сельское (дворяно, что слово это используется в самом широком смысле, хочется даже заменить его на «земляное») — утвердилось лишь в одной вполне определенной — части Европы. Оно широко распространилось в тех странах, где общество имело ярко выраженный иерархический характер и где благосостояние всей системы зависело от труда крестьян, от которых требовались послушание и лояльность. Хотя барокко отличалось прихлсательными для абсолютных монархий блеском и пышностью, хорошо известен тот факт, что самая мощная из абсолютных монархий нашла свое самое яркое выражение в классическом стиле. Разумеется, этот классический стиль не был лишен барочных вкраплений. Подобный успех объясняется наличием в этой стране многоэлементной буржуазии с юридическим образованием, которая имела склонность к абстрактным понятиям и удовлетворяла ее посредством аргументацкой философии, обращаясь к ценностям, стремящаяся возвыситься над случайностями и искомая тенденция к универсальности. В протестантских странах барокко не прижилось по сходным причинам, обусловленным в данном случае потребностями торговой экономики, привычкой к расчету и прогрессом математических наук, что

в целом создавало совершенно иную форму интеллектуальной жизни: приверженность к иным религиозным концепциям. Весьма знаменательно, что общества доменального характера — такие, как Россия после Смутного времени или колониальные страны Америки — с энтузиазмом признавали барочное искусство. Не менее знаменательным выглядит тот факт, что попытки монарха изменить это общество с целью превратить крестьянина в виртуального буржуа и владельца земельного собственника в промышленную индустрию, пробудив его интерес к жизни современного государства, совпали с происходившим одновременно упадком барокко в некоторых регионах. В целом же следует сказать, что прогресс науки и техники не способствует пластическому выражению, в котором выдающиеся места занимают чувства и образы. Философская мысль XVIII века несет в самой себе отрицание излияний чувственности, столь характерной для барокко. Нет ничего удивительного в том, что она благосклонно встретила возврат к классическим формам <...>.

Если XVII век во Франции представит классическим в своих самых ярких проявлениях, барокко же существует на периферии классицизма, то XVIII век продолжает оставаться классическим, но наряду с классицизмом расцветает стиль, который уже нельзя назвать барочным. Согласно хронологической традиции его именуют стилем Регентства, Людовика XV или рокайлем. По словам американского профессора Фиске Кимболла, искусство рококо — это «одно из самых оригинальных и самых свежих художественных течений со времен готики <...>».

Виктор Г. Таппе

«Барокко и классицизм».

Librairie générale française, 1986

БИБЛИОГРАФИЯ

Общие работы

- Henry Millon (под редакцией), *L'Architecture classique, baroque et rococo*, Les Deux Mondes, Paris, 1962.
- Pierre Charpentier, *Baroque*, Baroque Office de la Livre, Fr.bourg, 1964.
- Philippe Minguez, *Esthétique du rococo*, Vain, Paris, 1965.
- Anthony Blunt (под редакцией), *Baroque and Rococo. Architecture and Decoration*, Harper and Row, New York, 1978.
- John Summerson, *The Architecture of the Eighteenth Century*, Thames and Hudson, Londres, 1969.
- Nicholas Pevsner, *A History of Building Types*, Londres et Princeton, 1976.
- Uchot, *La Théorie Architecturale à l'ère classique*, Mardaga, Bruxelles, 1979.
- John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, L'Équerre, Paris, 1981.
- Hanno Walter Kraft, *Architectural Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 1985.
- Jean Castex, *Renaissance, baroque et classique*, Hazan, Paris, 1990.
- Robert Tavernon, *Palladio and Palladianism*, Thames and Hudson, Londres, 1981.
- Alain Gubler (под редакцией), *L'Art décoratif en Europe*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1992.
- Christian Noberg-Schulz, *Architecture baroque*, Gallimard/Électa, Paris, 1992.
- Christian Noberg-Schulz, *Architecture baroque baroque et rococo*, Gallimard/Électa, Paris, 1994.

Каталог выставки «Триумф барокко»

- Henry Millon (под редакцией), *Triumphes du Baroque. Architecture en Europe 1500–1750*, Lein Monumet Washington, Massille, 1999–2000.

