

# **ТЕОРИЯ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ**

*Пособие*

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ

2009

УДК 7.03(075.8)+747(075.8)+62:18(075.8)  
ББК 85.100.022я73+85.128я73+30.18я73  
Т33

Составитель: доцент кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и технической графики  
УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат искусствоведения **И.В. Горбунов**

Рецензент:  
профессор кафедры дизайна, декоративно-прикладного искусства и технической графики  
УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат искусствоведения *В.В. Шамиур*

Пособие по теории стилеобразования составлено на основе анализа двух фундаментальных источников:  
«Стили в искусстве» В.Г. Власова и учебника «Пластический язык архитектуры» А.А. Тица и Е.В. Воробьевой.  
Учебное издание предназначено для студентов художественно-графического факультета, обучающихся по специальности «Дизайн (предметно-пространственной среды)».

УДК 7.03(075.8)+747(075.8)+62:18(075.8)  
ББК 85.100.022я73+85.128я73+30.18я73

© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| <b>От составителя</b> .....  | 4   |
| <b>Изучение истории вопроса стилеобразования</b> .....   | 5   |
| <b>Глава I. Стилеобразование и декорирование</b> .....   | 30  |
| <b>Тема 1.1.</b> Задачи и содержание курса «Теория стилеобразования». Основные понятия и терминология. Стиль как система понятий .....   | 30  |
| <b>Тема 1.2.</b> Стилизация как объект искусствоведческого анализа .....   | 82  |
| <b>Тема 1.3.</b> Особенности творческого метода стилизации в проектировании отечественных общественных интерьеров 1980–1990-х гг. ....   | 86  |
| <b>Глава II. Архитектурные стили</b> .....   | 96  |
| <b>Тема 2.1.</b> Византийский (славяно-византийский) архитектурный стиль в Восточной Европе. VI–XII века .....   | 96  |
| <b>Тема 2.2.</b> Русско-византийский стиль с элементами романского в архитектуре православных храмов XIII–XV веков .....   | 116 |
| <b>Тема 2.3.</b> Российский (московский) ренессанс в отечественной архитектуре. Конец XV–XVI век .....   | 119 |
| <b>Тема 2.4.</b> Европеизация отечественной архитектуры. Русское (нарышкинское, московское) барокко XVII–XVIII вв. Русский классицизм. Ампи́р. Конец XVIII – первая половина XIX века .. | 127 |
| <b>Тема 2.5.</b> Национально-романтический ретроспективизм (русский романтизм и историзм в отечественной архитектуре). 1830–1850-е годы .....  | 152 |
| <b>Тема 2.6.</b> Архитектурный стиль «Эклектика». 1861–1895 гг. ....   | 154 |
| <b>Тема 2.7.</b> Славяно-византийская (неовизантийская) архитектурная стилистика в храмовой архитектуре. Конец XIX – начало XX века .....  | 158 |
| <b>Тема 2.8.</b> Архитектурный стиль «Модерн». 1890–1916 гг. ....  | 160 |
| <b>Тема 2.9.</b> Архитектурный стиль «Ар ДЕКО» .....   | 173 |
| <b>Тема 2.10.</b> Рационализм – новое архитектурное направление XX века .....  | 176 |
| <b>Глава III. Синтез искусств</b> .....  | 179 |
| <b>Тема 3.1.</b> Три типа сочетания искусств. Конгломеративный. Ансамблевый. Органический. Молекула стиля .....  | 179 |
| <b>Литература</b> .....  | 182 |

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Хрестоматия по теории стилеобразования составлена на основе анализа двух фундаментальных источников: словаря «Стили в искусстве» В.Г. Власова и учебника «Пластический язык архитектуры» А.А. Тица и Е.В. Воробьевой. На основании отбора наиболее характерных тенденций развития стиля в искусстве и соединения понимания стиля в архитектурном творчестве и задач, стоящих в сфере современной архитектуры, попытаемся соединить их вместе; истолковать со своих субъективных позиций некоторые названия и происхождение стиля, а также проследить их этимологию, историю, вскрыть заложенные в этих названиях противоречия. Предмет очень сложный в системе высшей школы и является последним фундаментальным теоретическим трудом, который изучает студент на последнем курсе. История изучения стилей в искусстве, как и история самого художественного творчества, прошла ряд закономерных этапов: от чисто эмпирических подходов, простого наблюдения, через наивные попытки строгой систематизации и классификации по формальным признакам до осознания всей сложности, динамичности и неоднозначности явлений. Именно поэтому так важно изучить молодому дизайнеру теорию стилеобразования. Для этого в первой части рассказывается об основных стилях в искусстве, что относится к истории вопроса стилеобразования. Затем, согласно программным требованиям, они исследуются в историческом контексте от момента зарождения цивилизации до постмодернизма, на основании чего делается определенный вывод об истории стилеобразования и дается краткий анализ тенденций развития в будущем, чтобы прояснить общую картину развития этого сложнейшего явления в мировой практике.

## ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ ВОПРОСА СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ

Сравнивая между собой произведения различных видов искусства – архитектуры, живописи, скульптуры, графики, художественной керамики и тканей, металла и стекла, оформления интерьера и ювелирного искусства, мы всегда можем обнаружить присущие им общие черты (см. В.Г. Власов «Стили в искусстве»). Причем эта общность не исчерпывается внешней схожестью идей, тем, сюжетов или манеры исполнения; в ней ощущается более глубокая историко-художественная закономерность, присутствие некоего объединяющего все эти элементы начала, единых принципов художественного мышления. Одни и те же черты мы находим в древнегреческой архитектуре, скульптуре и вазописи, готических соборах и реликвариях, виллах Палладио и картинах Рафаэля, живописи Ван Гога и орнаментах Мейссонье. При внимательном рассмотрении оказывается, что эти принципы не постоянны, они обладают исторической динамикой, развиваются от простого к сложному. Смена одних способов художественного мышления другими, чередование форм, типов композиций, приемов пространственных построений, особенностей колорита, технологии обработки материала, взаимосвязаны и не случайны. Исторически изменчиво и наше восприятие искусства. Не только мнения отдельных людей, но и вкусы целых эпох существенно различаются между собой: то идеальной кажется строгость греческой классики, то живописность Барокко, то архаика Египта, то жеманная эстетика Рокко. Феномены создания, восприятия и оценки произведений искусства связаны понятием стиля. Основы понимания стиля в искусствоведении заложил **И. Винкельманн в своем классическом труде «История искусства древности» (1764)**. Различая «отдельные стили народов, эпох и художников», он попытался дать их конкретно-историческое описание в сравнении с основным, «идеальным» стилем античного искусства. И. Гёте в статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788) поставил понятие «стиль» на более высокую ступень после простого копирования природы или же привнесения в творческий процесс художника его субъективных, личностных ощущений, «которые создают манеру». Стиль в понимании Гёте – «познание сущности вещей». По сравнению с работами классиков искусствоведения последующие исследования проблемы стиля в изобразительном искусстве носили более односторонний характер. Узостью социологического подхода отличались книги В. Любке «История пластики с древнейших времен до нашего времени» (1870), И. Тэна «Лекции об искусстве» (1867). С социологических позиций «Мировая схема стилей» была изложена в книге немецкого ученого В. Гаузенштейна «Искусство и общество» (1923), в ней выделялись «стиль перво-

бытного аграрного коммунизма», «стиль феодально-иерархических общественных формаций», «стиль капиталистических обществ»... Идеи Гаузенштейна были развиты Фриче в книге «Социология искусства» (1926). Фриче, в частности, утверждал, что «живописный сенсуалистический стиль... соответствует пассивно-наслажденческому мироощущению вельможного дворянства и крупной буржуазии, ведущих паразитический образ жизни». Ограниченность «социокультурного» подхода к искусству проявилась и в известных исследованиях И. Иоффе «Культура и стиль» (1927) и «Синтетическая история искусств» (1933). По-иному односторонни работы классиков «формальной школы» искусствоведения. В книгах А. Ригля «Возникновение искусства барокко в Риме» (1908), Э. Кон-Винера «История стилей изобразительных искусств» (1910), Г. Вёльфлина «Ренессанс и Барокко» (1888), «Основные понятия истории искусств» (1915), «Искусство Ренессанса в Италии и германское чувство формы» (1922) предметом рассмотрения являлись различные «исторические стили» в их развитии и изменении от одной эпохи к другой: Античный (греческий классический), Романский, Готический, Классицизм, Барокко, Рококо, Амбир. Критерием для определения этих стилей служили категории изобразительной формы: «линейная, живописная, открытая, закрытая, симметричная, асимметричная...» Стремление свести многообразие художественного развития к какой-либо одной схеме, небольшому количеству «разложенных по полочкам» стилей с условными названиями явно препятствовало непротиворечивому описанию их истории. Реальная историческая практика ни за что не хотела укладываться в отведенные для нее ячейки придуманных искусствоведами схем. Это хорошо чувствовали такие классики культурно-исторической школы, как М. Дворжак, Э. Панофский, крайне осторожно подходившие к проблеме стиля. Первостепенное значение этой проблеме придавал А. Хаузер, впрочем так и не давший определения стиля. Более детально вопросы художественных стилей в искусстве Италии эпохи Возрождения и Маньеризма рассматривал Б. Виппер в книге «Борьба течений в итальянском искусстве XVI в.» (1956) и во вступительной статье к сборнику «Ренессанс. Барокко. Классицизм» (1966). Б. Ротенберг в книге «Западноевропейское искусство XVII в.» (1971) выдвинул концепцию, согласно которой «исторический стиль» есть «законченная форма, равноуниверсальная для всех видов пространственных искусств, обеспечивающая синтез этих искусств на основе архитектуры». Все то, что не укладывается в эту законченную форму, как-то в форму Классицизма или Барокко в искусстве XVII в., например, живопись Веласкеса, Рембрандта или Караваджо, относится, следовательно, к «внестилевым формам». Но столь ограниченная теория практически выводит за пределы стилового развития все наи-

более оригинальное и талантливое в искусстве. Исключить из стилеобразования творческую личность, индивидуальность художника означает исключить феномен художественности вообще. Ведь вне индивидуальности не существует художественного творчества и, следовательно, стиля. Другое дело, что во всяком стиле присутствуют как общие, так и частные моменты. Абстрагировать стиль от личности художника – значит понимать форму вне содержания, причем форму, заранее приведенную к известному стандарту. Если следовать этой логике, – все обычное, привычное в искусстве имеет стиль, а необыкновенное, новаторское – нет. Есть и совсем одиозные примеры. Так, книга А. Каплуна «Стиль и архитектура» (1985) настолько неясна по мысли и формализована по изложению, что за громоздкими и далекими от нормального русского языка фразами совершенно теряется предмет исследования: живой импульс художественного творчества. Словесная эквилибристика и показная терминологическая строгость, как известно, мало продвигают к цели, когда речь идет о конкретных явлениях искусства. Еще в 1920-х гг. высказывалось мнение о невозможности адекватного описания феномена художественности в его специфической целостности, что привело к идее «дифференцированного искусствознания», исследования искусства по частям, с разных позиций, пользуясь различными методами с узкой, конкретной целью. Соединение методологии «формальной школы» с историзмом могло бы стать таким продуктивным методом в изучении развития художественных стилей. Но тут исследователей подстерегали сложности. Не привели к осязаемому результату нескончаемые дискуссии о правомерности использования терминов «Возрождение», «Барокко», «Романтизм» в отношении истории русского искусства, точно так же, как попытки ограничить значение понятий Классицизм или Романтизм какой-либо одной исторической эпохой. Придуманные авторами новые названия стилей оказывались ничуть не лучше старых и только еще более запутывали дело. От подобных недостатков не свободны, к примеру, концепция И. Маца, книга Г. Вагнера «Канон и стиль в древнерусском искусстве» (1987) или же сочиненные Д. Лихачевым названия стилей монументального историзма, «абстрактного психологизма», «психологической умиротворенности»... Существуют общие работы по теории стиля: В. Ванслова «Эстетика романтизма» (1966), А. Соколова «Теория стиля» (1968), Д. Наливайко «Искусство: направления, течения, стили» (1981), А. Лосева «Проблема художественного стиля» (1994). Однако в них проблемы стиля рассматриваются главным образом на материале литературы, театра, музыки. В области изобразительного искусства есть своя специфика. К примеру, в литературе стиль Рококо не проявил себя выдающимися произведениями, поэтому литературоведы его не переоценивают. В изобрази-

тельном искусстве: живописи, графике и в особенности в декоративно-прикладном искусстве: оформлении интерьера, мебели, художественном фарфоре, напротив – по своей оригинальности выразительности этот стиль может быть поставлен на одно из первых мест. Другой пример: эпоха Просвещения, столь продуктивная в сфере литературы, философии, художественной критики, не смогла создать оригинального стиля в изобразительном искусстве, за исключением эксплуатации академических канонов, натуралистических тенденций и сентиментализма, лишь предвещающего Романтизм. Анализ самого понятия «стиль» (см. определение стиль) показывает, что рождение наиболее крупных, так называемых «исторических художественных стилей» определяется внутренней логикой развития художественного мышления человека, определенных способов видения мира, осознания свойств пространства и времени, в которых живет и действует конкретный человек в данных исторических, географических и социальных условиях. «Le style est home» – «Стиль есть сам человек», – сказал французский философ эпохи Просвещения Ж. Бюффон. Реально, исторически, как и характер человека, стиль проявляется во всей своей сложности на различных уровнях художественного обобщения: историческом, национальном, индивидуальном. Поэтому заранее бесплодны все попытки свести это многообразие к какой-либо одной схеме: мировоззренческой, социальной, формальной. Исторические, этнические, региональные, индивидуальные художественные стили тесно взаимосвязаны и в различных соотношениях включают как содержательные, так и формальные элементы. Эта проблема крайне сложна. Определение художественного стиля, данное в большинстве академических энциклопедий и словарей, как «исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством идейного содержания», оказывается совершенно неприемлемым. Добавляемая многими авторами, к примеру А. Пуниным, поправка «относительно устойчивая общность» не меняет формулировку по существу. Стиль – не постоянная и неизменная структура, а живой художественный процесс. Стили в искусстве не имеют четких границ, они плавно переходят один в другой и находятся в непрерывном развитии, смешении и противодействии. В рамках одного исторического художественного стиля всегда зарождается новый, а тот, в свою очередь, переходит в следующий. Многие стили сосуществуют одновременно и поэтому «чистых стилей» вообще не бывает. Часто просто невозможно указать, где кончается один стиль и начинается другой. Следовательно, важны не названия, а тенденции развития, **принципы и закономерности стилеобразования**. Но до сих пор делались лишь попытки формальной классификации отдельных качеств, свойств, средств



и приемов, наиболее характерных для того или иного «большого» исторического стиля. Никто последовательно не рассматривал проблему стиля в деятельностном аспекте творческого метода художника, интегрирующего все составляющие. Складывается ощущение, что искусствоведы стараются избегать термина «стиль» из-за его неясности и неопределенности и гораздо охотнее используют другие понятия: творческий метод, направление, язык, манера, форма. Однако все эти понятия имеют свой, только им присущий смысл, и никак не заменяют термина «стиль». С некоторых пор вообще взято за правило критиковать «теорию стилей» за ее ограниченность и формализм. И действительно, в том виде, в каком эта теория преподавалась в художественных учебных заведениях конца XIX столетия, она стала одним из факторов поверхностного стилизаторства и эклектики в искусстве. Но если само понятие «стиль» трактовать не формально, а более **глубоко, то возможно со временем «теория стилей» станет одной из самых перспективных в искусствознании**. Не случайно Г. Вёльфлин назвал стиль «средоточием истории искусств». При чем здесь возможны различные подходы. Опыт французских философов-просветителей по созданию знаменитой «Энциклопедии» замечателен стремлением объединить большое число узких специалистов и таким образом, по мнению создателей, исключить всякую возможность тенденциозности и субъективизма, что и стало в дальнейшем академической традицией. Но попробуйте найти другой, более яркий, чем французская «Энциклопедия», пример политизированности и идеологической тенденциозности! В истории искусства были попытки иного рода. Э. Делакруа в своем дневнике заметил о необходимости «маленьких, очень коротких статей о знаменитых художниках, ... касаясь лишь основного в них, или какого-либо одного их качества», раскрывающих не столько их биографию, сколько неповторимые особенности их творчества. Он даже приступил к работе над «Словарем изобразительных искусств», но не завершил ее. Отдельные формулировки этого словаря свидетельствуют об артистической темпераментности автора, они вызывающе тенденциозны и субъективны. Но именно в этом их ценность. Примечательны и слова художника, вынесенные нами в качестве эпиграфа. Можно отметить и другие опыты создания «авторских словарей», достаточно вспомнить «Исторический и критический словарь» П. Бейля. Именно эта традиция развивается в современной западноевропейской науке. Многие ученые создают свои словари по истории, географии, археологии, эстетике. Можно говорить и о дореволюционной петербургской традиции издания словарей в самых различных областях знаний. Пособие не столько исследование, претендующее на полную и объективную «истину в конечной инстанции», сколько инструмент, помогающий исследователям в научной работе и написании

других, более конкретных и обстоятельных рефератов. Основное требование к пособию – это абсолютная точность изложения фактического материала, и в этом мы осознаем свою ответственность. Полное освещение вопроса – предмет энциклопедии. Цель настоящего издания другая: не создание исчерпывающей и академически завершенной «теории художественных стилей», а ознакомление только с некоторой частью обширного исторического материала, полезное для дальнейшего использования и более глубокого изучения. Это попытка автора подать факты в максимально остром, проблемном изложении, с новой, подчас неожиданной точки зрения, цитируя самые противоречивые источники и намеренно сталкивая крайние, парадоксальные суждения. Такой подход должен вызвать студента на размышление, дискуссию, может быть, на несогласие, но это в любом случае полезнее, нежели холодная, беспристрастная академическая отстраненность и кажущаяся объективность, всегда оборачивающаяся по прошествии некоторого времени идеологической тенденциозностью. Наш предмет настолько сложен, а материал неисчерпаем, что какая-либо завершенность здесь вообще вряд ли возможна. Однако чтобы разобраться в огромном количестве названий художественных стилей, стилистических тенденций, течений, школ и особенностей индивидуальных стилей отдельных мастеров, все же нужна какая-то система. Легче всего ее выстроить по иерархическому принципу. Наиболее крупным в истории искусства является понятие эпохи.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПОХА – определенный этап развития человечества, все стадии которого характеризуются некоторой общностью философских, религиозных и политических идей, научных представлений, психологических особенностей мировосприятия, этических и моральных норм, эстетических критериев жизни. Все эти факторы складываются в представлении человека в конкретную «картину мира», по которой и отличают одну эпоху от другой. Таковы Первобытная эпоха, эпоха Древнего мира, Античность, Средние века, эпоха Возрождения, Новое время. Правда, подобное деление весьма условно как в отношении границ, так и по существу. Стадиальное развитие общечеловеческой культуры «наподобие какого-то ленточного червя, неутомимо наращивающего эпоху за эпохой» отвергали О. Шпенглер, А. Тойнби и многие другие. М. Хайдеггер, идя по стопам Б. Паскаля, вообще сомневался в том, что каждая эпоха имеет свою картину мира, ведь мир – это бесконечный космос и никому не дано знать, что это такое. Каждая историческая эпоха как живой организм имеет собственное «историческое время», сроки рождения, юности, зрелости и старости. Древнее, Среднее и Новое Царство знала история Египта; архаику, классику и упадок пережила и Древняя Греция. Аналогичные циклы развития проходили все известные им исторические типы

культур. И в своей нашумевшей книге «Закат Европы» (1922) Шпенглер выделил восемь исторических типов культур: египетскую, греко-римскую, вавилонскую, китайскую, греко-римскую, византийско-арабскую, западноевропейскую, культуру майя, а также предсказывал расцвет русской культуры. Каждая из них имела в истории свои собственные фазы рождения, расцвета и умирания. Эти фазы не совпадают хронологически, но имеют общие признаки, в частности, в развитии искусства. По выражению Шпенглера, отдельные культуры «вырисовываются как ряд вершин горного кряжа на горизонте». Они имеют свои замкнутые циклы развития, специфичны и не сводимы к какой-либо искусственной универсальной целостности. Шпенглер не признавал исторической смены художественных стилей и утверждал лишь их относительно независимое стадияльное развитие в рамках отдельных «культурно-исторических типов». Отсюда явный, по мнению немецкого культуролога, параллелизм в развитии художественных форм египетского, античного (эллинистического), мавританского и христианского искусства. Русский мыслитель Н. Данилевский, предшественник Шпенглера, определял это свойство как «закон возможного влияния, но непередаваемости начал». Сходные идеи были положены Л. Гумилевым в основу его теории этногенеза. Вместе с тем, все исторические типы искусства, безусловно, обладают определенной целостностью стилистических признаков. Известный этнограф-структуралист К. Леви-Стросс писал: «Совокупность обычаев одного народа всегда отмечена каким-то стилем, они образуют системы. Я убежден, что число этих систем не является неограниченным и что человеческие общества, подобно отдельным лицам, в своих играх, мечтах или бредовых видениях ... довольствуются тем, что выбирают определенные сочетания в некоем наборе идей, который можно воссоздать». Далее Леви-Стросс высказал идею о возможности построения некоторой периодической системы, аналогичной периодической системе химических элементов Д. Менделеева. Но наряду с этим существует и общее историческое развитие мышления, в частности, художественного. Люди ранних, архаических эпох, как известно, владели совершенно особым мифологическим мироощущением. Даже в XVI столетии Х. Колумб во время своего знаменитого путешествия со всей серьезностью описывал морских сирен, которых он «видел» в Карибском море, «точно такими, как их представляют на картинах». Это объясняет, почему принципиально невозможен возврат к старому искусству. Любая неискренность и искусственность в таких случаях легко узнается. Когда из самых лучших побуждений скульпторы Нового времени пытались приделать античным статуям недостающие руки и головы, получалось нечто неорганичное. По этой же причине обыватель не может понять новаторское, необычное по форме худо-

жественное произведение, значительно обогнавшее развитие его личного художественного опыта. Стили преходящи. Каждый художник, занимаясь творчеством, постоянно ощущает, что «такого уже не будет никогда». Всяческие попытки намеренно затормозить или ускорить развитие искусства ведут к стилизации. Именно поэтому отдельные фазы развития того или иного художественного стиля: архаика, классика, упадок – не повторяются точь-в-точь от эпохи к эпохе. Развитие в искусстве существует как определенное накопление художественного опыта и усложнение аналитических процессов художественного мышления. Каждый исторический художественный стиль уникален и принципиально неповторим. Он появляется в нужное время в определенном месте. Давно замечено, что железный топор сделан не лучше каменного. Просто материалы разные. Так и в истории художественного мышления. Новые направления и стили в искусстве не совершеннее старых, они лишь иначе отвечают изменившемуся содержанию. Каждый стиль на определенном этапе исторического развития в полной мере исчерпывает свои внутренние возможности. Прогресс, если этот термин может быть вообще здесь применим, относится не к искусству, а к тому миру, в котором оно существует. Распространенное мнение о том, что подлинное искусство всегда отражает жизнь эпохи, особенности исторического этапа развития общества требуют весьма существенных оговорок. Если художник и является «сыном своей эпохи», то лишь номинально, на самом деле он не живет в ней. Настоящий художник, в отличие от менее творческих людей, существует не в реальном времени, а в вымышленном, сочиненном им самим мире, образы которого либо обгоняют историческое время, либо он, как говорят, опоздал родиться и вынужден стать стилизатором, ретроспективистом. Это также один из способов существования в ином, художественном измерении. В целом же мир искусства существует как бы параллельно нашему, материальному, а художественные идеи «парят» вне времени и пространства. Это объясняет, в частности, почему «эпоха Возрождения» в искусстве отражает не реальную, а вымышленную, идеализированную ситуацию в обществе того времени, а название «эпоха Барокко» совсем не исчерпывает широкий спектр художественных идей XVII столетия. И только области творческой деятельности, теснее всего смыкающиеся с материальной жизнью – прикладное искусство, традиционные художественные ремесла, дизайн, являются отражением времени и места своего рождения. Вот почему совершенно справедливо орнамент называют «почерком эпохи». Хорошо известно, что в одну и ту же историческую эпоху могут существовать несколько художественных направлений, идейные установки которых прямо противоположны. Например, Классицизм, Академизм и Барокко в XVII столетии, Рококо и Неоклассицизм – в XVIII, Романтизм

и Академизм – в XIX. Предубеждение, что общественное содержание эпохи – факторы материального бытия, социальные идеи и особенности государственного устройства лежат в основе больших художественных направлений и исторических стилей, никак не подтверждается практикой даже тогда, когда это утверждают сами художники. В тех же случаях, когда художники или критики всячески подчеркивают классовую сущность искусства, в этом следует видеть лишь часть истины, либо определенный политический расчет. «Искусство зависит от всего: от еды, от погоды, от времени и настроения. Но от всего на свете оно склонно освободиться. Оно уходит из эстетизма в утилитаризм, чтобы быть чистым, и, не желая никому угодить, принимается кадить одному вельможе против другого, зовет в сражения, строит из себя оппозицию, дерзит, наивничает и валяет дурака. Всякий раз это иногда сами же авторы принимают за окончательный курс, называют каким-нибудь термином, течением и говорят: искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно все это делает до первого столба, поворачивает и ищи ветра в поле». Внешние, социальные факторы лишь частично влияют на внутреннюю логику зарождения, развития и периодической смены художественных направлений, течений, стилей. Эта логика принципиально не сводима к внешним связям с особенностями данной исторической эпохи. Художественное развитие представляет собой естественный, органический процесс, подобный росту природного объекта или даже самого человека, код которого заложен в его генетической программе, но осуществляемый, однако, через внешнее взаимодействие с окружающей средой. Потенциальные возможности возникновения того или иного художественного стиля медленно созревают внутри предшествующей эпохи и, при благоприятных исторических условиях, могут проявиться в следующей. Рассмотрение самого механизма этого историко-художественного процесса связано с понятием художественного направления.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ** – категория, складывающаяся как из типичных для данной эпохи признаков, так и из своеобразных способов художественного мышления. Именно поэтому содержание понятий «историческая эпоха» и «художественное направление» не совпадает. Художественное творчество – явление более древнее и «долговечное, нежели любая форма общественной организации...» Развитие искусства обладает «собственной генеалогией, динамикой, логикой и будущим, искусство не синонимично, но, в лучшем случае, параллельно истории, и способом его существования является создание всякий раз новой эстетической реальности». Искусство соответствует не характеру цивилизации и условиям жизни, а лишь духу эпохи, ее идеалам, обычно либо обгоняющим, либо отстающим от этих условий. Поэтому и содержание конкретного художественного направле-

ния той или иной эпохи выражает как бы то, чем «эта эпоха хотела бы быть», как хотели бы выглядеть люди в соответствии со своими мечтами и идеалами, но совсем не то, что не представляют собой на самом деле. Именно так, на закате античности, по мере совершенствования духовных способностей человека и развития религиозной идеи, искусство уже не могло довольствоваться гармонией статичных форм идеализированного человеческого тела и началось разрушение этого идеала более сложным духовным содержанием, свойственным эпохе христианского Романтизма. Характерно, что понятие художественного направления в эстетике начало формироваться в ходе известного спора «древних и новых» – классиков и романтиков на рубеже XVIII–XIX вв. До этого времени любые отступления от классических норм, ориентированных на античное искусство, как, например, Барокко, объявлялись извращенностью, «незнанием правил» и проявлениями «дурного вкуса». Романтики первыми утвердили два основных художественных направления. В 1801 г. А. Шлегель писал: «Это великое открытие истории искусств. То, что раньше принимали за целостную сферу искусства, наделяя на том основании древних неограниченным авторитетом, является в действительности лишь ее половиной». Правда, Шлегель имел в виду не столько различные направления, сколько своеобразные методы художественного творчества, взаимодействующие в истории искусства. В первой трети XIX в., когда романтическое движение оформилось организационно, стали говорить о различии художественных направлений. Не случайно Г.Ф. Гегель в своей «Эстетике» (1836–1838) выделяет уже не два, а три типа искусства, исторически сменяющие друг друга: Символизм Древнего Востока, Классицизм Античности и Романтизм Нового времени. Так впервые в эстетике различные исторические эпохи стали связываться с тем или иным художественным направлением. В дальнейшем в целях уточнения специфики художественных направлений стали пользоваться термином «архетип» (от греч. archetipos – древний образ, вид, облик). **АРХЕТИП – это прообраз, изначальная идея, первичная схема образа, формирующая творческую активность воображения.** Архетипы художественного мышления существовали в истории искусства постоянно, хотя появились не одновременно. Мысль о том, что каждой эпохе истории соответствует определенный способ познания мира и выражения художественных образов, достаточно банальна, но похоже, что тот или иной архетип художественного мышления действительно связан с определенным возрастом человечества, в целом насчитывающем около восьми тысяч лет. Так, в наиболее древних из известных нам архаических культурах был распространен наивно-натуралистический синкретичный тип мышления. В эпоху греческой и римской классики рассудочный, рационально-идеализирующий, в

раннехристианской и средневековой культурах иррационально-мистический. В кризисных фазах развития искусства, как, например, в Маньеризме, начинает преобладать формально-декоративное мышление. Романтизм связан с иррационально-идеализирующим типом. Академизм отличается консервативным художественным мышлением, модернизм, напротив, нигилистическим. Словесные формулировки здесь могут быть и несколько иными, суть от этого не меняется. Важно, что типичные признаки произведений искусства того или иного направления возникают от ограниченного набора архетипов художественного мышления. Именно поэтому они так и называются. Весьма интересно и то, что здесь, как и вообще в мире, «онтогенез» повторяет «филогенез». Каждый художник в своем индивидуальном развитии проходит начальную стадию наивно-натуралистического мышления. На первых этапах развития искусства эта форма преобладает. Однако со временем, по мере накопления и усложнения содержания, овладения художественным материалом, расширения круга идей, появляется тенденция к подчеркиванию, выявлению связей изобразительной формы с окружающей ее средой: плоскостью, форматом, объемом, пространством. Отсюда последовательная геометризация, формализация, усиление конструктивного и декоративного начала – симметрии, плоскостности, метра, ритма. Именно поэтому в искусстве Древнего мира был так распространен «геометрический стиль». Тенденция преобладания рационального художественного мышления особенно ярко проявила себя в Античности. В V в. до н.э. она дала всплеск «идеального стиля», в котором специалисты всегда отмечали проявление геометрического начала (см. античное искусство; Классицизм). Далее Классицизм проявляется не только в качестве художественного стиля, но и становится важнейшей тенденцией художественного мышления, постоянно действующей в истории искусства. Достаточно вспомнить Классицизм античной Греции и Рима, Классицизм эпохи Возрождения, французский Классицизм XVII в., Неоклассицизм второй половины XVIII, XIX и начала XX в. То же можно сказать и о Барокко, основанном на иррационально-мистическом архетипе художественного мышления. Не случайно Г. Вёльфлин выделяет понятие «Барокко» не только в качестве «исторического стиля», но и как направление, противоположное Классицизму, хотя и использующее классические формы. В своем развитии классицизирующее направление неизбежно перерождается либо в маньеристическое, либо в академическое. Первое отражает кризис, предел развития классических форм, выхолащивание их содержания, второе консервативное мышление, стремление во что бы то ни стало сохранить проверенные временем формы и изобразительные приемы, отказ от поисков нового. Романтизм основывается на иррациональном архетипе художественного мышления, но, в отличие

от Барокко, не мистического, а идеализирующего, сходного с классическим, типа. С другой стороны, именно **Романтизм породил такие течения в искусстве, как символизм, экспрессионизм, сюрреализм**. Поэтому с последней трети XIX в. стал активно проявляться совершенно новый, нигилистический архетип художественного мышления, во всем противоположный Классицизму и академизму. Результатом его действия стало искусство модернизма. В этой сложной, многообразной картине **мирового** художественного развития существуют два полюса, две самые главные тенденции, противостоящие и дополняющие друг друга: Классицизм и Романтизм. Классицизм – это вечное стремление к устойчивым, традиционным основам бытия, по существу к недостижимому идеалу, но который человек, как ему кажется, находит в своем историческом прошлом, «золотом веке» античного искусства, где все, как хотелось бы думать, было просто, мерно, ясно, целостно и гармонично. Классицизм – это грезы, естественная потребность в непреходящих ценностях. И чем сложнее становится мир, тем сильнее эта потребность. Историческое воспоминание о гармонии «золотого века» преследует человечество как сладкий сон и сопровождает всю историю развития искусства. Классицизм ретроспективен!!! Романтическое чувство также глубоко исторично, но оно имеет иной, динамичный характер. Это ощущение неумолимого движения времени и бесконечности пространства. Возможно, романтическое сознание приходит к человеку уже в раннем детстве, когда он впервые сталкивается с фактом смерти, осознанием своего собственного рождения и краткости жизни. С этого момента романтическое сознание уже не покидает человека на протяжении всей его жизни, лишь замирая иногда или пробуждаясь вновь. Если устремление к классике такое же настойчивое и постоянное чувство носит вневременной, внепространственный и наднациональный характер, то Романтизм глубоко личное, субъективное переживание. Романтическое чувство все время ищет самовыражения в философских размышлениях о жизни, лирических воспоминаниях, восприятии природы, сочинении стихов, изображениях таинственных пейзажей и сооружениях «руин» в парках, выражающих «неудержимый бег времен», разрушающий все материальное. Названные архетипы являются необходимыми и достаточными для осуществления художественного мышления человека в непрерывном развитии, изменении, усложнении. Диалектика классицизирующего и романтического направлений указывает на взаимодействие двух основных сторон человеческого сознания: рациональной и иррациональной, логической и интуитивной. Ведь именно их сочетание и порождает уникальный феномен художественной деятельности. Классицизм и Романтизм непрерывно взаимодействуют. Они не существуют отдельно, в «чистом виде». Разнообразное взаимодействие этих



двух художественных направлений на различных этапах исторического развития порождает чрезвычайное многообразие «исторических» стилей. В этом состоит глубокий историко-культурный смысл процесса стилеобразования. Классицизм – это грезы, а Романтизм – «историческое воспоминание». Так, Классицизм искусства Итальянского Возрождения как «воспоминание об античности» романтичен. В искусстве Франции XVII в. Классицизм «Большого стиля» Людовика XIV, соединяясь с формами Маньеризма и Барокко, также в значительной мере отражает романтическое мироощущение. Неоклассицизм второй половины XVIII в. в Англии и Франции развивался параллельно, тесно взаимодействуя, с романтическими течениями Неоготики. И напротив, художники Барокко яркого воплощения художественного Романтизма пользовались классическими идеями, формами, темами и сюжетами. Романтический Бидермайер использовал формы Неоклассицизма и Ампира. Любое возрождение классики по своему духу романтично, а все течения Романтизма так или иначе апеллируют к прошлому, где всегда незримо царствует античность. И, вероятно, так будет всегда. Пока жив человек в этом материальном мире, он классик и романтик одновременно. Следовательно, стремление в целях строгости научной терминологии локализовать художественные направления в определенных конкретно-исторических границах, например Классицизм – это искусство второй половины XVIII в., а Романтизм – начала XIX в., означает намеренно вульгаризировать, обеднять и схематизировать реальное развитие художественного мышления человека. Характерно также, что в своем историческом развитии и Классицизм, и Романтизм, отражающие диалектику рациональной и иррациональной сторон художественного мышления, в равной степени противостоят натурализму как явлению нехудожественного порядка. И это происходит именно потому, что натурализм не имеет стиля. Особо следует сказать о термине «реализм». Реализм – категория более глубокая, чем отдельные художественные направления, течения или стили в искусстве. Реализм не представляет собой специфического архетипа художественного мышления. В широком смысле слова это тенденция к наиболее полному отражению реальности. Понимание реализма как одного из творческих методов художника, основывающегося на материалистическом мировоззрении, несет в себе социологизм, игнорирующий внутреннюю природу художественной деятельности. Не случайно М. Дворжак выдвинул в 1918 г. в качестве основы своей культурологической концепции исторического развития искусства не реализм, а идеализм и натурализм. По его убеждению, именно эта пара категорий отражает диалектику художественного мышления. Идеалистические и натуралистические тенденции в различные исторические эпохи и в творчестве разных художников так

или иначе сосуществуют, взаимодействуют и проявляются в разном качестве, и поэтому любое искусство потенциально реалистично, поскольку отражает реальность. Тем не менее реализм рассматривают и более узко как антипод Романтизма. Лидер романтиков Э. Делакура считал реализм в искусстве «противоречием в терминах», поскольку всякое творчество субъективно и, следовательно, «делает невозможным реалистичность художественного образа». Другие связывают реализм с Классицизмом. Третьи, чтобы избежать туманного определения «реализма без берегов», но отвергая и натурализм, соотносят его с переходом от «мимезиса» (греч. *mimesis* – изображение в смысле подражание) к «фантазии» (греч. *phantasia* – воображение). Во избежание излишних противоречий, остановимся на определении двух основных архетипов художественного мышления: «рационально-идеализирующем» и «иррационально-идеализирующем». Во-первых, в обоих случаях, с точки зрения формирования художественного стиля, деятельность художника всегда связана с идеализацией действительности, а во-вторых, эти формулировки отражают исторический генезис Классицизма и Романтизма. Характерно, что с историко-культурной позиции рационально-идеализирующий и иррационально-идеализирующий типы творчества – Классицизм и Романтизм – соотносят с двумя типами культур: языческой и христианской, культурой античности и средневековья. В дальнейшем Классицизм XVI–XIX вв. выражал стремления к поискам утраченной целостности и гармонии, но на более сложной идейной основе. Показательно также, что переход к иррациональной духовности наметился уже в поздней античности и был лишь усилен христианством. Кризис Классицизма Нового времени, его вытеснение Маньеризмом и Барокко, усиление романтического мышления в начале XIX в. и на рубеже XIX–XX вв. также закономерны. В результате получается, что ни один из перечисленных нами архетипов, будучи в своем роде совершенным, в принципе не в состоянии адекватно отразить постоянно меняющуюся, усложняющуюся «картину мира». Лишь в динамическом взаимодействии, дополняя друг друга, они становятся способными выполнять свои функции. «Классик теории стилей» Г. Вёльфлин писал об этом так: «Распространенное заблуждение дилетантов предполагает, что все одинаково возможно во все времена и что искусство, как только оно приобрело некоторую способность выражения, сейчас же в состоянии передать и все движения. На самом же деле развитие совершается таким же путем, как у растения, которое медленно разворачивает листок за листком, пока не станет круглым и полным и завершенным со всех сторон». Учитывая все названные трудности, попробуем предварительно систематизировать наиболее известные «исторические типы искусства» согласно намеченным критериям: по историческим эпо-

хам, по двум основным архетипам художественного мышления и стадиям внутреннего, имманентного развития каждого стиля в относительно замкнутых историко-культурных циклах согласно воззрениям теоретиков «формальной школы» (табл. 1).