Франция

- Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Le Temps, Paris, 1965.
- Alan Braham, *L'Architecture des Lumières, de Soufflot à Ledoux*, Berger-Levrault, Paris, 1982.
- Anthony Blunt, *Art of Architecture in France 1500–1700*, Macula, Paris, 1983.

- Philippe Minguez, *France baroque*, Hazan, Paris, 1980.
- Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française de la Renaissance à la Révolution*, Mongès-CHATEL, Paris, 1989.

Италия

- Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, 1966, Laterza, Bari, 1966.
- Rudolph Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, Thames and Hudson, Londres, 1975.
- Rudolph Wittkower, *Art et architecture en Italie, 1500–1750*, Hazan, Paris, 1991.
- Salvatore Boscarino, *Stella barocca*, Officina Edizioni, Rome, 1981.
- Richard Krautheimer, *The Rome of Alexander VII*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

Великобритания

- John Summerson, *Architecture in Britain 1530–1800*, Hammondsworth, Penguin Books, 1953.
- K. Downes, *English Baroque Architecture*, Londres, 1966.

Иберийский полуостров

- C. Kasper et M. Sedra, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Hammondsworth, Penguin Books, 1959.
- Yves Bontincau, *Baroque ibérique*, Office du Livre, Fribourg, 1969.

Монографии

- Braham et P. Smith, *François Mansart*, Zwemmer, Londres, 1973.
- Jean-Pierre Babelon et Claude Mignot (под редакцией), *François Mansart, le génie de l'architecture*, Gallimard, Paris, 1998.
- Charles Avery, *Baroque*, Gallimard, Paris, 1998.
- Cecil Gould, *Baroque in France*, Londres, 1981.
- Paolo Portoghesi, *Baroque, architecture-languages*, Vrin et Fré, Paris, 1989.
- Reuther, *Baroque Newman*, Munich, 1983.
- Vera Corneli Mandrac, et Andreina Ciseri, (под редакцией), *Filippo Juvarra, architetto delle cappelle dal Torino a Madrid, 1714–1736*, catalogue d'exposition, Turin, 1995.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИТАЛИЯ

- 1 Замок в Мессене, детали лестницы.
- 2 Церковь Джезуитес в Венеции, детали.
- 3 Монастырь в Гардоне в Циньянате, детали.
- 4 Церковь Сан-Франческо в Оуро-Прето (Бразилия).
- 5 Палаццо Комитали в Палермо.
- 6 Церковь Сан-Крече в Риме.
- 7 Собор в Сиракузах.
- 8 Палаццо Пизинер в Дрездене.
- 9 Дворец Черини в Праге.
- 11 Палаццо «Прокет бакини» для церкви Коринфского Госуда, рисунок Эжен-Прованс, музей Гроне.

ИТАЛИЯ

- 12 Палаццо «Кардинал Ме. кинорде Палиа» в Мадридском соборе Святого Петра в Риме, картина П. Каро, Дур.
- 13 Берини, «План церкви Сан-Андреа в Кавралисе», рисунок Ф. Фриццати, кабинет рисунков везувия.
- 14 Внутренний фасад церкви Нав-Джау в Риме, рисунок Пидо Галлиаца.
- 15 Фасад церкви Мил-Джау, рисунок Пидо Галлиаца.
- 15 Фасад церкви Святого Павла в Святого Леонова

- в Париже, гравюра. Париж, музей К. Г. Пала.
- 16 Внутренний фасад Мансар, Проект фасада для церкви Фельанго, рисунок Парик, Дур.
- 15 Пидо Галлиаца, чертёж «Чертёж Паламаше».
- 17 Чертёж Пидо, Проект фасада монастыря для церкви Сан-Филиппо Неви в Риме, рисунок. Вена, собрание гравюр Альбертини.
- 18 Аббатство в Кассе, гравюра.
- 19 Аббатство в Мелье (Австрия).
- 20 Джованни Антонио Каналетто, «Собор Святого Павла в Лондоне», картина Центр Британского искусства в Немецком университете, собрание Пола Меллога.
- 20–21 Замок Риццо, гравюра.
- 21 Чертёж Паламаше, Дрезден, картина (деталь), Дрезден.
- 22 Чертёж Паламаше, рисунок Ф. Фриццати, кабинет рисунков везувия.
- 22 Фасад Дворца Кинеско в Венеции, рисунок Пидо Галлиаца.
- 23 Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 24 Внутренний фасад церкви в Париже, гравюра. Париж, музей Карлоса

- 24 Внутренний фасад церкви в Париже, гравюра.
- 24–25 Стефан Сюбин в Париже, рисунок Пидо Галлиаца.
- 25 План церкви Ла Фронтен (согласно А. Паламаше).
- 26 Макет церкви Пидо Галлиаца, гравюра.
- 27 Чертёж Пидо, Проект фасада монастыря для церкви Сан-Филиппо Неви в Риме, рисунок. Вена, собрание гравюр Альбертини.
- 28 Чертёж Пидо, Проект фасада монастыря для церкви Сан-Филиппо Неви в Риме, рисунок. Вена, собрание гравюр Альбертини.
- 28 Жак-Батист «Титул Королевы, вид из Паламаше в Стоун-хаус», картина.
- 29 Пидо Галлиаца, «Вид из Паламаше», картина. Музей Версальского замка.
- 30–31 Антонио Каналетто, «Вид из Паламаше», картина. Музей Версальского замка.
- 32 Берини, «Первый проект Дурра», рисунок Парик, Дур.
- 33 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 33 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 34 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 35 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.

- 35 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 36 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 37 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 38 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 39 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 40 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 41 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 42 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 43 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 44 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.
- 45 Чертёж Пидо Галлиаца, «Чертёж церкви в Венеции», рисунок Пидо Галлиаца.

42—43 Ангелино Капеллетто, «Королевский гостиница в Гринвиче», вид с озера на берега Темзы, картина, Лондон, Национальный морской музей.

ГЛАВА II

44 Монастырская церковь в Цивилье (Сава).
45 Франсуа де Ковилье, «Причудливые дети», гравюра.
46 сверху Церковь Нант-де-Грас в Париже.
46 снизу Себастьян Лезтер, «Французский офицер», гравюра.
47 Церковь Святых Луки и Мартины в Риме.
48 Монастырская церковь в Фиренцхайленте.
49 Павлион Цвингер в Дрездене.
50 Церковь Сант'Анджело в Канниче в Риме.
51 Церковь Святого Яна Непомучного в Мюнхене.
52 Церковь Святого Николая на Ямла Страна в Праге.
53 Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме.
54 Оури, «Проект украшений», рисунок, Стокгольм.
55 Шено, «Проект украшений для потолка в Тессенском дворце», рисунок, Стокгольм, Национальный музей.
56 Анонны, «Филипп герцог Орлеанский, регент Франции»

в своем рабочем кабинете вместе с герцогом, Парисский, картина, Музей Версальского замка.
57 сверху «Ледяной гравюра Клода Дюфлю-младшего, созданный Франсуа Буле.
57 внизу Вассе, «Проект украшения для галереи Тулузского отеля в Париже», рисунок, Стокгольм, Национальный музей.
58 сверху Церковь Шпанхаузен, деталь.
58 снизу Украшения большого салона в павильоне Амальенбург (Пинфенбург) в Мюнхене.
59 Хоштенхаузен, «Проект тронного зала», гравюра.
60 слева Церковь Спасения в Венеции, рисунок Пада Галлимар.
60 справа План церкви Свистения.
61 сверху План часовни в римской Сорбонне.
61 внизу План церкви Сан-Карло Борromeо в Вене.
62 сверху План церкви Визитации в Париже.
62 внизу Пириши, «Проект церкви», рисунок, Турин, гравюра.
63 Потолок часовни в римском коллеже Распространения Веры.
64 Монастырская церковь в Рене (Швейцария).
65 сверху Монастырская церковь в Нераскейме (Валлен-Вюртемберг),

65 снизу Монастырская церковь в Билде.
66 Монастырская церковь в Фиренцхайленте.
67 сверху Рабрез и план монастырской церкви в Фиренцхайленте.
67 внизу Рабрез и план монастырской церкви в Нераскейме.
68 Большой салон дворца Ступиниджи в Турине.
69 сверху Жермен Боффран, «Проект для Монастыря», рисунок.
69 внизу Дворец Ступиниджи в Турине.
70—71 Дворец в Бельекейме, гравюра.
71 План дворца в Бельекейме.
72 Замек Мезон в Мезон-Лафитт.
73 Сверху и снизу планы замка Мезон-Во, Шан в павильоне Амальенбург в Мюнхене.