Очевидное преимущество такой системы заключается в том, что ее можно «читать» как по вертикали, так и по горизонтали, усматривая в этом периодически повторяющиеся инварианты стилистических признаков. Она строится не на названиях, которые весьма условны, а на закономерностях. Формулировки могут меняться, но сама система при этом вряд ли претерпит существенные изменения. Ее недостаток состоит прежде всего в неопределенности самого понятия «исторический тип искусства», что неизбежно ведет к смешению категорий художественного направления, течения, стиля, школы. Каждый такой «исторический тип искусства» определяется множеством факторов: социокультурных, исторических, географических, национальных. Поэтому с некоторой долей условности «исторические типы искусства» разделяются на эпохальные, региональные и локальные типы. Например, «искусство Древнего мира» или «средневековое искусство» – эпохальные типы, «искусство Древней Греции» или «древнерусское искусство» – историко-региональные, «искусство Китая» – региональный тип, «искусство Москвы, Новгорода, Владимира или Петербурга» – локальные типы. Все они взаимосвязаны по принципу общего и особенного, поэтому следует говорить о них лишь как об отдельных уровнях изучения конкретных историко-художественных явлений, а не как о реально существующих в истории типах искусства. Реально существует только художественный стиль – «средоточие истории искусств», который как раз и несет в себе уникальное соединение общих и особенных черт в единстве всех названных нами уровней исторических типов искусства. Таким образом, художественный стиль можно считать не искусственным классификационным образованием, а исторической реальностью. Но здесь нас подстерегает новая сложность. Исторически сложилось, что одни и те же названия стали обозначать чрезвычайно широкий круг явлений. Так, словами классицизм, романтизм, символизм, экспрессионизм обозначают и определенные тенденции художественного мышления, и творческий метод, и художественное направление, течение, школу, конкретно-исторический стиль, его региональные варианты. Слово «эллинизм» обозначает одновременно историческую эпоху и стиль в искусстве. В последние годы сложились два близких по написанию, но существенно различающихся по смыслу понятия: «искусство периода Модерна» и «стиль модерн». Такое положение приводит к настоящей путанице. Например, Неоклассицизмом во Франции называют распространение классицистического стиля во второй половине XVIII в. с тем, чтобы

отличать его от Классицизма XVII в. По отношению к русскому искусству этот период принято называть Классицизмом, а Неоклассицизмом – одно из течений в искусстве начала XX века. Большинство существующих названий вообще возникло в истории искусства случайно либо в силу недоразумения и не отражают сути тех явлений, которые они обозначают. Таковы самые известные термины: «Возрождение», «Барокко», «Бидермайер». Словом «Возрождение», или «Ренессанс», часто называют художественный стиль итальянского искусства конца XV – начала XVI в. Но в это время, как известно, существовало множество художественных стилей, течений и школ: флорентийский классицизм и флорентийская готика, римский классицизм, совершенно своеобразный стиль венецианской и византизмы «итало-критской» школы, готика Сьены и Орвьето, ни на что не похожий стиль живописцев венецианской Террафермы, академизм болонской школы, «интернациональная готика» Феррары и Падуи, «готический маньеризм» ломбардцев, «фламандская манера» неаполитанцев, «мавританский стиль» работавших в Неаполе и на Сицилии арабских художников. Все эти и многие другие факты наводят на размышление: существует ли вообще «стиль эпохи»? Может ли существовать какой-либо один стиль, выражающий многообразное содержание исторической эпохи в ее целостности? Любая историческая эпоха слишком сложна и противоречива для того, чтобы найти свое отражение только в одном художественном стиле. Другое дело, «ИСТОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ». Таких «исторических стилей» в каждую эпоху, как правило, бывает несколько и каждый из них по-своему выражает те или иные тенденции развития искусства. На отдельных этапах исторического развития возникают ситуации, когда один стиль подчиняет себе другие, превалирует, оказывает решающее влияние, теснит уходящие в прошлое стили. Поэтому, имея в виду крупные «исторические стили», правильно, вероятно, говорить не «стиль Классицизм», а «стиль Классицизма», т.е. стиль, в той или иной степени характеризующий Классицизм как художественное направление. Например, Классицизм эпохи Возрождения или Неоготика Романтизма, флореальный стиль в искусстве Модерна и т.д. В одних случаях слово «стиль» характеризует особенности художественного развития целой эпохи, например: художественный стиль античности, средневековья или Ренессанса, в других – того или иного художественного направления, течения или школы: стиль Романтизма, стиль экспрессионизма, стиль художников школы Фонтенбло, стиль новгородской иконописи, стиль барбизонцев, стиль прерафаэлитов и т.д. Все эти понятия имеют и различную национальную окраску: Классицизм Итальянского Возрождения отличается от Северного Возрождения Германии и Нидерландов, французский Неоклассицизм второй половины XVIII в. от русского этого

же времени, а русский в свою очередь делится на столичный петербургский классический стиль и несколько провинциальный московский. Так же австрийский Бидер-майер отличается от прусского, Неоготика в Англии от аналогичного стиля в Германии и России, Ар Нуво во Франции от Югендштиля в Германии и «стиля модерн» в Петербурге или Москве. Барокко в Риме – совсем не то, что в Дрездене или Мадриде. В то же время в искусстве римского Барокко существовали два противоположных течения: деструктивное и конструктивное, возглавляемые такими великими антагонистами, как Л. Бернини и Ф. Борромини. Светское, жизнеутверждающее Барокко П. Рубенса было во многом отлично от мрачного, экзальтированного «стиля иезуитов» в Италии или «ультрабарокко» в Испании. В архитектуре французского Неоклассицизма также действовали противоположные тенденции: антикизирующая и формально-геометрическая, представленная творчеством К.-Н. Леду. Искусство Модерна конца XIX – начала XX в. включало «флореальное» и геометрическое течения, романтическое и неоклассическое, декоративно-орнаментальное и рационально-конструктивное. Наименования региональных художественных стилей складывались по географическим названиям, например: ваймарский классицизм, йенский романтизм, по именам правителей: фридрианское рококо, штауфеновский ренессанс; по национальным признакам: русский ампи́р, немецкое барокко, украинское барокко; по месту и материалу производства художественных изделий: дымковская игрушка, нижегородская резьба, майссенский фарфор, делфтские фаянсы; по именам их создателей: виноградский фарфор, лассалевские ткани. И, наконец, имя каждого крупного мастера – это также название неповторимого индивидуального стиля. Поэтому нет необходимости искусственно создавать новые названия, хотя бы и ради научной строгости. Это так же неверно, как попытки переименовывать города и улицы, названия которых сложились исторически. Эти названия не всегда ясны или благозвучны, предполагают самые разные толкования, но в них присутствует историко-культурный смысл, в них звучит сама история. Искусственно созданная терминология все равно не приживется. «Стиль итальянского Барокко» останется «стилем итальянского Барокко», а «стиль Веласкеса» или Рембрандта останутся таковыми, несмотря на то, что названия условны, потому что суть не в названии, а в тех неуловимых особенностях, которые с трудом поддаются литературному описанию. Ведь речь идет об изобразительном искусстве! Конкретные свойства того или иного исторического стиля проявляются в ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЯХ. Как было давно остроумно замечено, направления «направляют», а течения «текут». В данном случае этимология терминов полностью соответствует их смыслу. Художественное направление –

это идейно, программно, теоретически оформленное течение. Течения в истории искусства возникают стихийно, направления – сознательно. Часто бывает, что то или иное художественное течение так и не оформляется программно и не становится направлением, и потому является узким понятием. Внутри художественных направлений, которые оформляются в искусстве довольно поздно, после эпохи Возрождения, как правило, существуют различные течения. Характерно также, что большинство течений появились по мере усиления в искусстве аналитических и дифференционных процессов, в основном в середине XIX–XX вв. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА представляет собой организационное или условное объединение мастеров на основе общей творческой, теоретической или учебной программы. Такие программы формируются в рамках определенных художественных направлений. Школы бывают национальные, например «итальянская школа», региональные: «венетская» или «флорентийская школа». Часто они складываются на основе каких-либо учреждений, как, например, «болонская школа» – под этим названием обычно имеют в виду круг художников, связанных с Болонской Академией, – или «русская академическая школа». Школы могут возникать вокруг выдающихся мастеров из их учеников, последователей и подражателей. Некоторые большие художники (как, например, Н. Пуссен, П. Рубенс, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Рембрандт) олицетворяют собой целые художественные направления, течения или школы. Другие же, в процессе эволюции своего индивидуального стиля, движутся как бы не «вдоль», а «поперек» различных направлений, течений и школ, как, например, П. Пикассо. Здесь мы сталкиваемся с проблемой отношений понятий стиля и ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА. Современные исследователи часто говорят о стиле как о «внутренней форме» художественного произведения. Но в такой формулировке несколько стусевывается деятельностный аспект стилеобразования, как в процессе создания произведения художником, так и в процессе его художественного восприятия зрителем. Древние греки методом называли «путь познания». И сегодня метод – это главный путь, система принципов и подходов к выражению идей. Творческий метод в искусстве по своему содержанию более связан с направлением, чем со стилем. Художественный стиль правильнее соотносить с более узким понятием способа творчества как конкретной системы взаимодействия закономерностей и приемов художественного формообразования. Стиль – единство, целостность содержательных и формальных элементов, с помощью которых непосредственно создается художественное произведение. *Но стиль также – это видимое с первого взгляда, если речь идет об изобразительном искусстве, своеобразие, оригинальность произведения искусства.* Поэтому если метод художника в большей степени характеризует

процесс творчества, *то стиль – его результат. Именно по стилю отличают одно произведение от другого.* Понятия исторической эпохи, художественного направления, течения, творческого метода, способа выражения и стиля составляют взаимосвязанную цепь, отражающую многоступенчатость взаимодействия содержания и формы в искусстве. Из этого следует еще один важный вывод: *стиль – это синтез, стилистическое качество появляется лишь тогда, когда синтетическое мышление художника начинает превалировать над аналитическим* (см. аналитический метод; синтез, синтетика, художественный синтетизм), когда процесс «созидания формы» следует за изучением природы, выражение вырастает над изображением, объективность дополняется субъективностью, фиксация отдельных впечатлений завершается композицией. Отсюда качественная, оценочная сторона понятия «стиль». В художественном стиле все элементы не случайны, а связаны между собой. *Именно поэтому натурализм не имеет стиля. По этой же причине трудно говорить о стиле живописи импрессионистов.* Чем менее натуралистично художественное произведение, тем оно более стильно. Чем выше ясность, чистота композиционных связей, чем они полнее проявляются, тем выше стилевое качество произведения искусства. *Эклектика*, поверхностное смешение элементов различных стилей в одном произведении, всегда производит нехудожественное впечатление, так как противоречит естественному стремлению к целостности композиции и ясности стиля. Наибольшая чистота стиля адекватна наиболее ясному проявлению какой-либо одной, главной закономерности художественного формообразования, выражающей отношения элементов композиции: линейные или живописные, тектонические или пластические, рациональные или эмоциональные, статичные или динамичные, симметричные или асимметричные, метрические или ритмические и т.д. Разумеется, между этими оппозициями существует множество переходных оттенков. Но наиболее ясно стиль проявляется только в одних из них. Еще Винкельманн заметил, что произведения искусства отличаются от природы прежде всего тем, что последняя не обладает стилем. *Стиль – результат художественной деятельности человека.* Явление действительности может обнаруживать эстетические свойства, но никогда не будет стильным. Именно здесь проходит грань между прекрасным в природе и в искусстве. *С другой стороны, возможны случаи отсутствия стиля в художественном произведении.* У каждого художника есть метод, направление, манера и техника работы, но стиль может «не состояться» или проявиться очень слабо. Это далеко не редкое явление. В то же время известны художники – яркие стилисты. Есть и еще одно различие. В творческом методе художника его идеологическая направленность, социально-историческая детерминированность прояв-

ляются сильнее, в художественном стиле – слабее. Это объясняется тем, что обществу нужны от искусства главным образом идеи, а не формы. Для выражения тех или иных социально значимых, актуальных идей годятся самые разные формы, а не только те, которые предлагает определенный стиль. Но стиль в большей мере связан именно с формой. Это означает, что развитие художественных идей и художественных форм не совпадает друг с другом. Одни и те же идеи могут быть выражены в разных формах и наоборот: различные формы могут выражать одни и те же идеи. Следовательно, содержание художественного произведения, мировоззрение художника в отдельности не характеризуют его стиль и не являются его носителем, а оказываются лишь одним из стилеобразующих факторов. Но ведь то же самое можно сказать и о форме. *Феномен художественного стиля возникает «где-то посередине», между содержанием и формой. Стиль – это художественный смысл формы!!!* Другими словами, стиль поднимается и над содержанием, и над формой, пронизывая собой всю структуру художественного произведения сверху донизу как музыка, как единая мелодия. Собственно и художник, и зритель это хорошо знают: для возникновения искусства недостаточно просто красоты, роскоши, оригинальной мысли или силы выражения. Здесь нужен именно стиль, связывающий воедино содержание и форму, а вернее, находящий то единственное, неповторимое сочетание всех элементов, которое и создает феномен художественности. Логика исторического развития художественных стилей заключается в перерастании конструктивных, *тектонических тенденций формообразования в атектонические и деструктивные*. Возможно, это обусловлено постоянным стремлением человеческого духа к освобождению от материальных оков: земной гравитации, утилитарности, несовершенства техники и ограничений материала. Определенный набор материальных возможностей разрабатываются до конца, и, когда он иссякает, рассеиваются иллюзия освобождения, достижения идеала, и снова начинают перерабатываться иные формы, способы и средства все с той же настойчивостью к достижению цели. Великие художники особенно остро ощущали принципиальную недостижимость «совершенной формы», ее невозможность, поскольку наше знание о мире ограничено несовершенством органов чувств, которые не могут дать полного, истинного представления о всей реальности. Вот откуда постоянная неудовлетворенность художника, подсознательно, интуитивно ищущего иной метаязык для выражения смутных догадок о строении мира. Ф. Ницше прямо говорил, что художественное творчество есть «метафизическая деятельность в этой жизни. *Через искусство Бог разговаривает с людьми языком поэта, живописца...*». Творчество как «освобождение духа от оков материи есть свобода, возвращение к Творцу», – эта великая ис-



тина, впервые приоткрытая гениальным Микеланджело, приравнивает художественный процесс самому акту Творения. Смысл творчества, заключающийся в возможности выхода за пределы физической реальности, есть расширение духовных способностей человека. Стремление к этому пронизывает все исторические эпохи, художественные направления, течения и стили, бывшие когда-либо на Земле. Эта цель принципиально недостижима, но смысл существует. Стремление к совершенству заложено в человеке изначально. К известным словам Б. Паскаля о том, что историческая картина развития мышления может быть представлена как развитие одного человеческого ума, следовало бы добавить, что это развитие не является непрерывным совершенствованием от одной ступени к другой. Скорее это не ступени, а отдельные пути, подходы. В рамках каждого такого подхода мы всегда видим движение от архаичных форм к классическим. Затем круг замыкается, и все начинается сначала. Вот почему исторические циклы этого замкнутого круга рождений и перерождений показывают, как это было впервые замечено Г. Вёльфлиным и Э. Кон-Винером, три постоянные стадии формального разрешения художественных задач: конструктивную, деструктивную и орнаментальную. Конструктивные стили (от лат. *constructio* – построение) представляют собой начальную, но уже достаточно сложившуюся, в отличие от архаической, форму выражения определенного архетипа художественного мышления. В «конструктивных» художественных произведениях функция выражена во внешней форме, которая характеризуется тектоничностью, ясностью членений, простотой, уравновешенностью, симметрией, мерностью. В деструктивных стилях (от лат. *destruktio* – разрушение) все эти качества нарушаются вследствие того, что они уже не способны вместить чрезмерно усложнившееся содержание. Их характеризует атектоничность, динамика, алогичность, иррегулярность. И, наконец, третья, заключительная стадия – орнаментальная (от лат. *ornamentum* – внешнее украшение, снаряжение, наряд, убранство) отличается окончательным разрывом между формой и содержанием, полным деструктивным произволом, самостоятельной жизнью формы, становящейся каким-то рудиментом и предвещающей рождение нового стиля. Конструктивным стилям в большей мере соответствует принцип формообразования, называемый «формовычитанием» или скульптурным, когда от целого объема последовательно «вычитаются», вычленяются его части. Деструктивным – «формосложение» или пластический принцип (иногда называемый не совсем точно живописным), когда целое образуется постепенным наращиванием, сложением частей и вырастает как снежный ком. Нетрудно заметить, что первый принцип типичен для «классиков», второй – для романтиков, художников Маньеризма, Барокко. В первом случае форма имеет ося-

зательный, скульптурный, конструктивный характер, во второй – живописный, деструктивный, динамичный, пластичный. Конструктивным стилям в большей степени присущи такие средства формообразования, как симметрия, метр, статика, рациональное пропорционирование; деструктивным – асимметрия, ритм, динамика, иррациональные отношения. Подобным же образом дифференцируются приемы композиции, использование цвета, фактуры, различных материалов и приемов их обработки. Все названные категории парные. Если мы распределим их соответственно выявленным ранее двум основным архетипам художественного мышления, то получим систему. Мы можем представить себе историческое развитие художественных стилей как «эволюционную спираль», движущуюся в историческом времени между двумя полюсами: *конструктивным и деструктивным*. Мы также видим, что *каждый исторический стиль не случаен. Не бывает стилей «хороших» или «плохих», «прогрессивных» или «реакционных»*. Все они, независимо от того, нравятся кому-то или нет, *появляются закономерно, развиваясь из предыдущих. Четких границ между ними не существует, есть лишь непрерывное развитие художественного мышления в исторических категориях стиля*. Это основа стилеобразования. Такой главной закономерности подчиняются не только все виды и жанры искусства, почему их в данном аспекте и следует рассматривать целостно, но и технические средства и приемы работы художника. Так, древнегреческие скульпторы не случайно в определенное время сменили известняк на мрамор и стали меньше раскрашивать свои здания и статуи, а художники Рокко отыскивали фарфор и шелк. В представляемой нами системе замысел, творческая энергия художника выступает в качестве «мистической воли», силы, цементирующей все компоненты стиля. Внешне же, со стороны, такой процесс представляется как чудесное саморазвитие, формальное движение, говоря словами Г. Вёльфлина, как «*таинственная жизнь и рост формы*». *С психологической стороны смена стилей выражается в «усталости зрения» или «кризисе видения», а на уровне обыденного сознания выглядит «капризами моды»*. Наглядная иллюстрация этой закономерности представлена в эволюции художественных стилей: первоначальные, исходные конструкции превращаются во все более сложные, образные аналогии, в которых преображенная утилитарность, конструктивность и тектоничность становится их «видимым», декоративным, символическим выражением. В этом как раз и проявляется стремление художника преодолеть рамки рациональности и ограничений, накладываемых физическими свойствами материала. *По терминологии Шпенглера, эта эволюция демонстрирует «развитие психологии мировой души»*. *Именно так элементарная стоечно-балочная конструкция приобретает значение художественного образа в грече-*

ском архитектурном ордере, поскольку все ее элементы «работают» не физически, а зрительно, изображая в камне движение сил в первоначально деревянных столбах, балках и стропилах. Хорошо нам знакомые по классическому искусству изобразительные мотивы аканта, пальметты, раковины в ходе исторической эволюции художественных стилей все дальше отходят от первоначального природного прототипа, теряют свою конструктивность, тектоничность, симметрию и становятся все более прихотливыми, вплоть до рокайльного завитка, в котором исходный мотив раковины совершенно неразличим. В применении к арабеске, в основу которой был положен простой растительный побег, на Востоке часто используют слово «магический». В готической архитектуре опоры, в отличие от античных, имеют вообще лишь символический смысл, а пространство приобретает глубоко мистический характер, поскольку вся тяжесть сводов переносится на контрфорсы, расположенные вне здания и не видные зрителю, находящемуся внутри. А мерцания света готических витражей являются полной противоположностью античной мозаике и фреске с их осязательной передачей предметных, материальных форм. Греческая скульптура периода классики, особенно поздней, например в произведениях Праксителя и его школы, более пластична, «телесна» и живописна по сравнению с жесткой тектоникой архаики и даже работами Поликлета. А статуи Готики, Маньеризма или Барокко с их иррациональной динамикой и экспрессией силуэта, складок драпировок, «растворяющей» в игре светотени всякую тектоничность и конструктивность, являются апофеозом романтического христианского мистицизма. Действие этой тенденции в различных исторических типах искусства, их этнических, национальных, географических разновидностях настолько многообразно, что мы неизбежно приходим к выводу об огромном, бесконечном, количестве художественных стилей. Полное перечисление их названий, не говоря уже о систематизации, попросту невозможно. По этим причинам приходится отвергнуть так эффектно в свое время выдвинутый Г. Вёльфлиным лозунг «истории искусства без имен». Если А. Чехов писал, что жизнь каждого человека – это «сюжет для небольшого рассказа», то искусство одного художника – целый мир. Многие поколения живописцев, графиков, архитекторов, мастеров прикладного искусства приходили и уходили, оставляя неповторимые образцы стиля, манеры, почерка, техники. Каждое произведение уникально. Если мы называем имя Рубенса, то имеем в виду прежде всего уникальное явление в мире искусства и лишь во вторую очередь пример художественного стиля Барокко; если говорим о Пуссене, то подразумеваем именно живопись Пуссена, а не Классицизм вообще. Роль творческой личности в силу различных социально-политических и историко-культурных причин получила особое значе-

ние в европейском искусстве, начиная с эпохи Возрождения. До этого в Европе, как и в других регионах земного шара, генезис художественных стилей имел всеобщий наднациональный и надличностный характер. При всем своеобразии творчества выдающихся художников Древней Греции, Китая, Японии, Древней Руси или европейского средневековья решающее значение имели не индивидуальные, а общие закономерности формообразования. Это положение коренным образом изменилось сначала в Италии XV–XVI вв., затем в XVII в. во Франции, Голландии, несколько позднее и в других странах. Все это неизменно усложняет «мировую картину» истории стилей. Приведем лишь несколько примеров. Семнадцатый век считается «веком Барокко». И именно в это время на родине Барокко, в Италии, работают два выдающихся француза: *Н. Пуссен и К. Лоррен*. Их стиль целиком сформировался на итальянской земле, но является ярчайшим выражением живописного Классицизма. *Многие художники родились в одной стране, учились в другой, а работали в третьей или четвертой. Большинство нидерландских и французских художников учились в Италии. И наоборот, итальянские живописцы еще в эпоху Возрождения учились у нидерландцев технике масляной живописи.* Русские художники-классицисты почти все время жили в Италии. А к какой национальной школе отнести великого Эль Греко? Он родился в Греции, учился живописи на Крите и в Венеции, а работал в Испании. В XVII столетии в Праге, при дворе императора Рудольфа II Габсбурга, работала группа нидерландских, швейцарских, германских художников, создавших уникальный «рудольфинский стиль». Куда его отнести: к искусству Чехии, Германии, Нидерландов? А так называемая «школа Фонтенбло», созданная итальянскими художниками во Франции? В искусстве «Северного Возрождения» вообще не было национальных школ, а были отдельные выдающиеся мастера и города, такие, как Аугсбург или Нюрнберг, знаменитые своими художественными достижениями. Подобных примеров можно привести множество. Существуют большие интернациональные стили, например «Интернациональная готика», Маньеризм или Ампи́р. В то же самое время национальный стиль часто настолько очевиден, что мы редко спрашиваем себя, почему вот эта ваза греческая, скульптура итальянская, а пейзаж английский. Великие мастера знамениты именно тем, что их творчество выходит за рамки определенного стиля. Леонардо да Винчи проповедовал натурализм, но интересен для нас как раз обратным. Э. Делакруа провозглашал себя классиком, но вошел в историю как основоположник Романтизма. Многие крупные исторические стили были по существу вторичными, как, например, *Классицизм, использовавший античные формы, или Барокко, художники которого пользовались формами Классицизма, но изменяли их до неузнаваемо-*

*сти.* О. Ренуар сказал как-то, что если картину можно объяснить, она уже не является произведением искусства. Вероятно, это так, но лишь по отношению к отдельному произведению. Собранные вместе, они предстают перед нами как целостная картина развития художественного мышления человека. Построение пособия является отражением подхода автора к проблеме стилей, суть которого заключается в том, что в качестве основных художественных направлений в истории мирового искусства выделяются два: Классицизм и Романтизм. Непрерывно взаимодействуя, они порождают бесконечное количество исторических художественных стилей, течений, школ, имеющих уникальную и неповторимую ценность. В том взаимодействии рождаются отдельные исторические типы искусства, характеризующиеся определенной целостностью методов и способов выражения художественных идей. Такие типы имеют достаточно четкие географические и хронологические границы, существуют относительно независимо друг от друга и однозначно связываются с конкретными историческими эпохами и периодами. В рамках каждого исторического типа сосуществуют, как правило, несколько больших исторических стилей, отражающих отдельные стороны содержания этих эпох. Реально они проявляются в различных региональных вариантах или «историко-региональных стилях», опосредованных конкретными этническими традициями, географическими, климатическими условиями жизни людей. Все стили в их исторической динамике, обусловленной внутренними закономерностями развития художественного мышления человека, служат основой формирования национальных школ, объединений, мастерских, где на уровне индивидуальных художественных стилей отрабатываются отдельные качества и приемы формообразования. «Снизу» на этот многосторонний историко-художественный процесс влияют свойства и технологические приемы обработки различных материалов, то, что мы называем техникой искусства и манерой работы отдельных мастеров.

## ГЛАВА I. СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ И ДЕКОРИРОВАНИЕ

### *Тема 1.1. Задачи и содержание курса «Теория стилеобразования». Основные понятия и терминология. Стиль как система понятий*

Понятие стиля – одно из основополагающих в эстетике и искусствоведении, одно из наиболее емких определений, вызывающих разнообразные толкования. Не останавливаясь на многочисленных формулировках стиля, обусловим позицию, с которой он будет рассматриваться. Понятие стиля ограничивается архитектурой и понимается как обобщенное художественное отражение своей эпохи, запечатленное в устойчивых материальных структурах, своеобразный, овеществленный в пластических формах автограф исторического отрезка времени.

Обрисованные выше информационные возможности архитектурной пластики позволяют выяснить ее функции в общих формообразующих закономерностях стиля. Феномен стиля можно понимать как определенную устойчивую упорядоченную художественную систему, обладающую целостностью, элементы которой взаимосвязаны между собой и не могут быть сведены к простой сумме. В этой художественной системе нас будут интересовать, в первую очередь, ее идейно-образное содержание и структура. Идейное содержание цементирует систему и определяет во многом ее структуру – организацию связей между элементами. Сложение системы стиля связано с образованием стабильных конструктивно-пространственных структур, использованием предпочтительных композиционных средств и приемов художественной выразительности. Это создает предпосылки для включения при анализе особенностей стиля классификации архитектурной пластики. Для выяснения роли архитектурной пластики в стилеобразовании внимание концентрируется на использовании в том или ином стиле определенных видов объемной пластики, характере решения пластики поверхности и применения основополагающих композиционных закономерностей, т.е. на основных пластических средствах, их взаимосвязях. Классификация объемной пластики, включающая творческую направленность мастера, позволяет перекинуть мостики к идейно-художественным идеалам, воздействовавшим на формирование стиля. Всеобъемлющее понятие стиля вызывает необходимость рассмотрения и ряда других факторов, участвующих в его сложении. В связи с этим возникновение стилевых особенностей рассматривается в контексте с общим социальным и идейно-художественным развитием общества как совместный результат всей социокультурной сферы, оказывавшей влияние на решение архитектурно-пластических задач. Пластическое овеществление этого про-

цесса не может быть оторвано от идеологических факторов безнарушения общей картины формирования стиля.

Стиль воспринимается почти всеми людьми. Трудно найти человека, который не уловил бы разницу между величественной простотой неподвижных как бы вечных форм древнего каменного зодчества Египта и изяществом, бестелесностью «подвижных» форм Рококо. Вряд ли возможно не отличить материализованную тяжесть романских храмов от одухотворенного взлета готических соборов. И все это благодаря феномену стиля, подчас почти неуловимым нюансам архитектурной пластики.

Архитектурный стиль – сложное, многоплановое явление. Он характеризуется не только особенностями внешней формы. Специфика многочисленных компонентов художественного стиля проявляется и в сложении типовых архитектурно-пространственных структур, и в устойчивости конструктивных решений, и в определенном наборе декоративных деталей, и в пристрастии к некоторым композиционным приемам, цветовым решениям, и в самом мироощущении действительности, в системе ее образного отражения в культуре. Общество как бы формирует условную картину мира – идеализированную модель бытия, которая служит источником творческих импульсов. Архитектор, проектирующий материальную оболочку для жизненных процессов, творит ее под воздействием присущей его времени «модели бытия». Он воссоздает пространственную среду по некоторому образу и подобию со сложившимися представлениями о реальном мире. Таким образом, архитектурные произведения того или иного стиля опосредованно отражают сущность всеобщих идей, культуры, уровень знаний и представлений своей эпохи и выражают их в концентрированных, обобщенных художественных образах. Это особое духовное видение художника получает свое материальное воплощение в пластике объема, в композиционных принципах построения структуры, в пластической расчлененности плоскости, в ритмических линиях орнамента и т.д.

Художественная интерпретация мира всегда затрагивала философские проблемы материи и духа, жизни и смерти, добра и зла, гармонии и хаоса.

Человечество упорно искало разгадку бытия, оно стремилось познать космос, понять тайны бесконечного пространства и нескончаемого времени. В структуре архитектурных сооружений, трактовке искусственного пространства, последовательности движения посетителя, символике орнаментальных и тематических рельефов получала косвенное отражение сложившаяся картина о существовании материи во времени и пространстве.

Своеобразный образ мироздания можно наблюдать в стройках буддийского культа – ступах, которые предназначались для хранения

священных реликвий Будды и религиозных обрядов. Огромная каменная полусфера, окруженная кольцами ограды с воротами, ориентированными строго на четыре стороны света, легко ассоциируется образом идеализированной вселенной. Древние индийские мастера умело используют пластические средства для раскрытия содержания каменной поэмы бытия – легендарной жизни Будды. Мир символических образов и поучительных наставлений воплощен в конкретные, почерпнутые из действительности формы.

Принцип формообразования, взаимосвязи элементов структуры носит декоративный символический характер. Эмоционально-семантическое начало господствует над конструктивно-тектоническим. Тематическая пластика преобладает над структурной, придавая индивидуальные черты архитектуре. Именно в ведущей роли тематической пластики, в контрасте лаконичной пластики объема и изошренности сюжетного рельефа при ограниченной роли орнаментальной пластики выступают характерные стилевые черты архитектуры Индии. Пластическое начало древнего индийского зодчества определяет его национальное своеобразие.

Другую картину мы наблюдаем в архитектуре древнего Египта, также связанной с космологическими представлениями и иерархической структурой общества, но пластическое выражение основополагающих идей страны фараонов иное. В величественных сооружениях Древнего царства (2800–2400 гг. до н.э.) господствует лаконизм геометрических простых форм, возведенных до степени символа. Гипертрофированная масса преобладает в объемной пластике, каменная поверхность подчиняет рельеф. Если в индийском зодчестве скульптурность – основная черта архитектурной формы, то в египетской – геометризм. Сочный, выпуклый барельеф с сильными свето-теневыми контрастами столь же типичен для Индии, как линейный рисунок, подчеркивающий плоскость стены, – для Египта.

Одна из первых громадных пирамид фараона Джосера (около 2780 г. до н.э.) иллюстрирует взаимосвязь между идеологическими концепциями мироустройства и архитектурной пластикой. Словно вырастая из земли, подымаются огромные уступы усыпальницы фараона. Квадратные в плане каменные пласты с наклонными гранями, строго ориентированными по странам света, производят впечатление необычайной устойчивости, вечности.

Земной мир воспринимался египтянами сквозь мифологическую пелену как кратковременный этап к вечной жизни. Вполне понятно, что создавались скульптурные двойники мумии, а гробницы строились на века и приобретали незыблемые, статичные формы.

Вторым идеологическим фактором в образной характеристике гробниц была строгая классовая иерархия древнеегипетского общест-



ва. Социальная пирамида Древнего царства опиралась на рабов и завершалась фараонами. Эта общественная структура и ее образное выражение зафиксированы в древнеегипетском тексте, передающем ответ жреца на вопрос фараона Снофру: какой ему построить себе памятник? «Начерти, государь, на земле квадрат и положи на него шесть миллионов неотесанных камней – они представляют собой народ. На этот слой положи 60 тысяч обтесанных камней – это твои низшие служащие. Сверху положи шесть тысяч полированных камней – это высшие чиновники. На них положи 60 камней, покрытых резьбой, – это твои ближайшие советники и полководцы. А на самый верх водрузи один камень с золотым изображением солнца – это и будешь ты сам».

Не случайно создатель пирамиды Джосера Имхотеп был философом, врачом и носил очень высокий титул: «Визирь, первый после царя, хранитель печати, верховный жрец Гелиополя, начальник всех работ царя Верхнего и Нижнего Египта». Конечно, не надо думать, что Имхотеп столь прямолинейно подходил к образу гробницы наместника Бога. Пирамида Джосера – результат многочисленных факторов, начиная с традиционного увеличения размеров обычного надгробия – мастаба – в соответствии с общественным положением фараона и кончая удобством производства работ, при которых уступы использовались в качестве строительных подмостей. Немалую роль играли и художественные соображения, о которых говорят композиционные закономерности, описанные во многих книгах.

Величие обожествленного владыки иносказательно выражали гигантские размеры его гробницы. Зодчий сознательно противопоставлял внезапно возникавшие при выходе на площадь перед пирамидой ее нечеловеческие масштабы с ничтожной величиной посетителя.

Символическое значение образа пирамиды подтверждается тем, что в период борьбы правителей областей Египта за усиление своей власти они начинают возводить гробницы в форме пирамиды, показывая тем самым близость своего общественного положения и возможностей фараону. А когда в Новом царстве (XVI–XI вв. до н.э.) фараон во многом стал зависеть от жрецов и военной знати, то вообще прекращается возведение пирамид, которые потеряли свою основную идеологическую функцию. Гробницы египетских монархов переносятся в «Долину царей» и вырубаются в толще скал.

Если искусство Индии, преломленное через религиозное учение о совершенствовании человеческих качеств, предназначалось для живых, то искусство Египта, оплодотворенное идеей бессмертия, предназначалось в основном для умерших.

Контраст примитивных по форме объемов с глубиной их символического содержания, функционально-конструктивная основа, скры-

тая за гипертрофированными размерами, придающими каменной массе иносказательное значение, характерны для объемной пластики древнего Египта.

Не менее своеобразна и пластическая обработка поверхности. Каменные блоки, идеально отесанные и пригнанные друг к другу, почти лишены структурной пластики. Только карнизы ограничивают геометрически четкие границы формы. Преобладание огромной массы над внутренним пространством не требовало его выявления так же, как господство массивной стены ослабляло значение стоечно-балочной системы. Основным пластическим элементом была нерасчлененная прямолинейная плоскость, подчинившая своим законам и изобразительное искусство. Главную информацию несла тематическая пластика. Ее особенности во многом определяли специфику египетского стиля. Распластанность фигур, геометрическая основа их отточенных линий, сведение объемной формы к двумерной, как бы превращение изображения в символ, в иероглиф органично объединяли тематическую пластику с плоскостью стены, делали ее неразрывной частью традиционной архитектурной формы. Совершенно другое пластическое решение наблюдается в зодчестве античной Греции. Общественные отношения в греческих городах-государствах не убивали человеческое достоинство, они воспитывали гражданина, защитника полиса, а не бессловесного раба. Этому способствовало и почитание предков-героев, в которых ценились возвышенные достоинства человека. Именно он занимает в культуре Греции основное место, его человеческие качества переносятся на богов, они воспеваются Софоклом и Пиндаром; в статуях Афины и Зевса Фидий создает образы обожествленного человека.

Миропонимание греков освобождается от страха перед неведомыми, таинственными явлениями природы. Греческие мыслители стараются понять и объяснить законы мироздания. Они встают на путь научно-философского познания мира. Не менее важны и общественные идеалы древних греков, которые звучат в обращении аллина Эфесского к молодежи: «И достохвально и славно для мужа за родину биться, биться за малых детец за молодую жену с ворогом злым...». Гармонически развитый защитник полиса – герой – вошел как победитель в художественную культуру античной Греции.

Героизированный человек был принят и в архитектуре как «мера всех вещей». Греческий храм ведет свое происхождение от богатого жилого дома. Воспетый Гомером в «Одиссее» дом царя Алкиноя, обнаруженные Г. Шлиманом мегароны в Трое послужили источниками построения простейшего греческого храма в антах. Это тоже жилой дом, но дом обожествленного человека, жилище бога-героя. Здание не подавляет людей, оно не внушает страха, в него легко войти.

Две стройные колонны, близкие по пропорциям человеческой фигуре, расположенные между выступающими отрезками стен антами, – придают входу торжественность и доступность. Благодаря наличию тонко прорисованных карнизов, упругой линии энтазиса колонн, декоративным скульптурным деталям фриза пластика объема приобретает художественно-тектонический характер. Она реалистически выявляет пространственную структуру здания, художественным языком рассказывает о работе стоечно-балочной каменной конструкции. Это познание окружающей действительности, показ ее закономерностей с помощью пластики.

Классические греческие периптеры – наглядное пластическое выражение философского понимания греками «прекрасного миростроения» – космоса. Святилище, окруженное колоннами, пронизанное светом и воздухом, как бы олицетворяло условную «модель мира» – микрокосм, в которой слились мифологические представления и научные знания. Единицей для измерения микрокосма был принят человек. Его размеры – стопа, подобно основе поэтического стихосложения, внесли в храмы богов человеческое начало. Зодчие Эллады, уподобляясь Эхилу или Софоклу, воспевали разум свободного человека – полугероя-полубога. Если в греческой драматургии совершилось превращение религиозного обряда в театральное искусство, то в архитектуре культовые сооружения приобрели значение общественного памятника, запечатлевшего прогрессивные черты греческой демократии, пафос народной борьбы за свободу против поработителей.

Как и в литературном произведении, архитектурный организм имеет трехчастное построение. Жизнь, философское осмысление бытия как циклического процесса, состоящего из начала, стадии развития и конца, находит свое удивительное воплощение в организации архитектурной структуры. Храм покоится на трех мощных ступенях. Антаблемент также имеет трехчастное деление: на каменной балке-архитраве – фриз, увенчанный карнизом. Последний в свою очередь делится на три части, как и капитель дорического ордера.

Не менее показательна пластическая разработка деталей. Структурная пластика используется для четкого ограничения различных по функции элементов. Горизонтальные тяги расчленяют архитрав и фриз, карниз ограничивает поле фронтона, триглифы выделяют ненагруженные участки фриза для заполнения их метопами. Орнаментальная пластика дополняет структурную. Она покрывает тонким рисунком завершающие неработающие части карниза, усложняет метрический строй, усиливает выразительность архитектурных форм.

Особая роль в раскрытии идейного содержания культовой постройки принадлежит тематической пластике. Многофигурные рельефы фронтонов неразрывно связаны с композицией храма. В центре

восточного фронтона храма Зевса в Олимпии (468–456 гг. до н.э.) возвышается самая большая фигура царственного Зевса, выступающего в роли судьи земных дел. По бокам от него встали противники: Пелопс и Ойномай. Их стройные тела, тонкие копья как бы продолжают вертикаль средних колонн, выделяя вход. Дальше следуют взаимосвязанные симметрией относительно центральной оси скульптуры стоящих и сидящих людей, лошадей с колесницами, скорчившихся в угловых частях фронтона старцев, а завершают композицию лежащие тела героев. Ритм фигур увязан с клавиатурой метоп и триглифов. Увеличение их к центру соответствует динамике события и отвечает пространственной структуре храма.

Построение композиции западного фронтона аналогично. Лучезарный Аполлон, взиравший на борьбу кентавров с племенем лапифов, вдохновляет людей на победу. Поэтические мифы и жестокая реальность переплелись в скульптурных повествованиях. Мифологические сюжеты приобретают в общем идеологическом контексте современное звучание для эпохи освободительной войны с Персидской державой. Жестокая схватка кентавров с людьми, пафос справедливой борьбы, героизм воинов – все это было близко гражданам полисов.

Кентавры ассоциировались с персами – варварами по представлению греков. Скульптурная сцена наглядно символизировала столкновение цивилизации с варварством. Мифические образы приобретали реальность, они вдохновляли на подвиги.

Гуманистические основы греческого искусства, реалистичность художественного мышления находят отражение в синтетичности пластики объема и его поверхности. Пластическая разработка плоскостей подчинена общей теме, она развивает ее и конкретизирует в едином стилевом плане. Структурная пластика выявляет и закрепляет в членениях конструктивно-пространственную структуру здания, орнаментальная пластика усиливает структурную и обогащает идейно-художественное содержание произведения, а тематическая делает его идею более выразительной, понятной и доступной широким массам. Греческая пластика поверхности реалистична, она рельефна и обладает самостоятельной художественной ценностью.

В архитектуре Рима и Греции много, на первый взгляд, общего и для греческих зодчих и для римских ордер, его канонизированные детали служат основой формализованного языка. Но стилевая характеристика этих языков различна. Идейная основа и характер связей структурных элементов в архитектуре Рима отличаются от архитектуры Греции.

Превратившись в мировую рабовладельческую державу, Рим ставит новые задачи перед архитектурой. Колоссальное военно-административное государство, покорившее народы Средиземномо-

рья, нуждалось в дорогах, мостах, гаванях, складах, оборонительных сооружениях для установления связи и поддержания порядка в захваченных землях. Рост городов, превращение столицы империи в мировой культурный центр вызывали к жизни новые типы общественных зданий, требовали больших внутренних пространств, гигантских парадных и торгово-административных площадей. Огромные масштабы строительства, увеличение пролетов и высоты сооружений заставляли зодчих совершенствовать строительную технику, искать новые методы строительного производства. Для строительства дорог еще во II в. до н.э. применяется римский бетон, а акведуки начинают выполняться на арках. Переход к арочным конструкциям и использование бетона оказали решающее воздействие на строительную технику римлян, развитие сводчатых структур и их пластическое выражение. Применение бетона в качестве забутовки промежутка между наружной стенкой из кирпича или камня и внутренней превращало их в облицовку. Использование наружной и внутренней кладки в качестве опалубки для основной бетонной массы стены снижало ее конструктивное значение и способствовало использованию внешних каменных поверхностей для усиления пластической выразительности сооружения.

Естественно, что для этого применяется ордер, основа основ античного зодчества. Однако он выступает как символ несущей способности и гармоничности, иллюзорной тектонической схемы, о чем уже говорилось выше. Совмещение конструктивного элемента арки с изобразительным ордером, с одной стороны, делало более наглядным характер усилий в стене, подчеркивая несущие и несомые элементы, а с другой – расчленяло единство конструкции и художественной формы. Наложённая на аркаду ордерная система расширяет композиционные возможности и включается в набор канонизированных элементов римской архитектурной пластики.

Отвечая на социальный заказ, римские строители разрабатывают конструктивную проблему перекрытий большого внутреннего пространства, единого, как в Пантеоне, или сложного и многообразного, как в термах Каракаллы или базилике Максенция. В этих новых конструктивно-пространственных структурах нашли отражение не только блестящие достижения римской строительной техники и науки, но и расширившийся круг представлений об окружающем мире, который влиял на сложение комплекса художественных закономерностей стиля. Мировоззрение римлян формировали не только классический труд историка Корнелия Тацита (около 55–120 гг.) или трактат энциклопедического характера «Естественная история» Плиния Старшего (23/24–79 гг.), но и другие философские и научные сочинения. Завоевательная политика Римской империи, подчинившей многочисленные народы Европы, Африки и Азии, бесчисленное количество

рабов воспитывали в римлянах чувство превосходства над другими людьми, ощущение их особой роли в истории. Это блестяще выразил в своей прославленной поэме «Энеида» Вергилий (70–19 гг. до н.э.). Социальные, технические, эстетические и природно-климатические факторы воздействовали на выработку устойчивых художественных закономерностей римского зодчества. Архитектурная пластика античного Рима на протяжении столетий не оставалась стабильной. Если в период Республики общая направленность объемной пластики развивалась от функционально-конструктивной к художественно-тектонической, то в период Империи она эволюционирует от художественно-тектонической к декоративно-символической. Здесь показательно сравнение триумфальных арок. Эти, казалось бы, мало утилитарные сооружения возводились в большом количестве как на территории Италии, так и в других государствах. К закату Римской империи число арок составляло более 350. Однопролетные и трехпролетные, большие и малые, из мрамора и травертина арки ставились чаще из политических соображений. Они воздвигались как символы власти Рима, прославляли деяния «божественных» цесарей, возвещали о блистательных победах триумфатора, отмечали важные исторические события, фиксировали основание нового города-колонии или окончание стратегически важной дороги, о чем свидетельствовала надпись на плите аттика.

Во французском городе Оранже, древнем Араузио, от времен завоевания римлянами Галлии сохранилась триумфальная арка, которую, как считают археологи, поставил еще Цезарь. Величие молодой Римской империи, могущество ее железных легионов запечатлели золотистые камни монументальной трехпролетной арки. Над расчлененным на две полосы аттиком в средней части возвышалась на орнаментированном пьедестале, как полагают, бронзовая колесница, управляемая богиней.

Плоскость стены заполнена сочными рельефами, но практически отсутствует, в силу чего приставленный ордер воспринимается как костяк сооружения. На сильно пострадавших от времени рельефах проступают очертания различных видов оружия, фигуры пленников, отрубленные носы вражеских кораблей ростры. Устойчивая, преисполненная силы и достоинства триумфальная арка в Оранже доносит до наших дней с помощью пластики бряцание оружия грозных римских армий, выраженное в закономерностях стилевой системы.

Невозможно свести все богатство конкретных произведений римского зодчества к простой «пластической формуле», к ограниченному набору канонизированных деталей пластики, но определить наиболее характерные черты стиля римской архитектуры необходимо. Ярче всего черты стиля проявляются в общественных сооружениях, являющихся средоточием духовной, культурной жизни общества. В

них в широком смысле слова выражаются основополагающие для данного общества понятия, представления о мироустройстве и принципы духовных и материальных связей. Для Рима это принцип иерархии, построенный на силе; диктат, опирающийся на военную мощь; превосходство, основанное на завоеваниях и рабовладении; рационализм, связанный с практическими соображениями. Эти основные и другие представления косвенно руководили и зодчими в их творческой работе. Характер отношений между классами и группами людей закреплялся в распространенных типах сооружений, в иерархической организации объемной пластики.

Развитая типология городских построек свидетельствует об активной общественной жизни граждан Римской империи, что вызывало необходимость в развитом внутреннем пространстве, а соответственно разработку сводчатых конструкций. Стоечно-балочная система Греции не могла обеспечить создание обширных, незагроможденных колоннами помещений, необходимых для пребывания огромного числа людей. Общественные потребности накладывают отпечаток на стилевую систему Рима, для которой типичны сводчатые покрытия, выполненные в бетонной технике, массивные стены и столбы, воспринимающие их распор. Римские зодчие преодолевают замкнутость отдельных помещений и применяют группу взаимосвязанных пространств.

Рим синтезировал достижения строительной техники этрусков и художественной культуры эллинов и поставил архитектуру на службу государству. Архитектуре вменялось в обязанность укреплять основы Римской державы, возвеличивать в глазах подданных мощь и непрекаемый авторитет ее правителей. Поэтому к стилевым особенностям римского зодчества относятся преувеличение размеров общественных построек, монументальность, симметричность композиций и декоративность, особенно в период поздней Империи. Архитектурная пластика Рима сочетает тектонические приемы с декоративно-символическими. Расчленение бетонных стен на основной работающий массив и на облицовку, о чем уже говорилось, приводит к тому, что соподчинение пластических деталей облицовки часто строится исходя из эмоциональных соображений. Стремление к большему воздействию на зрителя приводит к широкому использованию тематической и орнаментальной пластики. Типичным элементом римской архитектурной пластики является арка с приставленным ордерам, объединяющая с помощью иллюзорной тектоники греческую и римскую архитектурно-конструктивную систему.

Практические соображения, желание максимально использовать рабский труд заставляют дифференцировать работу, расчленяя ее на отдельные простые операции, не требующие большой подготовки и знаний. С этим связано сведение профилей пластических деталей обломов

к простым формам, легко выполняющимся с помощью линейки и циркуля. Стремление к упрощению производства работ, большей конкретности в определении размеров частей ордера и зданий приводит к широкому применению модульных соотношений и их канонизации. Римский архитектор в значительно большей степени, чем греческий, организатор строительных работ и в меньшей творец и художник.

Более жесткие требования к соблюдению принципов формообразования в рамках стиля нашли отражение и в трактате Витрувия. Римский архитектор Витрувий, живший во второй половине I в. до н.э., в посвящении своего знаменитого труда «Десять книг об архитектуре» императору Цезарю пишет: «Я составил точные правила, дабы на основании их ты мог самостоятельно судить о качестве как ранее исполненных работ, так и о том, каковы должны быть будущие, ибо в этих книгах я разъяснил все законы архитектуры». Рассматривая архитектуру как науку, Витрувий подчеркивает, что она «рождается из практики и теории». Теоретические суждения Витрувий черпает прежде всего из греческих источников, обобщая в основном эллинистическую архитектурную теорию. «Точные правила» Витрувия представляют во многом приземленные положения греческой эстетической мысли. В отличие от религиозно-мистических основ прекрасного на Ближнем Востоке для Витрувия, как и представителей греческой философии материалистического толка, эстетическое сознание является воспроизведением прекрасного бытия, которое характеризуется мерой, порядком, гармонией. Подобно Демокриту Витрувий считает, что сущность прекрасного в архитектуре заключается в симметрии, мере, гармонии частей и целого, в закономерностях количественных отношений. Имеются у него и параллели со взглядами Сократа о целесообразности эстетической деятельности, которая должна оцениваться с позиций соответствия поставленной цели. Показательно, что Витрувий упрекает придворных мастеров Августа в ненужной вычурности и расточительстве.

Находят отражение в «Десяти книгах об архитектуре» и рационалистические суждения древнеримского философа и поэта Тита Лукреция Кара (99–55 гг. до н.э.) о происхождении искусства: Витрувий понимает архитектуру как органическую целостность «пользы, прочности, красоты». Триада Витрувия до настоящего времени не потеряла своего методического значения.

**Амарнское искусство, искусство телль-эль-амарны, «стиль амарны»** (от арабск. Tell-el-Amarna – холм Амарны) – исторический период искусства Древнего Египта «Нового царства» (см. египетское искусство), в годы правления фараона XVIII династии Аменхотепа IV (1424–1388 гг. до н.э.). Также – художественный стиль, связанный с этим периодом. Аменхотеп (Аменхотп) IV в своей борьбе с жречест-



вом за полноту власти, религиозные и государственные реформы, ввел в качестве единого верховного божества солнечный диск «Атон», принял имя Эхнатон (Эх-не-йот) – «Дух Атона» и перенес столицу государства в 1365 г. до н.э. из старых Фив в Ахетатон – «Небосклон Атона». В позднейшее время эта местность получила новое арабское название Телль-эль-Амарна.