ГЛАВА III

74 Монастырская церковь в Рордесте «Успения Богородицы».
75 Фердинандо Галлиа да Бибина, «Проект дворцовой лестницы», рисунок, Монреаль, Канадский архитектурный центр.
76 Часовня Карьера церкви Санта-Мария делла Витторина в Риме.
77 Церковь Святого Яна Непомучного в Праге.
78 Церковь в Здаре (Богемия).
78—79 Церковь в Виссе.

80 Часовня Визитации в Париже.
81 слева Рабрез купола Королевской часовни в парижском соборе Дома инвалидов, гравюра.
81 справа Рабрез купола церкви Сан-Лоренцо в Турине, гравюра.
82 Церковь Сан-Бернардино в Верри, рядом с Турином.
83 сверху Церковь Сан-Николао в Риме.
83 снизу Церковь Сан-Лоренцо в Турине.
84 Антуан Кайеши, «Скульптура для галереи Эммы в парижском Пале-Норме», картина, Музей Азия.
85 Подоконник церкви Сан-Игнацио в Риме.
86 сверху Джеймс Торнхилл, «Проект лестницы», рисунок, Париж, Музей декоративных искусств.
86 снизу Салон принцессы де Субиз в Париже.
87 Резиденция в Вюрцбурге, Королевский зал.
88 Центральный холл в Кест-Холле.
89 Валентин Нойман, «Фарез Резиденция в Вюрцбурге», рисунок, Берлин, Кунстбиблиотека, Государственный Берлинский музей.
90 Лестница замка Аугустбург в Эрлене (Соперный Рейн-Нидерланды).
91 Скала Реджа в Ватикане.

92 Церковь Сан-Доминго в Турине.
92—93 Лестница королевского дворца Каверга.
93 Доменико Синиери, «Королевский театр в Турине в вечер его торжественного открытия», картина, Турин, Публичный музей.

ГЛАВА IV

94 Пейзаж: Риси, «Жюль Ардуэн-Мансар», картина, Париж, Лувр.
95 Церковь в Здаре (Богемия).
96 слева Фонтан Акка-Палла в Риме.
96 справа Башенный дворец Уэллсхолд в Лондоне.
97 Антонио Геранг, «Резиденция церкви в Аппертепсе», картина, Вена, Музей истории искусств.
98 Скала Реджа в Ватикане.
98—99 Скала Реджа Гастона Орлеанского в замке Була, рисунок, Париж, Олимп, Национального музея.
99 Олимп де Шамполь, «Жак-Лемерсье перед часовней Сорбонны», картина, Музей Версальского замка.
100—101 Джованни Палладио, «Площадь Нарона в Риме», картина, Нант, Музей изобразительных искусств.
101 Берини, «Автопортрет»

картина, Гикгалерия Боргезе.
102 Пьер-Дени Мартен, «Вид на Большой Трион в 1723 году», картина, Музей Версальского замка.
102—103 Анри Тестелен, «Колонн представляет Людовика XIV, членов Королевской Академии наук в 1667 году», картина, Музей Версальского замка.
104 Библиотека Хоффбург в Вене.
104—105 Зерцало в Бельекейме, «Вид на Вену с Зельведера», картина, Вена, Музей истории искусств.
105 Собор в Валентии.
106 Дворец монастыря в Макфре (Португалия).
106—107 Жюль, «Скала в Люневиле», картина, Нанс, Лотарингский музей.
108—109 Джованни Палладио, «Галерея виллы современного Рима», картина, Париж, Лувр.
110—111 Макет Смольного монастыря в Санкт-Петербурге.
112 сверху Уэнстелхаус в Лондоне, гравюра из книги «Брагганский Витрувий», Книга Кембриджа.
112 внизу Отель Субже в Париже, гравюра.
113 Церковь Сан-Джорджо в Риму.

(Сицилия).
114 Собор в Мурсии.
115 сверху Завилла Суперга в Турине.
115 внизу Площадь Людовика XV в Генуе, гравюра из книги «Памятник Франции», Пьера Пата.

ГЛАВА V

116 Гардний холл в Хошхем-холл (Норфолк).
117 Макет алтара Успения Богородицы, Франкфурт-на-Майне, Государственная галерея Либихаус.
118 Замек Сансуси в Потсдаме.
119 Святые в Ватикане.
120 Карсманский монастырь в Гравенде (Португалия).
121 Галерея в Ора-Берри-холл (Твикенхем).
122 Анонны, «Площадь Виллони в Париже», картина, Париж, Музей Карнавала.
123 Джованни Палладио, «Площадь Виллони в Париже», картина, Париж, Музей Карнавала.
124 Палладио, «Площадь Виллони в Париже», картина, Париж, Музей Карнавала.
125 Зеркальный холл Амальенбург.
126 слева (Церковь Санта-Кроче в Лече).
126 справа церковь в Ист-энде (Лондон).
127 Собор Святого-де-Рокостела.

128 Лестница дворца Бельведер в Вене.

СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

129 Библиотека Хоффбург в Вене.
130 Томас Вланше, «Проект потолка для залы Центральной больницы в Лионе», картина, Лиса, Музей изобразительных искусств.
132 Себастьян Лезтер, «Разработка карьера перед Вальде-Грас», гравюра, Париж, Музей Карнавала.
133 Фронтиспис «Трестата о павильонах Палладио», 1645.
134 Адам Перель, «Вид на Коллеж Честерский», гравюра, Париж, Музей Карнавала.
137 Юбер Роберт, Скала Реджа в Ватикане, рисунок, Ватикан, Музей изобразительных искусств.
138 Фронтиспис «Досети книг об архитектуре Витрувия», перевод Клода Перро, 1673.
140 Ж.-М. Оппор, Разрез лестницы отеля Гандон, рисунок, Париж, Музей декоративных искусств.
142 Пирамиды, «Тюрн-мис», гравюра, 1754.
145 Эммануэль Зави, «Август II и Пётр Великий», сатирический гравюра.
150—151 Карта Европы в 1730 году, Издано «Галлимар».