В развитии древнеегипетского искусства амарнский период был своеобразным *ренессансом*. Он характеризовался освобождением от старых канонов и преобладанием светской культуры над жреческой. Это привело к возникновению нового жанра скульптурного портрета, проникнутого живым человеческим чувством, лиризмом и теплотой. Самые известные произведения того времени – портреты самого Эхнатона, его красавицы-жены Нефертити (Нефр-эт), фараона в кругу семьи. Искусство портрета было ориентировано на индивидуально-характерное, вплоть до *гротеска*, более всего в портретах фараона-отступника, или же на грани утонченности и изысканной манерности женских и детских образов. Художественный стиль Амарны был настолько своеобразен, что его влияние продолжало сказываться и после Эхнатона. На третьем году правления нового фараона Тутанхамона (Небхепрура), возвратившегося к старым культам, группа художников из Ахетатона переехала в Мемфис и продолжала работать в старом стиле, отсюда выражение «стиль Амарны», или «амарнское искусство», означающее распространение его особенностей в более широком географическом и временном диапазоне. Открытые в 1922 г. английским археологом *Г. Картером* сокровища гробницы Тутанхамона в Фивах, захороненного в 1342 г. до н.э., демонстрируют во всей своей красоте «стиль Амарны» (сравн. Саисское Возрождение).

**Ампир, или «стиль империи»** (франц. *empire* – империя от лат. *imperium* – командование, власть) – художественный стиль, созданный во Франции в начале XIX в., в эпоху империи Наполеона Бонапарта. Хронологические рамки оригинального французского «Стиля Империи» ограничены очень небольшим отрезком времени: от конца правления Директории (1799) или года коронации Наполеона (1804) до реставрации династии Бурбонов (1815). Тем не менее, в столь короткий период *Классицизм*, усиленный идеологией *Просвещения* и естественного интереса к *Античности*, успевает переродиться в холодный, помпезный, напыщенный и искусственно насаждаемый властью стиль. Его основные элементы, почерпнутые из античного искусства, уже содержались в *Классицизме* Людовика XVI (см. *Неоклассицизм*) и были кристаллизованы в «Стиле *Директории*». Однако Ампир коренным образом отличается от *Классицизма*. Мягкую и ясную гармонию стиля Людовика XVI и демократическую строгость «стиля *Директории*» сменили парадное величие и театральный пафос «Сти-

ля Империи». Наполеон стремился к блеску и ореолу славы римских императоров. Поэтому, если свободно возникший Классицизм в своих идеалах ориентировался на демократические Афины и греческую древность, то художникам французской империи было строго приказано брать за основу формы искусства Древнего Рима. Это существенное различие часто опускают, когда говорят о преемственности стилей и об Ампире как о высшей стадии развития Классицизма. Последнее утверждение равносильно признанию того, что искусство Рима – высшая стадия искусства Афин. Амбир – стиль жесткий и холодный. П. Верле определил его как «затвердевший стиль Людовика XVI». В. Курбатов также отмечал, что «появление стиля Амбир не было переворотом в последовательном развитии французских стилей, а видоизменением все тех же классических элементов, которые были известны во Франции со времен Людовика XIV или даже Франциска I» (см. «Большой стиль»; Неоклассицизм; Фонтенбло стиль, школа). Но император Наполеон желал пышности и великолепия, и формы античной классики или французского Классицизма здесь не совсем годились. В 1812 г. вышло в свет сочинение придворных архитекторов Наполеона III. Персье и П. Фонтена «Собрание эскизов для украшения интерьера и всех видов обстановки», ставшее «Библией нового стиля». В 1786–1792 гг. Персье и Фонтен работали в Италии, и хотя они подчеркивали «возможность использования самых разных стилей всех времен и народов», что уже было, по своей сути, декларацией *эклетики*, все же на первом месте для них был «величественный стиль римлян». В следовании этому стилю придворные художники Наполеона доходили до абсурда в своей театральности. Так, спальня императрицы Жозефины во дворце Мальмезон была превращена в некое подобие походной палатки римского полководца, а одетые в «римские туники» женщины мерзли от зимнего холода в плохо отапливаемых парижских салонах и в заснеженном Петербурге, во всем подражавшем французской столице. Поистине, говоря словами самого Наполеона, «от великого до смешного один шаг».

Декоративные мотивы стиля Амбир состоят в основном из элементов древнеримского военного снаряжения: легионерских знаков с орлами, связок копий, щитов, пучков стрел, дикторских топоров. Наряду с римскими можно заметить и мотивы *египетского искусства*. Это объясняется тем, что еще в эпоху поздней Римской империи вместе с древними куклами Исида и Гора элементы орнаментики и скульптура Древнего Египта проникали в Рим. После Египетского похода Наполеона (1798–1799) в искусстве французского Ампира египетские мотивы получили еще более широкое распространение. Однако это не перешло в *эклетику*, поскольку формы искусства империи египетских фараонов, римских императоров и французского диктатора, имея аналогич-

ную идеологию, взаимодействовали целостно и органично.

Существуют и иные отличия Ампира от Классицизма. Если в Классицизме объемная форма и декор связаны пластично и не имеют четких границ, то в Ампире композиция строится, как правило, на сильном контрасте чистого поля поверхности стены, мебели, сосуда и узких орнаментальных поясов в строго отведенных местах, подчеркивающих конструктивные членения формы. Для Классицизма характерны мягкие, приглушенные цвета, для Ампира яркие – красный, синий, белый с золотом.

Примечательно, что ведущая роль в формировании нового стиля принадлежала не архитектору, а живописцу *Ж.-Л. Давиду*. Еще накануне революции этот художник в своих картинах прославлял героические эпизоды из истории Древнего Рима: «Клятва Горациев» (1784), «Брут» (1789). Для работы над этими картинами Давид заказал *Ж. Жакобу* мебель по рисункам, сделанным им с этрусских, как их тогда называли, ваз. Слава художника превратила его в придворного живописца, и он прославлял военные подвиги Наполеона так же, как до того – великих римлян. Давид разрабатывал эскизы мебели, деталей оформления интерьера, диктовал моду в одежде. В 1800 г. Давид написал портрет знаменитой парижской красавицы мадам Рекамье в античной тунике и на кушетке с плавно изогнутым изголовьем, наподобие античных, выполненной *Ж. Жакобом*. В 1802 г. похожий портрет на такой же кушетке написал *Ф. Жерар* (см. рекамье). Большое значение в оформлении интерьера в стиле Ампира играли светильники и бронзовые детали мебели. Непревзойденным мастером в этой области был *П.-Ф. Томир*.

Стиль Ампира, в сущности, парадоксален. Несмотря на свою нормативность, жесткую регламентированность, как бы исключаящую свободу творческой личности художника, его субъективных переживаний, Ампира начала XIX в. является продолжением художественного *Романтизма*, начинавшегося еще в середине предыдущего столетия. *Неоготика* в Англии, *Рококо*, а затем *Неоклассицизм* во Франции составляли начало романтического движения. Ампира его продолжил, прежде всего, в обращении к экзотике Древнего Рима и Египта. Вместе с тем Ампира, с формальной стороны, антиромантичен и эволюция художественных стилей от *Рококо* через *Неоклассицизм* к французскому Ампиру слишком напоминает, как бы в обратном порядке, развитие, которое происходило в XVI столетии от *Классицизма Возрождения* к *Маньеризму* и *Барокко*. В дальнейшем «классичность» Ампира снова была подвергнута отрицанию в период *Историзма* и *неостилей*.

Характерна еще одна особенность Ампира. Присущая ему регламентированность почти полностью исключила возникновение мест-

ных национальных школ. Ампи́р по своей сути космополитичен, но не интернационален, как, к примеру, Готика, а откровенно враждебен к народным традициям. Как выражение имперских притязаний Наполеона на мировое господство, он насильственно насаждался на чуждую ему почву завоеванных стран. Примечательно, что ни одна из побежденных Наполеоном стран по существу не приняла этого стиля и только единственная страна-победительница Россия добровольно экспортировала «стиль империи». На это были свои, внутренние причины – Россия также становилась могущественной империей, но еще до исхода Отечественной войны столичная аристократия принялась подражать наполеоновскому Ампи́ру, как бы добровольно капитулируя перед узурпатором. Настолько был силен гипноз французской моды.

В Европе, таким образом, было две разновидности Ампи́ра: французский и русский. «Русский ампи́р» был несколько мягче французского. Он также делился на две ветви: столичную и провинциальную. Олицетворением столичного, «петербургского ампи́ра» был *К. Росси*, он и смягчил своим итальянско-русским вкусом жесткость наполеоновского стиля. Провинциальный «*московский ампи́р*» и стиль подмосковных дворянских усадеб отличался еще большим своеобразием. Поэтому термины «русский ампи́р» или «московский ампи́р» можно принять только иносказательно. В Англии стиль Ампи́р также не получил широкого распространения. «Английским Ампи́ром» иногда условно называют «стиль Георга IV» (1820–1830), наступивший после английского «стиля регентства», или «ридженси» (см. георгианский стиль; Регентства стиль в Англии). Таким образом, терминологическая строгость обязывает назвать Ампи́ром только художественный стиль французского искусства начала XIX века (см. также Второй Ампи́р, или стиль Второй Империи; Консульства стиль). Другое, более редкое название Ампи́ра – *неоримский стиль*.

**«Викторианский стиль»** (англ. «Victorian Style») – условное название *эkleктического* искусства Англии второй половины XIX в. Связано с длительным периодом правления королевы Виктории (1830–1901).

В середине XIX в. Англия переживала период бурного промышленного развития, становилась «мастерской мира». Но эта мастерская, с эстетической точки зрения, была весьма «неприбрана». Власть в стране получили представители нового, «среднего» класса, которые в поисках быстрой прибыли и атрибутов «роскошной жизни» примеряли на себя все подряд: и *Готику*, и *Ампи́р*, и *Неорококо*, и *Необарокко*. Ранний «викторианский стиль» именуют английским Неорококо. В своих наиболее типичных, массовых проявлениях это искусство *эkleктичное* и *мещанское*, так как в нем посредством относительно дешевых материалов создавался суррогат, иллюзия роскоши, декорации

из мешанины самых разных исторических стилей, включая «византийский», «мавританский», «китайский» и пр. На усложненном фоне жилого интерьера из обоев, ковров, драпировок и картин в тяжелых рамах без всякой логики помещались разнообразная мебель, керамика, металл и даже «роскошная» резьба из папье-маше или «бронзовые» светильники из крашеного гипса. Эту «философию изобилия» и «страх пустоты» викторианцы принимали за комфорт, хороший вкус и светский тон. Извращенная эстетика того времени вдохновила писателя Х. Джеймса на следующие язвительные строки, посвященные домовладельцам: «Они густо покрывали стены мишурным орнаментом и вырезками с какими-то странными разрастаниями и выпирающими складками драпировок; всевозможные безделушки, которые можно было разве что дарить горничным, этот неопишуемый комфорт мог бы доставить большое удовольствие слепому... Вот она эта Англия, ставшая благодаря предприимчивости заводчиков и купцов богаче, чем когда-либо, мастерская мира... управляемая королевой-буржуазкой». Свою негативную роль в формировании и распространении «викторианского стиля» сыграло машинное производство, наводнившее рынок дешевыми подделками «под старину».

В 1830–1890-х гг. в Англии в рамках «викторианского стиля», а точнее, искусства викторианской эпохи, развивалось движение «Готического Возрождения» («Gothic Revival»). Стиль *Неоготики* викторианской Англии назывался также «Нео-Тюдор» («Neo-Tudor»), поскольку включал отдельные элементы «перпендикулярной готики» и декора *Тюдор-Ренессанса*. В этом эклектическом *неостиле* работали английские архитекторы А. Пьюджин, Ч. Бэрри, Э. Сэлвин. Они являются авторами самого характерного примера стиля «Нео-Тюдор» – здания Парламента в Лондоне с знаменитой башней «Большой Бен» («Big Ben», 1836–1860). В том же стиле в 1894 г. был построен мост Тауэр через Темзу. Большинство «готических зданий» в Лондоне представляют собой результат «Готического Возрождения» викторианской эпохи. А поскольку они ярко отражали «имперский дух» того времени, то получили и еще одно название, конечно, весьма условное, «стиля Британской империи», или «Британский Ампи́р» («British Empire»). «Готическое Возрождение» вдохновляло У. Морриса, *префа-элитов* в их ретроспективных устремлениях по «возрождению» *средневекового искусства*.

Таким образом, искусство викторианской эпохи не представляет собой единого художественного стиля. Оно бесстильно, поскольку эклектично. Поэтому и название «викторианский стиль» следует брать в кавычки и понимать иносказательно (см. также эдвардианский неоклассицизм).

**Екатерининский классицизм** (см. Классицизм) – художест-

венный стиль, господствовавший в русском искусстве на протяжении второй половины XVIII столетия. Его возникновение и развитие связано с правлением императрицы Екатерины II (1762–1796), отсюда название. Дворцовый переворот 1762 г. сделал немецкую принцессу из анхальт-цербстского дома Софию Фредерику Августу, выданную за Петра III, внука Петра Великого, также на три четверти немца, голштинского принца, самодержавной российской императрицей. Переменив веру, бывшая лютеранка получила новое имя Екатерины Алексеевны в честь супруги Петра Великого. Она, по словам историка В. Ключевского, «провела продолжительное и необычайное царствование, создала целую эпоху в нашей истории». Свое образование «Екатерина Великий», как ее вскоре остроумно прозвали, начала уже в Петербурге с Монтескье, Вольтера, философского словаря Бейля и «Анналов» Тацита. Екатерина – первая из русских императриц ввела при дворе «вежливость, приличные манеры и пристойное поведение», способствовала распространению просвещения и «смягчения нравов». Она любила сравнивать себя с героями *Античности*. Немка по рождению и француженка по воспитанию, Екатерина за свою жизнь прочла колоссальное количество книг и большую часть дня проводила за письменным столом, занимаясь литературными сочинениями. В своей знаменитой переписке с Вольтером и бароном *Ф.М. Гриммом* она усвоила стиль французских писателей, а мода на Античность и *Классицизм*, возникшие в то время в Европе, были немедленно импортированы ею в Россию. Императрица-писательница поставила своей главной целью духовные преобразования, работу «над умами в варварской стране». Еще в бытность Великой княгиней Екатерина стала прививать на российской земле вкусы Классицизма. *В. Курбатов* писал, что «последним зодчим Московии был Растрелли..., а при дворе Петра III и Екатерины проявляются новые вкусы, и место пышного Растрелли занимает изящный Ринальди». Ранние постройки *А. Ринальди* в Ораниенбауме (1754–1762) еще следуют традициям Рококо, но в них чувствуется скорое наступление Классицизма.

Екатерина стремилась приглашать художников французского *Неоклассицизма* к своему двору или посылать свои заказы и грандиозные идеи непосредственно в Париж. Первоначальный проект Российской Академии художеств, учрежденной графом *И. Шуваловым* в 1757 г., был заказан еще Елизаветой Петровной *Ж.-Ф. Блонделю* Младшему – мэтру французского Неоклассицизма. Первыми профессорами Академии были живописцы-французы *Л. Лагрене*, *Лелоррен*, скульптор *Н. Жилле*, архитектор *Ж.-Б. Валлен-Деламот* (см. русское академическое искусство). Из Италии Екатерина вызвала шотландца *Ч. Камерона*, изучавшего там римские термы, для того, чтобы он соорудил нечто подобное «римским баням» в Царскомельском парке. В

позднее екатерининское время произведения *палладианца Дж. Кваренги* начали украшать своими белоснежными колонными портиками улицы Петербурга. В 1768–1785 гг. *А. Ринальди* построил для графа Г. Орлова Мраморный дворец – выдающийся памятник раннего русского классицизма. *Ю. Фельтен* одел в гранит набережные Невы и создал еще один шедевр екатерининского классицизма – решетку Летнего сада (1770–1784). Одним из символов художественного стиля екатерининского классицизма можно считать сооруженную Камероном для императрицы в Царском Селе «Камеронову галерею». По чистоте пропорций и изяществу она не уступает, а может быть даже превосходит, лучшие античные памятники (см. царскосельский классицизм; сравн. павловский романтизм). В 1778 г. Екатерина приобрела во Франции альбом рисунков в «*этрусском стиле*» *Ш.-Л. Клериссо* и поручила Камерону использовать их для отделки новых интерьеров царскосельского дворца. В 1781 г. она с восторгом писала барону Гримму, что Камерон заново отделяет комнаты в ее царскосельском дворце «в стиле чистого рафаэлизма». В дальнейшем императрица предпочитала проводить время именно в этих апартаментах. Ее страсть к новым «постройкам и насаждениям», как она сама любила говорить, не знала пределов. Все свое долгое царствование она что-нибудь строила. Екатерина постоянно стремилась совершенствовать свое архитектурное образование. Для строительства в Царском Селе она делала специальные заказы в Италии. «Я страстно увлекаюсь книгами по архитектуре; вся моя комната ими наполнена, и этого для меня недостаточно», – писала она барону *Ф.М. Гримму* в 1776 г. В огромном количестве Екатерина заказывала гравюры с видами Рима, его античных построек, в том числе офорты *Дж.-Б. Пиранези*, – всего, что формировало художественный стиль екатерининского классицизма. Именно при Екатерине II стараниями ее зарубежных корреспондентов *Вольтера, Д. Дидро, Д. Голлицына, Ф.М. Гримма, И. Шувалова* формировалось основное ядро художественных коллекций *Эрмитажа*. В 1778 г. возникла идея воссоздания в Петербурге «*Лоджий Рафаэля*» – точной копии ватиканских фресок знаменитого художника и его школы. В Риме это поручение Екатерины исполняли *И.-Ф. Райффенштайн* и *Х. Унтербергер*. Лоджии были построены *Дж. Кваренги* и открыты к 1787 г.

В 1770 г. Екатерина послала русских зодчих отца и сына *Нееловых* в Англию изучать самые модные в то время в Европе английские дворцы и парки *пейзажного стиля*. При Екатерине в Петербурге и пригородах работали венецианские живописцы *Дж. Валериани, А. Перезинотти, С. Бароцци, С. Торелли*. С расцветом русского портретного искусства связано имя ученика *П. Ротари Ф. Рокотова*. Живописец *Ф. Алексеев* положил начало *русскому пейзажу*. Ученик *Н. Жилле М. Козловский* создал стиль Классицизма в русской скульп-

туре, *Ф. Гордеев* – жанр классицистического скульптурного надгробия, дотоле незнакомый в России, *Ф. Шубин* – скульптурный портрет. А имена *Д. Левицкого* и *В. Боровиковского* стали символами русского классицизма в жанре живописного парадного портрета.

Русская императрица настойчиво приглашала в Россию одного из самых популярных в то время французских скульпторов *Клодиона*, работавшего тогда в Италии. Клодион остался в Италии, зато приехал *Э.-М. Фальконе*, создавший в Петербурге свой шедевр – памятник Петру I «Медный всадник» (1768–1782), на постаменте которого было начертано: *Petro Primo Catharina Secunda* – «Петру Первому Екатерина Вторая».

Екатерининский классицизм сыграл огромную роль в формировании классицистического облика русской столицы. Множество лучших памятников архитектуры Петербурга было сооружено именно в это время. Екатерининский классицизм часто называют ранним русским классицизмом, или «переходным стилем». Его основные черты: камерность, изящество, легкость и некоторая «неразвитость» форм, действительно свойственная ранним стадиям развития того или иного художественного стиля. В екатерининском классицизме сохранились и некоторые черты предшествующего периода «растреллиевского барокко», или «елизаветинского рококо», французского Неоклассицизма школы Блонделя, «этрусских» и «помпеянских» мотивов Камерона и «итальянизмов» Ринальди.

**Каролингское Возрождение** (франц. *Les Carolingiens Renaissance*; см. Возрождение) – период интенсивного развития средневековой культуры Центральной Европы, наивысшего подъема *романского искусства* при императоре франков Карле Великом (768–814). В VIII в. государство франков, объединив огромные территории современной Франции и Германии от Барселоны до Эльбы и Дуная, а также значительную часть Италии, стало империей. Император Карл, прозванный Великим, по свидетельству современников, обладал красноречием, знал несколько языков, в том числе латинский и греческий, покровительствовал ученым и художникам. После завоевания Италии вместе с ее столицей Карл Великий не захотел довольствоваться титулом короля франков и в 800 г. Папа Лев III короновал его как «императора римлян». Новый император подчинил себе римскую церковь и пытался возродить великую Римскую империю. Процветавшие при дворе Карла художники ориентировались на возрождение древнеримской – «романской» культуры, ее истории, литературы, архитектуры, скульптуры и живописи. Наследники Карла Великого, основавшие династию «каролингов», старались продолжать политику возрождения *античной* культуры, отсюда название этого периода в развитии франкского искусства VIII–IX вв. При каролингах велось интенсивное цер-



ковное и монастырское строительство. Типичными стали базилики с башнями, несколькими апсидами и алтарями. Внутри они украшались фресками или мозаиками, часто на темы истории Древнего Рима, поскольку все каролинги считали себя потомками римских императоров. Монастырские комплексы, помимо церкви, включали большой внутренний двор – клуатр и множество помещений с обязательными библиотекой и скрипториями – помещениями для переписывания книг античных авторов. Термин «Каролингское Возрождение» условен. По мнению многих специалистов, этот период нельзя считать Возрождением в полном смысле этого слова, поскольку связь романской культуры с Античностью не порывалась никогда. Почти через столетие после смерти Карла норманны осаждали Париж, и они применяли те же осадные орудия, при помощи которых римляне овладели Галлией девять веков назад. До этого в *раннехристианском искусстве* широко использовались образы античной мифологии, в архитектуре – строительные приемы древних римлян. Карл Великий стремился лишь укрепить образование в своей стране, поддержать науку и искусство. При нем впервые в средневековье резко обозначились различные художественные школы, придворная в г. Аахене и реймская, славившаяся резьбой по кости, ювелирными изделиями и книжной миниатюрой. Именно в это время был изобретен ясный и легко читаемый «каролингский минускул», сменивший запутанное и сложное *меровингское* письмо (от лат. *minusculus* – очень маленький), начертания букв которого строились на основе древнеримского шрифта. Наряду с типичными для предшествующей меровингской эпохи изоморфическими инициалами и геометрическим орнаментом вводятся красочные иллюстрации – миниатюры, в стиле которых соединились традиции античного и *византийского* изобразительного искусства. Каролингское Возрождение свидетельствовало о том, насколько сильно сохранилась в веках память Древнего Рима. Исследователь европейского средневековья Э. Панофский писал, что Каролингское Возрождение было «великолепным, стремительным и неожиданным», но за ним «последовало около ста лет брожения и вызревания... которые выразились... в разнообразии и противоречивости романского стиля».

**Марии стиль** (англ. *Mary style*) – в истории английского искусства переходный стиль от поздней *Готики* с элементами ренессансного декора в оформлении интерьеров к раннему *Барокко* (см. *Анны Стиль*). Совпадает с годами правления герцога Вильгельма III Оранского и его супруги королевы Мэри (1689–1702), отсюда название. Другое название этого стиля – «Стиль Уильяма и Мэри».

**Марии Терезии стиль** – австрийское *Рококо*, сложившееся при венском дворе в период правления императрицы Марии Терезии (1740–1780). Отличалось ярко выраженным *бюргерским* духом, пыш-

ностью, крикливыми, яркими цветами и мощной рокайльной резьбой в декоре мебели.

**Неорококо, или второе Рококо, стиль Реставрации** (от греч. *neos* – новый и см. Рококо) – один из *неостилей*. После окончательного поражения Наполеона Бонапарта в 1815 г. во Франции к власти снова пришла династия Бурбонов, сначала в лице Людовика XVIII (1815–1824), а затем Карла X (1824–1830). Это время называется Второй Реставрацией Бурбонов. В художественной жизни Франции все связанное с наполеоновским *Ампиром* подвергалось остракизму. После бурного периода революций и социальных потрясений устанавливалась относительно спокойная жизнь. Ностальгией по «старым добрым временам» и объясняется обращение к художественному стилю Рококо, поскольку именно Рококо ассоциировалось с утонченностью и изяществом быта старой абсолютистской Франции.

В мебели усиливалось значение изогнутых линий, заимствовались элементы рокайльного декора. Мода на Рококо держалась довольно долго, она захватила также период июльской монархии, под названием «стиль Луи-Филиппа» (1830–1848) и распространилась за пределы Франции на большинство европейских стран вплоть до 1860-х годов (см. третье Рококо). В Англии Неорококо соответствует ранний «*викторианский стиль*». Большую популярность стиль Неорококо приобрел в Вене.

Неорококо – закономерная реакция на излишнюю строгость *Классицизма*, жесткость *Ампира* и рациональность *Бидермайера*. Иногда второе Рококо называют также *легитимистским стилем*. В 1840-х гг. вкусы Неорококо проникли в дешевую массовую продукцию: мебель, посуду – и подчас было трудно отличить подлинные вещи времен Людовика XV от их позднейших повторений. И все же в целом второе Рококо отличается от первого подражательностью, тяжеловесностью деталей, отсутствием искренности, чувства новизны, подлинного вдохновения, словом, всем тем, по чему всегда можно отличить подражание от первоисточника. «Стиль Луи-Филиппа», или «Стиль Реставрации» был напрасной попыткой вернуться после иссушающего наполеоновского *Ампира* к веселой легкости и естественному изяществу XVIII в. Если это и удалось, то лишь отчасти. Поэтому *В. Курбатов* назвал «Стиль Реставрации» «уютным и нехарактерным». В отдельных предметах мебели и прикладного искусства этого времени заметна *эkleктичность*, т.е. присутствие чуждых, посторонних элементов других стилей. Но некоторые предметы, как, например, пышные рамы для картин – «рамы Блонделя», изготавливались по подлинным рисункам знаменитых мастеров XVIII в. Возрождались экзотические, восточные мотивы, особенно в рисунках тканей. Стиль Неорококо был эффектно продемонстрирован на первой Всемирной выстав-

ке 1851 г. в Лондоне. Однако в самой Франции в это время его уже сменяет I стиль Второй Империи, или *Второй Ампира*. В России в 1850–1870-х гг. в стиле «Неорококо» создавали свою «гнутую мебель» мастера *Гамбса*.

**Помпейский, помпеянский стиль** (от лат. Pompeji – город в Италии близ Неаполя и см. стиль) – в первоначальном значении – художественный стиль архитектуры, скульптуры и в особенности декоративных росписей, сохранившихся в древнеримских городах Помпеи, Геркуланум и Стабии, за несколько дней погибших под слоем пепла при извержении вулкана Везувия в 79 г. н.э. Значение этих памятников для истории искусства велико из-за их полной сохранности. Самым ранним в эволюции стилей помпейских росписей называют «первый декоративный», или «первый помпеянский», стиль II–I вв. до н.э., в котором имитировались живописью квадраты каменной кладки стен, мраморные плиты облицовки, иногда с изображением текстуры, прожилок мрамора или рельефа. В верхней части стен, декорированных такой росписью, обычно проходил карниз, где устанавливались небольшие вазы или статуэтки. Этот стиль строгий, лаконичный, конструктивный. Другое его название – *инкрустационный*. Дальнейшее развитие происходит в сторону большей *живописности* и пространственности. В I в. до н.э. возник стиль, получивший наименование «второго помпеянского», в котором использовалась перспектива, создававшая иллюзию реальной, но на самом деле вымышленной архитектуры. В изображенных на стене проемах между написанными колоннами и пилястрами, в пролетах портиков и арок открывались глубины пейзажа, неба, зелени и моря. В архитектурных обрамлениях возникало сочиненное художником *иллюзорное* пространство. Поэтому второй стиль иначе называют «перспективным». Это была игра, рассчитанная на воображение зрителя. В «третьем помпеянском стиле» снова побеждает ощущение плоскости. Росписи уподобляются искусной декорации из легчайших обрамлений, тяг, тонких колонок, гирлянд, как бы наложенных на плоскость стены. Это стиль наиболее изысканный и *орнаментальный*, совпадает по времени с периодом *августовского классицизма* I в. н.э. «Третий помпеянский» стиль является своеобразным синтезом первых двух и одновременно демонстрирует черты *маньеризма*. Встречающиеся в нем восточные мотивы, в частности изображения сфинксов, дали повод называть его также «египтизирующим».

В начале XIX в., в эпоху *Ампира* «помпеянским стилем» называли стилизацию форм и декора под римскую *Античность*, где она также часто соединялась с египетскими мотивами. Это не совсем верное употребление термина имело корни в *Неоклассицизме* второй половины XVIII столетия, когда в открывавшихся при раскопках Герку-

ланума и Помпеи памятниках художники, еще не знакомые с искусством Древней Греции, видели идеал Античности вообще. «Помпеянским» называли стиль увлекавшегося орнаментикой помпейских фресок архитектора-декоратора английского классицизма *Р. Адама*. К «помпеянским» одно время относили керамические вазы и урны *Дж. Веджвуда*, подражавшие античным. В 1779–1787 гг. *Ч. Камерон*, создавая для Екатерины II новые интерьеры царскосельского дворца и «холодных бань», использовал мотивы помпейских фресок. Они также получили название «помпеянских». «Помпеянский» стиль, наряду с *неоготическим* и «*русским*», был одним из увлечений императора Николая I, ценившего Античность. По его инициативе по проекту *Л. фон Кленце* в 1839–1852 гг. в Петербурге было возведено здание Нового Эрмитажа в «помпеянском стиле» *прусского эллинизма*. Один из самых знаменитых интерьеров, созданный еще ранее по проекту *Дж. Кваренги*, – «Лоджии Рафаэля» воспроизводит наряду с ренессансными гротесками и помпейскую орнаментуку (см. екатерининский классицизм).

В Западной Европе мода на «помпеянский стиль» стремительно распространялась с 1830-х гг. вместе с Неоготикой, *мавританским стилем* и «стилем *трубадур*», как одно из течений *Романтизма*. «Помпеянский стиль» XIX в. был своеобразным продолжением Неоклассицизма XVIII в., но в новом, еще более опосредованном и «*жестком*», как бы «ампирном», варианте. Во Франции помпейские мотивы использовались и в стиле *Второго Ампира*. Так, архитектор *А.-Н. Норман* выстроил в 1860 г. для Наполеона III знаменитый «Помпейский дом», интерьеры которого в точности повторяли виллы римских патрициев. В Германии увлечение Помпеями слилось с романтикой Неоготики, одновременной идеализацией греческой («пруссский эллинизм»), римской и средневековой германской древности.

В России инициатором нового стиля был архитектор *А. Брюллов*. На основе изучения помпейских древностей во время своего пребывания в Италии, он в 1829 г. в Париже издал альбом «Термы Помпеи». По мотивам этого альбома в 1836–1839 гг. им оформлена в Петербургском Эрмитаже «помпейская столовая». Стены «помпейской столовой», не сохранившейся до наших дней, были украшены изображениями в технике «скальоло» – инкрустацией цветным гипсом, в подражание помпейским стенным росписям. На белом фоне – фигуры танцовщиц и воинов, грифоны, «*арабески*» ярко-красного, голубого, желтого и черного цветов. Мебель для «помпейской столовой», как и для «готического» Коттеджа в Петергофе, была исполнена в мастерской *Гамбса*. Ножки стульев и кресел – в виде звериных лап, ручки – в виде голов. Резное дерево тонировалось «под помпейскую бронзу». Торшеры были изготовлены в виде античных треножников. В эти же годы в моду входили подвесные масляные светильники в форме ши-

роких чаш из металла или фарфора, покрытые соответствующей «стильной» росписью. Они также получили название «помпейских». Еще ранее, в 1782–1784 гг., на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге был изготовлен «Арабесковый сервиз», в котором были использованы мотивы «помпейских орнаментов», именовавшихся в то время «арабесками». В фарфоре изготавливались «этрусские» вазы с росписью в «краснофигурном стиле». Своеобразным откликом на «помпейскую моду» стали иллюстрации *Ф. Толстого* к поэме И. Богдановича «Душенька» на античный сюжет Амура и Психеи (1820–1833). Иллюстрации, выдержанные в *линейном* стиле под влиянием французского Ампира, показывали интерьеры и обстановку древних Помпей. Они использовались, в свою очередь, другими художниками для оформления модных жилых интерьеров в Петербурге и Москве. И наконец, одним из проявлений всеобщего увлечения темой Помпеи является знаменитая картина *К. Брюллова* «Последний день Помпеи», написанная им в Италии в 1834 г. Ее сюжет, как утверждают многие, был подсказан Карлу его братом, архитектором А. Брюлловым, еще в 1824–1825 гг.

Архитектор *А. Штакеншнейдер* оформил в «помпеянском стиле» ряд интерьеров Мариинского дворца (1839–1844) для дочери Николая I – Марии Николаевны и ее супруга герцога Лейхтенбергского и усадьбу Лейхтенбергских в Сергиевке близ Петергофа (1839–1842). Архитектура Сергиевки в то же время удивительно близка «прусскому эллинизму» *К.Ф. Шинкеля* и Л. фон Кленце. Штакеншнейдером также в 1840–1844 гг. в Петергофе был выстроен «Царицын павильон», внутренняя планировка которого с атриумом, мозаичными полами, росписями стен и бронзовыми светильниками в точности повторяла помпейские виллы. Для большей убедительности в парке были разбросаны привезенные из Италии подлинные обломки мраморных статуй, колонн, капителей. Постепенно, однако, «помпеянский стиль» становился все более эклектичным, смешиваясь с элементами других неостилей, что было типично для развития искусства второй половины XIX в.

**Регентства стиль в Англии** (англ. Regency style от лат. rego – управляю и см. стиль) – художественный стиль краткого периода развития английского искусства в годы правления принца Георга (1800–1820), будущего короля Георга IV, принявшего регентство во время болезни своего отца, английского короля Георга III (см. георгианский стиль). Другое, более краткое название – «ридженси» – именно так оно произносится по-английски. Во многих европейских странах, прежде всего во Франции и России, это время безраздельного господства *Ампира*. Поэтому и английский стиль регентства иногда называют Ампиром, однако по характеру он все же ближе к *Бидермайеру*.

Так же, как и в Австрии, Ампи́р в Англии не получил широкого распространения, и в последующие за периодом регентства годы правления короля Георга IV (1820–1830) интенсивно развивается «английский Бидермайер». Второй важной тенденцией английского стиля регентства было противопоставление его как оригинального национального стиля европейскому *Неоклассицизму*. Стиль регентства в Англии развивался в русле возрождения традиционной английской *Готики* и национального Классицизма *Адама, Хэмплуайта и Шератона*.

**Регулярный стиль** (лат. *regularis* от *regula* – правило от правдо, линейка, измерительная планка и см. стиль) – стиль планировки и оформления садов, подчиняющийся правилам геометрии и перспективы. Стиль регулярного сада возник еще в эпоху *Итальянского Возрождения*, когда, согласно идеалам *Классицизма*, цветники и дорожки планировались симметрично, таким образом, чтобы с определенных, фиксированных точек можно было наблюдать ясную линейную перспективу. Эти сады были наполнены *античной* скульптурой, что создавало ощущение «исторической перспективы», как, например, в знаменитых садах Лоренцо Медичи Великолепного при монастыре Сан-Марко во Флоренции, где собирались выдающиеся деятели Итальянского Возрождения. С наибольшей полнотой регулярный стиль выражен в французском «*Большом стиле*» Людовика XIV – в парке Версаля (1668–1689). Главными создателями Версаля были архитекторы *А. Ленотр, Л. Лево, Ж. Ардуэн-Мансар*. Версальский парк представляет собой, по выражению знатока садово-парковой архитектуры Е. Шервинского, «наивысшее проявление приемов перспективности, что создавало ощущение безграничной глубины пространства и исключительной грандиозности». Такое впечатление достигалось за счет системы лучевых аллей, центральной оси симметрии, на которой находился сам дворец, расположенной строго с востока на запад как символ движения солнца, под которым подразумевался сам «король-солнце», глади огромных водоемов почти в одной плоскости с аллеями, низких партерных газонов и цветников. Аллегорические статуи и геометрической формы подстриженные кустарники – боскеты дополняли картину порядка, абсолютной гармонии и величия. Декоративные вазы и скульптура фиксировали узловые точки пересекающихся аллей, что создавало разнообразные перспективы, а отражения в зеркальной глади водоемов дополняли игру симметрии, осью которой становилась линия горизонта. В подражание Версалю создавались регулярные сады *Санс-Суси* (фридеррианское Рококо), Петергофа («петровское барокко»), Царского Села (см. царскосельский классицизм). Зеленые анфилады Версаля, уникальный стиль этого чуда искусства отразил в своих картинах и рисунках замечательный художник-стилист А. Бенуа, считавший Версаль для себя «родным с детства».

А. Бенуа отмечал его «царственность», но не в смысле прославления безумств Людовика XIV, а в значении «царства культуры человеческого достоинства, завоеваний духа подлинно классического времени», каким был «Grand Siècle» для Франции. Версаль, по словам Бенуа, это «нечто самобытное, могучее, дышащее жизнью... не взятая напрокат ветошь античности..., а поэма жизни, поэма влюбленного в природу человечества, властвующего над этой самой природой... Лебрён был гениальным распорядителем всего этого вечного спектакля..., где жизнь должна протекать в величавом покое, в достойных занятиях, в невозмутимой тишине, вдали от нужды, от распрей и суеты...».

В XVIII–XIX столетиях, когда в рамках *романтического* мироощущения формировался противоположный – живописный, или *пейзажный*, стиль английских парков, регулярный стиль стали именовать французским по месту его рождения. Однако примечательно, что даже в самой Франции не все были согласны с искусством Ленотра и критиковали его регулярный стиль за «монотонность и однообразие». В дальнейшем оба стиля, регулярный и пейзажный, развивались параллельно, взаимодействуя и обогащая друг друга. Особенно выразительным соединением регулярного и пейзажного стиля было в русских усадебных парках периода Романтизма и *Сентиментализма* начала XIX в. (русский классицизм; московский классицизм).

**Рекамье** (франц. *rocaille*) – общее название различных изделий декоративного и прикладного искусства в стиле французского *Ампюра* по имени Юлии Аделаиды Рекамье (1777–1849) – жены парижского банкира, известной красавицы. В знаменитом *Салоне* мадам Рекамье собирались выдающиеся художники, писатели, государственные деятели, несмотря на дружеские отношения хозяйки с писательницей Жерменой де Сталь и открытую оппозицию Бонапарту в период *Консульства* и Империи. В 1800 г. живописец *Ж.-Л. Давид* написал портрет мадам Рекамье в тунике на *античный* манер и на кушетке с плавно изогнутым изголовьем, выполненной *Ж. Жакобом* по образцу античных. Рядом был изображен высокий торшер в *помпеянском* стиле. В 1802 г. похожий портрет написал ученик Давида – *Ф. Жерар*. Влияние мадам Рекамье было столь сильно, что вводимая ею мода «à la antique» вскоре захватила весь Париж. Мебель, платья, прически, ювелирные изделия, следующие этой моде и ассоциирующиеся с *Салоном* мадам Рекамье, стали называть просто «рекамье» (сравн. помпадур стиль).

**Рокайль, рококо** (франц. *rococo* – вычурный, причудливый от *rocaille* – скальный от *roc* – скала, утес). Рококо – оригинальный художественный стиль, выработанный в искусстве Франции первой половины XVIII в. То же, что стиль Людовика XV, так как совпадает с временем правления этого короля (1720–1765). Рококо – один из са-

мых известных «*королевских стилей*». Происхождение его названия и основных форм тесно связано с понятием «рокайль».

В 1736 г. французский ювелир и резчик по дереву *Ж. Мондон «Сын»* опубликовал альбом гравированных рисунков под названием «Первая книга форм рокайль и картелль». Картелль (франц. cartelle от carte – карта, свиток бумаги) – то же, что картуш – элемент, знакомый по искусству *Барокко*. Но слово «рокайль» было тогда новым. Еще в XVII столетии во Франции вошло в моду украшать парковые павильоны – гроты, *стилизованные* под естественные пещеры, грубо обработанными камнями, лепными украшениями в форме раковин, переплетающимися стеблями растений, ассоциирующимися с темой моря и атрибутами морского бога Посейдона. Эти ассоциации усиливались многими фонтанами и водоемами, разбросанными по *регулярным* паркам времен Людовика XIV (см. «*Большой стиль*»). Постепенно форма раковины стала основным декоративным мотивом, который и называли словом goscaille от gosc – скала, камень, грот. Однако такая раковина существенным образом отличалась от орнаментального мотива эпохи *Ренессанса*. Она трансформировалась от строго симметричной, почти точно копирующей натуральную раковину «морского гребешка», к более динамичной, барочной. К началу XVIII столетия форма раковины узнается уже с трудом – это, скорее, причудливый завиток с двойным С-образным изгибом. Поэтому и слово «рокайль» начинает обретать более широкое значение – странная, причудливая форма, не только раковины, но и вообще все извивающееся, вычурное, беспокойное; сокращенно иронично – «рококо». Так родилось название нового стиля.