УКАЗАТЕЛЬ

А	Б	В	Г	Д	Е	Ж	З	И
Август II, король Польшы 21. Азам, братья 51, 75, 77, 103, 115. Агнес-Лавден-аббатство 19. Александр VII Кидж, папа 100, 101, 102. Альберти-д-Б 14, 15. Амари де 100, 101. Амстердам 42, 43. Андруа-де-Бержо, Жак 96. Ано, замок 62. Анна Австрийская 100. Анна, русская императрица 111. Анри-Мон 98. Антверпен 16, 97. Аранхуэс-дворец 113. Аризон, Миссар, Жюль 29, 80, 81, 95, 103, 115. Аризония церковь 131. Аруа, замок 107.	63, 78, 86, 85, 92, 98, 99, 100, 101, 109, 118, 120, 123, 124, 125, 127. Бодеран, Жермен 32, 37, 69, 86, 106, 107. Брайя, церковь Иисуса Келосеррано- го 1, 9. Браманте 23, 28. Брос, Саломон де 98, 99. Брухзаль, замок 91. Брюгге 18. Брюль, замок 22, 91. Бриссель 97. Бушени 105. Буэн-Репрод-дворец 42, 107. Бьянко, Бартоломео 18, 97. Бюлле де Шамблес, Пьер 106.	— Сан-Николо-де- Толентино 112. — Сан-Моисе 101. — Святых Симеона и Гидри 112. — павильон Пьеро 22, 101. — Редонико 32, 101. Венсен, замок 100. Версаль 32, 34, 35, 48, 39, 87, Королевская часовня 105, замок 103, 115; Большой Трианон 103; павильон Менажери (Зверинец) 105; французский на- милет Трианон 99, 115, 125; Крестовый Трианон 103; Сарфоровый Трианон 103. Вессобрун, аббатство 59. Викен, церковь 79, 115. Винчестер-дворец 32. Винчестер, Дик 14, 61. Вителли, Джованни 41. Вителли, Бернардо 80, 85, 85, 112. Вобан 38. Воле-Вилли, замок 20, 31, 69, 72, 73, 100. Вальдра, Джон 69, 70, 88, 106. Вюрбург 32; Резиден- ция 35, 37, 59, 87, 89, 91.	Генрих IV, король Франции 33, 40, 41, 96. Гешуа, колледж-дворец 113; павильон-баль- ей-Сенария 97; павильон Дураш-Паславича- чана 97; визитация 97. Гиббо, Джеймс 23, 103, 112. Гомес де Мора, Хуан 16, 18, 97. Грегалия, собор 107; кардинальский меза- старь 107, 120. Григорий XIII, папа 17. Гриммер 106.	Дамини, Косима 77. Де Кот, Роберт 24, 37, 49, 107, 115. Деламар, Рене-Александр 106. Делла Порта, Джакомо 15, 17, 96. Делорм, Филипп 13, 62, 98. Дерри, Франсуа 18. Де Санктис, Франческо 113. Джонс 41. Дингленсхоф, Кристоф, Теодор, Иоганн и Карл-Игнат 37, 53, 61, 104, 105, 113, 124. Диссен-аббатство 19. Джонс, Ивонн 46, 97. Дрезден: Франкенбург 20, 21; Цингер 49. Дубэни 42.	Зальцбург 97. Задар, церковь 78, 95. Ишикоке-гиди Х-Пам- фели, папа 100, 101.	Иван, центральная большая 42, 115. Королевская площадь 41. Корсабон 32, 115; церковь Непорочного За- чатия 63. Донтия 38. Домениа, Зандассере 22, 79, 92, 93, 98, 101. Дон С. Ариний 17. Лондон 39, 40, собор Святого Павла 20, 21, 80, 102; — Конент-гедан 41; церковь Санта- Мария-де-ла-Ист- 126; Св. Мартин ин-де-Филла 13; Свя- той Марин в Стрэнде 113; Королевский госпиталь в Триини- те 42, 43, 102; дворец Уайтхолл 32, 97, 103. Ломал, Иоганн-Фридрих 32, 107. Ломал-бург 35. Ломоник XIII, король Франции 33, 41, 100, 103. Людвиг XIV, король Франции 21, 33, 34, 35, 41, 52, 87, 123. Люневиль, замок 106, 107.	Мантенья, Андреа 81. Мануэли 36. Марини, Абеле Пуас- сон-марина де 115. Марини-мачи 79, 31, 32, 57, 103, 105. Мартелиак, Эжен 18. Массари, Доминго 112. Мафран-дворец 32, 107. Медичи, Викентина 33. Медичи, Мария 58. Медон-замок 36. Медон-замок 20, 69, 70, 71, 72, 73, 100. Мейсонне, Жюль 58, 113. Мелья, аббатство 19, 103. Мессина 18. Метзо, Юсман 17. Метзо, Луи 96. Микеланджело 13, 23, 123, 125. Морион 26. Монмелла 18. Монморанси-замок 21. Монпелье 41. Моосбригтер, Каспар 105. Мунне-ласт-Ринер 19, 113. Мурсия, собор 113, 114. Мюнхен: колледж иезуитов 18; церковь генерации 18; церковь Святого Яна Непомученского 51, 77;	Нёф-Бригиди 38. Ното 107, 113.