Иногда стиль Рококо определяют как последнюю, кризисную фазу развития Барокко. Это верно лишь в том смысле, что хронологически Рококо следует за Барокко. Но стиль Барокко не получил широкого распространения во Франции, точно так же, как Рококо – в Италии. Барокко, по существу, итальянское явление, связанное как с *Классицизмом*, последовательным усложнением классицистических форм архитектуры *Итальянского Возрождения*, так и с идеологией католической контрреформации. Напротив, в «*Большом стиле*» искусства Франции XVII в. господствовал светский Классицизм в соединении с национальными традициями *Готики* и лишь в небольшой степени элементами, заимствованными у стиля Барокко. И Рококо, и Барокко насыщены и декоративны, но если барочная пышность напряжена, динамична, то рокайльная – нежна и расслаблена. Вместе с тем, есть и переходные, гибридные формы «барочно-рокайльного» стиля. Однако в целом французское Рококо более связано с формами «*Большого стиля*» Людовика XIV и стиля *Регентства* начала XVIII столетия. В главном Рококо противоположно всей предшествующей эпохе. Если предыдущие художественные стили складывались в архитектуре



и только затем распространялись в живописи, скульптуре, мебели, одежде, то Рококо, этот оригинальный плод изобретательности французского гения, сразу же возник как *камерный* стиль аристократических гостиных и будуаров, оформления интерьера, декоративного и прикладного искусства и практически не нашел отражения в архитектурном экстерьере. В то же время, будучи камерным, интимным стилем, он вышел за пределы Франции, и по влиянию на развитие европейского искусства его можно поставить в один ряд только с Готикой. Если европейский Классицизм не оригинален и *ретроспективен*, поскольку в своих формах ориентирован на *Античность*, а Барокко выросло из Классицизма, то Готика и Рококо от начала и до конца – оригинальные явления, не имеющие прототипов в истории искусства. Стремление к интимному стилю оформления интерьера после шумной и помпезной эпохи Людовика XIV появилось еще в период Регентства. Центром формирования новой культуры XVIII в. стал не дворцовый парадный интерьер, а салон, быт частного дома. Заправляли французскими салонами женщины, именно они создавали среду, в которой формировалась новая аристократическая культура со своим языком – изящным, галантным и ироничным, с определенными правилами поведения. Женщины аристократических гостиных становились главным объектом искусства, свою повседневную жизнь они также стремились превращать в искусство. Для них художники-декораторы создавали проекты, а огромная армия портных, парикмахеров, ювелиров, живописцев, ткачей, мебельщиков создавали удивительные вещи. Уподобленная маскараду жизнь светских салонов французской столицы ставилась в зависимость от *моды*, которая диктовалась фаворитками короля: маркизой де Помпадур (см. помпадур стиль), мадам Дюбарри, Марией Лещинской. Фигура женщины – средоточие нового стиля. Поэтому не оформление парадных залов или деловых кабинетов, а галантные манеры, костюмы, предметы обстановки будуаров и спален определяли его главные особенности. Полвека спустя один из главных апологетов Классицизма, живописец Ж.-Л. Давид презрительно назвал этот стиль «эротическим маньеризмом». В стиле Рококо эстетизировалось все материальное, телесное и этому, самым парадоксальным образом, придавалось духовное значение, отчего создавалось ощущение воздушной легкости, эфемерности, проявлялись тончайшие нюансы чувства и мысли. В эпоху французского Рококо получили наиболее яркую, завершенную форму процессы, начавшиеся еще в «Большом стиле» Людовика XIV: эстетизировалась не цель, а средства искусства, не художественный образ как целое, а отдельные способы и приемы композиции. С этим связаны некоторое «легкомыслие», чисто французское изящество и изощренный эротизм новой культуры. В эпоху Рококо традиционная французская

куртуазность, так блестяще воспетая трубадурами в средневековье, принимает несколько извращенный характер и место возвышенно прекрасного, недостижимого идеала красоты занимает доступное, пикантное и сладострастное. При этом различия прекрасного и безобразного, волновавшие художников *Ренессанса*, уже не столь существенны. Эта новая эстетика самым непосредственным образом отразилась в настроении изобразительного искусства. Любимыми темами художников *Рококо* стали не сила, страсть и героика, а нежность и игра. Философские темы «Пляски смерти» и «Апокалипсиса», чрезвычайно распространенные в позднее средневековье, эпоху Возрождения и даже в XVII в., совершенно исчезают вместе с ощущением времени, которое как бы останавливается, а то и вовсе не существует. Есть только настоящее, без прошлого и будущего. Эстетизируется само мгновение, а не жизнь. Идейной и эмоциональной основой стиля французского *Рококо* стал гедонизм и индивидуализм, сформировавшийся еще в период Регентства, а формой – интимная и игривая грация, «дух мелочей прелестных и воздушных», как определил ее русский поэт М. Кузмин. Эстетика мимолетного, неуловимого, изменчивого и капризного нашла свое выражение в жанре «каприз» (франц. *caprice* – каприз, причуда), отличающегося, однако, от барочного «*каприччи*» своей легкостью и веселостью – это всего лишь «красивая миниатюра», пустяк. Любимая аллегория *Рококо* – «Остров Кифера» – название одной из самых известных картин *А. Ватто* – мифический остров, рай влюбленных с храмом Венеры, где царствует безделье, легкий флирт, вечные праздники и забавы; мужчины там галантны, а женщины прекрасны, нежны и наивно распутны. Острота двусмысленностей подобных аллегорий только усиливалась, с одной стороны, призывами к вечному наслаждению, а с другой – намеками на быстротечность жизни, скорую пресыщенность удовольствиями и эфемерность земного счастья. *Рококо* – это соединение жизнелюбия и пессимизма, радости и тоски, ощущения новизны форм и предчувствие конца. Девизом эпохи *Рококо* стал «счастливый миг». Главный вид изобразительного искусства – настенные панно, плафоны и декоративные композиции, расположенные над дверными или оконными проемами – десюдепорты (франц. *dessus-de-porte* – над дверью). Изменился заказчик картин. Если в эпоху *Барокко* и «Большого стиля» главными заказчиками были католическая церковь и королевский двор, то теперь состав любителей и ценителей живописи пополнился новой аристократией и представителями «третьего сословия». Ведущие живописцы стиля *Рококо* – *А. Ватто*, *К. Жилло*, *Н. Ланкре*, *Ф. Буше*, *О. Фрагонар*. Их картины большей частью декоративны и предназначены для жилого интерьера. Со временем появляется и новый жанр камерно-декоративной живописи – *пастораль* (франц. *pastorale* от лат.

pastoralis – пастушеский). Но в эпоху Рококо это не просто деревенский, сельский мотив, а *идиллические* картины «пастушеской» жизни с эротическим подтекстом: пастухи и пастушки, одетые в богатые бальные наряды, на фоне природы, в обстановке полной свободы, покоя, среди цветов заняты чтением, игрой на свирели. Продолжали использоваться традиционные мифологические сюжеты, характерные для Классицизма и Барокко, но круг персонажей значительно сужался. Венера, нимфы и амурсы затмевали все остальные божества. Образ солнечного бога Аполлона – Гелиоса, олицетворявшего Людовика XIV, полностью исчезает из искусства. Героические сюжеты окончательно отступили перед темами, дававшими художнику большой простор в изображении женского обнаженного тела – основное желание новых покупателей картин. Античные богини и нимфы выглядели по современному привлекательными, а то и попросту расценивались в качестве соблазнительных изображений. Прозрачные намеки, сцены соблазнения – главные темы живописи Рококо. Так эстетика будуара впервые соединилась с классическими сюжетами. Вместо полнокровных, пышущих энергией, силой и движением, фигур *Рубенса* – идеала стиля Барокко, в моду Рококо вошли хрупкие и томные тела в «нежном возрасте». Красота мужского тела больше не привлекает художников, старость и смерть для них тоже не существует. Есть только красота женщины, да и то ее «ранняя весна». Этот образ воплощался соответствующими средствами: мягкими округлыми линиями, тонкими нюансами формы и цвета, чему было найдено и соответствующее теоретическое обоснование: «... эти формы посвящены Венере... В самом деле, взглянем на прекрасную женщину. Контуры ее тела мягки и округлы, мускулы едва заметны, во всем царит простая и естественная нежность, которую мы скорее чувствуем, чем можем определить». Так в искусстве Рококо женственность стала главным критерием красоты. Французский писатель-символист *Ж.-К. Гюисманс* столетие спустя выразил это качество устами героя своего романа еще более откровенно: «Стиль Луи XV подходил хрупким, истощенным возбуждениями мозга людям; ведь только XVIII век сумел облечь женщину порочной атмосферой, придать контурам мебели форму ее прелестей, заимствуя для изгибов, для хитросплетений дерева и меди судороги ее наслаждения, завитки ее спазм...». Манера живописцев и рисовальщиков Рококо предельно живописна, бегла, почти *импрессионистична*. Впервые в истории искусства легализованы изображения обнаженного тела в откровенно эротическом смысле, натурщиц в вызывающих позах, лишь слегка замаскированных с помощью мало значащих атрибутов под Диан и Венер. Сама Венера стала изображаться не богиней, а раздетой или полураздетой светской дамой, подчас с известными чертами какой-либо высокопоставленной особы, демонстрирующей

свои прелести в возможно более пикантной, домашней, даже прозаической обстановке. Причем все это считалось весьма похвальным и подобная находчивость художника всегда получала одобрение. Сами сюжетные ситуации выискивались такие, чтобы служить поводом, как бы невинным, для откровенной эротики, например «Прекрасные возможности качелей». Небывалое распространение получают всевозможные «купания», «утренние туалеты», «летние удовольствия», а также «сравнения», когда несколько красавиц вступают в соревнование, демонстрируя друг другу, и конечно, зрителю, части своего тела. Поэтому популярный античный сюжет «Диана и Актеон» кажется двусмысленным, а большинство картин Буше, Ватто Младшего и позднее Л. Буайи – просто повод для демонстрации пикантных поз. В архитектуре интерьера взамен классических колонн, пилястр и капителей появляются тонкие рельефные обрамления, ленточные переплетения, гротески вперемежку с новым элементом рокайля. Углы стен закругляются. Вместо карниза, отграничивающего плоскость стены от потолка, появляется падуга – плавный, полукруглый переход, самым *пластичным* образом связывающий то и другое и делающий незаметной для глаза тектонику интерьера. Падуги встречались и раньше, в «Большом стиле», но в эпоху Рококо они декорируются не круглой скульптурой, а тонким орнаментальным рельефом, выполненным из гипса «стукко» (от итал. stucco – отделывать). Лепной орнамент рокайля, будучи сам по себе атектоничным, еще более усиливает «живописность» падуг. Тенденция к *живописности* внутреннего пространства намечалась в архитектуре Барокко, но в стиле Рококо она достигла наивысшего развития. При этом яркие краски сменились нежными пастельными тонами – белым, розовым, палевым, оливковым, светло-голубым с позолотой. Рельефные рокайльные завитки стукко плавно переходят в роспись золотом по белому фону. Вся орнаментика характеризуется тонкостью, легкостью, изяществом. Центр интерьера – невысокий камин, покрытый мраморной плитой, на которую ставились часы золоченой бронзы, канделябры, вазы китайского фарфора. Над камином непременно большое зеркало в позолоченной раме. У камина – столик, кресла. Другие зеркала – в простенках между окнами – назывались трюмо (франц. trumeau – простенок). Вообще, мотив зеркала как символа призрачности, игры, соединения иллюзии и реальности, в искусстве Рококо приобретает ведущее значение. Многочисленные зеркала отражаются одно в другом, создавая впечатление бесконечного зыбкого пространства анфилады комнат. Горящие свечи мириадами искр лишь усиливают это впечатление. Стиль Рококо дает наслаждение самому изысканному эстетическому вкусу. Здесь все рассчитано на создание определенного настроения, но не более. Рококо – один из самых «формальных» стилей, в нем важнее не «что»,

а «как» делается художником, не что изображено в каждом конкретном случае, а каким образом это оформлено. И в этом Рококо ближе всего музыке. Рококо есть удивительный пример «мнимой пластики» трансцендентности изобразительных мотивов, являющихся, по существу, музыкальной организацией форм. «Это победа звуков и мелодий над линиями и телом... Это уже не архитектура тела... с извилистыми фасадами, порталы, дворы с их инкрустациями в форме раковин, величественные лестничные помещения, галереи, залы, кабинеты – это окаменелые сонаты, менуэты, мадригалы, прелюдии; это камерная музыка из гипса, мрамора, слоновой кости и благородного дерева, кантилены из волют и картушей, каденции внешних лестниц и коньков... «*allegro fuggitivo*» для маленького оркестра». Проблемы архитектуры в искусстве Рококо сужаются до задач оформления интерьера. Модным словом в культуре Рококо становится «*bagatelle*» (франц. безделница, пустяк, безделушка). Мелкие фарфоровые статуэтки, шкатулки, вазы расставляются везде, где только можно: на каминных полках, столиках, специальных подставках-консолях, в шкафах-горках, вытесняющих тяжелые комоды. Усиливается мода на все экзотическое, необычное, главным образом на восточное, китайское искусство. Наряду с китайским фарфором, ввозимым в Европу еще в XVII в., становятся популярными лаковые панно, украшающие стены или искусно вмонтированные в европейскую мебель, картины, шелковые ткани с изображениями сцен из китайской жизни, пагодами, китайцами и китаянками, пальмами, зонтиками и попугаями. Такое псевдокитайское искусство получило название *шинуазери* (франц. *chinoiserie* – китайщина от *China* – Китай), а изображения обезьянок и других экзотических животных – *сенжерери* (франц. *singerie* – обезьянничанье от *singe* – обезьяна). Иногда целые интерьеры оформляются в экзотическом китайском вкусе, как, например, в потсдамском Санс-Суси или ораниенбаумском Китайском дворце под Петербургом. В орнаментальных композициях китайские мотивы могут сочетаться с ренессансными *гротесками*, особое распространение получает мотив «атрибутов» – композиций из музыкальных инструментов, предметов охоты или сельского труда. Орнаментальный декор своей деструктивностью и асимметричностью скрывает конструктивные членения архитектуры и мебели. Если в эпоху Барокко сферы деятельности архитектора, скульптора, живописца и рисовальщика-орнаменталиста были разобщены, то в искусстве Рококо они вновь соединились. Но главным художником стал теперь не зодчий, а рисовальщик-орнаменталист, декоратор с бригадой помощников-исполнителей. Таким образом, представление об интерьере как о целостном художественном ансамбле получило наиболее полное выражение именно в эпоху Рококо. Французские художники стиля Рококо с одинаковой тщательностью прори-

совывали лепной декор стен, зеркал, мебели, каминов, канделябров, рисунки тканей, формы дверных ручек. Большую роль в распространении стиля Рококо сыграла орнаментальная гравюра. Жанр орнаментального гротеска, основоположником которого во Франции еще в XVI столетии был *Ж.-А. Дюсерсо*, развивался в творчестве художников-орнаменталистов эпохи Людовика XIV *Ж. Лепотра* и *Ж. Берена*, нашел свое естественное продолжение в период Регентства у *К. Одрана*, *А. Ватто*, а наивысший взлет – в безудержных рокайльных фантазиях *Н. Пино*, *Ж.-О. Мейссонье*, *Д. Маро* и *Ф. Кювилье*. Орнаментальные композиции этих художников использовали в совсем творчестве мебельщики, резчики, лепщики, бронзовщики и ювелиры. В жанре «шинуазери» особенно известен *Ж. Пиллеман*, в мебели – семья потомственных мастеров *Каффиери*, в ювелирном искусстве – семья *Жермен*. Среди мебельщиков также – *М. Карлен*, *П. Мижон*, *Э. Мишар*. Братья *Мартен* прославились изобретением лаков, во всем похожих на китайские. В сравнении с более спокойными линиями стиля Регентства, первую стадию развития Рококо 1730–1735 гг., главным образом в рисунках орнаменталистов Пино и Мейссонье, отличавшихся крайней свободой, асимметрией, живописностью, во Франции называли «genre pittoresque» («живописная, живая манера»).

В одном ряду с эротическими сюжетами живописи Рококо можно поставить и многие произведения декоративно-прикладного искусства. К сожалению, они почти не дошли до нашего времени и известны лишь по литературным описаниям. К примеру, пересказанная братьями Гонкурами легенда об истории создания «чудесной вазы» для фруктов, некогда украшавшей Малый Трианон в Версале, форма которой была будто бы отлита из золота с «несравненной груди Марии Антуанетты». О многочисленных безделушках-багателях подобного рода говорить не приходится. Эстетизация эротики коснулась и знаменитых нежных красок искусства Рококо. В ряду популярных в то время названий самыми безобидными кажутся «цвет живота только что постригшейся монахини», «цвет бедра испуганной нимфы» или особого рода красный цвет «a la Fillette» (франц. «как у девочки»)… Эти и еще более откровенные названия совсем не казались тогда смешными или постыдными.

Эротика совмещалась с тягой к экзотике и стилизациями «под Восток». Подобные стилизации служили главным образом средством «освежения чувств», преодоления пресыщенности, усталости от эротического напряжения. Интересна в этом отношении связь художественного стиля Рококо с *Романтизмом* раннего этапа эпохи *Просвещения*. Первоначально различные тенденции мирно уживались вместе. Еще в период Регентства, в 1704 г., *А. Галлан* начал публиковать свой французский перевод сказок «Тысячи и одной ночи». Вслед за тем

мода на все восточное буквально захлестнула Париж. Это открыло путь идеям Просвещения в завуалированных формах аллегорий, индизинаций, стилизаций. В 1721 г. появились «Персидские письма» Ш.-Л. Монтескье, в 1748 г. – «Нескромные сокровища» Д. Дидро. Изображение Востока в этих произведениях было художественным приемом, позволявшим острее почувствовать слабые стороны аристократической европейской культуры, и одновременно поводом для эстетизации откровенной эротики. Ведь в представлении европейца Восток – край утонченной неги и изысканных наслаждений. Духовная опустошенность, эмоциональная усталость на закате эпохи Рококо, явившиеся естественным следствием крайнего напряжения чувственности, породили *сентиментализм*, который как бы по инерции перешел в следующую эпоху *Просвещения*, с точки зрения идеологии совершенно противоположную Рококо. Ведь не случайно даже в России, на краю Европы, А. Пушкин, великий классик и романтик одновременно, так страстно увлекался Э. Парни – литературным воплощением французского Рококо – и так ловко ему подражал в молодые годы. Огромную популярность имели переводы романов Ретифа де ла Бретона и Ш. де Лакло. Но позднее игра в Рококо была отброшена, и французские просветители, а вслед за ними критики и литераторы «просвещенного» XIX в. подвергали эстетику Рококо ужасающей критике и всячески над ней насмехались. Г. Гейне назвал это время годами «больного поколения», которое существовало «в веселом греховном блеске и цветущем тлении». Пушкин в «Арапе Петра Великого» писал, что в период Регентства «нравственность гибла», а «государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей». Характерна и эволюция самого стиля Рококо от искренней чувствительности и тонкой поэзии картин Ватто к искусственной, наигранной чувственности Буше и Ж.-М. Наттье и, наконец, к сентиментализму «скрытой развращенности невинных девушек» Ж.-Б. Грёза. Итогом этой эволюции стала внутренняя холодность, отсутствие искренности, усталость и медленное умирание стиля, что и подготовило смену Рококо *Неоклассицизмом* второй половины XVIII в.

Своеобразное преломление испытал стиль Рококо за пределами Франции. В Венеции расцвело так называемое «венетанское рококо». Роскошь венетанского стиля соединилась с утонченностью культуры XVIII столетия в живописи С. Риччи и Дж.-Б. Тьеполо. Их нежные желто-голубые краски звучали в пейзажах *Каналетто* и *Гварди*. Однако венетанское сеттеченто (от итал. *settecento* – семисотые годы) представляло, скорее, не Рококо, а соединение элементов Барокко, которое продолжало господствовать в Италии, с особенностями *венетанской школы* живописи и лишь своей пластической культурой, тонкостью формы ассоциировалось с французским Рококо.

В Германии стиль Рококо нашел наиболее полное выражение в искусстве *майссенского фарфора*, в творчестве дрезденских художников (см. саксонское искусство) и в так называемом *фридрианском рококо*. Фарфор как материал с его белоснежной поверхностью и тонкой, миниатюрной росписью был одним из главных художественных открытий эпохи Рококо. Он был просто создан для этого стиля. Во Франции большой популярностью пользовались изделия *севрского фарфора*, а также оригинальная орнаментика *руанских фаянсов*. В Англии своеобразным парафразом Рококо стал стиль «чиппендейл», по имени выдающегося мастера-мебельщика Томаса Чиппендейла. Но к середине XVIII в. стиль Рококо уже исчерпал свои возможности и начал сдавать позиции Неоклассицизму. Однако он был настолько популярен во Франции, что существовал вплоть до революции 1789 г. Произведения Неоклассицизма, начавшего формироваться еще при Людовике XV под покровительством мадам Дюбарри, сохраняли пышность и изящество декора. Их можно отличить лишь по мотивам античного орнамента и преобладанию прямых линий в силуэте мебели. Так, в 1780-х гг. знаменитый мастер *Ж.-А. Ризенер* изготавливал мебель, классическую по силуэту, но с традиционными для Рококо мотивами цветов, амуров, целующихся голубков и атрибутов сельской жизни. Переходный период от стиля Людовика XV к стилю Людовика XVI был плавным, не имеющим четких границ. Многие художники продолжали работать в стиле Рококо. В Австрии «стиль *Мари Терезии*», или венское рококо, господствовал на протяжении всей второй половины XVIII в. Севрская и майссенская фарфоровые мануфактуры продолжали выпускать изделия по старым образцам, пользовавшимся большим спросом, до конца столетия. Реставрация Королевской власти после периода революций и войн в 1815–1830 гг. и 1830–1852 гг. вызвала к жизни так называемое «*второе рококо*». В эпоху *Историзма* и распространения *неостилей* большую популярность после 1880 г. получает «третье рококо», сосуществовавшее с «*неоренессансом*» и *Неоготикой*. В России в середине XVIII столетия, в соединении с традициями древнерусского зодчества, европейского Классицизма и Барокко получило распространение особое *елизаветинское рококо*, так ярко проявившееся в творчестве *Ф.Б. Растрелли Младшего*.

**Сецессион** (нем. *Secession* от лат. *secessio* – отделение, уход) – группа и выставочная организация молодых немецких художников, в знак протеста против официального *академического* искусства вышедших в 1897 г. из состава мюнхенской организации «*Glaspalast*». Отсюда название. Стремление художников Сецессиона обновить искусство сыграло существенную роль в формировании общеевропейского «стиля модерн», который в Германии назывался *Югендстиль*, а во Франции *Ар Нуво*. В 1899 г. в Сецессион уже входил целый ряд немец-



ких и австрийских объединений, а также известные художники и архитекторы: *О. Вагнер, Г. Климт, Й. Хоффманн, К. Мозер, Э. Орлик*. Главным идеологом и руководителем Венского Сецессиона был живописец Г. Климт, создавший свой собственный изысканно-декоративный, с элементами *символизма*, стиль. Другой выдающийся художник Й. Хоффманн, последователь О. Вагнера, изобрел «чистый стиль», освободив архитектуру и прикладное искусство вообще от всякого декора. Его набор геометрических форм и прямых линий подхватили другие художники-сецессионисты, и он получил название стиля «*Венских Мастерских*» (см. также венская школа; «Новый Сецессион»).

**Фламский, флемский стиль** (искаж. от нидерл. Vlaamsch – фламандский, см. фламандское барокко) – название фламандского стиля, распространенное в России в конце XVII – начале XVIII в. Так, было известно фламское, т.е. фламандское, полотно или «флемская» золоченая резьба иконостасов, стиль которой впитал традиции «русского маньеризма» XVII в. (см. «нарышкинское барокко») и влияния фламандского искусства. «Флемская резьба» представляет собой сложный орнамент из кружевной резьбы, разорванных картушей, переплетений виноградной лозы, листьев, плодов, цветов и лент с рядами «гребешков» и перлов (жемчужин) по краям. «Флемская резьба» в XVI–XVII вв. была широко распространена в искусстве Германии, Украины и Польши, откуда и пришла в Москву (сравн. фряжский стиль).

**Фонтенбло стиль, школа** (франц. Fontainebleau style от fontaine – источник и Bliu – кличка собаки) – историко-региональный стиль раннего *французского Ренессанса*. Его возникновение связано с деятельностью одного из последних королей династии Валуа Франциска I (1515–1547) по перестройке и украшению своего загородного замка. Название объясняется легендой, по которой во время охоты собака короля по кличке Блю нашла источник – он был назван ее именем: Фонтен-Блю. Замок Фонтенбло расположен в живописной местности в шестидесяти километрах от Парижа. Король Франциск и его сестра Маргарита Наваррская (1492–1549), прославившаяся своим литературным дарованием, были первыми крупными меценатами Франции. Они приглашали к своему двору поэтов, музыкантов и художников. Франциск считал себя знатоком живописи, а его идеалом было искусство *Итальянского Возрождения*. *Дж. Вазари* писал, что французский король превратил свой замок Фонтенбло в «новый Рим». Для него в Италии закупались картины и скульптуры, в Фонтенбло была самая большая во Франции библиотека. Франциск привлек в свой замок знаменитого *Бенвенуто Челлини*. В замке Фонтенбло провел последние годы жизни *Леонардо да Винчи*, а когда художник скончался, придворные поэты сочинили ставшую впоследствии знаменитой фра-

зу: «Король художников умер на руках у короля Франции». Значительные перестройки в замке Фонтенбло начались в 1528 г. В связи с этим из Италии были вызваны *Россо Фьорентино* («крыжий флорентинец»), а в 1532 г. *Ф. Приматиччьо*. Приглашение итальянцев было понятным: в эти годы Италия была самой передовой страной в области искусства, но эпоха Итальянского Возрождения уже вступала в кризисную фазу своего развития и идеалы *Классицизма римской школы* уступали место искусству *Маньеризма* и *Барокко*. Поэтому приглашенные Франциском итальянцы импортировали во Францию искусство не столько Итальянского Возрождения, сколько Маньеризма. Оформление галереи Франциска I в замке Фонтенбло, выполненное по рисункам Россо в 1532–1537 гг., оказалось настолько необычно, что этот стиль сразу же прозвали «французской манерой» (итал. *maniera francese*). Его главная особенность – оригинальное сочетание росписей, пышной орнаментальной лепки и круглой скульптуры. Предельную насыщенность декора можно было бы назвать барочной, если бы не чисто французская утонченность, изящество и трогательная наивность вновь рождающегося стиля в остром сочетании с изысканными приемами итальянского Маньеризма. Все это и стало «французской манерой». Привыкшие к *Готике* французы с удивлением воспринимали росписи с мощными фигурами в духе *Микеланжело* и светотенью *Андреа дель Сарто* в окружении рельефной резьбы по дереву и гипсу, картушей, пышных гирлянд, позолоты и итальянских путто, уже совсем превратившихся во французских амуров. Значительную роль в поощрении художников при дворе короля сыграла герцогиня д'Этамп (d'Etampes, 1508–1580), фаворитка Франциска I, положившая начало французской традиции: женщин-покровительниц искусств стилей «всех Людовиков» на протяжении XVII–XVIII вв. Она отличалась редкой для того времени образованностью и покровительствовала деятельности во Франции художников-гугенотов. Так возникла уникальная аристократическая художественная культура, по форме итальянская, с сюжетами из древнегреческой и латинской литературы, по духу – истинно галльская. Поэт школы Фонтенбло, любимец Маргариты Наваррской, Клеман Маро описал атмосферу замка в следующих строках:

Под сенью галерей и царственных палат,  
В досугах и трудах неслышно дни летят –  
В купальнях, среди книг, меж дам, картин и статуй –  
Таков наш мирный век, утехами богатый.

С целью подготовки французских мастеров по распоряжению Короля Франциска была создана художественная школа под руководством Россо. В 1537–1550 гг. в Фонтенбло работал *Л. Пенни*. В 1540 г.

на место скончавшегося Россо был приглашен другой итальянец, также флорентиец, лепщик, рисовальщик и гравер *Доменико дель Барбьери*. В 1545 г. Б. Челлини создал свой знаменитый бронзовый рельеф для «Фонтана Блио», изображающий на фоне леса обнаженную женскую фигуру – богиню Диану, обнимающую левой рукой шею оленя – эмблему короля. «Нимфа Фонтенбло», как ее скоро прозвали, находилась позднее в замке Дианы де Пуатье (Diane de Poitiers, 1499–1566) – фаворитки Франциска I, а затем его преемника Генриха II. В Фонтенбло работали выдающиеся французские художники *Ж. Клуэ, Ж. Кузен Старший и Младший, Ж. Гужон*. С временем правления Генриха II (1547–1559) связывается понятие стиля зрелого французского Ренессанса (см. Генриха II стиль). Среди художников школы Фонтенбло в эти годы был особенно популярен образ античной богини Дианы-охотницы, ассоциирующийся с культом Дианы де Пуатье. В парке Фонтенбло находился грот, называвшийся «Место купания Дианы». Высокую, стройную длинноногую богиню лесов и охоты изображали обнаженной, что было ново для французского искусства того времени, с лицом слишком похожим на мадам Пуатье. С «нимфы Фонтенбло» *П. Милан* выполнил известную гравюру, законченную *Р. Буавеном* в 1634 г. Эту и другие гравюры школы Фонтенбло использовали в своем творчестве мастера декоративного искусства: эмальеры, резчики, керамисты. Под влиянием картин школы Фонтенбло работала известнейшая семья рисовальщиков-портретистов *Дюмустье*. Строительство замка Фонтенбло и дворцов Дианы де Пуатье продолжил придворный архитектор *Ф. Делорм*. В это же время в Фонтенбло работал знаменитый мастер-эмальер *Л. Лимозен*. Под воздействием школы Фонтенбло развивалось творчество *Б. Палисси*.

В конце XVI в. при Генрихе IV Бурбоне (1586–1610), замок Фонтенбло в очередной раз перестраивался. Этот период называют иногда «второй школой Фонтенбло», развивавшейся на этот раз под *фламандским* влиянием. Рядом с французами здесь трудились уже не итальянские, а фламандские мастера: *А. Дюбуа, М. Фремине*. Но стиль Фонтенбло от этого существенно не изменился, это был все тот же изысканный Маньеризм с культом античности и женского тела.

**«Инкрустационный стиль»** (от лат. *incrustatio* – корка, налет, облицовка от *in-crustare* – покрывать корой, слоем и см. стиль). Инкрустация – техника соединения, комбинирования на какой-либо поверхности материалов различного цвета, текстуры, фактуры. «Инкрустационным стилем» называют характер оформления поверхности стен в архитектуре раннего *Итальянского Возрождения*, главным образом Флоренции XIV–XV вв. «Ничто не может быть более нарядно выложено мрамором, более искусно расписано и украшено орнаментом», – так писал канцлер флорентийской Синьории Колуччо Салу-

тати в конце XIV в. о знаменитом флорентийском соборе Санта Мариа дель Фьоре.

Флорентийский «инкрустационный стиль» типичен для этого города и во многом определяет его неповторимый облик. Облицовка стен флорентийских соборов производилась из тонких мраморных плит различного цвета. Они тщательно подгонялись друг к другу по размеру и характеру рисунка мраморных прожилок, затем шлифовались. В результате получался сложный и пестрый геометрический узор из квадратов, прямоугольников, ромбов и полос – белых, желтых, зеленых, красных, серых, розовых, синих и черных. Техника инкрустации существовала еще в *Античности*. Имитацию инкрустации фресковой росписью мы встречаем в древних Помпеях (II – нач. I в. до н.э.). Изображение, имитирующее кладку стены квадратами (крупными каменными блоками), и ее разноцветную мраморную облицовку называли «первым декоративным» стилем (см. помпейский, помпеянский стиль). В Древнем Риме эпохи *августовского классицизма* широкое распространение получила мраморная облицовка стен здания, построенного из кирпича и «римского бетона». Этот прием стал главной особенностью древнеримской архитектуры, отличающей ее от греческой. Известные слова историка Светония, о том, что Август «принял Рим кирпичным, а оставил мраморным», следует понимать именно в этом смысле. Позднее мраморная облицовка стен мелкими кусочками разноцветного мрамора получила распространение в Византии. Именно отсюда она была перенесена в Венецию, причем тонкость работы делала совершенно незаметной грань между инкрустационной облицовкой и знаменитыми изобразительными мозаиками из смальты. Остатки такой облицовки сохранились в храме Св. Софии в Константинополе. Способ декорирования внешних и внутренних стен византийских церквей разноцветными мраморами и глазурованными кирпичами попеременно с камнем разного цвета получил название «живописного», или «керамопластики» (см. Византии искусство). Аналогичные приемы можно найти в средневековой *арабской, персидской, среднеазиатской, закавказской, испано-мавританской* архитектуре. В эпоху *Итальянского Возрождения* помимо «инкрустационного стиля» венецианской и флорентийской архитектуры существовал обычай инкрустирования разноцветным деревом стен интерьера, создания перспективных картин-обманок. Знаменитыми мастерами этого вида искусства были *Дж. Венециано, Кристофоро да Лендинара, фра Джованни да Верона, Джульано да Майано, Лоренцо Каноцци*. Есть версия, что именно они своими необычными работами положили начало флорентийскому «инкрустационному стилю». Многие живописцы Итальянского Возрождения: *Андреа дель Кастаньо, Пьеро делла Франческа, А. Мантенья, П. Уччелло* – любили изображать на картинах и фресках

«античные» рельефы с иллюзорной передачей различной фактуры и цвета мраморов, росписи, позолоты, что было также одним из проявлений увлечения «инкрустационным стилем». Техника инкрустации известна в двух основных видах: интарсии и маркетри. Интарсия (итал. *in-tarsio* – врезать, вставлять) заключается во врезании в деревянную основу иных материалов: слоновой кости, перламутра, панциря черепахи, олова, меди, бронзы, серебра. По окончании работы поверхность полируется. Инкрустирование мебели черепахой и металлом было описано древнеримским историком Плинием Старшим (28–79 гг. н.э.). Это ремесло сохранялось в искусстве народов Древнего Востока, культивировалось в Византии, было возрождено итальянцами в XVI столетии, главным образом в Генуе и Венеции. В XVII в. интарсию в мебели прославил *А.-Ш. Буль*. Одним из высших достижений искусства инкрустации является так называемая *чертозианская мозаика* – мебель, сплошь покрытая мелкими кусочками слоновой кости и перламутра геометрической формы. Ее изготовляли в своих мастерских монахи картезианского ордена. Характерной чертой южно-немецкого и австрийского *Барокко* является «*эгеровская интарсия*», по названию города, где производили мебель с рельефной интарсией из различных пород дерева. Другая форма инкрустации, постепенно вытеснявшая в XVIII столетии трудоемкую технику интарсии, – маркетри (от франц. *marqueterie* – меченый, испещренный знаками), в ней тонкие пластинки дерева различных пород – шпона – наклеиваются на деревянную основу. Разновидность маркетри, техники «наборного дерева» – искусство наборного паркета – «паркетри», особенно популярное в эпоху *Рококо*. В широком смысле слова любая мозаика является одной из техник искусства инкрустации.

**Классицизм, классицистический стиль** (нем. *Klassizismus* от лат. *classicus* – см. классика, классическое искусство). В отличие от классики, классицизм – не качественное, а функциональное понятие, оно выражает определенную тенденцию художественного мышления, основанную на естественном стремлении к простоте, ясности, *рациональности*, логичности художественного образа, т.е. на рационально-идеализирующем архетипе мышления. Подобный идеал наиболее ярко проявил себя в истории лишь однажды – в эпоху античной классики. Поэтому в большинстве случаев преобладание на определенном этапе развития классицистического мышления означает ориентацию на формы античного искусства. По словам *П. Муратова*, «способность возрождаться вообще свойственна античному миру», что не раз повторялось в истории. Это говорит о том, что обращение к Античности – не суть, а внешний и не всегда обязательный признак искусства Классицизма. Неизменная природа Классицизма не в его формах, а в бессмертии классики, в ее способности сохранения души и смысла

для человека, когда сами формы древнего языческого искусства уже умерли и актуально более не существуют. Классицизм обращен в будущее, в не в прошлое, и в этом заключается его художественно-исторический смысл. Основой классицистического мировоззрения является онтологическое, т.е. вневременное, понимание красоты, убеждение в том, что Красота вечна и ее законы действуют объективно. Классицизм – это естественное и закономерное для определенных этапов художественного развития человека стремление найти точку опоры в меняющемся мире, обрести уверенность в будущем, спокойствие, эмоциональную уравновешенность в системе рационального художественного мышления, ясных и завершенных в себе представлениях о пространстве и времени, строгих, замкнутых, размеренных, проверенных классикой формах. Поэтому Классицизм не локализуется в какой-либо одной исторической эпохе, художественном направлении, течении, стиле или национальной школе искусства. Он встречается постоянно в самых разнообразных формах, в различные периоды и в разных странах. Классицистические тенденции возникали еще в искусстве Древнего Египта (Саисское Возрождение), в *эллинистическую* эпоху как своеобразный *академизм* (неоаттическая школа). Классицизм есть осознание своего родства с классикой. На этой традиции, по существу, выросло все европейское искусство: древнеримское, *византийское*, *романское*, хотя программно это было сформулировано только в эпоху *Итальянского Возрождения*. В дальнейшем классицистическая традиция претерпевала различные метаморфозы. Во Франции классицистическое движение не прерывалось от раннего *Ренессанса* через так называемую вторую школу Фонтенбло (см. Фонтенбло стиль, школа) к «*Большому стилю*» Людовика XIV, охватившего значительную часть XVII столетия, *Неоклассицизму* второй половины XVIII в., вплоть до академического и *салонного* классицизма XIX–XX вв. В России Классицизм господствовал в искусстве второй половины XVIII в. (см. екатерининский классицизм), начале XIX в. (см. александровский классицизм; русский классицизм; русский (петербургский) ампир; московский классицизм; «московский ампир»), в конце XIX – начале XX в. (см. Модерн; русский неоклассицизм). Исторически сложилось так, что одним и тем же словом «классицизм» стали называть широкий круг разнообразных явлений. Как метод мышления Классицизм более других нормативен, рационален и систематичен. Не случайно только в Классицизме существует система правил и законченная теория художественного творчества. Художники классицистического направления, начиная с эпохи Итальянского Возрождения, имели просто-таки непреодолимую страсть к написанию теоретических трактатов. Трактаты об искусстве писали *Леонардо да Винчи*, *Л.-Б. Альберти*, *А. Дюрер*, *С. Серлио*, *А. Палладио*,

Дж. Виньола. Характерно, что мастера *Барокко* в поисках теоретического обоснования своей работы искали его также в классицистической теории. Кроме разрозненных высказываний и отдельных мнений художников, ни *Барокко*, ни *Рококо*, ни иные художественные стили и направления не выдвинули своей теории. Когда романтики начала XIX столетия попытались сформулировать свои творческие принципы, они снова обратились к теории Классицизма, (сравн. классицизм). В. Татаркевич в «Истории эстетики» формулирует основные принципы искусства Классицизма, ссылаясь на теоретика эпохи Итальянского Возрождения Л.-Б. Альберти, который, в свою очередь, выдвинул их на основе изучения античного искусства:

«1. Красота является объективным качеством, свойственным реальным предметам, а не их переживанию человеком.

2. Красота заключается в порядке, правильном размещении частей и установлении пропорций...

3. Красота воспринимается глазами, но оценивается разумом...

4. Красота... является законом в природе, но целью в искусстве... поэтому искусство способно превосходить ее.

5. Искусство должно обладать рациональной дисциплиной, поскольку оно пользуется наукой.

6. План или рисунок являются наиболее существенными для зрительного искусства...

7. Искусство способно обращаться к важным темам и приспособлять свои формы к соответствующему содержанию...

8. Великие возможности искусства были осуществлены античностью. С точки зрения порядка, меры, рациональности и красоты ее творения совершеннее природы и потому могут служить образцами для всех следующих поколений».

В 1956 году Г. фон Грюнебаум выдвинул четыре составные части Классицизма как направления в культуре:

1. Прошлая (или чуждая) фаза развития культуры признается полной и совершенной реализацией человеческих возможностей.

2. Эта реализация усваивается как законное наследие или достояние.

3. Допускается, что облик настоящего может быть изменен по образцу прошлого (или чуждого) идеала.

4. Чуждые, характерные для прошлой или же чуждой культуры, принимаются как образцовые и обязательные для настоящего.

При этом автором подчеркивалось, что нормативно-насиловательная сторона классицистических установок рано или поздно «способствует скорому признанию тщетности своих усилий, что постоянно угрожает энтузиазму любого поклонника классицизма». Показательно, что Классицизм проявлялся наиболее сильно в пере-

ломные фазы развития искусства. Отсюда его функции: стабилизация уже достигнутого, канонизация художественных форм и «самостилизация». Здесь Классицизм смыкается с *декадансом*, эпигонством, но сохраняя более творческий характер, как правило, не переходит свои границы. Еще во II–III вв. н.э. власти отдаленных эллинистических провинций, следя за лояльностью своих подданных, поощряли их «к самоотождествлению с греко-римской традицией» и «эллинское наследие считали одним из благ, дарованных императорским правлением» (см. Греческое Возрождение). Характерно, что само слово «классический», возникшее в это же время, служило для обозначения качества литературного стиля, «classici» называли образцовых, получивших государственную поддержку писателей, а «proletarii» – плохих. *Античный классицизм* в восточных, азиатских регионах становился государственной охранительной политикой в области культуры. Аналогичной была роль *августовского*, или *римского*, классицизма. Точно так же в VIII–X вв. классицизм *Каролингского* и *Оттоновского* Возрождения способствовал стабилизации достигнутого уровня культуры. Именно в то время была сочинена легенда о происхождении франков от троянского царя Франкуса. Стабилизирующую роль сыграл в истории искусства Классицизм *Византийского*, или *Македонского*, *Возрождения*. Классицизм оказался наиболее подходящим для выражения гражданских идеалов «свободы, равенства, братства» эпохи *Просвещения* и французской революции. Он получил название «революционного классицизма»; в то время говорили, что греки были зеркалом, в котором отражались революционные идеалы красоты, свободы и естественности. Однако все тот же Классицизм послужил эстетической основой гегемонистских претензий императора Наполеона (см. Ампир). В начале XIX столетия влияние Классицизма было неоднозначным. С одной стороны, он переродился в «стиль империи», с другой, в наиболее ортодоксальных проявлениях, – смыкался с салонным академизмом. Третье, наиболее живое течение, стало основой *романтического* движения. Немецкие романтики, поклонники Оссиана, избрали «нордический эллинизм». Гёльдерлин, а вслед за ним многие молодые немецкие живописцы *К. Блехен*, *К. Вагнер*, *Й. Даль*, *К.Г. Карус*, *Р. Кюммер*, *К.Д. Фридрих* видели себя «только на фоне греческого ландшафта». Но характерно, что и здесь Классицизм был тут же поставлен на службу государству (пруссский эллинизм; «штауфеновский ренессанс»).

Все это говорит о том, что Классицизм неоднозначен, в разное время из него извлекались различные идеи с разными целями. Одна и та же античная культура-образец в отдельные периоды исторического развития обозначала разные качества. Классическое значило больше, чем сами классики. Вероятно, это происходило потому, что всегда



легче принимать желаемое за действительное, придуманную стилизацию вместо подлинной античности. *Ф. Шлегель* говорил, что «каждый находит в древних то, что он сам ищет». Классицизм всегда кажется целью, на самом деле являясь лишь средством. Аналогичной греческому, классической была роль персидского искусства в культуре мусульманской Турции, китайского – в Японии, индийского – во всей Юго-Восточной Азии. Классицизм выполняет роль регулятора культуры: в одних случаях с прогрессивными последствиями, в других – с регрессивными. Регрессивная роль Классицизма связана с его перерождением в академизм. «Школьным классицизмом» в истории называли продукт специальных образовательных систем – латинских гуманитарных школ, классических гимназий. В изобразительном искусстве – академий: Болонской, Римской, Парижской, Лондонской, Петербургской. В частности, в России академический классицизм был искусственно насаждаемой системой (см. русское академическое искусство).

Чтобы отличать понятие Классицизма как одной из основополагающих тенденций мышления и художественного направления от соответствующего стиля, правильнее говорить не «стиль Классицизм», а «стиль Классицизма». В этом случае подразумевается, что, как и во всех иных художественных направлениях, эпохах и периодах развития искусства, классицистическое мышление может выражаться в разных формах и художественных стилях, но наиболее соответствующий этому содержанию стиль – классицистический.

Художественный стиль Классицизма представляет собой высшее выражение идеи композиционной целостности, ясности, завершенности, уравновешенности. Эти принципы были впервые сформулированы древнеримским архитектором *Витрувием*: «совершенно то, в чем ничего нельзя изменить, ни прибавить, ни убавить, не потеряв целого». Замечательно, что в эпоху Итальянского Возрождения Л.-Б. Альберти без изменений повторил эту формулу: «композиция – организм, к которому нельзя ничего прибавить, ни убавить и в котором ничего нельзя изменить, не сделав хуже».

В искусстве Классицизма гармоническое единство разнообразных форм рождает удивительное чувство высшего совершенства, абсолютной завершенности и исключает даже мысль о том, что «Сикстинская мадонна» *Рафаэля*, «Темпьетто» *Браманте*, «Медный всадник» *М.-Э. Фальконе* или «Источник» *Ж.-Д. Энгра* могли бы выглядеть как-нибудь иначе. В подобных случаях зритель наслаждается ощущением законченной в себе, неизменной и не способной к дальнейшим изменениям красоты. Это дает ни с чем несравнимое чувство стабильности в зыбком и меняющемся материальном мире. Классическая форма вызывает ощущение причастности к высшему, Божест-

венному Идеалу и поэтому обладает магическим, религиозным воздействием. Леонардо да Винчи писал: «В созерцании совершенных пропорций дух осознает свою Божественную сущность» и называл идеальные математические пропорции «Божественными» не ради красивого слова, а из глубоко религиозных убеждений. Однако парадокс классицистического стиля заключается в том, что по мере естественного роста, развития, неизбежного усложнения форм гармония целого, так или иначе, разрушается. Классицизм как идеальное состояние крайне недолговечен и с исторической точки зрения эфемерен. Именно поэтому в истории Классицизм всегда чрезвычайно быстро перерождался в *Маньеризм* и Барокко.

В архитектуре Классицизма существует определенный набор формальных признаков. Горизонталь преобладает над вертикалью. Композиционно выделяется ось симметрии, отсюда обычное трехчастное деление фасада с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми ризалитами. Все формы тяготеют к квадрату, окружности, полуциркулярной арке. В плане особенно популярны центрические сооружения, обеспечивающие равноценность восприятия с различных точек зрения. Характерно, что наипростейшие симметричные композиции, в частности кругообразные, относятся к древнейшим на Земле формам искусства (геометрический стиль; симультанизм).

С формальной стороны стиль Классицизма – это ясное подразделение целого на части и одновременно их соподчинение, создающее впечатление единства в многообразии, т.е. то, что называется *архитектоничностью*.

Отсюда главная задача формообразования – дать зрительно ясное определение величины, мерности, пропорциональности, масштабности. Основное средство гармонизации пропорций – модуль (лат. *modulus* – мера) – наименьшая величина, принимаемая за единицу и целое число раз повторяющаяся в других измерениях. Результат: тектоничность, видимость на поверхности формы ее конструктивных членений и ясная отграниченность объема от окружающего пространства. Стиль Классицизма интеллектуален и представляет собой яркое воплощение *Историзма* художественного мышления. На фасадах зданий классицистической архитектуры запечатлена история искусства; ордерный декор – пилястры, капители, карнизы играют, как правило, не конструктивную, а художественно-образную роль, зрительно «рассказывая» о долгом историческом пути искусства. В этом главная ценность Классицизма, и шире – классического искусства вообще, включая Барокко, Маньеризм, все течения и школы, так или иначе осмысляющие классику (см. также контекстуализм).

В скульптуре формирование классицистического художественного мышления сопровождалось переходом от *натуралистической*

раскраски статуй и рельефов, наивной попытки их «оживления» в греческой *архаике* или пестрой декоративности в восточном искусстве, к лаконичной выразительности самого объема, очищения его от всего лишнего, случайного. Функции цвета брала на себя отделившаяся от архитектуры и скульптуры живопись. В классической живописи изображение также всегда строится по «принципу рельефа», т.е. чередованием пространственных планов, параллельных плоскости картины. Этот принцип наиболее ярко и последовательно появился в живописи *Н. Пуссена*. Плоскостное восприятие изображения наиболее легкое, поэтому оно и создает впечатление покоя, ясности. Отсюда «фронтальная перспектива» живописи раннего Итальянского Возрождения, Неоклассицизма XVII и XVIII столетий, не случайно названная «итальянской». Фронтальная перспектива предполагает построение пространства лишь с одной точкой схода на горизонте для линий, идущих в глубину картины. Остальные линии, главным образом переднего плана, располагаются параллельно картинной плоскости. Собственно и вся классическая скульптура также фронтальна и предполагает одну главную точку зрения. Это обстоятельство подчеркивали *И. Винкельманн*, *А. Хильдебранд*, *Г. Вёльфлин*. Показательно, что еще живописцы Итальянского Возрождения, так сильно увлекавшиеся эффектами перспективных построений, всегда соблюдали правило фронтальности переднего плана, позволявшее «сохранить» ощущение устойчивости композиции, а также «выводили» фигуры из-под действия перспективных сокращений и ракурсов. Даже в знаменитой картине «Мертвый Христос» *А. Мантеньи* (ок. 1500), специально рассчитанной на эффект ракурса, соблюден «принцип фронтальности» в изображении ложа и предстоящих фигур, отчетливо показанных в разных «пространственных слоях». Это не бедность или ограниченность приемов, а существенная стилистическая закономерность искусства Классицизма. Принцип фронтальности ведет к широкому использованию разнообразных композиционных приемов подчеркивания вертикалей и горизонталей, выявления осей симметрии и диагоналей, «скосов углов», «уподобления формату», особенно заметному у краев картины, вблизи рамы, т.е. подчеркиванию самим изображением геометрии изобразительной поверхности. В искусстве Востока некоторой аналогией этим приемам служит «параллельная», или «китайская», перспектива.