Б	В	Г	Д	Е	Ж	З	И	О
— Зальцбург, замок 21, 98. Балн, аббатство 35. Бельвиль, замок 21. Бельмонт, Бернхард 104. Берен, Жан 34, 55. Берлин-Тонн, Лео 112. Берли-замок 98. Бернани, Джованни 23, 32, 34, 40, 51, 76, 77, 78, 83, 84, 91, 93, 100, 103, 109, 112, 120, 123, 127. Библиста, Фердинанд Палла 75, 86, 97. Бир, Франц 105. Бленхейм-дворец 70, 71. Ветранкур, замок 20, 98. Будай, замок 95. Бурдо 41, 115. Бурджос, Сан-Карло 11, 13. Бурманни, Франческо 13, 17, 23, 33, 62,	Байнгар, Елизабетта 19, 105. Бакерини 103. Баленсия, собор 105; дворец Дос-Атлас 113. Виллестро, церковь 83. Вал Вителли, Каспар (Завителли) 93, 113. Вал-Сентен, Ян (Валан- тин) 96. Вассе, Антони 56. Вена 37; библиотечка 104; церковь Сан- Карло Борромео 61, 104; Хофбург 32; дворец Аль-хатин 60; Дуан-Китски 22. — Шенбург 33; Вен-едер 127; — Шварценбург 104. Ветерия, Ральме 38. Венеция: церковь ие- зуитов 114. — Огостинское 101; Салетта 66, 61, 78, 98.	Габель, церковь 64. Габриели, Жак-Анж 113. Галларди, Родарио 112, 113. Галлей, Алессандро 113. Гаули, Дж. Баттиста 84. Гарини, Пьерини 18, 62, 63, 64, 79, 81, 83, 85, 92, 102, 112, 118, 120, 123, 124.	Генрих IV, король Франции 33, 40, 41, 96. Гешуа, колледж-дворец 113; павильон-баль- ей-Сенария 97; павильон Дураш-Паславича- чана 97; визитация 97. Гиббо, Джеймс 23, 103, 112. Гомес де Мора, Хуан 16, 18, 97. Грегалия, собор 107; кардинальский меза- старь 107, 120. Григорий XIII, папа 17. Гриммер 106.	Дамини, Косима 77. Де Кот, Роберт 24, 37, 49, 107, 115. Деламар, Рене-Александр 106. Делла Порта, Джакомо 15, 17, 96. Делорм, Филипп 13, 62, 98. Дерри, Франсуа 18. Де Санктис, Франческо 113. Джонс 41. Дингленсхоф, Кристоф, Теодор, Иоганн и Карл-Игнат 37, 53, 61, 104, 105, 113, 124. Диссен-аббатство 19. Джонс, Ивонн 46, 97. Дрезден: Франкенбург 20, 21; Цингер 49. Дубэни 42.	Зальцбург 97. Задар, церковь 78, 95. Ишикоке-гиди Х-Пам- фели, папа 100, 101.	Иван, центральная большая 42, 115. Королевская площадь 41. Корсабон 32, 115; церковь Непорочного За- чатия 63. Донтия 38. Домениа, Зандассере 22, 79, 92, 93, 98, 101. Дон С. Ариний 17. Лондон 39, 40, собор Святого Павла 20, 21, 80, 102; — Конент-гедан 41; церковь Санта- Мария-де-ла-Ист- 126; Св. Мартин ин-де-Филла 13; Свя- той Марин в Стрэнде 113; Королевский госпиталь в Триини- те 42, 43, 102; дворец Уайтхолл 32, 97, 103. Ломал, Иоганн-Фридрих 32, 107. Ломал-бург 35. Ломоник XIII, король Франции 33, 41, 100, 103. Людвиг XIV, король Франции 21, 33, 34, 35, 41, 52, 87, 123. Люневиль, замок 106, 107.	Мантенья, Андреа 81. Мануэли 36. Марини, Абеле Пуас- сон-марина де 115. Марини-мачи 79, 31, 32, 57, 103, 105. Мартелиак, Эжен 18. Массари, Доминго 112. Мафран-дворец 32, 107. Медичи, Викентина 33. Медичи, Мария 58. Медон-замок 36. Медон-замок 20, 69, 70, 71, 72, 73, 100. Мейсонне, Жюль 58, 113. Мелья, аббатство 19, 103. Мессина 18. Метзо, Юсман 17. Метзо, Луи 96. Микеланджело 13, 23, 123, 125. Морион 26. Монмелла 18. Монморанси-замок 21. Монпелье 41. Моосбригтер, Каспар 105. Мунне-ласт-Ринер 19, 113. Мурсия, собор 113, 114. Мюнхен: колледж иезуитов 18; церковь генерации 18; церковь Святого Яна Непомученского 51, 77;	Нёф-Бригиди 38. Ното 107, 113.
В	Г	Д	Е	Ж	З	И	О	П

Оглавление

I НАСЛЕДИЕ И ТРАДИЦИИ

- 14 Церковь и римские образцы
- 16 Расцвет городских религиозных братств
- 18 Излишества аббатских дворцов
- 20 Архитектура Реформации
- 22 Престиж городского жилища
- 24 Парижский партикуляризм
- 26 Возвращение к природе
- 28 Сценография садов
- 30 Блеск замка Во
- 32 Великий проект: Лувр
- 34 Европа: столица Версаль
- 36 Общеввропейское строительство
- 38 Урбанистическая геометрия
- 40 Театр монархии
- 42 К «гражданским строениям»

II ИЗУЧЕНИЕ ФОРМЫ

- 46 Ордер и его вариации
- 48 ...вплоть до разрушения ордера
- 50 *Открытие...*
- 52 *...и смягчение*
- 54 Декоративный набор
- 56 Гротеск и арабески
- 58 Фантазия рокайля
- 60 Между центрированным и осевым планом
- 62 От плана к своду
- 64 Взрыв структуры
- 66 Овладение пространством
- 68 Скрытые точки наблюдения...
- 70 ...и их дальнейшее развитие
- 72 Жилище «на французский манер»

III ГЛАВЕНСТВО ВПЕЧАТЛЕНИЯ

- 76 Визуальное зрелище
- 78 Солнечная архитектура

- 80 Укрощение света
- 82 Небесная гармония
- 84 Нбсеса как оптическая иллюзия
- 86 Роскошь обрамления
- 88 Иерархия подходов
- 90 Главные уровни
- 92 Театр архитектуры

IV СТИЛИСТИЧЕСКИЕ УХИЩРЕНИЯ

- 96 В канун Великого века
- 98 Новое поколение архитекторов
- 100 Вечный Рим...
- 102 ...в тени Короля Солнца
- 104 Империя Габсбургов
- 106 От Португалии до Лотарингии
- 108 *От Тибра...*
- 110 *...до Невы*
- 112 Европейский калейдоскоп
- 114 К унификации моделей

V ЧТО ЖЕ ТАКОЕ БАРОККО?

- 118 Расплывчатость термина барокко
- 120 Непримириемость направлений барокко
- 122 Барочный классицизм...
- 124 ...или классическое барокко?
- 126 Споры продолжаются

СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

- 130 Рождение французской эстетики
- 134 Скрещение взглядов: Италия и Франция
- 138 Спор об украшениях
- 140 Критика XVIII века
- 142 Рождение барокко
- 150 Карта Европы в 1730 году
- 152 Приложения

УДК 72

ББК 85.11

Д21

Дасса Ф.

Д 21 Барокко: Архитектура между 1600 и 1750 годами / Ф. Дасса; Пер. с фр. Е. Мурашкинцевой. — М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2002. — 160 с.; ил.

ISBN 5-17-012360-4 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-271-03565-4 (ООО «Издательство Астрель»)

ISBN 2-07-053494-4 (фр.)

УДК 72

ББК 85.11

Ренуар • Моне • Ренессанс. Архитектура • Динозавры • Язык знаков и символов • История красоты • Веласкес • Гоген • Бриллианты и драгоценные камни • Мане • Барокко • Леонардо да Винчи • Япония вечная • Тициан • Рембрандт • Че Гевара • Гойя • Вселенная • Древний человек • Матисс • Древний Китай • Ван Гог • Шагал • Древний Рим • Тулуз-Лотрек • Пикассо • Золото Византии • Искусство и человек • Магомет • Прерафаэлиты • Сезанн • Замки • Ведьмы — невесты дьявола • Иисус Христос • Сады мира • Крестовые походы • Клеопатра • Ангкор • Роден • Дракула и вампиры

Frédéric Dassas

**L'illusion baroque
l'architecture entre 1600 et 1750**

Фредерик Дасса

**Барокко
Архитектура между 1600 и 1750 годами**

Редактор *Д. Кондахсазова*

Корректор *И. Мокина*

Дизайн обложки — студия «Дикобраз»

Общероссийский классификатор
продукции ОК-005-93, том 2; 953004 — книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое
заключение № 77.99.11.953.П.002870.10.01 от 25.10.2001 г.

Подписано в печать 10.01.02.

ООО «Издательство Астрель», 143900, Московская область,
г. Балашиха, проспект Ленина, 81

ООО «Издательство АСТ», 674460, Читинская обл., Агинский р-н,
п. Агинское, ул. Базара Ринчино, 84

Наши электронные адреса: www.ast.ru E-mail: astpub@aha.ru

Отпечатано в Италии