В целом тенденция к архитектоничности изображения в живописи ведет к тому, что красочность уступает место светотеневой моделировке объемов. Художник Классицизма всегда ищет повод для изображения обнаженных фигур только потому, что это дает возможность продемонстрировать конструктивное мышление. По тонкому наблюдению *Г. Вёльфина*, «классический стиль ради основного

жертвует реальным... а засучивание рукавов у святых становится обычным, так как требуется обнажение локтевого сустава».

При восприятии здания, картины, фрески, скульптуры классицистического стиля возникает ощущение душевного покоя, ясности, просветленности. Даже несмотря на знание того, что это вернее всего искусная декорация, по сути, стилизация, художественный обман, и несмотря на то, что Классицизм проигрывает в декоративности деталей, сложности, напряженности композиции, другим стилям в искусстве, но более притягателен и всегда желаем, чего нельзя сказать, к примеру о Барокко, которое утомляет. В Классицизме все дается как бы само собой, простота формы абсолютно идентична ясности содержания. Поэтому Классицизм всегда более понятен, а Рафаэль всегда будет более популярен, чем Рембрандт – несомненно, более глубокий художник. Здесь проходит грань между *массовым* и *элитарным* искусством, между чувственным и трансцендентным, «телесным» и пространственным, физическим и метафизическим в искусстве, «аполлоновским» и «фаустовским» искусством. Вот почему, в частности, так неорганичны христианские храмы, выстроенные в «стиле Классицизма», иконостасы среди дорических колонн и кресты над портиками. Христианство по своей сути ирреально, *романтически*, и ему куда более подходят устремленные в небо иглы готических соборов или напряженная динамика барочных фасадов. Классицизм исторически связан с язычеством, Романтизм – с христианством. Все эти несоответствия Европа почувствовала раньше России, не случайно во французском Неоклассицизме XVIII в., как и ранее в итальянском, изобретались новые архитектурные формы лишь с аллюзией на Античность, а также возникло «геометрическое течение» Классицизма, представленное творчеством такого гения архитектуры, как *К.-Н. Леду*. Весьма интересным в этом смысле представляется описание архитектуры Петербурга, увиденной глазами образованного европейца, французского путешественника маркиза де Кюстина в 1839 г.: «Подражание классической архитектуре, отчетливо заметное в новых зданиях, просто шокирует, когда вспомнишь, под какое небо так неблагоприятно перенесены эти слепки античного творчества... площади, украшенные колоннами, которые теряются среди окружающих их пустынных пространств; античные статуи, своим обликом, стилем, одеянием так резко контрастирующие с особенностями почвы, окраской неба, суровым климатом, с внешностью, одеждой и образом жизни людей, что кажутся героями, взятыми в плен далекими, чуждыми врагами... Природа требовала здесь от людей как раз обратное тому, что они создавали». Даже если сделать скидку на то, что иностранец не все разглядел и не все смог понять в архитектуре *русского классицизма*, нельзя не признать, что внешняя стилизация «под Ан-

тичность», являющаяся характерной чертой «интернационального» европейского стиля, неизбежно входит в противоречие с национальными художественными традициями той или иной страны. Именно этот факт стал причиной широкого движения «*национального романтизма*», распространившегося в Европе в первой трети XIX в. после победы над Наполеоном, насаждавшим в завоеванных им странах французский *Ампир* – наиболее одиозную форму «антинационального» искусства. Протест против обезличенного академического классицизма породил также мировоззрение «*Историзма*» и появление *неостилей* в искусстве большинства европейских стран во второй половине XIX в.

В целом тенденции классицистического стиля в различные эпохи и в разных видах искусства показывают одно: стремление художника к идеалу за счет отказа от случайного, временного, изменчивого. Ш. Бодлер однажды воскликнул: «Я ненавижу движение, которое смещает линии!»

**«РУССКИЙ РЕНЕССАНС»** (Ренессанс; русское искусство) – условное название периода подъема русского национального искусства в XV в. по аналогии с западноевропейским *итальянским Возрождением* и *французским Ренессансом*. Этот период в развитии *древнерусского искусства* связан с ростом национального самосознания и укреплением государственности после освобождения от татарского ига и «собирания удельных земель» вокруг Москвы. «Золотой» XV век древнерусской живописи начинается творчеством *А. Рублева*, а заканчивается фресками *Дионисия*. В архитектуре – время активного монастырского строительства и выработки характерного типа «московского храма» с традиционным пятиглавием, отличного от византийских прототипов. «Русский ренессанс» – период самостоятельного творческого мышления русских мастеров и сложения художественного стиля «послемонгольской Руси». Многие исследователи: М. Алпатов, Г. Вагнер, Н. Демина, Д. Лихачев – не отрывают эпоху А. Рублева от итальянского и нидерландского *Возрождения XIV–XV вв.*, хотя и не отождествляют их.

В творчестве итальянских и древнерусских художников того времени действительно существует немало удивительных совпадений. Эта идея нашла отражение в романе Д. Мережковского «Воскресшие боги». Но есть и отличия. Работы древнерусских мастеров, несмотря на значительно возросшую независимость и самостоятельность мышления, не отличаются той степенью индивидуализации, персонализации творчества, которая была достигнута в Италии. После Флорентийской унии церковью в 1439 г. и падения Византии в 1453 г. Москва была объявлена «Третьим Римом», а Русь – «единственным православным царством». Эта губительная для развития культуры идея, со-

гласно которой, по словам В. Ключевского, «одна из поместных церквей возомнила себя Вселенской», привела к резкому замедлению темпов художественного развития и длительной изоляции русского искусства. Поэтому «русский ренессанс» – условный термин; это не настоящее Возрождение, оно не имело развития. По мнению Д. Лихачева, функции искусства эпохи Возрождения на Руси приняло на себя искусство «русского маньеризма» XVII вв. или «русского барокко», как его иногда называют. Согласно той концепции, «русский ренессанс» – искусство XVII в., а XV–XVI вв. – «предвозрождение». Существует также версия о том, что «русский ренессанс» был прерван губительной политикой Ивана IV Грозного. Известно, что еще при Иване III в Москве трудилось множество итальянских зодчих: Аристотель *Фьораванти* из Болоньи, автор главного собора Московского Кремля – Успенского (1475–1479), М. Руффо, П. Солари и многие другие («фрязин»). Есть факты работы в Кремле не только итальянских зодчих, но и живописцев. Об этом говорят находки фрагментов ранних росписей Благовещенского собора. В Грановитой палате и Архангельском соборе зафиксированы работы итальянских скульпторов. Все это свидетельствует о тесной связи развития русского и европейского искусства эпохи Возрождения (см. также «романовский стиль»; «русская готика»).

*Особенности стилистики интерьеров Запада и Востока. Этно-стиль, экостиль, современные тенденции*

В нашем пособии объединены термины различных видов и жанров изобразительного искусства, к которым мы причисляем также архитектуру, декоративное, прикладное искусство, народные художественные промыслы и ремесла. История русского искусства рассматривается в общем контексте мировой художественной культуры. С точки зрения истории художественных стилей не столь важно традиционное деление искусства на «станковое» и «прикладное», «высокие» и «низкие» жанры. В то же время значительное место уделено формообразующим стилистическим тенденциям, играющим решающую роль в сложении и развитии стиля, и объяснению принципиально важных сопутствующих терминов, например, «аналитический», «синтетический» метод или «Аполлоновское начало в искусстве». Существенным оказалось объяснение формальных качеств произведения искусства, таких, как «тектоничность», «пластичность», «графичность», «живописность», «декоративность», «деструктивность» и т.д. Много внимания уделено рассмотрению особенностей региональных стилей, сложившихся на основе характерных способов и приемов обработки материала в декоративно-прикладном и народном искусстве. Составитель также счел своим долгом объяснить относительно редко употребляемые термины и даже архаичные названия, так или иначе связанные с проблемой формообразования. Структура разделов однотип-

на, но свободна. На первое место ставится наиболее употребительное значение слова. За этимологией в скобках следует историческая и географическая справка. Рассмотрение всех терминов мы стремились проводить на возможно более широком историческом фоне. С этой целью рассказывается об эпохе, исторических событиях и лицах, способствовавших появлению и развитию тех или иных художественных стилей и выдающихся произведений искусства. По этой же причине предоставляется слово не только художникам, историкам и теоретикам искусства, но и писателям, поэтам, философам. Проводятся параллели с искусством слова и музыки. Широко цитируются источники, по возможности без комментариев, даже если мнения авторов противоречат друг другу. В простом сопоставлении, выявлении противоречий истина часто раскрывается лучше, чем в отвлеченных теоретизированиях. Многие высказывания мастеров искусства интересны именно в силу субъективности, яркости, дерзости и остроумия. Мы старались не снизить их полемический задор нейтральными формулировками академического толка. Поэтому в этом учебном издании большее внимание уделяется классическому искусству, чем современному. Разумеется, с таким подходом можно спорить, но очевидно, что проблемы современного искусства и его совсем недавнего прошлого представляют собой материал, более подходящий для художественной критики, чем для истории и теории. Слишком мала историческая дистанция, чтобы было возможно расставить правильные акценты. Ряд нововведений касается написания слов. В последние десятилетия названия крупных исторических эпох и художественных стилей было принято писать со строчной буквы. Исключение было сделано лишь для эпохи Возрождения, наверное в силу ее прогрессивности, но слово «ренессанс» в большинстве случаев продолжали писать со строчной. Мы сделали попытку вернуться к старому, классическому написанию, бытовавшему в XIX – начале XX в. в западноевропейской и русской литературе. Названия крупных исторических эпох, художественных направлений и исторических художественных стилей пишутся с прописной буквы, например: Классицизм, Романтизм, Возрождение, Ренессанс, Просвещения эпоха, Ампи́р, Барокко, Рококо; художественные течения, региональные стили и школы – со строчной. В написании иностранных географических названий и имен последовательно проводился принцип фонетической транскрипции: например Майссен, а не Мейсен, Хайне, а не Гейне, Хоффманн, а не Гофман. Имена голландских художников пишутся, например, как фан де Фелде, Фермейр, за исключением Ван Дейка, работавшего в Англии, Ван Гога – именно так писавшего свое имя во Франции, или бельгийца Ван де Велде. Мы отдавали себе отчет в спорности и непривычности подобных написаний, но по нашему глубокому убеждению только та-

кой подход является уважительным к иноязычной культуре и позволяет ближе подойти, хотя и не идеально во всех случаях, к оригинальным звучаниям слов. Многие разночтения в написании имен устранились по принципу аналогии, например: Анжело, Анжелико фра, Микеланжело. Греческие, арабские, персидские, китайские и японские этимоны для удобства прочтения даны в латинской транскрипции. Все специальные иноязычные термины приводятся в оригинальном написании, имена исторических лиц сопровождаются датами их жизни, царствующих особ – годами правления. В пособии широко используется общепринятая система отсылок. Если какое-либо слово или выражение является заголовком другой статьи, оно выделено курсивом и подробно не объясняется. Если названия, являющиеся заголовками других статей, присутствуют в тексте в измененной форме, то они курсивом не выделяются, но рядом в скобках дается искомая форма со знаком «см.» или «сравн.», что означает «смотреть» или «сравнить».

**Стиль – фундаментальная категория искусства.** В *античную* эпоху стилем называли инструмент для письма, отсюда традиционное для филологии понимание стиля как склада речи, формы языка, характера использования его выразительных возможностей в литературе. Термином «стиль» пользуются и в искусствознании, где его содержание близко понятиям творческого метода, художественного направления, течения, школы или манеры, но, в то же время, отличается от них. Категория стиля настолько универсальна, что всю историю мирового искусства можно рассматривать как историю художественных стилей. Развиваясь первоначально в относительно изолированных друг от друга очагах возникновения, художественная деятельность человека формировала своеобразные этнические традиции. В последующие эпохи эти традиции претерпевали взаимовлияние, смешение или противостояние. В ходе эволюционного процесса все отчетливее проявлялись некоторые общие черты, свойственные целым историческим эпохам. Эти черты также эволюционировали от одной эпохи к другой. В различные моменты общего исторического движения отрабатывались, закреплялись и доводились до совершенства, часто полностью исчерпывая свои внутренние возможности, только какие-то отдельные стороны универсального в своей основе художественного метода. Так возникали «большие» исторические художественные стили: *Классицизма, Готики, Барокко, Рококо*. Стиль – наиболее общая категория художественного мышления, характерная для определенного этапа его исторического развития. Все стили связаны с историей, их содержание определяется внутренней логикой развития определенных способов видения, понимания свойств пространства и времени, в которых живет и действует конкретный человек в данных исторических, географических и социальных условиях. На фоне относительно-



сти границ, понятий исторической эпохи, исторического типа искусства, художественного направления категория стиля обладает наибольшей целостностью. Именно стиль выражает суть, уникальность самого феномена художественного творчества в единстве всех его компонентов: содержания формы, изображения и выражения, личности и эпохи. Поэтому художественный стиль имеет право занять первое место в ряду основополагающих категорий искусствознания. Но есть одна трудность. Мы можем сказать кратко: «стиль Ампир», «расстреллиевский стиль» или «стиль Рембрандта» – и этим сразу обозначим художественное явление в его уникальной целостности. Но раскрыть эту целостность можно либо перечислением признаков, имеющих весьма косвенное отношение к стилю, либо пространственным литературным описанием. Так же, как и феномен художественности, явление стиля ускользает от дефиниций и может быть адекватно выражено лишь на языке того искусства, к которому оно принадлежит. Стиль есть символическое выражение мироощущения, выделяющее «людей одной культуры от общей человеческой массы и смыкающее их воедино». При этом человек является одновременно субъектом и объектом такого «мироощущения», «частью мировой картины». Поэтому существует столько же миров, а следовательно стилей, сколько культур и людей, и для каждого человека в отдельности – однажды существующее и никогда не повторяющееся переживание. *Х. Вёльфлин* утверждал, что стиль формируется в области «психологии форм» как выражение художественного темперамента, а характер эпохи неизбежно пересекается с «национальным характером» и особенностью личности художника. Живописец *А. Дерен* очень точно сказал, что «стиль это постоянный переход от человека к действительности отдельных элементов формы между собой. Отсюда и следует преимущественное использование тех или иных техник – и обратно, вечное движение от субъективного к объективному и от объективного к субъективному». Поэтому современное понимание категории художественного стиля отличается от того, как определяли его классики формальной школы XIX столетия. Вёльфлин понимал стиль как завершенную в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, подчиняющуюся какому-либо одному формообразующему принципу: плоскостности или пространственности графичности или живописности, «открытой или замкнутой форме». По сути аналогичную формулировку дает *А. Лосев*: «Принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и нехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения». Но если подходить к этому вопросу исторически, то нельзя не отметить, что все стили находятся в движе-

нии, развитии и изменении и потому в каждом отдельном случае мы неизбежно сталкиваемся со стилями не вполне сложившимися, динамичными, неуловимо мелющими и, следовательно, внутренне неоднородными, противоречивыми, многозначными. Это справедливо как по отношению к «большим стилям», так и к малым индивидуальным, а также стилям отдельных произведений искусства. Поэтому они бывают более или менее стильными, а сами художники в большей или меньшей мере стилистами. «Художественная необходимость», логика формообразования реально практически всегда дополняется некоторой долей недооформленности, элементами случайности. В этом и состоит особая прелесть художественности. Поэтому в данной области следует говорить не о законах, а лишь о вероятностном проявлении некоторых закономерностей стилеобразования. Отсюда также следует обычное сочетание в одном художественном произведении элементов различных стилей, подчиняющихся единому принципу композиции, что не является *эklekтикой*. Стиль определяется не формами, а самим способом формообразования, связями иных форм в конкретном художественном стиле. Чаще всего стиль определяют как «систему внутренних связей» между всеми компонентами творческого процесса: содержанием и формой, идеей, темой, сюжетом, пространственными построениями, колоритом, техникой выполнения, приемами и материалами. Вельфлин называл стилем «то, что делает целостным совершенно разные, единичные проявления художественной деятельности. Но внешняя форма художественного произведения в значительной степени обуславливается манерой и техникой. М. Каган ввел понятие «внутренней формы», или «внешней идеи» – подвижного образования, находящегося между содержанием и формой, того, что связывает духовный смысл искусства с материальным миром. Это понятие ближе всего подходит к определению стиля, но не раскрывает его внутренней структуры и функций.

### ***Тема 1.2. Стилизация как объект искусствоведческого анализа***

**Суть действия самих механизмов стилеобразования может стать более ясной в сравнении понятий стиля, творческого метода, композиции, манеры.** Главное отличие стиля от метода заключается в том, что метод выражает существо творческого процесса художника, а стиль – его конечный результат. Стиль объединяет закономерности формообразования с конкретными методическими и техническими приемами обработки материала на основе какого-либо одного общего принципа: формовычитания или формосложения, тектоничности или атектоничности, *графичности* или *живописности*, статичности или динамичности, пространственности или плоскостности

(см. архитектоничность; аналитический метод; синтез, художественный синтетизм). Именно поэтому стиль – обязательно синтез, целостность всех компонентов художественного произведения. Больше синтеза – больше стиля, излишняя аналитичность приводит к меньшей стильности (см. импрессионизм; натурализм). Но есть одно существенное отличие стилистической целостности от композиционной. Если под композиционной целостностью мы понимаем неповторимую уникальность конкретного художественного произведения, то стилистика существует как бы вне одного произведения, точнее между многими, объединяя их, возникая на основе мысленного сравнения, сопоставления, оценки. Поэтому стиль есть категория художественного восприятия и мышления зрителя, а не художника. Сам творец, решая композиционные задачи, не думает о стиле. Если же он заранее предполагает некоторый стиль, то он становится не стилистом, а стилизатором. Вот почему стиль, как говорят художники, «непреднамерен», он возникает спонтанно. Техника искусства как система определенных материалов, способов и приемов их обработки также участвует в создании стиля. Техника – часть цивилизации – входит в художественное творчество как «тело» искусства, соединяясь с его «душой» – художественно-образным смыслом. Но творчество начинается там, где кончается предметное, утилитарное восприятие. Поэтому стиль – не содержание и даже не «внутренняя форма», а некая структура, существующая в представлении зрителя. Мы определяем стиль «непреднамеренно» по связям и отношениям компонентов, которые сами по себе весьма различны. Интуитивное суждение о ценности, художественное переживание становится стилистической оценкой. Точно так же, как мы узнаем музыкальную мелодию, сыгранную в другой тональности, по ее структуре, в отдельных произведениях мы легко увидим общность стиля, если, конечно, они имеют художественный смысл. Стиль – это художественный смысл формы. То, что стиль находится «где-то посередине» между содержанием и формой, неуловимо переходит от одного к другому, делает это понятие не предметным, а функциональным. Вот почему в поисках точного словесного определения того или иного художественного стиля приходится ограничиваться субъективными ощущениями, «чувством стиля», описаниями эмоционального восприятия, настроения, «атмосферы», не переводя их на уровень понятий. И в этом кроется не недостаток, а большой смысл, отражающий специфику, уникальность стиля как такового. В то же время у стиля есть вполне конкретные признаки, или «носители». Ими являются формальные элементы композиции: пространство, время, объем, плоскость, цвет, линия, фактура и т.д. Все они выступают одновременно и в качестве изобразительных средств, но благодаря определенной организации, достигаемой художником по боль-

шей части интуитивно, приобретают «характерную стилевую окраску. Часто художники говорят: «здесь есть характер» или «не хватает характера», – ввиду того, что нечто неопределенное и для непосвященных не совсем понятное, во всяком случае ясно, что речь идет не о характере самого художника. В данном случае это как раз нечто переходное между художником и объектом изображения, субъективным и объективным, содержанием и формой, логикой и интуицией, мыслью и настроением... Это и есть стиль! Часто стиль называют «соразмерностью художественного выражения», целесообразностью, подчеркивая его структурообразующие функции. Но понятно, что на практике подобная целесообразность методов, способов, средств и приемов художественного выражения достигается не всегда: «метод есть у каждого художника и каждого направления, но стиль может и не состояться». Состоявшийся стиль – признак «художественного согласия» творца, его эпохи, места действия и материала. Без этого согласия каждый из элементов художественной структуры, выступающий в качестве носителя стиля, не становится еще тем самым элементом стиля. Композиция произведения, подчиняясь тому или иному стилю, остается композицией так же, как колорит – колоритом, ритм – ритмом». Художественный стиль всегда историчен. Наверное поэтому Э. Хемингуэй как-то сказал: «Чтобы говорить о стиле, надо бросить взгляд назад». Стиль есть исторический синтез образных представлений реального мира. Вот почему понятие «реализм», так же, как и «натурализм», «романтизм» или «модернизм», не может быть названием стиля. В каждом сложившемся, «состоявшемся» художественном стиле существует проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. (Ренессанс, Барокко), достигается некоторое идеальное для данной ситуации соотношение исторического свержения и конкретной формы. В философском смысле стиль предполагает, хотя бы теоретически, достижение некоего идеала совершенного бытия, воплощения искусства в жизни, гармонии художественного воображения и реальности. Но вся сложность в том, что таких «гармоний» бесчисленное множество, для каждого художника и его эпохи она своя. Отсюда отсутствие единого «рецепта» идеального художественного стиля. Поэтому в любом художественном стиле, название которого достаточно условно, принимает лишь некоторое, временное соотношение общего и особенного, исторического: индивидуального, вечного и преходящего, закономерного и случайного, известного и неизвестного, объективного и субъективного... Во взаимодействии этих факторов и заключается суть художественного стиля как неосуществленной идеальной тенденции, способа и средств достижения идеала. Та или иная мера соотношения в феномене художественного стиля общих и частных моментов позволяет его условно именовать «историческим»,

«большим», эпохальным или, напротив, индивидуальным. Но это разделение весьма условно, поскольку любой стиль несет в себе черты стиля эпохи», проявляясь в то же время только на индивидуальном уровне творчества конкретного художника. Поэтому реально, исторически стиль творит композицию как форму согласия души художника и окружающего его мира. Этим же объясняется общность художественного стиля самых разных художников, творящих в одно время и в одном месте. Логика стиля едина для всех стран народов. Искусство как индивидуальное вдохновение может быть свободно от влияния места и времени, стиль – нет. В немецком языке определяют подобное согласие искусства и жизни труднопереводимым термином «единение искусств». Интересно, что на ранних этапах развития эта сложнейшая проблема разрешалась гениально просто: через канон. В *архаическом* искусстве стили отсутствуют, художнику остается только следовать традиционным правилам и предписаниям. Аналогичный выход существует и для тех, кто вынужден работать в условиях тоталитарных обществ и диктаторских режимов. Но по мере усложнения художественных представлений усиливается персонализм, гордость творца, осознание им своей уникальной роли в художественном воспитании человечества. Завоевание личной свободы – неперемное условие возникновения художественного стиля. Этот процесс начался в эпоху *Возрождения* и продолжается до настоящего времени. Поэтому в структуре развития художественного мышления человека все стадии, включая наивный *натурализм*, *классицизм*, *маньеризм*, *символизм*, *академизм* и даже *модернизм*, в самом широком значении этих терминов, как архетипов художественного мышления, имеют и всегда будут иметь одинаковую ценность, неповторимость и уникальность. Каждый стиль закономерно возникает в нужное время и в определенном месте для того, чтобы разрешить исторически необходимые задачи. Вот почему «Барокко не перечеркивает Классицизм». Все художественные картины мира одинаково важны и существуют в нашем художественном сознании как бы одновременно. Подлинно художественный стиль обладает непреходящей ценностью, он не устаревает и всегда актуален. Этим объясняется постоянная потребность возвращения к художественным стилям прошлого. Кроме того, стили, сложившиеся в определенную историческую эпоху, не исчезают бесследно, они входят в новые, участвуют в художественном развитии, преобразуются и возрождаются на следующем этапе в ином качестве. Но процесс стилеобразования совсем не всегда протекает гармонично и бесконфликтно. Поэт и философ Вяч. Иванов по этому поводу писал: «Между найденным образом творческого воплощения и принципом формы... вскрывается неожиданная противоположность... Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового

морфологического принципа своей творческой жизни, – поистине сила Аполлона, как бога-целителя, есть стиль. Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой, то, чтобы найти стиль, – необходимо уметь отчасти отказаться и от лица. Манера есть субъективная форма, стиль – объективная. Манера непосредственна, стиль опосредован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом, – объективацией ее субъективного содержания. Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стиля». Именно таким образом в мышлении художника природная окраска предметов превращается в цветовые оттенки его собственных чувств, динамика форм – в движения мысли, а изображаемое пространство – в пространство души. Когда такой сплав органически завершен и форма получает смысл, а смысл – только ему подходящую форму, рождается особая целостность, называемая стилем. Объединяя элементы композиции художественного произведения, стиль придает им особую «жизненность», новую реальность, отличную от обыденной действительности и превосходящую ее силой впечатления. Одна из функций стиля – соединить несоединимое, достичь целостности противоположностей, привести к образному единству противоречивые устремления художника. Поэтому оригинальность, новизна, воздействие художественного образа определяются именно стилем. Э. Делакруа говорил, что «для передачи природы без подражания другим мастерам нужно самому обладать гораздо большим стилем». Связывая в единое целое различные стороны художественного творчества, стиль действительно становится фундаментальной категорией искусствознания, «средоточием истории искусств» (Вельфлин).

***Тема 1.3. Особенности творческого метода стилизации  
в проектировании отечественных общественных интерьеров  
1980–1990-х гг.***

Проблема стиля в отдельных видах искусства более всего изучена в архитектуре. В классических трудах О. Шуази и Б. Флетчера история стилей в архитектуре рассматривалась в книгах Д. Аркина «Образы архитектуры» (1941), И. Михаловского «Теория классических архитектурных форм» (1937), А. Циреса «Искусство архитектуры» (1946), Б. Виппера «Архитектура русского барокко» (1978), И. Бартенева и В. Батажковой «Очерки истории архитектурных стилей» (1983), «Русский интерьер XIX вв.» (1977), «Русский интерьер XIX в.» (1984), А. Кучумова «Убранство русского жилого интерьера XIX века» (1977), А. Лунина «Архитектурные памятники Петербурга второй половины XIX века» (1981) и «Архитектура Петербурга середины

XIX века» (1990), Т. Соколовой и К. Орловой «Глазами современников (русский жилой интерьер первой трети XIX века)» (1982), Ч. Мак-Коркодейла «Убранство жилого интерьера от античности до наших дней» (1990), В. Горюнова и М. Тубли «Архитектура эпохи модерна» (1992) и многих других. Особенности исторических художественных стилей рассматриваются в книгах по истории декоративно-прикладного искусства: Т. Соколовой «Орнамент – почерк эпохи» (1972), Д. Кеса «Стили мебели» (1979), «Большой иллюстрированной энциклопедии древностей» (1980), Н. Бирюковой «Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII вв.» (1972), А. де Морана «История декоративно-прикладного искусства» (1982). Существуют работы, характеризующие художественные стили исторических эпох и периодов в искусстве: Возрождения, Классицизма, Модерна. Однако история архитектуры, всех видов изобразительного, декоративного и прикладного искусства представляет собой единую картину возникновения, развития и чередования художественных направлений, течений, стилей, школ, тесно связанных между собой. Исследования узких специалистов, пусть даже очень глубокие, не всегда вносят ясность и подчас лишь усиливают разночтения. Реальная художественная практика не знает границ деления искусства на виды. Каждый художник совершенно индивидуально сочетает в себе способности рисовальщика, живописца, скульптора, конструктора или декоратора, аналитика, синтетика. Поэтому правильней было бы говорить не о «морфологии искусства», а о той или иной мере профессиональной специализации, присущей конкретному мастеру. Мы знаем универсалов, каковыми были, к примеру, многие художники Итальянского Возрождения, или отдельных гениев, чрезвычайная одаренность которых делала их специалистами лишь в одной области. В истории искусства были в этом смысле «постоянные» и «непостоянные» натуры, были мастера и подмастерья, «композиторы» и «виртуозы-исполнители», «играющие» достаточно хорошо лишь на каком-то одном инструменте. Таким образом, и здесь, если преодолеть привычные схемы и предрассудки, можно увидеть, что на первый план выходят категории творческого метода и стиля, суть которых лежит вне видовых и жанровых границ. Есть и еще одна тонкость, о которой необходимо сказать предварительно. Так сложилось, что понятие художественного стиля, – может быть, именно в силу его универсальности, – имеет в наше время чрезвычайно широкий спектр значений, нюансов и ассоциаций. И в этом кроется глубокий историко-культурный смысл. Стремление к строгой дефиниции, как это принято в области точных наук, может привести лишь к выхолащиванию, обеднению, схематизации специфического художественного содержания. Приходится мириться с тем, что тон-

чайшие смысловые оттенки можно выразить в этой области лишь пространственным словесным описанием, а то и вовсе прибегнуть к помощи поэтических или музыкальных аналогий. Поэтому мы и не стремимся к формально строгим, но по существу примитивным формулировкам и не пытаемся давать универсальных определений. Подобные формулировки все равно практически «не работают». Они лишь усиливают взаимное непонимание теоретиков и практиков, вызывают неприятие их художниками. Любая, даже самая остроумная «теоретическая модель» всегда меркнет рядом с «живым деревом искусства». Не случайно формализация языка и структуралистские методы отошли в прошлое искусствознания. Исторический художественный стиль порождается условиями эпохи, но он не связан жестко с содержанием периодов развития искусства. Суть исторической эпохи часто не совпадает с идеалами стиля, который может либо обгонять ее потребности, либо отставать от них, либо вообще находиться в стороне. Сложность этой картины дополняется тем, что аналогичные стили могут повторяться в различных исторических условиях. Так, в одном и том же XVII столетии в Италии бурно развивалось Барокко, а во Франции – Классицизм. Классицизм XVII, XVIII, XIX столетий в разных странах имеет существенные различия. В Германии «эпоха Барокко» наступила только в XVIII в., и *немецкое барокко* сильно отличается от итальянского. В Англии вообще не происходило той последовательной смены художественных стилей, которая была типична для центрально-европейских стран. Государства Восточной Европы, в частности Россия, имели свою собственную хронологию стилей. Различные *неостили* не раз возвращали мышление художников к старым формам. Так, XIX в. знал второе, третье и даже четвертое Рококо, *Неоготику* и *Неоклассицизм*. Вопреки распространенным представлениям о прямолинейном и непрерывном поступательном развитии художественных стилей, О. Шпенглер писал: «Стили следуют друг за другом, подобно волнам ударам пульса... стиль... априорно лежит в основе художественной индивидуальности... От того в общей исторической картине какой-либо культуры может существовать только один стиль – стиль этой культуры. Было бы ошибкой различать чистые фазы стиля, как-то: так называемый романский стиль, готику, барокко, рококо, ампир, в качестве самостоятельных стилей и приравнивать их к единствам совсем иного порядка, вроде египетского, дорического, китайского... Готики барокко – это юность и старость одной и той же совокупности форм... ученые огульно выстраивали в ряд в качестве «стилей» все интенсивно ощутимые области форм». Историческая картина развития художественных стилей осложняется и тем, что «всеобъемлющая определенность стиля» не распространяется на все типы культур. «Толь-



ко искусство больших культур, воздействующее как нечто целое в смысле выражения и значения и обладает стилем». Так, микенское, ранее христианское, «меровингское в искусстве, как и первобытное, «не есть стиль», поскольку оно «находит радость в подражании, а не в выражении». Оно лишено «метафизического чувства формы, которое бессознательно стремится к определенной цели». «Стиль не есть продукт материала, техники и исполнения... Это судьба, атмосфера духовности... у него нет ничего общего с материальными границами отдельных видов искусства». Глубинный смысл исторического развития художественных стилей заключается, не в смене одних форм другими, непрерывном перерастании тектонических конструктивных закономерностей формообразования в атектонические и деструктивные, что обуславливается постоянным стремлением человеческого духа освободиться от материальных оков – утилитарности, ограничений материала, земной гравитации, пределов пространства и времени. Определенный набор материальных возможностей, предоставленных условиями исторической эпохи, этническими традициями, природными, климатическими ресурсами, разрабатывается до конца, и когда он иссякает, рассеивается иллюзия освобождения и начинают снова разрабатываться иные формы, способы и средства и все с настойчивой целью. Именно это, вероятно, дало основание Г. Вёльфлину и *Кон-Винеру* выделить три стадии формального развития каждого исторического стиля: «конструктивную», «деструктивную» (декоративную) и «орнаментальную», соответствующие триаде: рождение, расцвет, упадок, или: архаика, классика, вырождение. Все исторические циклы этого замкнутого круга рождений и перерождений оказывают периодически меняющиеся стадии разрешения художественных задач, всякий раз за конструктивным стилем следует декоративный, который в свою очередь сменяется орнаментальным, но снова вытесняется конструктивным, выросшем же на иных культурно-исторических традициях. Но существует и общая динамика. В каждую последующую эпоху художники учились у своих предшественников, учитывали их опыт, развивали или отрицали традиции, использовали формальные и технические достижения. Их творчество становилось все многообразнее, историчнее, интеллектуальнее, наполнялось живым чувством человеческой истории. Поэтому общая картина исторического развития художественных стилей представляется некоей волнообразной, точнее спиральной, линией, постоянно колеблющейся между конструктивными и деструктивными полюсами. Таким образом, задача определения стиля расширяется до значения исторических перспектив художественного мышления, возможности самого существования искусства будущего (см. современное искусство). И, наконец, стилистический

анализ, сравнение, сопоставление, нахождение общих черт и свойств художественных стилей является важным средством изучения истории искусства, просветительской деятельности, художественного воспитания, стилистической критики, атрибуции художественных произведений. Но при этом надо всегда иметь в виду, что содержание человеческой истории и истории художественных стилей не совпадает. Распространенное выражение «стиль эпохи» неверно по существу. В одну и ту же историческую эпоху или даже в отдельный период развития искусства всегда сосуществуют, часто споря, противореча друг другу, разные художественные стили и стилистические течения, школы, устремления отдельных мастеров. Поэтому не следует говорить о «стиле эпохи» в единственном числе, но можно о «стилях эпохи» или о том или ином конкретном стиле, создающем эпоху в искусстве, в том смысле, что на определенном этапе развития возникают ситуации, когда какой-то один стиль превалирует, оказывает наиболее сильное влияние на другие, теснит отживающие свой век стили. Еще лучше говорить об «искусстве эпохи», включающем различные художественные направления, течения и стили. Отсюда также более правильно выражение «стиль Классицизма», а не «стиль Классицизм», т.е. стиль, в значительной мере присущий Классицизму как художественному направлению. Точно так же не «стиль Ренессанс», а «Классицизм *Возрождения*, или *Ренессанса*», т.е. определенной исторической эпохи, либо: *Неоготика Романтизма*, «флореальный стиль» искусства *Модерна* и т.д. Исторические и национальные художественные стили неразрывно связаны с развитием творческой личности художника. Поэтому неправильно исключать творчество выдающихся мастеров, как это иногда пытаются делать, из общей истории художественных стилей только на том основании, что их произведения выходят за рамки того или иного канонизированного стиля. Каждый художник, а тем более великий мастер, «сам по себе стиль» и одновременно так или иначе соотносится со стилями своей эпохи. А «стили эпохи», в свою очередь, есть результат творческой активности многих индивидуальностей. Но это взаимодействие также имеет свою непростую структуру. Австрийский архитектор периода Модерна *О. Вагнер* считал, что всех художников можно разделить на три большие категории. Первая: «копировщики», дилетанты, «художники с неразвитым вкусом и талантом». Вторая: «импрессионисты, у которых объект творчества вызывает лишь впечатление». И третья: «стилисты, которые придают своим произведениям ими самими придуманные формы, это настоящие творцы. Причем путь к третьей группе лежит через две предыдущие». Отсюда можно заключить, что произведения великих творцов, своей оригинальностью и необычностью выходящие за рамки «ис-

торического стиля», как раз и являются наиболее ярким выражением феномена стиля, хотя и не могут быть определены каким-либо одним общим названием. Вот и приходится в каждом отдельном случае говорить: «стиль Рубенса», «стиль Пуссена», «стиль Рембрандта», подразумевая яркие и неповторимые в своей оригинальности проявления Барокко, Классицизма, Романтизма. Когда Микеланжело сказал свои знаменитые слова о возведенном Ф. Брунеллески куполе собора Санта Мариа дель Фьоре: «Можно сделать иначе, но нельзя лучше», он имел в виду именно ясность, «идеальность» художественного стиля. Сам же великий художник писал по поводу придуманного им шара с семьюдесятью двумя гранями для завершения купола капеллы Медичи во Флоренции: «Я задумал сделать его граненым, в отличие от других...». Стиль никогда не означал застывшей, раз навсегда найденной формы. Для Микеланжело, как и для всякого подлинного художника, всегда «можно сделать иначе». Творческий поиск, движение, развитие и есть стиль. На процесс формирования художественных стилей значительное воздействие оказывают возможности материала. Так, в исторически сложившихся центрах традиционных ремесел многообразные способы и приемы обработки материалов отрабатываются до такого качества, что технология переходит в область эстетики, а эстетика поднимается до уровня художественности. И потому определения: «итальянская майолика», «венецианское стекло», «городецкая роспись» или «дымковская игрушка» – представляют собой, по существу, названия гениальных художественных стилей. Вот почему, рассматривая внутреннюю структуру понятия «стиль», следует выделять уровни: исторического художественного стиля, историко-регионального стилистического течения, индивидуального стиля того или иного мастера, наконец, «стиля техники», непосредственно переходящего в манеру. При таком подходе общие границы размываются, зато само понятие обретает иерархическую структуру, что проясняет внешние связи стиля с «пограничными» областями, общее, что связывает между собой различные содержательные уровни понятия «стиль», вероятно, и может быть положено в основу его определения как ОЩУЩЕНИЯ ХУДОЖНИКОМ И ЗРИТЕЛЕМ ВСЕОБЪЕМЛЮЩЕЙ ЦЕЛОСТНОСТИ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ИСТОРИЧЕСКОМ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ. СТИЛЬ – ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ ВРЕМЕНИ. Разностилье, по его мысли, такое же явление исторического развития искусства, как и целостность художественного стиля. Отсутствие целостности – тоже «своеобразный стиль», характерный для своего времени, как, например, в архитектуре второй половины XIX в. Это верно и в отношении одного памятника, и в отношении всей истории стилей. «Самый факт

столкновения, соединения и соседства различных стилей имел и имеет огромное значение в развитии искусства, порождая новые стили, сохраняя творческую память о предшествующих. Понятие «контрапункта стилей» шире эклектики. Эклектика – примитивно понятое, неорганичное или случайное соединение в одной композиции «несоединимых», противоречащих друг другу элементов. Но любой художественный стиль, понимаемый динамично, в контексте мирового художественного развития, всегда несет в себе «следы» предшествующих исторических стилей. Характерно, что это закреплено и в материальном смысле. Наши города и улицы, отдельные памятники архитектуры несут на себе печать развития, изменения, перестроек, естественного роста. И стоит подчас искусственно их «очистить», стерилизовать, а такие попытки делаются постоянно, как эти памятники перестают быть художественными, поскольку «выпадают» из общей картины развития. *А. Хильдебранд* называл в свое время подобные попытки «спортивным удовольствием для археологов, которое с успехом можно себе доставить на бумаге». По его словам, позднейшие дополнения к архитектурным памятникам связывают их с живой окружающей средой, «вызывают к жизни то, что прежде было только историческим фрагментом» и они «также святы», их нельзя уничтожать только потому, что первоначально они не имелись в виду. Чистых стилей в искусстве не бывает. Все художественные произведения «живут своей реальной жизнью» в историческом времени и пространстве, а границы между стилями можно проводить лишь в абстракции научного исследования. Другое дело «бесстилье», это почти то же, что «безвременье», т.е. невыявленность отношения художника к своему времени, смутность его мироощущения и, следовательно, отношения его произведения к жизни эпохи. *Бесстилье* неизбежно ведет к эклектике, в границах которой «все стили хороши». Понятие стиля следует отличать от стилизации, которое не имеет подлинно творческого характера и предполагает наличие готового образца для подражания – темы, формы, элементов уже созданного ранее стиля. Такая стилизация может носить внешний, поверхностный характер, когда эксплуатируется тема, искусственно изъятая из общего исторического контекста художественного стиля, но может быть и более глубокой, когда художник органично вживается в иное историческое время либо он вообще «опоздал родиться», как, например, художники-стилизаторы *Л. Бакст* или *К. Сомов*. Но даже работы столь выдающихся и тонких мастеров сильно «теряют» в сравнении с оригиналами подлинного исторического стиля, отражением которого являются. Художественная стилизация, даже самая талантливая, всегда несет в себе черты вторичности, искусственности. Они видны глазу знатока, и заключаются в слишком

четкой прорисовке деталей, рассудочности, излишней техничности. Историческое знание как бы мешает непосредственности творчества. Отсюда некоторая «сухость», «жесткость» формы. Ведь то, что делается в первый раз, всегда немного робко, наивно и незавершено, находится в развитии, живописно. Вторичные стилизации, даже с формальной точки зрения, чрезмерно разработаны. Отдельные части композиции становятся настолько развитыми, что «стремятся» обрести самостоятельное существование. Росписи слишком иллюзорны, рельефы «выходят» из плоскости, превращаясь в круглую скульптуру, детали сделаны так «сильно», что начинают «спорить» друг с другом. Иногда подобная стилизация обретает форму остроумной аллюзии, намека, интеллектуальной игры или шутки. В таких случаях в силу своей метафоричности она становится более художественной. Второе значение термина «стилизация» – подчинение формы художественного произведения условиям более широкого художественного ансамбля с уже сложившимся стилем, в который это произведение входит на правах составной части. Такая стилизация называется декоративной (см. декоративность, декоративизм). Понимание декоративности как связи формы с окружающей средой, уже имеющей свой стиль, приводит к органичным пространственным решениям. Поэтому если первую разновидность стилизации можно назвать временной, то вторую – пространственной. В одном случае художник мысленно переносится в иную историческую эпоху, отсюда появление *ретроспективного* художественного мышления, ретро и *неостилий* (см. также Историзм), в другом – стремится органично вписать свое произведение в сложившуюся прежде него пространственную среду. Декоративная стилизация изобразительных форм широко применяется в прикладном искусстве, оформлении интерьера, декоративной росписи, мозаике, витраже, лепке, резьбе и пр. В своем крайнем выражении такая стилизация превращает изображение в орнамент. Вот почему стиль наиболее ярко проявляется в орнаменте. Эта форма в наибольшей мере абстрагирована от содержания, и ее стилистические признаки легко узнаются. Недаром орнамент называют «почерком эпохи». По орнаменту легче и точнее всего атрибутируются произведения искусства. Обратный путь формообразования может быть назван натурализацией (см. натурализм). Когда изображение становится предельно иллюзорным и возникает эффект «обмана зрения», художественный образ принимается за сам объект. Радость от такого узнавания имеет не художественный, а чисто развлекательный, занимательный характер и потому выходит за границы художественного стиля. Натурализация, точно так же, как и стилизация, – игра, только со знаком минус. Таковы, к примеру, картины-обманки, модные в XVIII в., натуралистические «сельские

глины» *Б. Палисси* или «натуральные» цветы и «мушки» на фарфоре. Однако несмотря на натуралистичность в подобных произведениях самым парадоксальным образом сохраняется художественность, вероятно за счет декоративности, при которой образный смысл переносится с самого изображения на обыгрывание его связей с окружающей средой. Понятие «стиля» применимо только художественному творчеству. В реальной жизни человека окружает огромное количество вещей, которые он также иногда называет стильными. Но использование слова «стиль» в быту или в иных, нехудожественных сферах человеческой деятельности возможно лишь в качестве метафоры. Эстетика в природе, жизни и искусстве так же, как мораль, право, идеология, не может иметь стиля. На бытовом, массовом, нехудожественном уровне сознания потребность в смене форм называется модой. В современном *дизайне* – эстетическом, но не художественном виде творческой деятельности, – возникло понятие «фирменный стиль». Однако это не художественный стиль, а всего лишь персонификация моды, разновидность спекулятивной эстетики, «стиля жизни», определяемого факторами коммерческой выгоды, внешней эффектности, психологией новизны, т.е. предмета цивилизации, а не культуры. В искусствознании существует специальный термин «стильные изделия» («стильные вещи»), под которым понимаются произведения декоративного и прикладного искусства оригинального исторического стиля в отличие от позднейших подражаний и стилизаций, т.е. как правило выполненные до середины XIX столетия периода Историзма, ретро или неостилей. «Стильные произведения» – те, которые выполнены в духе подлинной Готики, Барокко, Классицизма или Рококо, а не подражающие им. Понятие стильности противопоставляется, таким образом, стилизации (сравн. школьные произведения). Художественные стили следует отличать от *школ* в искусстве. Прежде всего стиль шире школы, он имеет национальный и надрегиональный характер: основывается на общих принципах формообразования, свойственных определенной стадии развития того или иного архетипа художественного мышления, поэтому в рамках исторического художественного стиля обычно существует несколько школ: региональных, национальных, определяемых обычно по центрам художественного производства, или индивидуальных – по ведущим мастерам. Но, с другой стороны, деятельность художественных школ протяженнее во времени и, как правило, в течение своего существования «переживает» несколько исторических стилей. Например, знаменитая *венецианская школа* живописи объединяла и готических мастеров XIII–XIV вв., и живописцев «*Высокого Возрождения*» – *Тициана*, *Веронезе* и др., и художников Маньеризма, Барокко XVII–XVIII вв. То же самое можно сказать о *флорентийской*, *римской* или, шире, итальян-

ской, французской, английской школах живописи.

Таблица 1

**Генезис исторических типов искусства**

| Древний Мир   | Античность   | Средние века  | Эпоха Возрождения                                    | Новое время  |
|---|--|---|--|--|
| «Натуральный стиль» искусства первобытных охотников         | Живописный стиль Эгейского искусства                             | Раннехристианское искусство                               | Искусство итальянского проторенессанса и кватроченто | Традиционное народное (крестьянское) искусство                                 |
| Геометрический стиль искусства Древней Месопотамии и Египта | Геометрический стиль дорийцев, греческая классика «Века Перикла» | Романское искусство, Ассицизм «Каролингского Возрождения» | Флорентийский и римский классицизм                   | «Большой стиль» Людовика XIV, Неоклассицизм второй половины XVIII в., Ампиризм |
|   | Эллинистическая скульптура, коринфский ордер в архитектуре       | Стиль «пламенеющей готики»                                | Барокко  |  |

## ГЛАВА II. АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ

### *Тема 2.1. Византийский (славяно-византийский) архитектурный стиль в Восточной Европе. VI–XII века*

**Общая характеристика стиля** (от греч. *Byzantion* – город в Малой Азии) – **историко-региональный тип искусства**. В 330 г., вследствие междоусобиц и смут, охвативших еще огромную, но уже плохо управляемую Римскую империю, император Константин основал новую столицу на месте греческого города Византия и назвал ее своим именем – Константинополь. Перенос императорской резиденции на границу Европы и Азии был вынужденной мерой; западные провинции были истощены непрерывными войнами, а восточные процветали. Возможно, со временем Константин собирался вернуться в Рим, вряд ли он мог предположить, что «Вечный город» будет сокрушен варварами, а Восточная Империя просуществует еще целое тысячелетие. Древний город Византии дал имя восточной части Римской империи после ее окончательного разделения в 395 г., хотя сами византийцы продолжали называть себя ромеями, а свою столицу Новым Римом. Истоки византийского искусства лежат в художественных традициях Древней Греции и Малой Азии – основной территории новой Византии, культуре *эллинистической* Сирии, Палестины, *птолемеевского* Египта, *сасанидской* Персии. В Византии христианская религия стала государственной с 337 г., это создало условия для созревания новой культуры. Впервые в истории национальной и материальной разобщенности людей было противопоставлено духовное единство. Однако ни одно новое мировоззрение не в состоянии сразу создать новое искусство. Поэтому вначале христианское содержание облекалось в привычные эллинистические формы и лишь постепенно эти формы стали обнаруживать тенденции к изменению. Формирование уникального художественного стиля искусства Византии шло параллельно с сложением православного культа, норм обрядности. Яркая образность и символика христианского богослужения воспитывала чувство стиля у художников. Таким образом, в течение столетий на традициях искусства поздней Римской империи возникало совершенно иное по своим темам и языку искусство, обращенное исключительно к внутреннему миру человека и его духовным ценностям.

История византийской культуры охватывает несколько периодов:  
– *раннехристианский* период так называемой предвизантийской культуры (I–III вв.);

– *ранневизантийский* период, «золотой век» императора Юстиниана (527–565 гг.), архитектуры храма Св. Софии и равеннских мозаик (IV–VII вв.);

– *иконоборческий* период (VIII – первая половина IX в.);



– поздний период (вторая половина IX–X вв., см. Македонское Возрождение);

– «ренессансный» период возрождения *антикизирующих* тенденций (XIII–XV вв., см. Палеологовский Ренессанс).

Несмотря на явные различия, все эти периоды объединены единым художественным стилем, опиравшимся на новую эстетику. Коренное отличие византийской христианской эстетики от античной заключалось в том, что если для древних греков боги были сотворены поэтами и художниками во всем похожими на человека, то первым христианам Сам Бог представлялся Великим Художником, Творящим мир по Своему плану. «Древний библейский мотив творения Богом мира из ничего стал стержнем внерационального и, в частности, эстетического подхода к миру». Отсюда мистическое, иррациональное отношение византийцев к прекрасному. Если античные художники создали культ прекрасного тела, то византийские стремились трактовать тело лишь как инструмент души и «Божественного Логоса». Это приводило к неизбежному дуализму формы и иррациональной художественной идеи, критическому, отрицательному отношению к внешней красоте, не выражающей духовной сущности прекрасного явления. Отсюда, в свою очередь, принципиальный *символизм* византийского искусства. Символическими были тексты Святого Писания, в которых сведения о небесных мирах передавались исключительно с помощью символов, так как «естество Божие безвидно и безобразно, невидимо и необъятно». Изобразительная форма в сознании византийского художника могла быть лишь знаком, символом высшего смысла, скрытого от непосредственного наблюдения. Язык христианских символов возник еще тогда, когда первые христиане были вынуждены скрывать свои обряды от римлян-язычников. Поэтому символическими были первые росписи в римских катакомбах – местах захоронения христиан. Изображение пастуха Диониса – «Доброго Пастыря», Несущего на плечах заблудшую овцу, – означало доброту, любовь и всепрощение Христа; виноградной лозы – кровь, пролитую Спасителем. Изображение корабля – символом церкви, плывущей сквозь бури жизни; якоря – символом спасения, а нимба – символом святости. Крест стал главным изобразительным символом, крестообразной форме плана здания также придавалось символическое значение. По мысли основоположника византийской эстетики Плотина, живопись должна избегать кажущихся перспективных сокращений величины и облика предметов, так как это свидетельствует только о несовершенстве человеческого зрения. Художник должен изображать их такими, каковыми мы их видим вблизи при ярком освещении, во всех подробностях, локальным цветом и без светотени, потому что свет есть духовная категория, так же, как тень – символ зла. Цвет воспринимался византийцами как мате-

риализованный свет, т.е. в духовном, иррациональном смысле. Согласно этому, ярче всего должна сиять Божественная сущность. В византийской живописи никогда не изображается источник света – он в ней самой. Византийские мозаики и иконы пронизаны внутренним светом, они сами по себе светonosны. Золотой фон, нимб и ассист в изображении фигур означают их божественность. Пурпур – символ божественной зари, Софии – премудрости Божией, знак божественного императорского достоинства; пурпуром изображали образ алтарного Евангелия, Богоматерь в знак особого почтения изображали в пурпурных одеждах. Белый цвет – символ чистоты и святости, в белом изображаются души праведников. Синий и голубой – символы небесного, потустороннего мира. Другими главными особенностями византийского стиля являются аскетизм и догматизм. Изображения на византийских мозаиках и иконах отличаются самоуглубленностью, внутренней сосредоточенностью и статичностью. В них нет динамики, ракурсов, пространственной глубины и натуралистических деталей, поскольку их смысл не лежит на поверхности, он зашифрован и трансцендентен. Фронтальность, симметрия и статика здесь служат средствами выражения внутреннего величия и значительности содержания. Отсюда догматизм и консерватизм изобразительной системы, принципиально отрицающей развитие. За тысячу лет почти никакого изменения стиля! Для сравнения достаточно вспомнить искусство Древней Греции, за несколько веков прошедшее эволюцию от примитивной *архаики* через *классику* «Века Перикла» к *эллинизму*. «Византийское искусство, – писал Н. Кондаков, – пришло, прежде всего, к канонизации усвоенного от древности художественного содержания. Общее стремление искусства к иератическому канону быстро создало характерный стиль, который, отвечая требованиям народа, государства и самой греческой церкви, в их борьбе с окружающим миром, стал греческим и придавал яркую национальную окраску всему художественному наследию, полученному от азиатского Востока и римского Запада... Но под руками присяжных иконописцев и царских мастеров искусство, утратив свободную творческую силу, ограничилось эклектизмом и внешним подражанием античному образу... и в конце концов... получилась неживая и деятельная художественная среда, но отвлеченная декоративная схема, псевдоклассический шаблон, который легко усваивался и перерабатывался другими странами и народами и оказался бесплоден для будущего в руках именно греческой национальности... Даже богословские темы... страдают скудостью изобретения и мертвенным однообразием. Олицетворения, аллегорические образы повторяются на все лады, но лишены всякого поэтического замысла. Искусство входит здесь в сферу пустой и бессодержательной риторики, плодотворной псевдоклассическим направлением...».

Справедливости ради необходимо добавить к словам авторитетного византиниста, что консерватизм и даже бюрократизм греческой художественной системы сыграл и свою положительную роль в истории искусства, «законсервировав» и сохранив на века традиции эллинистического искусства, чтобы затем передать их через посредство иконописцев *итало-критской* школы *Итальянскому Возрождению*, художникам Балкан, Закавказья и Древней Руси. Наиболее яркое воплощение византийский символизм и аскетизм получил в движении исихазма, или гезихазма (греч. isihastai от isihia – спокойствие, сосредоточение). Исихасты – приверженцы мистического христианского течения, в основном монахи Афона XIV столетия, поклонялись не иконам, а исключительно Божественному Свету, что требовало особенно глубокого внутреннего сосредоточения. Исихасты признавали только «мысленный рай» и утверждали, что «никто никогда Божью природу не видел и не раскрыл», а потому она принципиально неизобразима. Исихазм был чисто духовным, весьма специфическим явлением и не имел ничего общего с движением иконоборчества, преследовавшего главным образом политические цели и охватившим Византию при императоре Льве III (726–741), при Константине V (741–775) и с 815 по 843 г.

Иконоборчество противоречило традициям эллинистической культуры и поэтому не могло существовать длительное время и уступило место новому расцвету изобразительного искусства при императоре Василии I Македоняnine (см. Македонское Возрождение). Исихазм, напротив, продолжал оказывать существенное воздействие на многие поколения византийских художников. Иконописцы-исихасты особым образом готовились к иконописанию, погружаясь в трансцендентное состояние до и во время работы, очищая и настраивая себя. Этот образ мыслей и чувствований получил широкое распространение в разных странах христианского мира вплоть до Руси эпохи Андрея Рублева (см. древнерусское искусство). Не случайно многие западные исследователи называют древнерусскую иконопись, несмотря на ее яркие национальные особенности, «византийским» или «неовизантийским искусством».

Особенно знаменита Византия своими мозаиками. Сила красок фресковых росписей в полутемных интерьерах храмов оказывалась недостаточной, и византийцы придумали нечто новое. В отличие от античных мозаик, набиравшихся из морской гальки или кусочков разноцветного мрамора и украшавших пол здания, в Византии применялась мозаика на стенах и сводах из цветного глушеного стекла – смальты. Чтобы еще больше подчеркнуть нереальный, символический смысл цвета, мастера-мозаичисты закрепляли кубики цветной смальты не параллельно плоскости стены, а с небольшим наклоном, под

различным углом. Для золотых фонов использовали прозрачную смальту с подкладкой из золотой фольги. Это создавало мерцание фона, лишавшее глаз возможности ощутить стену как материальную преграду. Великое открытие искусства Византии – ирреальное перераспределение света и цвета мерцанием мозаичных плоскостей – придавало совершенно новый смысл всему архитектурному пространству. Именно этот принцип позднее был развит *Готикой*, но уже иными средствами – цветными стеклами витражей. Неоднократно высказывалась мысль, что искусство византийских мозаик возникло «из идеи драгоценного камня». Это очень подходит к Византии, ведь необычайный расцвет ювелирного искусства, любовь к блеску и ярким краскам золота, эмалей, драгоценных камней также характеризует вкус византийцев.

Самые ранние мозаики V века в Равенне развивали местные традиции италийских, древнеримских мозаик и декоративных росписей эллинизма независимо от восточных источников. По своим стилистическим особенностям они являются подлинно итальянскими. Это было начало итальянского христианского искусства, давшего впоследствии столь мощный всплеск во фресках *Джотто* и художников Итальянского Возрождения. Другим важным открытием была иконопись. Словом «икона» христиане называли изображение святого, противопоставляя его языческим «идолам» Античности – скульптурам, отсюда почти полное отсутствие этого вида искусства в Византии. Самые ранние из икон относятся к VI в., и они принципиально отличаются от всего того, что знало изобразительное искусство древности, хотя и у них были свои источники (см. фаюмский портрет). Главной стилистической особенностью византийской иконописи является ее каноничность и имперсонализм. Иконописцы прежде всего заботились о поддержании традиции и почти ничего не делали «от себя», следуя раз и навсегда установленному канону, в котором главным была точность, следование образцу. В постановлении Второго Никейского Собора (787) говорилось: «Не изобретение живописцев производит иконы, а ненарушимый закон и предание православной церкви; не живописец, а святые отцы изобретают и предписывают: очевидно, им принадлежит сочинение, живописцу же только исполнение». Поэтому ни одному иконописцу даже в голову не могла прийти мысль поставить подпись под своим произведением.

Очагами возникновения раннехристианской византийской архитектуры были старые эллинистические города Антиохия в Сирии, Александрия в Египте и, несколько позднее, на западе – Рим. Характерно, что самое выдающееся произведение византийской архитектуры – огромный храм Святой Софии в Константинополе – строили малоазийские зодчие Амфимий из Тралл и Исидор из Милета, которые

заимствовали римский купол, но в качестве опор использовали не массивные стены, как это делали римляне, а четыре угловых устоя. Пересечение образовавшихся проходов создавало в плане форму креста. Именно эта форма постепенно, с течением веков стала типичной для христианской архитектуры. Впоследствии, наряду с центрическим крестово-купольным типом здания, также на Востоке сформировался удлиненный в плане тип христианской базилики, получивший такое широкое распространение на Западе в *романскую* эпоху. Но именно в западной базилике, в форме «латинского креста» было найдено то замечательное соответствие содержания и формы, которое говорит о зрелости художественного стиля. Оно выразилось в идее движения, устремления к алтарю вдоль главного нефа – «корабля жизни». Планировка византийских церквей исключительно рациональна и основывается на сочетании квадратов и кругов, что сообщает внутреннему пространству образ спокойствия, устойчивости, безмятежности. «Во всем чувствуется та же четкость, что и в греческом искусстве». Но с течением веков, как бы исподволь, незаметно, появляются изменения в сторону иррационального мышления. Римляне, как известно, почти никогда не опирали арки непосредственно на колонны. В традиционной римской «архитектурной ячейке» арки через импосты опирались на квадратные столбы, а колонна приставлялась снаружи и была лишь декоративным элементом. В Византии впервые появляется мотив аркад с открытой колоннадой. «Вместе с отрицанием телесного принципа тяжести и инертности из стройных колонн вырастает светлая арка – мотив... магический, чисто духовный, религиозный». Интересно, что именно этот мотив широко использовался и арабами (см. арабское искусство; испано-мавританское искусство), а затем был подхвачен архитекторами *Итальянского Возрождения*, по чистому недоразумению, принятому ими за античный. Оформление наружных стен сводилось к характерным для византийской архитектуры горизонтальным полосам либо за счет рельефной кирпичной кладки, либо – чередования плоского кирпича-плинфы и толстых слоев белого раствора, иногда – чередования слоев красного и светло-желтого камня, реже – поливных изразцов. Эта «полосатая» архитектура, так же, как и аркады, была свойственна и арабскому искусству, а возможно и развивалась под непосредственным арабским влиянием. Фигурная кладка, узоры из кирпича с включением изразцов назывались в византийской архитектуре керамопластикой, в поздний период – «живописным стилем». Внутри византийского храма символизм и духовный аскетизм самым парадоксальным образом соединились с непомерной, чисто азиатской роскошью, любовью к дорогим материалам, красочности, блеску и пышности. Древнеримская традиция облицовки стен разноцветным мрамором получила новое развитие. Везде, где только можно, визан-

тийцы покрывали стены мрамором, дополняя его мозаикой и росписями. Мозаика из смальты и разноцветного стекла прекрасно сочеталась с мраморной облицовкой и золотом. Чтобы выдержать соседство с яркими красками, традиционный каменный рельеф становился предельно графичным, способным давать глубокие тени. Византийцы стали изобретателями совершенно нового типа капители, сплошь покрытой глубокой каменной резьбой. Но эта резьба «лежала» в одной плоскости и выглядела просто графикой, как это хорошо заметно на капители из храма константинопольской Софии.

Есть сведения о том, что, наряду с мозаиками, существовали и витражи, расписанные цветными эмалями. В константинопольской церкви Кахрие-Джами (1120) сохранились фрагменты такого витража. Из литературных источников известно, что витражи были и в храме Св. Софии. В ювелирном искусстве перегородчатые эмали по золоту с широкой палитрой красок дополнялись инкрустациями жемчугом и драгоценными камнями. Широкое распространение получили энколпии, подвески, серьги, перстни, браслеты. Византийские шитые и расписные шелковые ткани могли соперничать с персидскими и китайскими. Из Рима была заимствована техника межстеклянного золочения сосудов.

Искусство Византии оказало огромное влияние на развитие европейской художественной культуры. После падения Константинополя под ударами турок в 1453 г. оно не прекратило своего существования, а продолжало развиваться в Венеции и Сицилии, куда от турецких завоевателей бежали многие византийские мастера, на Балканах, в Закавказье и, наконец, в Древней Руси, перенесенное туда христианами миссионерами. В 301 г. приняла христианство Армения, в 337 – Грузия, в 865 г. христианство становится государственной религией Болгарии, 988-й – год крещения Руси князем Владимиром. На Западную Европу воздействие византийского искусства осуществлялось через византийские города на территории Италии – Равенну и Венецию, где византийские мастера долгое время работали вместе с итальянскими. Венеция входила в состав византийских земель вплоть до X в. Расцвет искусства Итальянского Возрождения, в частности венецианской живописи, мозаики и знаменитого стеклоделия мастеров острова Мурано, во многом был подготовлен византийцами.

Так Византии удалось сохранить и пронести через века традиции древнегреческой и эллинизированной ближневосточной культуры, сыграть роль исторического моста между Востоком и Западом (см. венецианская школа; итало-критская школа).

Но есть и принципиальное различие в том, как развивалось византийское искусство на Западе и на Востоке. Мысль Н. Кондакова о догматическом характере искусства Византии, о «псевдоклассическом

шаблоне, который легко усваивался и перерабатывался другими странами и народами», можно развить в следующем направлении. Древняя Русь получила античную традицию из Византии в ее наиболее догматичном и выхоленном виде вместе с православием. И поэтому, в то время как художники Западной Европы, начиная с Итальянского Возрождения, творчески развивали античное наследие, прежде всего в области изображения человеческого тела, пластики и «осязательной ценности» формы, древнерусские мастера, почти пренебрегая этим, сохранили лишь мифотворческое, аскетично-духовное начало христианского искусства, в небольшой степени оживляя его языческими пристрастиями. Может быть поэтому русское изобразительное искусство так и осталось в своей сути глубоко провинциальным и развивалось в течение столетий вне главных тенденций европейской художественной культуры. Вместе с тем, древнерусская иконопись благодаря этому изобразительному аскетизму сумела сохранить в веках свою религиозную духовность, в то время как западноевропейская живопись становилась все более обмирщенной и гедонистичной.

В истории мирового искусства есть два термина, имеющих различные смысловые оттенки: «Искусство Византии» и «византийское искусство». Первый означает искусство, связанное с существованием самой Византии, второй – распространение византийского стиля на сопредельные христианские страны.

Известен и еще один термин «Византийское Возрождение». Этим термином также объединяются два совершенно различных историко-художественных явления. Первое – расцвет византийского искусства в XIII–XV вв. при династии Палеологов после длительного периода кризиса и войн XI–XII вв. (см. Палеологовский Ренессанс; сравн. Македонское Возрождение). Второе значение термина относится к художественному течению в искусстве Англии конца XIX в., начало которому в 1879 г. положили лекции *У. Морриса* по истории византийского искусства. Архитекторы-романтики (см. Романтизм) почитали тогда византийский стиль основой всего европейского христианского искусства. В этом стиле архитектор *Д. Бентли* построил новый католический собор в Вестминстере (1895–1903). «Византийское Возрождение» стало, таким образом, одним из течений *Историзма*, охватившего все европейское искусство в конце XIX в. В России оно было известно под названием «*русско-византийского стиля*» и началось еще ранее, в первой трети XIX в.

(Основная характеристика: (Ключевые слова) древн. русск. Русь, греч. ros – норманн от норманнск. ruhs – светлый, рыжий, отсюда – русский, сравн. лат. russus – красный, рыжий; также финск. ruotsi – швед, мореход; по другой версии: от древнерусск. Hors, Hros – имя

древнего бога Солнца; см. стиль). Истоки национального стиля русского искусства связаны с историей Древней Руси. По некоторым предположениям слово «русь» появилось от названия «рухс-асы» (светлые асы) – племен антов, предшественников славян, живших в южных степях еще в I в. до н.э. По другим – от финского «руотси», которым финны называли норманнов-мореплавателей. Предпосылки художественного стиля древнерусского искусства складывались задолго до принятия Русью христианства в X в., а с ним и готовых форм византийской архитектуры, мозаики, иконописи, книжной миниатюры и ювелирного дела. Этими предпосылками являлись особый этнический характер и жизненный уклад древних славян, в свою очередь, определявшийся географическими и природными условиями Восточно-Европейской равнины. Географически Русь оказалась между Востоком и Западом, а исторически – вне Запада и вне Востока, как считали впоследствии «западники», или соединила в себе и то и другое, как утверждали «евразийцы». По мнению О. Ключевского, Н. Бердяева, главным фактором, оказавшим влияние на формирование русского характера, было «отсутствие естественных границ и необъятность русской земли» (см. древнерусское искусство; русский пейзаж). Огромные территории были слабо заселены изолированными друг от друга финскими и славянскими племенами. Южные степи, эти «ворота в Европу», постоянно подвергались набегам кочевых азиатских племен. Поэтому русичи уходили все дальше на север в глухие леса и еще больше теряли друг друга. *И. Забелин* писал о том, что из-за возникавших княжеских усобиц полки, шедшие «в лесах навстречу друг другу... подчас расходились, блуждали и не могли встретиться», а торговые пути пролегли лишь по рекам, в особенности зимой, по льду. «Лес был многовековой обстановкой русской жизни». Он доставлял тепло, защиту и строительный материал, а также подсказывал простейшие архитектурные формы. Но, с другой стороны, пространства, которыми приходилось овладевать русскому народу, были слишком огромны. Отсюда, по словам Бердяева, «безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечное, широта русской души и относительная слабость формы». Художественные формы на Руси всегда заимствовались сначала из Византии, затем с Запада. В развитии русской культуры постоянно «сталкивались два элемента: дохристианская природная широта, особенный темперамент, сформировавшийся в необъятных лесных и степных просторах русской земли, языческие верования, не искорененные христианством, и православный, из Византии наследованный аскетизм и догматизм... это сочетание обладало огромной разрушительной силой...». Этим, вероятно, объясняется прерывность, неравномерность развития художественной культуры на Руси.



У европейских народов культурная деятельность направлялась в единое формообразующее русло, это веками воспитывало у европейца чувство формы, потребность к организации и порядку. В России все было наоборот. Зато русские научились ассимилировать. В заимствованные на Западе, в странах высокой художественной культуры, формы они вкладывали свое содержание. В результате возникал своеобразный художественный стиль. Такова архитектура киевской, владими́ро-суздальской, новгородской, московской Руси, искусство иконописи, мозаики и фрески, первоначально заимствованных в Византии. Такова русская живопись с ее разработанными на Западе жанрами, темами, сюжетами и масляной техникой. Таковы стили «*нарышкинского*» и «*голицынского*» барокко, иконопись *строгановской школы*, архитектура «*петровского барокко*», *русский классицизм*, *русское академическое искусство*, «*русская готика*», *русский ампир*, *Модерн*, европейская по формам мебель, одежда... В то же время особая «пространственность», широта русского национального художественного мышления проявляла себя в *декоративности*, стремлении к органичной связи произведения с окружающей средой, в звучности цветовых отношений, так ярко отличающих древнерусскую иконопись от византийской школы. Для русского народного творчества характерно появление таких видов изобразительного искусства, как *русский лубок*, *парсуна*, ярмарочное искусство, уличная вывеска. Именно эти виды как «истинно народные» пытались возродить в начале XX в. авангардисты *М. Ларионов* и *Н. Гончарова*. Декоративное понимание цвета в корне отличает русское изобразительное искусство от западноевропейского с его культом ограниченной композиционными рамками формы, строгостью рисунка, «осязательной ценностью» объема. Поэтому и в целом западная культура формы, несмотря на заимствование техники живописи и скульптуры, не привилась в России. Вместе с тем, в русской живописи, во всей ее истории, возобладало не художественное, а этическое, нравственное и социальное начало. Эта особенность ярчайшим образом проявилась и в творчестве религиозных подвижников – древнерусских иконописцев и фрескистов, живописцев-романтиков начала XIX в. и демократически настроенных *передвижников* второй половины XIX столетия. Все «чисто живописное», в особенности последними, воспринималось как праздное, пустое и, следовательно, безнравственное, недостойное. Главный вопрос для русского художника XIX в. заключался в том, как и чем оправдать «бесцельное» занятие искусством на фоне бедствий и несправедливости общественной жизни. Отсюда беспощадное отношение к себе самому, к своему искусству, к зрителю. Об этом хорошо писал *Я. Тугендхольд*: «Странный цветок народа, бунтующего и в жизни, и в религии, но задумчивого в своем изобразительном искусстве». Такое

понимание нравственной сути искусства справедливо для всех русских художников от *А. Рублева* до *М. Врубеля*. Это объясняет также, почему в XVIII столетии портрет, а в XIX – сюжетная станковая картина стали главным жанром и видом русского национального искусства, а искусство прикладное и декоративное было объявлено «низшим» и находилось фактически вне общественного внимания. Такого резкого разделения Европа никогда не знала (см. девятнадцатого века искусство). Описательность стала характерной чертой русского искусства. И действительно, после Л. Толстого или Ф. Достоевского изобразительное искусство кажется просто ненужным. На фоне исключительной серьезности, «глубокомыслия», духа подвижничества и «эстетического аскетизма» русского искусства при относительно слабой формальной культуре любые проявления вкуса, пристрастия к красоте формы, красочности, ко всему, что просто «радует глаз», казались чем-то нездоровым, неорганичным, «чуждым», «французским», подвергались сомнению, критике, а подчас и просто объявлялись враждебным «духу русского национального реализма». Традиционные российские категоричность, нетерпимость еще более усиливали это отношение. Именно так критиковали в свое время «*мирискусников*», позднее «*бубнововалетчиков*», «*голуборозовцев*»... Но эти художники все же сумели привить русской публике долю эстетизма, «вкуса к изящному». Не последнюю роль сыграли «эстетские» творческие объединения в возрождении на рубеже XIX–XX вв. общественного интереса к древнерусскому и народному искусству, «открытии» древнерусских икон, вновь засверкавших яркими красками. Парадокс заключался в том, что именно красочность, яркость, декоративность всегда были отличительными свойствами русского народного искусства. Высокая формальная культура мирискусников, сравниваемая за считанные годы с западноевропейской, продолжает жить в традициях книжной графики, в частности *московской школы ксилографии*, и в искусстве театрально-декорационной живописи (см. Русские Балетные Сезоны в Париже). И все же главная особенность русского искусства в отношении к западноевропейскому состоит в его провинциальности. Даже Петербург, таков, какой он есть, один из красивейших городов мира, мог появиться только на самом краю Европы. По сравнению с европейскими художественными центрами, где создавались и развивались исторические художественные стили, их российские региональные варианты всегда были провинциально своеобразны. Русский классицизм – совсем не то, что в архитектурных столицах мира, русское *Барокко* – не совсем Барокко, *Рококо* – не Рококо и *Ампир* – не Ампир. Нечто подобное можно встретить лишь в Англии, где территориальная и исторически сложившаяся отстраненность от континентальной Европы породила во взаимодействии с психологическими

особенностями англичан своеобразный стиль, объединивший местные варианты незначительно различающихся между собой, но чрезвычайно отличных от европейских, английского Классицизма, Барокко, Рококо. В отношении русского искусства особенно сильно сказалась как относительная изолированность, так и вековая отсталость культурного развития России от западноевропейских стран. Историки искусства часто отмечают характерное для России «смешение стилей» и их запаздывание по сравнению с Западной Европой. Впервые мысль о «сращении» различных исторических художественных стилей в русском искусстве второй половины XVIII в. высказала Н. Коваленская. Она писала о том, что после петровских реформ «многие этапы, последовательно проходившиеся другими европейскими народами, в России нередко оказывались как бы сросшимися, уплотненными... возникали иногда неожиданные соединения весьма разнородных явлений». В эпоху Елизаветы Петровны (см. елизаветинское рококо) русское искусство начинает в стилистическом развитии догонять западноевропейское, а сравняться с ним сможет лишь в период *екатеринского классицизма*. До этого, в XVI–XVII вв. многие иностранные путешественники, оказавшись в Москве, с удивлением отмечали «варварский стиль» исконно русских изделий придворного обихода: царских регалий, парадных облачений, окладов икон и Евангелий, чаш, потиров и ковшей, где все строилось без видимой логики, тектоники, соотношения несущих – конструктивных и несомых – декоративных частей, по принципу, «чем богаче, тем красивее». За обилием драгоценных камней, жемчугов, эмалей и позолоты пропадала всякая композиционная ясность и, следовательно, отсутствовал стиль. Такого никогда не было ни на «настоящем» Востоке, в Византии, Индии, Китае, Японии, ни на классическом Западе. Интересным кажется в этой связи замечание историка И. Забелина о том, что русские иконы «нового фряжского письма» XVII в., выполнявшиеся под сильным европейским влиянием, принимались в Европе за памятники X–XII столетий. Образованный француз, маркиз де Кюстин, посетивший Петербург в 1839 г., точно так же, как двадцатилетие спустя убежденный *романтик Т. Готье*, никак не мог понять идею водружения «голландского шпица на греческую колоннаду» в здании Адмиралтейства и назвал это сооружение русского классицизма «христианским минаретом». В данном случае эклектизм выступает как исторически сложившееся национальное явление. С другой стороны, многие иностранные художники, работавшие в России, подвергались мощному воздействию русского духа и начинали творить в совершенно ином, чем в Европе, стиле. Примером может служить творчество величайшего зодчего *Б. Растрелли*, итальянца по крови, француза по образованию, почти всю жизнь проработавшего в России. Созданный Рас-

трелли стиль не укладывается ни в какие европейские рамки, в нем соединились и Классицизм, и Барокко, и Рококо, и традиции древнерусского зодчества. Такое могло произойти только в России и только в Петербурге. А *Камерон, Фельтен, Кваренги, Росси* и многие другие? Созданный этими европейскими мастерами стиль является европейским лишь по форме, да и то с существенными оговорками. Складывавшийся на территории России феномен слияния совершенно различных, во многом противоположных и чуждых друг другу, западной и восточной культур приводил к интенсивному, чрезвычайно быстрому развитию искусства, как это было в Москве при Иване III, Иване IV, Алексее Михайловиче в XVII столетии или в начале XVIII в Петербурге. Были и поверхностные заимствования, подражания европейской культуре, не затрагивавшие глубинные пласты русской жизни. Это относится, конечно, к значительной части петровских нововведений. Ведь не случайно такой эстет, как Д. Мережковский, писал о том, что чувствует себя не в Петербурге, а «в некоторых уголках Кремля... как на старых площадях Пизы, Флоренции, Перуджии..., ведь строили эти соборы и башни итальянские зодчие...». На другом полюсе русского искусства мы видим догматическое следование старине, византийским канонам или же поверхностное, примитивное «русофильство, почвенничество», «квасной патриотизм», *стилизации* под «истинно русский стиль». Эта тенденция всегда представляла в русском искусстве его наиболее регрессивное, реакционное течение, в том числе и в академизме. Но особенно она стала усиливаться с середины XIX в., времени Александра II (см. Александра II период). В 1848 г. говорили: «Теперь в моде патриотизм... Россия проживет одним православием без науки и искусства. Все взоры обращались к Византии и «думали навсегда уничтожить дело Петра». В 1856 г. при Петербургской Академии художеств был учрежден класс православного иконописания, музей древнерусского искусства, коллекции которого впоследствии составили основу *Русского музея императора Александра III*. Недостаточно глубокому пониманию особенностей русского национального искусства способствовало и восприятие его иностранцами как исключительно «варварского и экзотичного». Так, многие путешественники XVII в. сравнивали московский Кремль с «турецким сералем». А знаток западноевропейской архитектуры, француз *Виолле-ле-Дюк*, никогда не бывавший в России, на основании лишь виденных им случайных рисунков объявил, что древнерусское зодчество является «сплавом византийской архитектуры с элементами западноевропейского готического и итальянского стилей», а также восточных – «мавританского, сирийского, индийского». Западноевропейские черты русской архитектуры, считал Виолле-ле-Дюк, принесли с собой «фряжские» зодчие в XVI в., а восточные, по его мнению, объясняются «азиатским

происхождением славянских племен». Причем именно московская архитектура XVII в., в которой наиболее ярко проявилось соединение всех этих элементов, «наиболее полно выражает русский идеал». Это авторитетное мнение было понято буквально и оказало пагубное воздействие на целую эпоху в развитии русского искусства времени Александра II и Александра III. Дело доходило до того, что основой «истинно русского стиля» объявлялись мотивы «индо-персидской архитектуры». О весьма своеобразном понимании «русского стиля» во второй половине XIX в. даже среди профессионалов, многие из которых находились тогда, вслед за *Г. Гагариным*, в плену теории «византизма» и «восточных влияний», свидетельствует факт командировки, правда так и не состоявшейся, архитектора *Л. Даля* в Индию с целью «изучения и разработки материалов для основания русского архитектурного стиля». Разумеется, этот, кажущийся теперь курьезным, факт необходимо рассматривать с позиций реалий того времени и он никоим образом не бросает тень на искренние устремления деятелей русской культуры, в частности *А. Оленина*, президента Академии художеств, в поисках своеобразия развития отечественного искусства (см. «национальный романтизм»). Именно такими устремлениями продиктованы опыты К. Росси по проектированию деревянных домов «в русском стиле» (1815) для ветеранов Отечественной войны в деревне Глазово близ Павловска. Проект не был осуществлен, но успел получить прозвание «русско-ампирный», поскольку лишь отдаленно напоминал подлинные памятники русского деревянного зодчества. *В. Стасов* разрабатывал проект «возобновления» Десятинной церкви в Киеве, разрушенной Батыем в 1240 г., в «древнем русском стиле» (1827–1828). *О. Монферран* и *А. Штакеншнейдер* при Николае I создавали «образцовые трактиры», имитировавшие крестьянские дома, своеобразные «николаевские» деревни, наподобие известных в свое время «потемкинских». Концепцию исключительной самобытности русского искусства отстаивал историк Забелин, поклонником русского деревянного зодчества был архитектор *И. Горностаев*. Однако само понятие народности и русского стиля менялось в течение веков, неизбежно испытывая самые различные иноземные влияния. Этого не учитывали сторонники «чистоты русского стиля», которые вслед за *К. Тоном*, поддерживаемые мощным гласом *В. Стасова*, пытались «возродить» произвольно выбранные «оригиналы». Наиболее курьезным проявлением русофильской тенденции в архитектуре и декоративном искусстве конца XIX в. была «ропетовщина» (см. Иван Ропет). «Русский стиль» культивировался в начале XX века. Хотя следует сказать, что никогда не существовало каких-то особенно, исключительно русских форм, а было лишь стремление к осмыслению мирового и, в частности, европейского художественного развития, русский

способ его переживания и творческого претворения. Мысль о том, что «русский наиболее русский лишь тогда, когда он наиболее европеец» была высказана Ф. Достоевским в романе «Подросток», а затем в его знаменитой «Пушкинской речи»: «Русским всегда были дороги эти старые, чужие камни... осколки святых чудес... более чем самим европейцам... русские умеют слиться с чужими формами жизни, перевоплощаться... и имеют... склонность к всемирной отзывчивости». К сожалению, этим идеям не было дано реализоваться в полной мере в изобразительном искусстве. Быть может только в «Явлении Мессии» и «Библейских эскизах» А. Иванова...

Провозглашенная Достоевским «всемирная отзывчивость» и была самой характерной национальной чертой «русского стиля». Она означала постоянную готовность учиться у других народов, ассимилировать культурные формы, преобразовывая их, придавая им такую широту, размах, масштабность, которая соответствовала пространствам России и была совершенно неприемлема для Запада. Таково было древнерусское искусство, прежде всего, основанное на византийских формах зодчества и иконопись. Таково же «русское барокко» и «русский классицизм». В этом же состоит своеобразие *петербургского стиля* – самого европейского из русских городов, так парадоксально выразившего «русский стиль». Ведь в нем цитировалось все мировое искусство, и кто знает, может русско-европейскому Петербургу суждено в будущем стать главным хранителем культурного музея человечества?

История России убедительно доказывает, что возрождение русской национальной культуры происходило лишь тогда, когда она соприкасалась с европейской, и напротив – гибла, когда замыкалась в себе. Русское искусство, *эллинистическое* по рождению и по духу, сначала через посредство Византии, а потом Запада постоянно осмысляло свою преемственность от античной Греции. Символически, соответственно духовной напряженности развития русской культуры в период *Модерна*, на рубеже XIX и XX столетий проблема Востока и Запада, опять же парадоксально, была ярко обрисована *авангардистом Б. Лившицем*: «Навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, диллювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад – полутораглазый стрелец».

Что же касается кризиса античной рабовладельческой культуры, то сказывается и на философии. В недрах Римской империи формируются идеологические предпосылки для нового понимания искусства. Представитель неоплатонизма Плотин (205–270 гг. н.э.) уже про-

поведует презрение к чувственному миру, призывает отказаться от предпочтения разума чувству. Для него высшая красота в Боге, чем больше человек освобождается от телесного, тем он становится более прекрасным, так как только в состоянии экстаза он может возвыситься до Божества. Учение Плотина закладывает теологические основы, получившие развитие в христианском богословии.

Дряхлеющий Рим, разъедаемый противоречиями, сотрясаемый восстаниями, потерявший веру в моральные устои, поддавшийся мистике, вынужден предоставить в 313 г. свободу вероисповедания христианам. Процесс отпадения римских провинций завершается в 395 г. разделением Римской империи на Западную и Восточную.

Восточная Римская империя – Византия – не претерпела политической и экономической катастрофы, как Западная, процесс перехода от рабовладельческой формации к феодальной происходил постепенно, сохраняя преемственность с античностью. В новой столице – Константинополе, занимавшем выгодное положение на стыке Европы и Азии, формировалась новая культура и архитектура, впитавшая достижения римского, греческого, ирано-сирийского строительного искусства. Византийский стиль складывается постепенно под воздействием противоречивых факторов, среди которых огромную роль играла православная христианская религия. Теократический характер государственной власти и сильный бюрократический чиновничий аппарат регулировали все стороны жизни. Религия освящала государственный строй, регламентировала отношения между императором и его подчиненными, контролировала идейные и нравственные взгляды общества, вела борьбу против «языческой» античной науки, философии и искусства. Сильные традиции греческой и римской культуры, переработка тысячелетнего наследия античного и восточного искусства задерживали сложение устойчивых типов культовых зданий с упорядоченной системой взаимосвязи структурных элементов. В создании Анфимия из Тралл и Исидора из Милета – соборе Софии Константинопольской (532–537 гг.), главном культовом здании всей Византийской империи, талантливо сочетаются базиликальная схема сцентрической, римские крестовые своды с византийским куполом на парусах, античные детали порталов с христианской символикой, аттические базы колонн с воронкообразными плетеночными капителями.

Теоретики и блестящие зодчие Анфимий и Исидор создали новую конструктивно-пространственную структуру православного храма.

После расцвета культуры и архитектуры в V–VI вв. для Византии наступает тяжелое время. С севера «второй Рим» теснят славяне, с юга – Иран. Волна арабского нашествия захлестнула значительную часть византийских земель. Борьба с внешними врагами осложнялась

внутренними распрями, связанными с иконоборчеством (726–842 гг.). В этих условиях были необходимы жесткая идеологическая политика и регламентация религии. Установление зрелого византийского феодализма со строгой системой вассалитета, признание иконопочитания и усиление монастырей, естественно, потребовали канонизации во всех сферах религии. В так называемый средне-византийский период (VIII–XIII вв.) получает завершение и становится основной крестовокупольная архитектурная система. Ведущими сооружениями Византии, наиболее ярко отразившими главенствующие идеи и эпоху, являются культовые постройки: монастыри и церкви. В период временной стабилизации государственных основ завершается процесс сложения византийского стиля.

Основополагающий принцип «небесной иерархии», управляющий, по утверждениям «отцов церкви», вселенной, нашел опосредованное отражение и в объемно-пространственной структуре крестовокупольных зданий, сконцентрировавших в пластических формах главенствующие идейно-художественные принципы и утилитарные требования христианской религии.

Соответственно и иконографические сюжеты подчинялись этим закономерностям и демонстрировали установленный «от века» иерархический порядок. В нижних частях храма размещались представители земной церкви, а в верхней – небесной. Все воспринималось через религиозную пелену, через призму культа, которая преломляла действительность. За видимым греховным материальным миром скрывался мир бесконечной мудрости Божьей, мир свободного возвышенного духа, который можно было познать путем совершенствования и отречения от земных благ. Всякий образ, в том числе и архитектурный, по мысли Иоанна Дамаскина (ок. 700–750 гг.), «есть откровение и показание сокрытого». К памятникам византийского зодчества нельзя подходить с меркой античности, с позиций подражания природе. Стилиевые особенности архитектуры Византии были тесно связаны с богословием, с миром аллегорий и символов, которые сейчас в значительной части непонятны. В основе структуры византийских культовых построек лежит не типовой архитектурно-пластический элемент, в виде колонны или арки, а пространственная ячейка. Формообразование в зодчестве Византии построено на соподчинении пространственных ячеек, обычно большей центральной. Распор ее свода погашается системой окружающих ее конструкций, в силу чего преобладают центрические композиции. В пластическом решении господствуют стена и свод. Наружный облик, особенно ранне- и средневизантийских храмов, достаточно простой, что связано с общей религиозной установкой на божественность духовного начала и приземленность материального. Каменная оболочка здания, его плоть, привлекала внимание



византийских зодчих значительно меньше, чем пространство интерьера. Если пластика экстерьера носила в большинстве случаев функционально-конструктивный характер, то пластика интерьера приобретала черты декоративно-символические. Такая двойственность архитектурной пластики является результатом дуализма идеологии, делившей весь мир на воспринимаемый нашими чувствами мир греховной материи и мир вечный, духовный, пронизанный Божественным откровением. Поэтому основное внимание в византийском искусстве сосредоточено на интерьере – месте «приобщения» к Божеству. Внутреннее пространство храма – это апофеоз византийской архитектуры, синтез всех видов архитектурной пластики, фресковой живописи, мозаики, прикладного искусства, хорового пения, музыки и слова.

Для византийского стиля свойственно облачение рационального конструктивного и пространственного решения в религиозно-мистические одежды, превращение искусства в «служанку богословия». С одной стороны, сложение архитектурного организма, его тектоника, логика роста реалистично выражены в объемной пластике и легко воспринимаются во внешних формах, а с другой стороны, перед современником раскрывался скрытый образ «незримой красоты», который отражал сущность неземного мира идеальных, чистых понятий. Конкретные, геометрические объемы храма выступали для него как тень, слабое отражение Божественного разума и красоты. Распространение православия на сопредельные страны: Армению, Грузию, Болгарию, Русь и др. – сопровождалось перенесением типа крестово-купольного храма, канонизированной церковной службы, принципов иконографии, что, конечно, сказывалось на типологической близости культовых зданий. Это давало повод ряду ученых рассматривать архитектуру перечисленных стран как ветви византийского стиля. Не останавливаясь на подобной ошибочной концепции, критика которой подробно изложена в работах Н. Воронина, Г. Вагнера, П. Максимова и др., напомним, что стиль механически не переносится, а возникает спонтанно. Он детище своего времени и рождается согласно внутренним причинам как результат диалектического развития. Стиль не вырастает на пустом месте, а сохраняет определенную преемственность с прошлой культурой народа. Достаточно взглянуть на грузинский храм Джвари (590–604 гг.), вознесенный на вершину скалы, и на болгарскую церковь Архангелов Михаила и Гавриила в старом Несебре (XIII–XIV вв.) без внутренних столбов и с колокольной над притвором, украшенной живописными пластическими деталями, или сравнить собор пещерного монастыря Гегард (1215 г.) с уникальной резьбой портала, принадлежащий к самобытному типу армянских купольных залов, с любым новгородским храмом, чтобы ощутить стилевые особенности этих православных культовых построек, их особый нацио-

нальный колорит, связанный со спецификой художественного мышления, получившего выражение в архитектурной пластике.

Названия стилей, их терминология достаточно условны и не представляют четкой логической системы. Особенно много неясностей с понятием стиля в древнерусском зодчестве. В введении к своей книге «Проблема жанров в древнерусском искусстве» Г. Вагнер пишет: «Достаточно сказать, что стилистические категории к древнерусскому искусству почти не применяются, а ведь искусство это существовало на протяжении восьмисот лет!». Поэтому мы пользуемся принятой классификацией зодчества Древней Руси, связанной с этапами ее социального развития: архитектура Древнерусского государства (X–XI вв.), архитектура феодальных княжеств (XII–XV вв.), архитектура периода создания и укрепления Русского государства (середина XV–XVI вв.), архитектура централизованного Русского государства (XVII в.).

В рамках этих условных стилиевых периодов можно выявить отдельные художественные направления и школы. В годы феодальной раздробленности особенно резко выделяются отдельные архитектурные центры. На общем фундаменте архитектуры Киевской Руси формируются в обособившихся княжествах свои художественные школы с устойчивыми стилиевыми чертами. Более дробные живописные сооружения Киева резко отличаются от лаконичных устойчивых памятников Новгорода, владими́ро-суздальское белокаменное зодчество разнится с кирпичными постройками Смоленска, архитектура Черниговского или Гродненского княжеств обладает своими неповторимыми чертами. Но всем памятникам периода феодальной раздробленности присущи общие черты, которые свидетельствуют о их принадлежности к русской архитектуре. Таков феномен стилиевой общности.

Много исследований посвящено определению истоков владими́ро-суздальского зодчества, нахождению прототипов его пластических деталей, изысканию, откуда пришли первые каменодельцы во Владимир.

С нашей точки зрения, важнее установить не столько возможный адрес той или иной пластической детали, включенной в структуру русского храма, сколько выяснить тенденции его эволюции и причины включения этой детали в русский храм.

Например, чем вызвано применение аркатурного колончатого фриза в постройках Андрея Боголюбского и, в частности, в Успенском соборе (1158–1160 гг.) во Владимире – первом храме, получившем такой пояс. Его применение было вызвано стремлением усилить семантическое значение главного храма и использовать видимые со всех сторон фасады для дополнительной информации, направленной на поддержание авторитета князя. Вызолоченные колонки выполняли по сути функции богатой пластической рамы для иконописного изобра-

жения и развивали древний прием размещения на фасаде в нишах фигур святых, что имело место уже в Софии Киевской, Георгиевском соборе в Новгороде и других храмах XI и XII вв.

Строгие фигуры пророков в золоченом обрамлении, очевидно, ассоциировались в глазах торгово-ремесленного люда, опоры князя, с деяниями самого Андрея – «Провозвестника» и борца за объединение Руси, поборника справедливого мироустройства. Аркатурный пояс Успенского собора, его семантика и красочные декоративные формы имеют в значительной части местные истоки. Идейно-образная трактовка первого владимирского колончатого пояса, в устройстве которого могли принимать участие иноземные мастера, была совершенно другой, чем в романской архитектуре. В романском зодчестве аркатура имеет, как правило, объемно-пространственное решение, поскольку связана с конструктивной формой галереи, прохода в толще стены (трифориями). Отсюда и специфика ее расположения снаружи в отдельных местах стены, чаще всего на западном фасаде и апсидах. В древнерусском же зодчестве колончатая аркатура плоскостная, так как выполняет назначение пояса, который окружает здание и служит достойным обрамлением сначала для иконописного изображения, а затем скульптурного.

Весь композиционно-пластический строй владимирского собора отличался не только от романских базилик, но и от крестово-купольных построек Византии и Киевской Руси. Если в образе мону-ментальных построек Ярослава Мудрого подчеркивалась идея разумного градоустройства, укрепления единства государства, его целостности, то в сооружениях Андрея Боголюбского на первый план выдвигается идея богоизбранности князя, его права на власть. Нашел отражение в замечательном произведении владимирских каменодельцев и принцип аналогии, который воспринимался в средневековье как основной закон творения, созидания по «образу и подобию». Аркатура подобна стене с закомарами, которая расчленена лопатками с приставленной тянутой колонкой. Колонка барабана подобна колонке апсиды, а последняя аналогична приставной колонке лопатки. Форма портала близка оконному проему, контуры которого повторяют очертания прясла стены. Стремление к аналогии, к подобию форм хорошо демонстрирует и рисунок капителей. Несмотря на различия в характере резьбы, трактовки растительного орнамента, профессионального мастерства резчиков, все капители: полуколонн фасада, колонок барабана, аркатуры и порталов – объединяют общие принципы и подобие форм. В то же время для западноевропейского романского зодчества типична тенденция к разнообразию капителей. Нередко даже колонны, расположенные рядом или объединенные общей абакой, имеют разные капители; вспомним спаренные колонны монастырского двора

в Арле (конец XII в.). Для порталов владими́ро-суздальских храмов характерна стабильность общей структуры. В западноевропейской архитектуре, наоборот, наблюдается большее разнообразие дверных обрамлений. Не применяют владимирские мастера и завершение проема портала тимпаном, в то время как их западные собратья очень редко отказываются от него и придают ему соответствующую идейно-композиционную роль.

Для владими́ро-суздальского зодчества характерно не разнообразие архитектурной пластики поверхности, типичное для романской архитектуры, а целостная декоративная система, оперирующая небольшим типизированным набором пластических средств и обладающая своими стилистическими чертами.

Во владими́ро-суздальской архитектурной пластике нашли на Руси наиболее яркое выражение идейно-художественные принципы средневековья. Эстетические положения античных философов, пропущенные сквозь сито теологии, дошли в учении Августина (IV в.) и до зодчих владимирских земель. Представления этого непрекаемого в средние века авторитета о том, что Вселенная развивается по строго определенному порядку, предначертанному Творцом, что в основе бытия и красоты лежат вид, форма и порядок, вещественно воплощаются в строгой закономерности архитектурно-пластической композиции и устойчивости аналогичных пластических форм владимирских храмов. «Лестница красоты» с ее системой восхождения от чувственных впечатлений к разуму и Божественной благодати как бы опосредованно воплощалась в системе пластических форм, получавших развитие от более тяжелых и материальных внизу к более легким, воздушным – вверху.

### ***Тема 2.2. Русско-византийский стиль с элементами романского в архитектуре православных храмов XIII–XV веков***

В отличие от владими́ро-суздальских земель с сильной княжеской династической властью в Новгороде крепнет новая общественная сила – бояре и «лучшие» люди посада. В 1136 г. в результате народного восстания Новгород превращается в вечевую республику. Во главе «Господина Великого Новгорода» становится владыка и посадник, выбранный из состава городского патрициата. Элементы классово ограниченной демократии, усиление общественных и политических прав купеческих сотен и ремесленных братств сказывались на архитектуре. Меняются заказчики храмов, а соответственно и требования, сильнее сказываются региональные художественные традиции, уменьшаются размеры построек и расширяется применение местных материалов. Более скромные идеологические запросы, не поднимаю-

щиеся до уровня общегосударственных, большее внимание утилитарным проблемам отражалось на упрощении идейно-художественного замысла и архитектурной пластики. Начинают исчезать типичные для Киева ниши на фасадах, нарушается симметрия в расположении окон, теряется величественность, упрощается традиционное завершение церковных барабанов. Одновременно продолжают кристаллизоваться новгородские художественные черты: плоскость стены приобретает особую монументальность, уменьшается число окон. Постепенно объемы и плоскости храмов приобретают особую пластическую живописность и производят впечатление не сложенных из грубо отесанного камня, а вылепленных из податливого материала. Господствующим типом в конце XII в. становится небольшой четырехстолпный приходской храм, который начинает завершаться стрех-лопастным покрытием, лучше отвечавшим климатическим условиям, чем позакомарное. Таковы в общих чертах стилевые особенности новгородской архитектурной школы. Одним из ее ранних примеров может служить церковь Перынского скита (начало XIII в.). Поставленная, по преданию, на месте, где возвышался деревянный идол, грозный Перун, она сменила своих предшественниц из дерева, взяв некоторые их привычные композиционные особенности. В скромном каменном храме, расположившемся на холме у истоков Волхова из Ильмень-озера, наблюдается стремление к более лаконичной с элементами центричности динамичной композиции. Единство внешнего объема храма достигается закреплением только наружных углов и размещением окошек с подчеркиванием центральной оси. Монолитности объема способствует и только одна сильно пониженная апсида. Обычный для крестовокупольных церквей прием пластического выявления на фасаде с помощью лопаток и закомар внутренних опор и системы пространственных ячеек уступает в Перынской церкви место принципу выражения структурной целостности всего объема. Закрепление углов храма крестообразно выступающими лопатками, напоминающими рубку углов в деревянных постройках, характер покрытия, приближающийся к поскатной кровле, как и обособленное положение апсиды, словно прирубленной к основной части церкви, следует связывать с общими тенденциями демократизации культуры и воздействием народных основ деревянного зодчества.

Архитектура Пскова, несмотря на ее зависимость от старшего брата» – Новгорода, близость социально-экономических условий, строительного материала и климата обладает в свою очередь стилевыми отличиями, что лишний раз убеждает в ошибочности механического подхода к определению стилевой принадлежности архитектуры того или иного народа на основании сходства отдельных деталей и участия иноземных мастеров. Своеобразие жизни одного из древней-

ших русских городов летописания не обретаются «вспомнута, от кого создан бысть и которыми людьми», ее народные черты, усиленные более демократическим вечевым порядком, глубокий патриотизм горожан получили самовыражение и в архитектуре.

Псковские смекалистые мастера употребляют более дешевую кладку из местного плитняка на известковом растворе, понижают высоту храмов, но делают каменные подклети для хранения товаров, ставят на стены церкви звонницы и пристраивают приделы с притворами. Основная компактная пространственная ячейка тем временем, подобно избам, обрастала приделами, галереями, крыльцами, нередко даже деревянными, которые, в свою очередь, заменялись каменными.

Псковские каменодельцы, которые «пообвыкли каменному делу», заменяют сложное и конструктивно неоправданное в северных районах позакомарное покрытие на поскатное, проверенное веками в народном деревянном зодчестве.

Примером псковской архитектурной школы может служить храм Николы «со усохи» (с высохшего места), возведенный в 1371 г. Это был кончанский храм «опоцкого конца», в его подклетах хранились казна, акты и военные припасы. Некогда возле церкви Николы шумело кончанское вече, тревожно гудели колокола, призывая граждан на защиту родного города. Отслуживший свое время храм был заменен в 1535 г. новым, который стоит и по сей день. В течение XVI в. к приземистому объему Николы «со усохи» пристраиваются притвор и приделы, а в XVII в. комплекс дополняют звонница и часовня-усыпальница. Функционально-конструктивная объемная пластика храма доведена до художественного совершенства и слита в целостную уравновешенную композицию, которая воспринимается по разному со всех сторон. Назначение отдельных помещений, иерархическое соподчинение правдиво «вылеплено» из мягкого известняка и объединено в художественное целое монументальными стенами с широкими лопатками, переходящими в многолопастные завершения.

Иерархические отношения, значимость отдельных частей, эмоциональные нюансы очень ярко отражены в пластической форме барабанов и куполов. Глава самого храма – монументальна, торжественна, глава придела – стройнее и камернее, а главка часовни «Неугасимая свеча» – чуть трогательна, интимна. Только барабаны и апсиды, эти идейно-композиционные центры, включают орнаментальную пластику. Псковские умельцы создают бесхитростный, но выразительный рисунок из чередующихся полос прямоугольных и треугольных впадин. Орнаментальное ожерелье украшает барабаны.

### *Тема 2.3. Российский (московский) ренессанс в отечественной архитектуре. Конец XV–XVI век*

Стиль не определяют отдельные, даже очень устойчивые детали, не характеризуют его полностью и единичные типы построек. Стиль эпохи – это отражение своего времени, нерасторжимое единство всех проявлений культуры, начиная от искусства и кончая одеждой, бытовыми мелочами. Поэтому более цельное, законченное ощущение стиля дает пространственная среда. Этим вызвано сейчас желание сохранить не только памятник архитектуры, но и окружающую его старую застройку, исторический фон.

Сильно и остро мы ощущаем дух эпохи, национальные и стилевые различия при осмотре архитектурных ансамблей, спаенных временем уголков города. Наиболее интернациональны в эпоху средневековья были фортификационные постройки, отражающие в объемной пластике общие для разных стран функционально-конструктивные требования. Однако если сравнить папский дворец и крепость в Авиньоне (1242–1352 гг.) с Псковским детинцем (XIV–XVII вв.), то сразу бросается в глаза их отличие. Мрачный компактный объем папской резиденции во Франции довлеет над древним Авеннио, основанным еще Августом, и воскрешает мрачную эпоху борьбы отцов церкви за всеевропейское господство. Его массивные, вздымающиеся на огромную высоту стены, толщина которых подчеркнута нишами и нависающими эркерами, были неприступны и грозны, они вызывали страх перед могущественной силой церкви и словно угрожали страшным судом, вечными мучениями в «геенне огненной».

Другое ощущение возникает при взгляде на стены и башни псковского кремля. По кромке известковой скалы протянулась светлая лента стены, причудливо изгибаясь по склону, сбегая вниз, подчиняясь рельефу местности. На изломах стен, поворотах и углах устойчиво расположились монументальные, грузные, как бы выросшие из земли башни, от которых словно веет богатырской силой. Крепостные стены с боевыми башнями защищают Троицкий собор и другие постройки, но не угрожают, не страшат. Широко раскинувшиеся стены не зажимают, не сдавливают постройки, а, напротив, вызывают впечатление раздолья, столь характерного для русских земель.

Особенно остро воспринимается разница национальных культур при сравнении средневековых городов Западной Европы и Руси. Даже относительно одинаковые климатические условия, схожесть строительного материала, широкие торговые связи, функциональная однотипность зданий не смогли ликвидировать разницу в зрении, силу народных, этнических традиций, запечатленных в архитектурной пластике Пскова и Таллина. Псков – приземист, его постройки –

статичны, как бы распластаны по земле, объемы сооружений – простые, пластический язык – лаконичен, немногословен. Большое значение имеет раскрытость, свободное соотношение пространства и объемов, а также общий светлый колорит. Каменные постройки Пскова, особенно культовые, окружены воздухом, обозримы с многих точек зрения. Они не затеснены соседними зданиями. Таллин окружен крепостными стенами, стянут их крепким поясом. Постройкам тесно, они словно стремятся вырваться из каменного плена и тянутся вверх, устремляясь к светлому небу. В городской среде господствуют не обособленные объемы, а плоскость, составленная из различных фасадов и ограничивающая улицу. Поэтому зодчими старого Таллина большое внимание уделялось пластической обработке стены, архитектурной пластике поверхности. Общее впечатление солидности, достоинства, некоторой тяжеловесности связано с темной, плотной цветовой гаммой застройки с титульными плитами, гербами, индивидуальными придорожными камнями. Узкие улицы без зелени давали возможность рассмотреть вблизи мелкие пластические детали, тонкую резьбу и надписи. Среди этой плотной массы домов, прорезанной сетью улочек, вздымаются ввысь иглоподобные шпили костелов и стройные очертания крепостных башен.

Старый Таллин очень красив и, естественно, его красота более близка и понятна для эстонцев, она отвечает их патриотическим чувствам, она – их материализованная история и культура точно так же, как русскому дорог старый Псков. Необычайно теплое чувство, как встреча с отчим домом, захватывает нас, когда мы смотрим на постройки Пскова с их простыми формами, лишенными нарочитой красоты, с их естественной, как в природе, пластикой. Небольшие храмы Пскова с уютными крылечками и скромными звонничками как будто прижались к земле, распластались по ней и ищут, подобно Антею, поддержки у «матери сырой земли». Храмы не взлетают ввысь, как готические, они приземлены, это не экзальтированный порыв к небесам, а земная любовь к жизни с ее тяготами, заботами и радостями.

И вся эта гамма впечатлений достигается почти исключительно пластическими средствами.

Только к XI веку в Западной Европе в процессе противоречивого взаимодействия варварского искусства с римским складываются относительно стабильные типы культовых построек и пластических деталей. Окончательному закреплению романского стиля, его зрелости способствует разделение в 1054 г. западной церкви и восточной. Католическая догматика формировалась под значительным влиянием трезвого отношения римской философии к действительности и накладывалась на примитивную веру варварских племен в силу магического обряда.



Стремление к конкретно-осозательному выражению даже иррациональных представлений сказывается на распространении объемной скульптуры. Получает большее развитие по сравнению с Византией и пластика поверхности. Стены храмов расчленяются лизенами, которые отвечают ритму внутренних опор. Господствующим пластическим элементом становится циркулярная арка. Углубляющимися рядами она словно втягивала внутрь, выделяла вход в храм, обрамляла оконные проемы, пробегала волной, завершая плоскости стен, протягивалась лентой аркатурного фриза, разрывала массив стены арочными галереями. Но небольшие проемы и наложенные на каменную поверхность плоскостные арочные формы только подчеркивают массивность, толщину и монолитность стены. Памятником, прекрасно иллюстрирующим победу готики над романскими приемами формообразования, является собор Нотр-Дам-де-Пари, словно специально сохранивший для истории переходные формы. Главный собор Парижа начал возводиться в 1163 г. в период борьбы королевской власти, поддерживаемой горожанами, против крупных феодалов, на начальной стадии объединения Франции в единое централизованное государство. Сооружение собора в столице французского королевства преследовало не только религиозные цели, но и политические. Собор Парижской Богоматери рассчитывался на все население столицы, приблизительно на десять тысяч человек. Для решения такой сложной задачи – создания огромного пространства, – которое должно было обеспечивать хорошую видимость и слышимость для молящихся, были использованы новые конструктивные приемы, обусловленные переходом на каркасную систему. Законченное к концу XII в. центральное ядро собора представляло пятинефную базилику, распор от высокого среднего нефа которой передавался уже с помощью аркбутанов на мощные уступчатые контрфорсы. Нижняя часть собора сохраняет еще следы романского художественного мировоззрения. В среднем высоком пролете и западном фасаде значительно влияние стеновой конструкции. Вертикальные тяги, продолжающие нервюры, не доходят до низа, а зрительно опираются на капители круглых приземистых романских по пропорциям колонн.

Нотр-Дам-де-Пари – сплав эпохи, объединивший устойчивость, материальность романских построек с динамикой и воздушностью готических. Перед лицом, стекавшимся на площадь, представал главный – западный фасад Нотр-Дам-де-Пари. Словно заглавная страница готической рукописи архитектурная пластика собора повествовала о становлении нового этапа в развитии зодчества и укреплении королевской власти. Опираясь на массив стены с контрфорсами, степенно поднимаются башни собора, как бы ускоряя свое движение и сбрасывая по мере подъема тяжесть.

Характерно последовательное уменьшение, дробление пластических форм кверху, сохраняющее тектонические принципы романской архитектуры. Над тремя заглубленными в толщу стены порталами протянулась «галерея королей». Двадцать восемь фигур в ритуальных позах, плотно расположенных в арочном фризе, утверждают божественное происхождение королевской власти.

В торжественном предстоянии застыли как бы продолжающие торжественный строй колонок перспективного портала аллегорические фигуры, над ними протянулись рельефные ленты архивольтов, обрамляя главную тематическую сцену, размещенную в тимпане. «Искусство принадлежит художнику, расположение – церковному пастырю» – таково беспрекословное требование, провозглашенное еще в 787 г. Никийским церковным собором. Но почти пятьсот лет, прошедшие с того времени, внесли свои коррективы. В искусство проникают элементы реалистического восприятия окружающей действительности; готических мастеров начинают интересовать духовный мир человека, его бытие. На архитравных камнях порталов изображены сцены сельских работ, соответствующие различным месяцам года. Вместо символического языка с образами ангелов, олицетворяющих разум, быков, воплощающих трудолюбие, и т.д., появляются изображения крестьян за уборкой урожая или работника, точащего косу. Истоки народных преданий проявляются и в завершении верхней галереи собора, в образах животных и фантастических птиц. Собор Парижской Богоматери по словам Гюго: «Это как бы огромная каменная симфония, колоссальное творение и человека, и народа; единое и сложное, подобно «Илиаде» и «Романсеро»...».

Стиль соединяет интернациональные черты общечеловеческой культуры с национальными чертами, объективные закономерности эпохи с субъективной их трактовкой, традиции с новаторством. Готические соборы Франции отличаются от соборов Германии, а английская готика от польской. И дело не только в том, что в соборах Франции гармонично уравниваются вертикальные и горизонтальные членения, что их башни имеют плоские завершения, что они очень пластичны, и их пластика сочная, эмоциональная, а соборы Германии устремлены ввысь, изрезаны, измельчены несколько суховатыми деталями. Обладают особыми формальными чертами и готические постройки Англии, Польши, прибалтийских государств. Их стилевая особенность – результат воздействия всей многовековой культуры, исторической эволюции, специфики общественных отношений и экономического развития. Общность ряда этих условий обеспечила близость архитектурных форм, а отличия – стилевые и национальные нюансы. Не следует механически препарировать стиль и делать выводы без комплексного анализа многочисленных факторов, влияющих на сложение феномена стиля.

Европейская готика формировалась в условиях развивающихся средневековых городов, в эпоху развитого феодализма и зарождения новых буржуазных отношений, в сложный начальный этап образования национальных государств. Она складывалась в условиях жесткой борьбы между сильным религиозным мировоззрением и возникающими научными знаниями, в годы всемогущества инквизиции и первых университетов. На творчество готических гильдий каменщиков оказывали влияние не только христианская религия, но и скрытая в мире культовой аллегории античная философия, особенно неоплатонизм, влияли и крупинки новых научных знаний и практический опыт. Соотношение этих и других формообразующих элементов, преобладание тех или иных факторов, влияние местных особенностей и традиций, умноженные на случайность, определяли пути сложения того или иного стиля. Но общее, что цементирует готический стиль, – совокупность основополагающих идейно-художественных положений и принципов. «Бог источник всякой красоты и Сам – высочайшая красота». Это способствовало выработке в готике диалектически противоречивого единства функционально-конструктивной и декоративно-символической пластики, характеризующего стилевую систему европейской готики.

Готика как целостное стилевое явление ассоциируется сегодня для большинства людей с образом вздымающихся к небу легких, словно растворяющихся в высоте линий или «кружев» из камня с красочными вставками из разноцветных стекол, с ажуром стрельчатых арок, словно вдвинутых одна в другую, с виртуозной пространственной конструкцией, перекинувшей свои каменные устои – аркбутаны – через крыши боковых нефов. Этот образ, столь привычный сегодня, далек от тех впечатлений, которые создавали готические соборы у современников. Для горожан вырвавшиеся из земного плена башни соборов обладали не только Божественным откровением и красотой, но и служили символом свобод города, его равенства с грозными и сильными феодалами. Они были для целых поколений синтезом богословия, знаний, истины и красоты. Каждый камень собора, каждая его скульптура, каждый витраж наделялись скрытым смыслом, они иносказательно внушали мысль о величии и неизменности Божественных деяний, о ничтожности и бесплодности человеческих стремлений, о греховности борьбы против установленных свыше порядков. Архитектурная пластика готики, особенно тематическая, – метафорична, она сочетает реалистическую трактовку формы с символическим содержанием, которое последующими поколениями уже не расшифровывалось.

Все это затрудняет для нас понимание готического стиля, проникновение в его идейно-художественные особенности. Этому способствует и почти полное отсутствие средневековых профессиональ-

ных работ о принципах архитектурного творчества. Строительные артели держали в тайне секреты мастерства. Непонимание средневекового искусства уже в эпоху Возрождения послужило поводом для его наименования готическим – варварским. Мастерам Ренессанса, возродившим античную ордерную систему с четким разграничением вертикальных и горизонтальных элементов конструкции, с их делением на несущие опоры и несомые балки, было непонятно отсутствие ясно выраженных горизонтальных элементов конструкции, перетекание вертикальных членений в криволинейные тяги, «расползание» нервюр, незаконченность растворяющихся в воздушной среде форм готических зданий.

Жестокая оценка готики приверженцами античной тектоники не помешала им воспользоваться ее достижениями. Более углубленное понимание работы отдельных элементов конструкции, зачатки строительных чертежей и элементарных расчетов, виртуозная техника обработки камня были использованы и развиты в эпоху Возрождения. Завершилось в это время и выделение самостоятельного мастера, творческой личности. Архитектурные произведения готики в подавляющем большинстве безымянны, но знаки каменщиков, их персональные клейма свидетельствуют о пробуждающихся чертах индивидуализма, чувства автора-творца.

Стиль Возрождения нам понятнее, ближе, так как в его основе заключены реальные чувства человека и конкретные знания об окружающем мире. Вся образная система Возрождения зиждется на новой концепции человека. Беззащитный, слабый человек, бессильный изменить предначертанную ему судьбу, обреченный страдать и терпеть во имя неземных благ, становится в глазах гуманистов кватроченто демиургом, борцом и созидателем жизни, титаном «по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености», как блестяще охарактеризовал Ф. Энгельс людей, боровшихся против оков феодализма. Архитектурное формообразование у архитекторов Ренессанса подчинено теоретическим принципам и базируется на понимании законов природы. Разум, знания, личные способности становятся критериями человека и специалиста, который вычленяется из профессионального коллектива. Для Петрарки достоинство человека зависит не от происхождения, а от его дел и поступков, ибо «кровь всегда одного цвета». Стремление к знаниям, их энциклопедичность – характерная черта зодчих того времени. Многие архитекторы не только были прекрасными практиками во многих областях, но и теоретиками, которые осмысливали свою деятельность и совершенствовали строительную науку. Леонардо да Винчи говорил, что «теория – капитан, а практика – солдаты». Филарете в своем трактате «Сфорцинда» отмечал, что теория важнее ремесленного мастерства.

Архитектурная теория Возрождения строится на принципах античной эстетики. На ее формирование оказали большое воздействие труд Витрувия, обнаруженный в швейцарском монастыре Санкт Галлен и опубликованный в 1415 г., а также ряд других трактатов античных авторов. Теоретическая мысль ученых и художников Ренессанса дала новые ростки на благодатной почве античности. Десять книг о зодчестве Альберти – энциклопедия строительного искусства XV века Италии. Значительную роль в распространении новых взглядов на искусство сыграл его трактат «О живописи», которая считалась ведущим искусством. В нем Альберти развивает исходное положение об искусстве как науке, которая основывается на общеприродных законах и строгих правилах. Эти основополагающие правила он видит в математической основе пропорциональных закономерностей, принципах построения перспективы, рациональном анатомическом строении человеческого организма, композиционных канонах, законах распределения света и тени. Архитектурная наука развивается в трудах Франческо Мартини, Антонио Аверлино (Филарете), Андреа Палладио и др. Пишутся специальные трактаты Лукою Пачоли о «Божественной пропорции» и Пьеро делла Франческа о перспективе.

В решении объемной пластики мастера Возрождения опирались на художественно-тектонические принципы формообразования. Они объединяли части сооружения, исходя из эстетических основ иерархического соподчинения, а тектоника у них носила художественную форму. Соответственно и архитектурному масштабу придавался героизированный характер. Это можно объяснить тем, что эстетика Возрождения – во многом эстетика сформированного идеала прекрасного, в основе которого лежат гуманистические убеждения и реалистическое отношение к красоте окружающего мира. Стремление к идеализации находит выражение и в иллюзорном характере тектонической, в ее «живописности». Однако «нарисованная» в облицовке тектоническая схема, подчеркивающая распределение усилий в простенках и перемычках, не противоречит принципам художественной правды. Ведь способы выражения художественной правды – это типизация и идеализация. В идеализированных, возвышенно-приподнятых образах зодчие Ренессанса отражают сущность тектонических принципов, построенных на художественном выражении сил тяжести. Архитектурные творения эпохи Возрождения убеждают нас так же, как героизированный образ «Давида» Донателло или идеализированные черты Лауры в сонетах Петрарки. Архитектурное наследие Ренессанса, его художественная правда прошли проверку в горниле общественной практики и до сих пор доставляют нам эстетические переживания.

Палаццо Фарнезе долгое время служил образцом дворцовых построек, примером для изучения и подражания. Древний княжеский

род Фарнезе заказал постройку палаццо в 1513 г. известному архитектору Антонио да Сангалло Младшему, которому и принадлежит основная идея объемно-пространственного решения. Палаццо строилось долго, и после смерти Антонио в его завершении принимали участие Микеланджело, Виньола и Джакомо делла Порта. Дворец «сбрасывает» тяжелую рустовку, характерную для построек раннего Возрождения и приобретает более светские черты. Он теряет суровость и замкнутость первых палаццо, его внутренний дворик становится больше, его пространство получает продольную ориентацию и благодаря трехчастному входу и развитому выходу в сад связывается с внешней средой. Величественная плоскость фасада, выходящего на площадь, уже лишена пилястр, ордер присутствует как бы незримо, он прочитывается в строгом метрическом строе простенков, в соотношениях междуэтажных членений. Присущая ему трехчастность заложена в структуре фасада, имеющего три этажа, сохраняется она и в обрамлениях окон. Центральная ось здания выделена прекрасно прорисованным порталом с балконами тройным окном, над которым гордо возвышается герб владельцев. Углы дворца закреплены рустовкой. Всечленения и детали палаццо имеют свое логическое обоснование и отвечают понятию красоты, которое Альберти формулирует так: «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, – отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы». «Согласие частей», отвечающее «строгости числу», достигнуто в палаццо Фарнезе закономерностью соотношений параметров плана и фасада. За основу, видимо, была взята сторона квадратного дворика, послужившая мерой для определения габаритов главных структурных элементов. Ширина здания равна двум сторонам дворика (по внешнему контуру столбов), а высота снаружи – одной. Две диагонали по внутренним граням столбов определяют длину здания. Высота дворика равна его стороне, т.е. образуется кубическое пространство. Можно назвать и другие числовые закономерности. При этом не важно, как они устанавливались зодчими: геометрическим путем, кратностью размеров или даже в результате развитой интуиции, но наличие их не вызывает сомнений. Мастер стремился к идеальной гармонии, «назначение и цель» которой, по Альберти, «упорядочить части», вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. Требование гармонии не заслоняет у мастеров Ренессанса реалистического подхода к решению практических задач.

Стилевая система Возрождения представляет философско-эстетическую концепцию, получившую свое выражение в пластических формах.

**Тема 2.4. Европеизация отечественной архитектуры.  
Русское (нарышкинское, московское) барокко XVII–XVIII вв.  
Русский классицизм. Ампи́р. Конец XVIII – первая половина XIX века**

Архитектурный стиль включает в себя различные художественные стили: *годуновский классицизм* начала XVII в., *екатерининский классицизм* второй половины XVIII в., *александровский классицизм*, *русский (петербургский) ампи́р*, «*московский ампи́р*» и *московский классицизм* начала XIX в., *неоклассицизм* начала XX в. Русский классицизм XVIII–XIX вв. был тесно связан с *русским академическим искусством* и, являясь тонким европеизированным слоем на поверхности русской культуры, не всегда органично сочетался с национальными идеями и традициями. Один из характерных примеров – скульптуры воинов в *античных* туниках и сандалиях, но в кольчугах и шлемах русских витязей, выполненные *С. Пименовым* для павильонов Аничкова дворца в Петербурге по проекту *К. Росси* в стиле русского ампи́ра (1816–1818). Аналогичными «стилевыми гибридами» являются произведения *Ф. Толстого* и многих других художников русского классицизма. Известно, что молодые русские художники в Риме, получив известие о сооружении в саду Петербургской Академии художеств *А. Михайловым Вторым* корпуса для мастерских, бани и прачечной в виде храма *дорического ордера* (1819–1821), иронизировали по поводу «прачешного сарая, устроенного наподобие одного из великолепнейших храмов древности и украшенного таким новым образом, который не более ста лет как начал бы быть употребляем в кондитерских лавках и аптеках». Подобное же недоумение вызывают православные церкви, выстроенные в «классическом стиле» в форме языческих храмов. Особенно велико несоответствие содержания и формы в интерьере, где русский иконостас соседствует с античными колоннами. Но были и другие, более органичные примеры. Так, в истории русского классицизма совершенно особое место занимают постройки *Ч. Камерона* в Царском Селе и Павловске (см. павловский романтизм; царскосельский классицизм). Многие исследователи искусства подчеркивали, что творениям Камерона, *Дж. Кваренги* в России нет аналогий ни на родине Классицизма в Италии, ни во Франции, ни в Англии. Нигде в Европе ни в XVIII, ни в начале XIX в. не удалось достигнуть той величавой строгости и спокойной красоты, которая характеризует классицистические архитектурные ансамбли Петербурга и его пригородов. Поэтому русский классицизм, несмотря на некоторую противоречивость этого термина, отражает суть уникального и великого явления в истории мирового искусства. Классицизм в петербургской архитектуре не имеет себе равных в мире по размаху, композиционной свободе, шире, чувству пространства, свежести ощущения

античности, мягкости и пластичности прорисовки деталей. Интересен Классицизм в рядовой городской застройке второй половины XVIII в. Он создает лирическое настроение камерности: невысокий фундамент, двух- или четырехколонные портики, треугольные фронтоны, полукруглые арки, скромные оконные наличники с замковыми камнями, часто имеющими скульптурную маску, уникального рисунка чугунные решетки и, наконец, матовая двуцветная окраска – зеленое с белым или охра с белым, так чудесно отражающая свет в белые ночи. Уступив место в начале XIX в. русскому ампиру, этот стиль в значительной степени потерял свое своеобразие, став жестче и грубее.

**Барокко XVII–XVIII вв.** Общая характеристика стиля (итал. *barocco* через исп. от португ. *baroco* – причудливый, дурной, неправильный, испорченный). Термин «барокко» имеет в истории искусства множество значений. Среди них более узкие, для обозначения художественных стилей в искусстве различных стран XVII–XVIII вв., либо более широкие – для определения вечно обновляющихся тенденций беспокойного, *романтического* мироощущения, мышления в *экспрессивных*, динамичных формах, либо вообще как поэтическая метафора: «человек Барокко», «эпоха Барокко», «мир Барокко», «жизнь Барокко» (итал. «*La vita Barocca*»). Наконец, в каждом времени, чуть ли не в каждом историческом художественном стиле находят свой «период барокко» как этап наивысшего творческого подъема, напряжения эмоций, взрывоопасности форм. И все это, не считая различных вариантов *необарокко* в культурах разных стран и времен. В наиболее известном значении Барокко – исторический художественный стиль, получивший распространение первоначально в Италии в середине XVI–XVII стст., а затем частично во Франции, а также в Испании, Фландрии и Германии XVII–XVIII вв. «Стиль Барокко» замечателен тем, что впервые в истории мирового искусства в нем соединились, казалось бы, несоединимые компоненты: *Классицизм* и *Романтизм*. До рубежа XVI–XVII столетий Классицизм и Романтизм существовали как два независимых, во всем противоположных художественных направления, две тенденции художественного мышления. Но неисповедимые пути искусства таковы, что именно в Барокко классические формы, сложившиеся еще в античности и «возрожденные» в эпоху *Ренессанса*, стали трактоваться художниками по-новому, «неправильно», необычно и приобрели новаторское, подлинно романтическое звучание.

Жаргонное словечко «барокко» использовалось португальскими моряками для обозначения бракованных жемчужин неправильной формы, но уже в середине XVI в. оно появилось в разговорном итальянском языке как синоним всего грубого, неуклюжего, фальшивого. В профессиональной среде французских художественных мастерских



baroquer – означало смягчать, растворять контур, делать форму более мягкой, живописной. В качестве эстетической оценки это слово стало применяться в XVIII столетии. Формирование исторического стиля Барокко связано с кризисом идеалов *Итальянского Возрождения* в середине XVI в. и стремительно изменяющейся «картиной мира» на рубеже XVI–XVII вв. Вместе с тем, предыдущее столетие было в художественном отношении настолько сильным, что оно не могло «исчезнуть совсем» или резко закончиться на каком-то определенном этапе. И в этом противоречии суть всех коллизий художественного стиля Барокко. Это была эпоха коренных поворотов в развитии человеческой мысли. Ее подготавливали великие географические и естественнонаучные открытия: изобретение книгопечатания Иоганном Гутенбергом (1445), первое плавание Христофора Колумба в Америку (1492), открытие Васко да Гамой морского пути в Индию (1498), кругосветное путешествие Магеллана (1519–1522), открытие Коперником движения Земли вокруг Солнца, получившее широкую известность к 1533 г., исследования Галилея, Кеплера, создание Исааком Ньютоном классической механики. Новые знания разрушили прежние представления, сложившиеся в Античности и ставшие идеалом Классицизма, о неизменной гармонии мира, о замкнутом, ограниченном пространстве и времени, соразмерных человеку. То, что раньше казалось незыблемым и вечным, стало рассыпаться на глазах. До этого времени человек был уверен, что Земля – плоское блюдо, а Солнце восходит и заходит за его край, отчего его и не видно ночью. Теперь его стали убеждать, что Земля круглая как шар и вращается вокруг Солнца. Но ведь он продолжал видеть по-прежнему плоскую неподвижную землю и движение небесных тел над головой. В обыденной жизни человек ощущал твердую поверхность материальных тел, но ученые стали доказывать, что это всего лишь видимость, а на самом деле – не что иное, как множество отдельных центров электрических сил. Было отчего прийти в смятение! В конце XVI – начале XVII в. открытия в области естественных и точных наук окончательно расшатали образ завершеного в себе, замкнутого мироздания, в центре которого находился сам человек. Если в XV в. итальянский гуманист Пико делла Мирандола утверждал в «Речи о достоинстве человека», что находящийся в самом центре мира человек всемогущ и может «обозревать все... и владеть, чем пожелает!», то в XVII столетии выдающийся мыслитель Блез Паскаль писал, что человек всего лишь «мыслящий тростник» и удел его трагичен, так как, находясь на грани двух бездн «бесконечности и небытия», он не способен своим разумом охватить ни то, ни другое, и оказывается чем-то «средним между всем и ничем... Он улавливает лишь видимость явлений, ибо не способен познать ни их начало, ни конец». Какие противоположные суждения об одном и том же пред-

мете! Английский поэт Джон Донн, современник Шекспира, написал в 1610 г.:

Так много новостей за двадцать лет  
И в сфере звезд, и в облике планет,  
На атомы Вселенная крошится,  
Все связи рвутся, все в куски дробится.  
Основы расшатались, и сейчас  
Все стало относительным для нас.

Но еще в XVI столетии человек начал остро ощущать зыбкость и неустойчивость своего положения, противоречия между видимостью и знанием, идеалом и реальной действительностью, иллюзией и правдой. Не случайно в это время возникла идея о том, что чем неправдоподобнее произведение искусства, чем резче оно отличается от увиденного в жизни, тем оно интереснее с художественной точки зрения. Эта новая, барочная по духу эстетика заметно потеснила прежние ренессансные принципы изобразительного *натурализма*, подражания природе, простоты, ясности и уравновешенности. Возврат к ним стал невозможен. Мир изменился необратимо. Все необычное, неясное и призрачное стало казаться красивым, привлекательным, а ясное и простое – скучным и унылым. «Жизнь есть сон» – эти слова стали девизом новой художественной эпохи. Идеология эпохи Возрождения – «вымышленной» и крайне неустойчивой гармонии между идеалом и реальностью, неизбежно вела к эстетизации призрачности, иллюзии материального мира.

Родиной Барокко стала Италия, и произошло это по двум основным причинам. Первая заключалась в том, что новый стиль складывался в ходе формального усложнения архитектуры Итальянского Возрождения. «Высокий Ренессанс уже на три четверти Барокко», – писал *И. Грабарь*. Новый стиль стал для Италии своеобразным архитектурным *Маньеризмом*, реакцией на исчерпавшие себя возможности рационального классического мышления. В нем отразились черты «зрительной усталости» от простых и ясных форм, уравновешенности и конструктивности. Стиль Барокко обращается к утомленному воображению и пресытившемуся вкусу после суровости *романской* архитектуры, мистических порывов *Готики* и светлой ясности Ренессанса.

Вторая причина – влияние католического мироощущения, проникнутого в эти годы в Италии крайним мистицизмом, повышенной экзальтацией, что потребовало соответствующих художественных форм, которые были найдены в новом стиле. Поэтому Барокко часто называют стилем католицизма, искусством иллюзии. Новый стиль медленно вызревал в эпоху «*Высокого Возрождения*». Поразительно, но эта великая эпоха была очень коротка, всего каких-нибудь десять-

пятнадцать лет. Кроме того, в ней действовало несколько стилистических тенденций, и все они были крайне неустойчивы. Основное и наиболее прогрессивное классицистическое течение быстро переродилось в Маньеризм, намного переживший Классицизм. Одним из тех, кто провозгласил новые идеи стиля Барокко, был маньерист *Ф. Цуккарро*, но подлинным его создателем считается великий *Микеланжело*. В статье «Дух барокко» И. Грабарь писал: «С каждым днем становилось яснее, что Альберти – «не совсем то, что нужно», что даже Браманте уже чуть-чуть педантичен и «суховат», и не так уже очаровывала абракадабра знаменитого «золотого разреза» и математика пропорций, данная в фасаде его «Cancelleria». И только когда неистовый Микеланжело открыл свой сикстинский потолок и занялся капитолийскими постройками, все поняли, чем каждый болел и что прятал в своем сердце... и новый стиль – Барокко – был создан». Добавим, что роспись плафона Сикстинской капеллы была закончена в 1512 г. *Джорджьо Вазари*, пораженный, как и все, свободой нового стиля Микеланжело, разрушавшего своей экспрессией все привычные представления о правилах рисунка и композиции, назвал этот стиль «причудливым, из ряда вон выходящим и новым». Другие произведения Микеланжело – интерьер капеллы Медичи и вестибюль библиотеки Сан-Лоренцо во Флоренции – демонстрировали вроде бы те же классицистические формы, но все в них было охвачено волнением и напряжением. Старые элементы использовались по-новому, не в соответствии со своими конструктивными функциями. В вестибюле библиотеки Сан-Лоренцо Микеланжело сделал совершенно необъяснимые с точки зрения архитектурного Классицизма вещи. Колонны сдвоены, но запрятаны в углубления стены и ничего не поддерживают. Они даже не имеют капителей. Висящие под ними консоли вообще не выполняют никакой функции. Стены расчленены мнимыми окнами. Но более всего удивляет лестница вестибюля. По остроумному замечанию *Я. Буркхардта*, она «пригодна только для тех, кто хочет сломать себе шею». По бокам, где это необходимо, у лестницы нет перил. Зато они есть в середине, но слишком низкие, чтобы на них можно было опереться. Крайние ступени закруглены с совершенно бесполезными завитками-волютами на углах. Сама по себе лестница заполняет почти все свободное пространство вестибюля, что вообще противоречит здравому смыслу, она не приглашает, а только загромождает вход. Статуи и декоративные детали нагромождаются друг на друга, и кажется, что они утратили прежний смысл и значение. В проекте собора Св. Петра (1546) Микеланжело, в отличие от начавшего строительство *Браманте*, подчинил все архитектурное пространство центральному куполу и подкупольному объему, сделав сооружение предельно динамичным. А исполнитель проекта *Джакомо делла Пор-*

та в 1588–1590 гг. еще более усилил эту динамику, по сравнению с предварительными эскизами Микеланжело, заострив купол, выполнив его не полусферическим, как было принято в архитектуре Высокого Возрождения, а удлиненным, параболическим. Одним этим был как бы отменен классический идеал равновесия, когда зрительное движение снизу вверх «гасилось» статикой полуциркульной формы. Новый силуэт подчеркнул мощное движение ввысь, преодолевающее силу земного тяготения и как бы напоминающее о ничтожестве земных дел. Стилистический круг замкнулся, и Барокко возвратило архитектуру к мистическим идеалам Готики: динамике, иррациональности, дематериализации. Эволюция художественного мышления великого Микеланжело была закономерной. «Из глубочайшей неудовлетворенности искусством, на которое он растратил свою жизнь, его вечно неутоленная потребность в выражении разбила архитектурный канон Ренессанса и сотворила римское Барокко». В лице Микеланжелоскульптора также «закончилась история западного ваяния». Исчерпав все возможности классических форм, он создал новую, невиданную, *экспрессивную* пластику. Человеческие фигуры стали изображаться уже не по правилам пластической анатомии, служившим неукоснительной нормой для того же Микеланжело всего десять лет тому назад, а согласно иным, иррациональным, формообразующим силам, вызванным к жизни фантазией художника. Они носили невероятный, сверхъестественный, сверхчеловеческий характер. В этом смысле Микеланжело даже более барочен, чем склоняющийся к *натурализму* «классик Барокко» Л. Бернини. В то же время архитектура раннего римского Барокко на первых порах сохраняла симметрию фасадов и элементы классического ордера, лишь усиливая их вертикализм и *живописность*. Недаром замечают, что она во многом близка архитектуре императорского Рима. И в то же время композиции римских барочных церквей с их базиликальным планом и высокими, симметрично расположенными башнями поразительно напоминают готические. Наступление эры Барокко означало возвращение романтики архитектуре христианских храмов. После центральных построек Ф. Брунеллески и Браманте, совершенно не соответствующих религиозной духовности – капелла Пацци или Темпьетто меньше всего ассоциируются с храмом, – происходило возрождение средневекового стиля. Характерно, что в эту эпоху многие романские церкви переделывались в барочные, так как казались недостаточно выразительными, но готические оставались в неприкосновенности, поскольку и Готику, и Барокко объединяет экспрессия, пафос пространства и живописное отношение к плоскости стены. В моду входили «тревожные силуэты». Стены перестали восприниматься как опоры, мощные пилястры, собранные в пучки, создавали впечатление колебания поверхности стены, то отступающей,

то выдвигающейся вперед. Единое, безудержное движение всех частей ордера делало его подобным фантастической скульптуре. Колонны из опорных столбов стали превращаться в струящиеся кверху «потоки формы», капители потеряли тектоническое значение разделения несущей и несомой частей архитектурной конструкции. Колонны собирались в группы по две-три и устанавливались на высокие пьедесталы. Наконец, появились совершенно деструктивные витые формы колонн. Характерно, что в архитектуре итальянского Барокко ренессансный принцип модульности как основы рациональной гармонии пропорций был снова заменен готической триангуляцией – отвлеченными геометрическими построениями на основе треугольника, символа «Божественной гармонии». Это особенно заметно в творчестве *Ф. Борромини*. Не случайно его постройки современники называли «готическими». Многим стало казаться, что архитектура Рима начала терять былое равновесие. Тектоника квадратной кладки ренессансных палаццо уступила место пластическому принципу свободно вылепленного объема. Фасады становились вогнутыми, как бы вбирая в себя окружающее пространство. Фронтоны разрывались посередине и украшались огромными картушами, карнизы стали колоссальными, они причудливо изгибались или раскреповывались. Все это делалось с целью создания ощущения движения, свободного роста формы с расчетом на эффекты светотени, зрительно усиливающей скульптурность фасадов. Архитектура слилась со скульптурой, статика уступила место динамике, тектоника – пластике. В этом отношении показательно широкое распространение истинно барочной формы волюты, изобретенной Брунеллески в декорации фонаря купола флорентийского собора (см. Итальянское Возрождение). Волюта одинаково динамична во всех направлениях, она связывает вертикаль и горизонталь, верх и низ, центр и периферию. В архитектуре, как в музыке эпохи Барокко, главная тема обрастала побочными вариациями, становящимися не просто украшением, а игравшими важную композиционную роль. Эта формальная полифония создавала многомерный, пространственный, динамично-контрапунктический образ, основной темой которого оставался все тот же классический ордер. Архитектура Барокко – это синкопированные ритмы столкновений масс, противоборства инертного объема и динамичного ощущения пространства, материальности стены и иллюзорной глубины, набегающего шага вертикалей колонн и многократно раскрепованных горизонталей карнизов. И еще одно выразительное средство Барокко: неправдоподобие масштабов, нечеловеческие измерения чрезмерно увеличенных деталей. Порталы римских церквей, двери и окна своими размерами стали превышать всякие разумные границы. Основополагающий принцип классики – соразмерность человеку – был заменен прямо противоположным – несо-

ответствием, иррациональностью, фантастичностью. Это была «архитектура гигантов». Драматизм искусства Барокко заключался в столкновении реальных физических свойств материала, инерции массы, тяжести, косности материи и полета творческой фантазии, стремлении вырваться за физические пределы. Архитектурные массы и объемы приводились в зрительное движение, беспокойное состояние усилием творческой воли, невероятным напряжением, и в их сопротивлении состояла внутренняя конфликтность стиля. Такая противоречивость композиции проявлялась в том, что архитектура как бы взрывалась изнутри. Этот взрыв, «надлом», эстетически оценивался положительно, в противоположность классике, как «прекрасный», вот откуда некоторая «странность», неестественность художественного образа, театральность, надуманность, «бутафорность». Внутреннее напряжение стиля Барокко выражено в противоречии: с одной стороны, стремление художника сделать «тайну и откровение осязаемыми», предельно ощутимыми, чтобы «можно было руками потрогать», – отсюда невероятный, часто отталкивающий натурализм, а с другой – общая иррациональная, мистическая атмосфера. Это фантастическое, алогичное соединение стихийного материализма, чувственности и идеализма особенно ярко проявилось в творчестве живописца *фламандского барокко П. Рубенса*. Однако символом «классического» итальянского Барокко довелось стать другому художнику – Лоренцо Бернини. Бернини – подлинный гений Барокко, архитектор и скульптор, он мастер надгробий и алтарей, монументальных городских ансамблей с фонтанами и обелисками. Ему принадлежит самый крупный архитектурный ансамбль Италии – площадь Святого Петра в Риме перед собором, построенным Микеланжело с гигантской колоннадой, а также кафедры внутри собора и кивория на четырех витых колоннах и с имитацией в бронзе тяжелых складок драпировок. Высота кивория 29 метров. Издали это невероятное сооружение не производит впечатления больших размеров. Но по мере приближения к нему зритель начинает осознавать истинные расстояния внутри собора и действительный масштаб витых бронзовых колонн. Они как бы растут на глазах, «ввинчиваются» ввысь, и их форма еще более усиливает впечатление роста, движения. Соответственно растет и подкупольное пространство, и в определенный момент человек начинает чувствовать себя совершенно раздавленным, потерявшимся перед сверхчеловеческим, чудовищным масштабом увиденного. Вот оно, идеальное воплощение идеи римского католического Барокко! Купол возносится на головокружительную высоту, потоки света льются сверху и создают ощущение Вознесения. А статуи огромных размеров казались бы живыми, но они невероятно велики, что еще более обостряет чувство иррациональности происходящего. Все формы как бы взрываются мощным

напором иррациональных сил. Это поистине космический всплеск материи! В своих скульптурах Бернини с той же парадоксальностью превращает тяжелый мрамор и бронзу в искусство светописа и цветописа. Все сливается с воздухом и мистической вибрацией архитектурного пространства. Высеченные из мрамора фигуры знаменитой композиции «Экстаз Святой Терезы» (1647–1652) кажутся бестелесными в лучах льющегося сверху потока света, и вся группа превращается в мистическое видение. В этой композиции Бернини полностью освобождается от естественных законов материального мира в пользу духовного. Сбывается мечта Микеланжело, и каменные одеяния развеваются так, словно совершенно не существует силы тяжести, и они не зависят от физического положения в пространстве. Если в искусстве Классицизма драпировки обязаны выявлять форму фигуры человека, то здесь происходит совершенно обратное: Бернини заставляет их развеваться по воздуху и создает тем самым иррациональную, нематериальную динамику и мистическую экспрессию. Эта динамика становится художественной категорией стиля, точно так же, как вертикаль в эпоху Готики. Бернини, называя себя «мастером художественной мистификации», говорил: «Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью». Знаменитыми архитекторами римского Барокко были также *Д. Фонтана* и его ученик *К. Мадерна*, в мастерской которого, в свою очередь, обучался *Ф. Борромини*. Наиболее радикальное течение римского Барокко называется – «стиль иезуитов». Его главное произведение – церковь Иль Джезу в Риме архитектора Джакомо делла Порта (1575). Стиль иезуитов связан с движением контрреформации и идеей абсолютизма римской католической церкви. Сам Бернини работал в тесном контакте с генералом ордена иезуитов Оливой. Этот орден возник в 1540 г. «Иезуитское барокко» – мистическое, иррациональное по духу и иллюзорно-натуралистическое по форме. Оно получило распространение не только в Италии и Испании, где его влияние было особенно сильным, но и в Восточной Европе. После Люблинской унии церковью 1569 г. и объединения Великого княжества Литовского с Польшей в Речь Посполитую католическое Барокко стало стремительно распространяться в Польше, Западной Украине, Прибалтике и Беларуси. Иезуиты строили костелы и коллегииумы (иезуитские школы) по образцу римских, иногда прямо по чертежам, присланным из Рима. Влияние их на местных художников также было велико. Екатерина II разрешила деятельность иезуитского ордена в Петербурге, и, несмотря на его официальное упразднение в 1773 г., иезуиты продолжали действовать, пока в 1815–1820 гг. их окончательно не изгнали из России. Эпоха Возрождения, столь стремительно прошедшая в Италии, менее затронула глубинные слои средневековой

культуры на севере Европы (см. Северное Возрождение). Ее заменила эпоха религиозной реформации. Католическая церковь ответила на это движением контрреформации. Все вопросы веры были объявлены иррациональными, не подлежащими обсуждению, и перенесены в область субъективного эмоционального переживания. Это движение и возглавил орден иезуитов. Именно поэтому «пафос декорации» и мистика итальянского католического Барокко так легко и органично проникли на германскую почву уже в конце XVI в., где слились с мистицизмом поздней Готики. В результате родилась «барочная готика», или «готическое барокко». Оба стиля объединяла иррациональность, мистицизм, деструктивность и живописное, экспрессивное ощущение формы. Идеи Барокко проникали и в живопись, прежде всего связанную с архитектурой.

Мастерством иллюзорной декоративной росписи, стирающей границы между архитектурой, скульптурой и живописью, славились *Пьетро да Кортоне* и художник-иезуит *А. Поццо*. Плафонные росписи – излюбленный вид искусства Барокко. Их главная задача – создание мистического ощущения пространства, в котором теряются привычные представления о реальной протяженности, специфике объема, цвета, света и плоскости. В барочных интерьерах плафон из завершающего элемента превращается в некое подобие иллюзорного, уходящего вверх пространства. В этом смысле одинаковы функции купола и иллюзорной перспективной росписи. Характерно, что многие плафонные композиции в интерьерах Барокко имитируют не только бесконечное пространство неба с облаками и летящими фигурами, но и купол с его устремленностью вверх, создающей ощущение «светового столпа». Иллюзорные перспективные росписи как нельзя лучше выражали эстетический идеал искусства Барокко – переживание бесконечности пространства, движение света и цвета. Это переживание хорошо выражено в словах главы иезуитского ордена И. Лойолы: «Нет зрелища более прекрасного, чем сонмы Святых, уносящихся в бесконечность». Главным критерием эстетики барочной живописи остается красота, к ней «можно приблизиться, но ею нельзя овладеть». Это приближение может произойти, по мнению художников Барокко, только на основе идеализации формы. Бернини говорил, что природа слаба и ничтожна, но для достижения красоты необходимо ее преобразование, духовное напряжение художника, подобное религиозному экстазу; искусство выше природы так же, как дух выше материи, как мистическое озарение выше прозы жизни. Художники Барокко искали красоту не в природе, а в своем воображении. И, как это ни парадоксально, они находили ее в классических формах. Идеальные формы Античности уже содержали в себе искусственную, переработанную природу. Поэтому Бернини советует начинать изучение искусства не с



природы, а с рисования слепков античной скульптуры. Отсюда только шаг до *академизма*. Второй после красоты в эстетике Барокко следует категория грации (лат. *gratia* – прелесть, изящество) или кортезии (итал. *cortesia* – вежливость, нежность, теплота), что соответствует изобразительным качествам движения, пластики, изменчивости. Еще одна важнейшая категория – «*декорум*» – отбор соответствующих тем и сюжетов. В них входят только «достойные», прежде всего исторические, героические. Натюрморт и пейзаж объявляются низшими жанрами, а мифологические и религиозные сюжеты подвергаются строгой цензуре, подчеркивающей их морализующее начало. Портрет признается лишь тогда, когда он выражает «благородство и величие». Бернини часто говорит о «большом стиле» и «большой манере» – это его любимые термины. Он прибегает к ним, когда хочет подчеркнуть торжественность, особый пафос и декоративный размах истинного Барокко. Отсюда преобладание в барочной живописи и скульптуре укрупненных, намеренно утяжеленных форм, пышных мантий, дорогих тканей, неправдоподобных по величине архитектурных форм, драпировок (сравн. «Большой стиль»).

Главный способ художественного обобщения в Барокко – инсказание, *аллегория*. Превыше всего ценился замысел, композиция, аллегорический смысл и декоративное расположение изображаемых фигур. Более всего были распространены огромные алтарные картины, предназначенные для конкретного интерьера. Поэтому живопись Барокко, искусственно вырванная из того окружения, для которого она предназначалась, многое теряет в музейных залах. На первое место постепенно выходит категория «Величественного», достигаемого невероятными контрастами и диспропорциями. Эта категория часто обозначается латинским словом «*sublimis*» – высокий, крупный, возвышенный. Искусственная экзальтация, героизация обыденного приводили к тому, что самыми распространенными терминами стали прилагательные: роскошный, величавый, божественный, сверхчеловеческий, блестящий, великолепный. Причем эти слова относили к обыденным, прозаичным вещам, мебели, одежде. Художники и их заказчики называли друг друга не иначе, как: гениальный, чудесный, неподражаемый и, вероятно, вполне искренно и серьезно именовали себя новыми Плутархами, Цезарями, Августами. Барокко свойственна театральность, напыщенность в сочетании с безразличием и даже небрежностью в отношении трактовки традиционных тем. Все это именовалось словом «*кончетта*» (итал. *concetta* – представление, выражение), под которым подразумевался «остроумный замысел», субъективная трактовка «программы», дерзкий намек или ирония. Классические античные, аллегорические, библейские ветхозаветные и новозаветные сюжеты и мотивы использовались попеременно, без порядка и

разбора. Характерна в этом смысле путаница, бывшая обычным делом в инвенциях (лат. *inventio* – изобретение, сочинение) живописцев Барокко, когда крест сравнивался с трезубцем Нептуна, а Мадонна выступала под именем Дианы. Сюжетная театральность живописи была сродни архитектурной, превращающей колонны в витые жгуты, которые ничего поддерживать не могут, а стены – в призрачные, колеблющиеся поверхности. Отсутствие чувства меры, монументализм, перерастающий в гигантоманию, роднит Барокко с *Маньеризмом*. Ведь не случайно юношеская мечта Микеланжело – сделать огромную скульптуру из целого горного пика в Карраре – все же была осуществлена под влиянием барочной гигантомании и Маньеризма в рисунке художника австрийского Барокко *Фишера фон Эрлаха*. Между искусством Барокко и Маньеризма существуют тесные связи. Кризис ренессансных форм в Италии обычно связывают с наступлением Маньеризма как «пластической дезинтеграции», тогда искусство Барокко рассматривается как следующая стадия «новой интеграции» художественных форм. Однако вся сложность состоит в том, что Барокко в Италии возникло не позже Маньеризма, а одновременно с ним. Поэтому если Маньеризм действительно отражает кризис ренессансных форм, то Барокко дает им новую жизнь. Маньеризм в итальянской живописи XVI в. прямо на глазах перерождался в академизм *болонской* и *римской* школы. Барокко же оставалось прогрессивным, дерзким, ломающим все каноны и правила. Художественная практика Барокко отличалась редкостным динамизмом, смелостью формальных поисков и в этом, может быть, даже не уступала, а превосходила эпоху Возрождения. Со временем Барокко становится тесно в ограниченных пределах, как архитектурного сооружения, так и рамы картины. Оно выплескивается на улицы, площади сначала Рима, а затем и всех крупных городов Европы. Идеи целостной и динамичной организации пространства порождают колоссальные ансамбли площадей с обелисками и фонтанами, перспективами улиц и аллей, садов и парков, украшенных водоемами и скульптурами. Площадь перед собором Святого Петра в Риме, Площадь Согласия и Версальский парк в Париже, несмотря на все свои различия, – порождения одной и той же эпохи Барокко. Все эти ансамбли строились с расчетом на чисто внешний, «театральный» эффект: кулисы, «задник», неожиданно открывающиеся перспективы, «обман зрения», контрасты масштабов, стремление поразить воображение... Ведь не случайно эпоха Барокко – время расцвета театрального искусства, пышных аллегорий дворцовых празднеств и маскарадов. Барокко поражает странным, невероятным сочетанием возвышенной духовности, часто на пределе человеческих возможностей, и крайнего, иногда примитивного, натурализма, драматизма, грандиозности масштабов, широты пространственных решений

с дробностью и излишеством мелких деталей, ощущения физической мощи и какой-то надломленности, полета воображения и почти беспомощного смакования прозаических деталей. Как и эпоху поздней Готики, чрезвычайная возбужденность, напряженность Барокко выливается либо в преувеличенную экзальтацию, наигранную страстность, либо в *сентиментальную* размягченность. Отсюда чрезвычайная распространенность в эпоху Барокко искусства живописного портрета как отражения «динамики души». Жанр барочного портрета колеблется между искусственным пафосом парадного официального идеализма и бытового натурализма, предвещающего сентиментализм последующего столетия. Появляется также совершенно новый жанр комического портрета. В области орнаментального искусства художники стиля Барокко используют все те же ренессансные элементы раковины, ионического киматия, аканта, стараясь усложнить и наполнить до предела эти формы внутренним напряжением, экспрессией. Широко распространяются мотивы двойного завитка в виде буквы «С», тяжелых гирлянд, маскаронов, волют. Известные еще со средневекового *романского искусства* мотивы ленточного плетения преобразовывались в прихотливые «бандельверки» (от нем. *Bandelle* – лента, перевязь и *Werk* – работа). Картуш (франц. *cartouche* – свиток), первоначально изображение полуразвернутого рулона бумаги, как бы надрезается по краям и превращается в ролльверк (от нем. *Rolle* – сверток и *Werk* – работа), либо в совершенно фантастические формы кнорпеля и ормушля (см. фламандское барокко). Важной составной частью стиля Барокко является мебель, отличающаяся укрупненностью, утяжеленностью форм, пышностью и сочностью резного декора. В Испании появляются кресла и стулья на точеных ножках с высокими спинками, обитые кожей с тисненым орнаментом и росписью золотом. Входят в моду массивные двустворчатые гамбургские шкафы на ножках в форме шаров с мощными карнизами и картушем или лучковым фронтоном в центре. В эпоху Возрождения мебель делалась из дуба, Барокко – из ореха, более пригодного для резьбы и полировки. Орех становится настолько популярным, что в Англии это время получает название «*орехового периода*». Мебель постепенно приобретает все более сложные криволинейные очертания, резной декор уже трудноосуществим и его роль берут на себя бронзовые накладки. Дубовая мебель фанеруется ореховым шпоном. Но при обработке криволинейных поверхностей возникают затруднения, и мастерам приходится применять технику ручного набора из мелких кусков шпона. Так появляется впервые во Фландрии, а затем в Германии и Франции, новый вид декора: деревянная мозаика – маркетри (франц. *marqueterie* – «испещренный знаками»). Стены интерьеров затягиваются дорогими тканями и сочетаются с деревянными обрамлениями и резными панелями. Мебель оби-

вается глазетом (ткань с вплетенными золотыми и серебряными нитями), *гобеленами* с бахромой и кистями. Вкусам Барокко в полной мере отвечает *богемский хрусталь* – толстостенные изделия: кубки, вазы, стаканы с глубокой резьбой, так называемой алмазной гранью, и гравировкой. Как исторический художественный стиль Барокко охватывает огромный отрезок времени – около двух столетий, примерно с 1550 по 1750 г. Поэтому его часто называют «эпохой Барокко», что не лишено оснований, хотя подобный подход и игнорирует другие, параллельно с Барокко развивавшиеся художественные направления, течения и стили. В этом случае понятием «Барокко» обозначается единство всех сторон действительности конца XVI – первой половины XVIII в. как определенного социально-эстетического целого, как стиля культуры. «Под стилем понимается не просто способ необходимого культуре внешнего оформления ее материала, а наглядно обнаруживаемый принцип организации... Именем Барокко названа та особенность целостности в культуре эпохи, которая позволяет рассматривать ее как художественный феномен, так как это период гегемонизма стиля, завоевания им одной из главных функций в культуре». В трудах немецкого историка искусства *К. Гурлитта* выводится понятие «человек Барокко» в силу особого «способа его существования», когда, по его словам, происходит «попытка реконструкции средневекового христианского единства ... соединения имперсонализма и субъективизма и ... выдвижение личности на сверхличностную роль» и культура Барокко, таким образом, оказывается «специализирующейся на порождении гениев... возникновении «нового типа человека». В таком широком культурологическом контексте «человек Барокко» с его культом «имперсонализма, богатства, роскоши, придворности и взрывоопасной радости жизни» противопоставляется гармоничной и уравновешенной личности «человека Ренессанса». В качестве примера барочного мироощущения обычно приводится музыка И.С. Баха с ее «соединением остро субъективного духовного переживания, иногда мягчайшего, сентиментального, с укрупненностью чувственной подачи, пышной наглядностью». Термин «Барокко» имеет и еще множество иных значений. Своеобразную форму получили элементы стиля Барокко в Англии (см. Реставрации Стюартов стиль; Якова стиль; Анны стиль; Марии стиль). В Германии борьба реформации и контрреформации, с той и другой стороны, также отражалась в искусстве в формах Барокко (см. саксонское искусство). В эпоху *Неоклассицизма* и *Просвещения* второй половины XVIII в., в частности в произведениях *Ж.-Ж. Руссо*, Барокко считалось проявлением дурного вкуса и «искажением правил истинно прекрасного искусства». Затем, на рубеже XVIII–XIX вв., в связи с утверждением идей Романтизма, начинает господствовать точка зрения, согласно которой, наряду с классиче-

ским может существовать и иное искусство. Как крупный исторический художественный стиль Барокко было впервые рассмотрено в книге Г. Вёльфлина «Ренессанс и Барокко» (1888). В то же время многие исследователи, в том числе и Вёльфлин, понимают термин «Барокко» шире – как романтическую тенденцию «преобразования форм». Поэтому часто говорят о прохождении «фазы барокко» в историческом развитии любого художественного стиля. «Античным барокко» называют динамичный, экспрессивный эллинистический стиль скульпторов пергамской школы III–II вв. до н.э. Существует термин «эллинистическое барокко», которым определяют особенности архитектуры Малой Азии II в. н.э., где стирались старые границы классической греческой, западной латинской и «варварской» восточной культуры.

Кризис гуманистического мировоззрения сказывается и на эстетических идеалах. Разрушение представлений о гармонии в природе и обществе выдвигает на первый план противоречия, конфликт как основную тему в искусстве. Уже мастера позднего Возрождения в тяжелых условиях наступления феодально-католической реакции, иноземных вторжений отходят от реалистического понимания архитектуры и ищут новые средства выразительности. Классический принцип «золотой середины» в годы страшной деятельности инквизиции, «Индекса запрещенных книг» (1577 г.), когда на кострах сжигаются не только произведения Боккаччо, но и передовых деятелей науки и культуры, уже не соответствовал общественной мысли. В недрах Ренессанса исподволь созревают ростки нового понимания задач и методов творчества. Теоретики позднего Возрождения в своих сочинениях как бы подытоживают, подводят черту под блистательной ренессансной культурой Италии. Особенно характерен труд Джакомо Бароцци да Виньола «Правило пяти ордеров архитектуры». В обращении к читателям он называет его «маленькое руководство» и далее пишет: «...я вот уже несколько лет как взял на себя труд подвести так называемые пять архитектурных ордеров под одно краткое, легкое и удобное правило». Живое начало тектонического мышления в ордерной системе начинает сводиться к набору приемов и канонизированных форм, а исторически прогрессивное содержание периода борьбы за реального человека с большой буквы заменяется стремлением к пробуждению эмоций. Искусство, лишенное высокого идейного содержания, идет по пути решения вопросов формы, что приводит к Маньеризму и вычурным, нарочито красивым, отточенным, но лишенным жизненной правды произведениям.

Трагический конец утопии о безграничных возможностях человека-титана, временное усиление религиозно-мистических воззрений подрывают конструктивно-тектонические основы архитектуры Возрождения. Рушатся представления об устойчивости, постоянстве мак-

рокосма и микрокосма; статичность, незыблемость сооружения перестали выражать извечное строение мира.

Границы земли и неба в эру великих географических и астрономических открытий расширились, потеряли свою определенность, изменились и пространственно-временные представления. В этих условиях не могли сохраняться и старые принципы формообразования в архитектуре. Стиль Возрождения, приподнятый над феодальным морем волной исторически прогрессивной борьбы «рыцарей капитала» за установление господства разума, уступал место Барокко. Барокко отражает, с одной стороны, новые идейные установки клерикальных кругов на чувственное воздействие искусства на народные массы, поражая и утрашая, оно должно вернуть «заблудших овец» в лоно церкви, с другой же стороны, выражает пессимистические настроения передовых людей, разочарованных крушением гуманистических идеалов. В архитектуре Барокко динамичные, как бы мятущиеся пластичные формы, словно утратившие, как люди, веру в стабильность основ мироздания, ищут успокоения в симметрии, в невидимой линии, олицетворяющей порядок. Меняется принцип формообразования, вместо присоединения однотипных ячеек, складывания законченных фрагментов, как это делалось в Ренессансе, в Барокко объем или фасад мыслится как неразрывное целое, это – единая пластическая форма, к которой нельзя приставить или убрать какую-либо часть, так как они не обладают самостоятельностью. Барокко активно включает в архитектуру четвертое измерение. Пространство и время – основные формы всякого бытия – находят отражение в пластическом движении масс, во взаимопроникновении пространства и пластики. «Это взаимодействие, – по словам А. Бринкмана, – доходит до того, что в некоторых случаях пластика как бы поглощает пространство или же, наоборот, пластика разрушается под напором пространства». Словно вечность мироздания, находящегося в бесконечном движении, воплощена в изменчивых, символических барочных формах. Архитектурная форма приобретает особую текучесть, податливость и создает «пластически пространственный синтез». Характерно, что и монументальная живопись участвует в раскрытии пространства, она разрушает, иллюзорно раздвигает границы помещений. Замкнутое, изолированное пространство Возрождения раскрывается, связывается с внешним миром. Дворцы Барокко не окружают внутренние дворики, не замыкают их, они сами разворачиваются, включая в пространственный комплекс окружающую среду. Вибрирующие плоскости фасадов ограничивают не только интерьер, но и организуют экстерьер, формируют его.

Костел доминиканского собора во Львове благодаря большому овальной формы куполу участвует в организации силуэта и пространства города. Выдвинутый вперед, несколько обособленный притвор с

вогнутой плоскостью стены воспринимается как элемент площади, ее ограждение. Доминиканский костел закончен в тяжелые годы (1754–1779 гг.), когда «королевство Галиции и Лодомерии» было включено в империю Габсбургов. Строился он львовским архитектором Мартином Урбаником по проекту талантливого инженера и архитектора – полковника Яна де Витта, бывшего комендантом Каменец-Подольской крепости. Объемная пластика собора нарастает от маленьких, прижавшихся к собору капелл, к притвору и получает завершение в монументальном куполе. Наиболее эмоциональна пластика входной части. Массивные, упругие колонны расположены по обе стороны выступающего криволинейного объема притвора. Они довлеют над входом, зажимают его. Ничего не поддерживающие, раскрепованные колонны находят отзвук в спаренных и тоже раскрепованных колоннах куполов. Особенно эффектен по пластической напряженности разорванный фронтон, закругленные линии которого перерезают остроугольные концы карнизов над колоннами. Общему впечатлению экспрессии содействуют скульптуры. Их экзальтированные, патетические позы, изломанные очертания резко читаются на фоне неба и вносят нотки нервозности и беспокойства.

Стиль Барокко – общеевропейское явление. Сложение абсолютистских государств, их борьба, формирование наций и национального художественного мировоззрения, наличие двух художественных культур, народной и господствующего класса, историко-географические и другие факторы с их сложными взаимосвязями накладывали отпечаток на архитектуру и ее региональные черты.

Достаточно взглянуть на полные силы, сочные, эмоциональные пластические формы итальянского барокко и на измельченные, вычурные, лишенные воодушевления и внутренней напряженности барочные здания немецких мастеров, чтобы уловить отличия «психического склада» и художественного мировоззрения народов Италии и Германии.

Особое место в истории архитектуры занимает русское барокко. Это первый европейский стиль, который привился на нашей земле. Термин «барокко» применяется уже к архитектуре конца XVII в. Изумительные по своеобразию памятники рубежа XVIII столетия с декоративно трактованными ордерными деталями получили условное наименование «московского» или «нарышкинского» барокко. Общая тенденция к «изукрашенности» зданий, распространившаяся с середины XVII в., в его конце усугубляется включением в кирпичное «узорочье» с белокаменными деталями и изразцовыми вставками декоративно трактованных ордерных форм. Феодалная Русь приобщалась к европейской культуре, расширялись не только торговые связи с Западом, но и художественные. Из проникавших на русскую землю

предметов прикладного искусства, из иноземных руководств по архитектуре черпают «государевы мастера» новые, понравившиеся им декоративные детали. Вместо лопаток на плоскости стены появляются полуколонки с капителями по типу композитных, над окнами устраиваются свободно трактованные сандрики, дверные проемы начинают обрамляться своеобразными порталами.

Каменных дел подмастерье Яков Григорьев сын Бухвостов (вторая половина XVII – начало XVIII в.), крепостной окольного М. Татищева, был талантливым мастером. Он выступает уже не просто как руководитель артели, а как опытный подрядчик, представитель нового поколения зодчих, которому знакомы западноевропейские архитектурные формы и терминология.

Показательно для эволюции пластического языка конца XVII в. решение Яковом Бухвостовым фасадов Успенского собора в Рязани (1693–1699 гг.). Традиционная в своей основе схема пятиглавого русского собора получила новаторскую пластическую обработку. Колоссальный по размерам кубический объем со стороной в 30 м расчленен не массивными лопатками, а тонкими тянутыми колонками, вернее, спаренными тягами, изящество и легкость которых подчеркиваются за счет разницы материала. Светлые, выполненные из белого камня, подобные по форме нервюрам, тяги резко выделяются на коричневатокрасном фоне кирпичной стены, словно расчерчивая ее под линейку на символично-традиционное трехчастие. Характерно уменьшение по мере удаления от земли размеров и зрительной весомости тонких резных оконных наличников. Изумителен по красоте и декоративному богатству западный портал рязанского собора. Сильно удлинненные по сравнению с классическими резные колонки, перехваченные по обычаю валиком, поставленные на маленькие, как будто придавленные пьедесталы, с раскрепованным антаблементом, подобно стражам встали по бокам входа. В неглубокой нише расположились витые, резные в верхней части колонки со своеобразным антаблементом и завершением. Сочная, мастерски выполненная растительная резьба скорее вызывает к радостям мирской жизни, чем покаянию. Бухвостов в этом произведении поразительно сочетает тектоническое мышление с декоративными формами, статику объема с динамикой декора, нюансные соотношения с контрастными, культовое зодчество со светским. Основной объем храма, без глав, напоминает трехэтажное своеобразное палаццо, поставленное на «арочный подклет». Успенский собор в Рязани воплощает в архитектуре процесс «обмирщения» религиозной идеологии.



Московское барокко – «лебединая песня» древнерусского зодчества, переход к архитектуре Нового времени!

*Характеристика стиля.* Совершенно особое претворение стиль Барокко нашел в истории русского искусства. По мнению Д. Лихачева, «русское барокко» XVII в. «приняло на себя многие из функций Ренессанса», поскольку «настоящий Ренессанс ранее так и не сумел достаточно полно проявиться на Руси». Это, в целом, совпадает и с утверждениями Н. Коваленской, Б. Виппера о несовпадении логики развития стилей в русском и западноевропейском искусстве XVII–XVIII вв. Отсюда достаточно условные названия стилей «голицынского» и «нарышкинского барокко» по отношению к архитектуре Москвы XVII в., а также столичного, но крайне отдаленного от Европы «петровского барокко» начала XVIII в. На юге России в это же время существовало провинциальное «украинское барокко». Совершенно особый вариант «русского барокко» в середине XVIII в. создал выдающийся зодчий Ф.Б. Растрелли. Он соединил ордерность классической итальянской архитектуры, барочную динамику, орнаментику французского *Рококо* и полихромии древнерусского зодчества. В результате получился совершенно невероятный стиль, который было бы более правильным называть не Барокко, а «монументальным рококо». Таким образом, только декоративный характер и использование западноевропейских деталей ордерной архитектуры дают некоторое формальное основание для переноса термина «барокко» на русскую почву. Памятники зодчества конца XVII в. – это самобытные, глубоко национальные произведения как по идейно-художественной направленности, так и по принципам тектонического подхода к выявлению плоскости стены. Праздничная нарядность, а не экзальтация, многоцветность, простота объемов, их конструктивная логичность имеют крепкие корни в народном искусстве. Переход к общеевропейским приемам строительства, противоречивое взаимодействие старого и нового, традиций и новаторства проявились в своеобразном сочетании рациональных и декоративных начал, в поразительном художественном сплаве кирпичного «узорочья» с колоннами, изразцового убранства с античными деталями.

Конец XVII – начало XVIII в. скорее можно назвать «протобарокко».

Установление в России абсолютизма с гегемонией дворянства создало социальную основу для стиля Барокко. Наиболее яркое выражение стиль получил в творчестве Варфоломея Варфоломеевича (Франческо Бартоломео) Растрелли (1700–1771 гг.). Художественное мировоззрение итальянца, родившегося в Париже и шестнадцати лет приехавшего в Россию, формировалось на стройках Москвы, Рундале, Петергофа, Царского Села и Петербурга. Оценивший своеобразие

«московского» барокко, знакомый с постройками петровского времени, освоивший классический архитектурный язык, Растрелли соединяет в своих произведениях праздничность зодчества конца XVII в. с утилитарными чертами сооружений эпохи Петра и прекрасным знанием композиционных приемов и форм западноевропейской архитектуры. На примере построек этого талантливого мастера легко проследить неповторимые черты и особенности русского барокко.

Четвертый по счету Зимний дворец строился с 1754 г. по 1764 г. «для славы всероссийской».

Растрелли придает императорской резиденции компактную композицию, которая способна выполнять роль объемной архитектурной доминанты центра столицы. Учитывая местоположение и точки обзора дворца, архитектор по-разному решает все четыре фасада.

Пространственная композиция построена исключительно на сочетаниях прямоугольных объемов при строго симметричной организации пластики фасадов. По главной оси устроен парадный въезд, закрепленный на фасаде выступом и единственным фронтоном небольших размеров. Плановая структура выявлена на фасаде расположением трехчетвертных колонн, которые закрепляют углы и подчеркивают оси симметрии. В отличие от западноевропейского барокко колонны служат не только декоративно-пластическим целям, но и композиционно-структурным. Растрелли сохраняет тектоническое значение стены, как это делали и древнерусские мастера каменных дел. Главенствующую роль стеновой конструкции он закрепляет интенсивным цветом, придающим материальность и весомость. На этой вещественной плоскости прославленный архитектор размещает белые декоративные ордерные детали, подобные белокаменному «узорочью» на фоне кирпичной стены. Прекрасно нарисованные, с золочеными деталями наличники тоже имеют точки соприкосновения с узорными обрамлениями древней Руси. Поразительное пластическое богатство наложенных на стену декоративных элементов, их разнообразие, сочетание канонизированных форм с оригинальными, сдержанности с фантазией придают произведениям русского барокко особую прелесть и неповторимость. Объемная пластика в русском барокко гармонично сочетает общую для стиля декоративно-символическую направленность с художественно-тектонической. Тематическая пластика лишена самостоятельного значения и дополняет архитектуру. Это особенно чувствуется при сравнении с немецким барокко, в котором скульптуре уделяется огромное внимание. Скульптура на зданиях Растрелли не вносит особой патетики, не вызывает ощущения напряженности, она продолжает вертикальные членения и дополняет их композиционный строй. Несмотря на декоративный характер пластики, поверхности свойственны черты структурной пластики, что придает стене особую выразительность.

Для Растрелли характерен прием построения фасадов по аналогии отдельных фрагментов и принципу организации композиции с помощью ордера. Благодаря принципу аналогии Растрелли достигает впечатления движения, причем не обычным для Барокко приемом искривления, вибрации стены, а сгущая и разряжая наложенный на плоскость ордер.

Прогрессивная общественная мысль России была критически настроена против крайних проявлений крепостничества: в литературных произведениях Д. Фонвизина, А. Сумарокова звучит протест против признания достоинств человека по его происхождению; находят отражение идеи гуманизма и просветительства. Появляются и труды революционного характера. Демократ-революционер А. Радищев в своей прославленной книге «Путешествие из Петербурга в Москву» пишет: «...самодержавие есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Испытывала передовая идеология России в влияние философии французских просветителей. Революционные призывы борцов против феодализма, великие слова «равенство и братство» находили живой отклик в умах. На этом социальном фоне складывается русский классицизм.

Его основоположники: В. Баженов, М. Казаков, И. Старов – воспитанники русской архитектурной школы восприняли лучшие черты классицистического стиля. Классицизм Франции, с которой тесно была связана русская интеллигенция, в XVIII в. перестал служить абсолютизму, укреплению его позиций. Он, особенно в предреволюционные годы, озаряется более высокими идеями. Античный демократизм берется на вооружение. Начиная с середины XVIII в. Европа открывает для себя греческую античную архитектуру, которая в XVII в. находилась на территории Турции. Страстно звучат призывы И. Винкельмана к подражанию античному искусству – этому непревзойденному образцу. Строгая простота и тектоничность греческих памятников находили отзвуки и в художественном мировоззрении мастеров русского классицизма.

Весь комплекс перечисленных обстоятельств, наложенный на глубокие традиции, придал русскому классицизму меньшую академичность и нормативную жесткость. Произведения мастеров русского классицизма отличаются более органичной связью объемной пластики с окружающей средой, градостроительной направленностью, живописностью композиции и творческой трактовкой ордерной системы.

Примером оригинального и самостоятельного толкования доктрин классицизма русскими зодчими может служить Таврический дворец (1783–1789 гг.), возведенный Иваном Егоровичем Старовым. Казалось невозможным создать необычное дворцовое здание после величественных палаццо Италии, дворцов французских королей –

Лувра и Версаля, изысканных немецких резиденций в Вюрцбурге и Потсдаме. Канал соединял дворец с просторами Невы. Парадный двор пространственно замыкали боковые четырехколонные портики, поставленные по осям внутренних квадратных дворики. На центральной оси размещены шестиколонный портик и купол, а со стороны сада ось завершается полукруглым выступом. Торцы боковых частей, незначительно выступающих из плоскости главного фасада, оканчиваются шестиколонными портиками. Развитие основной центральной группы помещений вдоль центральной оси сдерживается поперечным объемом с закругленными концами. Поражает необычно четкая структура плана, связанная с функциональной организацией дворца. Обращает на себя внимание и устройство портиков, которые располагаются по осям входов и отражают их назначение. Величественный дорический портик поставлен перед главным входом, боковые же подчеркнутым меньшими портиками тосканского ордера, а на садовом, более интимном фасаде, устроены изящные ионические портики. Образные качества ордеров использованы для раскрытия содержательной стороны здания подобно тому, как это делали греческие архитекторы.

Но самым замечательным и оригинальным было архитектурно-пространственное решение интерьера центральной группы парадных помещений. Новая для того времени идея раскрытия пространства показывает незаурядный талант русского зодчего. Старов отказывается от цокольного этажа и парадной лестницы, которая считалась обязательным атрибутом дворца. Гость подымался на несколько ступеней наружной лестницы и попадал в небольшой квадратный невысокий вестибюль, из которого через маленький переход входил в величественный купольный зал, получивший у современников наименование «российского Пантеона». Это был первый сознательно подготовленный психологический эффект, построенный на контрастном сопоставлении размеров, пластических форм, света и тени. Из купольного зала через колоннаду раскрывался вид на главный зал дворца и зимний сад. Впечатление от центрального замкнутого купольного зала при переходе в парадный или Большую галерею, как он назывался, резко менялось – это еще один эстетический эффект. Активно выраженная продольная ориентация 80-метровой галереи, ее раскрытость в сторону зимнего сада дополнялись красотой двойной колоннады ионического ордера, которая соединяла галерею с садом. Переход в огромный зимний сад, сливавшийся благодаря большим застекленным плоскостям, с естественной зеленью, создавал третий эффект – слияния внутреннего и внешнего пространства. Эффект объединения искусственной и естественной среды усиливался росписью простенков под деревья. К сожалению, этот уникальный интерьер был уничтожен

сыном Екатерины II – Павлом, превратившим дворец князя Потемкина-Таврического в конюшни.

Внешний вид Таврического дворца необычно простой, он лишен характерных для такого типа зданий помпезности и нарочитой аристократичности. Старов тонко выявляет иерархическую соподчиненность между главными и второстепенными элементами здания. Характерно и подобие плоских, квадратных в своей основе, объемов – центрального и боковых. Квадрат, типичный для пропорций древнерусской архитектуры, фигурирует и в построении плана Таврического дворца. Показательно и использование Старовым ордера. Он избегает приставленных к стене пилястр и полуколонн, не применяет прием иллюзорного решения тектоники стены. Старов сохраняет за стеной основные несущие функции, как это делали каменодельцы Руси. У него «работают» и стена и отдельно стоящие колонны. Объемная пластика у Огарева и других русских мастеров классицизма более тектонична, чем у их западноевропейских коллег. В меньшей степени используются им орнаментальная и тематическая пластика поверхности.

Еще своеобразнее так называемый провинциальный классицизм России. Вековая сила привычек, весь склад художественного видения, воздействие деревянных построек, окружающей среды наложили свой национальный отпечаток на прославленные формы Эллады, признанные всей Европой. Разбросанные по всей России помещичьи дома, храмы, гостиные дворы, купеческие палаты, выполненные в «столичном штиле», лишний раз подтверждают, что стиль – это не набор формализованных деталей, а явление социальное, связанное с эстетикой и культурой общества. «Доморощенный классицизм» плохо изучен. Составление справочников-каталогов памятников градостроительства и архитектуры, проводимое по республикам и областям, даст в руки исследователей богатейший материал для пополнения сведений о национальных архитектурных школах и региональных направлениях. Стилистические изменения происходят не только под воздействием социокультурных факторов, но и в результате внутренних закономерностей развития архитектуры. Поэтому изучение региональных особенностей формообразования и пластики в архитектурных школах будет содействовать лучшему пониманию национальной специфики художественного мировоззрения. Одним из определяющих элементов стилистического своеобразия является архитектурная пластика, ее идейно-художественная направленность и характер пластических деталей. В этом отношении показателен классицизм псковских мастеров, которые, как правило, сохраняют общие пластические черты, свойственные псковскому зодчеству: приземистость, утяжеленность пропорций, скупость пластического языка. Таким образом, *Ампир (петербургский стиль; русское искусство)* – художественный

стиль русской столичной архитектуры г. Петербурга первой трети XIX в., сменивший недолго продержавшийся *александровский классицизм*. Этот стиль отражал новые претензии имперского города, «мировой столицы» после победы России в Отечественной войне 1812 г. Исторический парадокс заключался в том, что национальная гордость русского народа вылилась в формы, близкие наполеоновскому Ампиру побежденной Франции. Так силен был гипноз французской моды и неумолимые внутренние закономерности перерастания Классицизма в Ампир. В отличие от раннего *русского классицизма* петербургский ампир, так же, как и парижский, был ориентирован не на греческую, а на римскую *классику*. Но были и свои особенности. Они заключались, с одной стороны, в «*итальянизирующем характере*» русского ампира, а с другой – в его истинно русском градостроительном размахе. Не случайно главным выразителем идей этого стиля стал обрусевший итальянец *К. Росси*. Тринадцать площадей и двенадцать улиц в центре Петербурга построены по его проектам. Он был также мастером оформления интерьера, автором рисунков мебели, декоративных рельефов и росписей, решеток, светильников, паркета. Характерно, что француз *Т. Готье*, как раз в эти годы посетивший Россию, был удивлен новым архитектурным стилем Петербурга и определил его как «слегка итальянизированный французский стиль... сочетание Мансара и Бернини». Все принципы классицистической композиции были налицо: симметрия, ордерная система, статичность, ясность и гармония пропорций. Но Готье не заметил главного – нигде более в Европе не встречающихся смелых пространственных решений. И это в те годы, когда центр Петербурга был практически застроен. Это не смущало Росси. Он перекраивал целые кварталы, снося или меняя фасады зданий, только что построенных другими архитекторами. Рядом с его перспективами, площадями, колоннадами, мощно перекинутыми арками все остальное выглядит робкой *стилизацией*. Когда в 1815 г. персидского посла в Петербурге спросили, как ему нравится столица, он ответил: «Сей вновь строящийся город будет некогда чудесен». И этот ответ был не случаен. Действительно, создавалось ощущение, что город строится заново. Только «россиевскому ампиру» удалось сделать то, что задумал Петр Великий. Все предыдущие стили с этой задачей не справились, так как не обладали для этого достаточными возможностями, широтой пространственных, ансамблевых решений. Именно в эпоху *К. Росси, В. Стасова, О. Монферрана* складывается величественный ансамбль центральных площадей Петербурга. Этому ансамблю нет равных в мире, и он несет в себе черты мировой столицы. В нем есть и «пафос пространства», свойственный истинному *Барокко*, и ясность Классицизма, и «пейзаж русской души». Сила этого стиля настолько велика, что до настоящего времени Петербург ассо-

цируется прежде всего с образом имперского, ампирного города. В строго терминологическом смысле Ампиром следует называть лишь стиль искусства французской Империи. В частности, П. Верле писал о том, что наполеоновский стиль распространился на всю Европу, но «остались островки сопротивления, свежести и оригинальности лишь в Англии и России, где так называемый русский амбир... сохранил некоторое изящество». В сравнении с жестко регламентированным, помпезным и холодным французским Ампиром, действительно, стиль русского искусства начала XIX в., даже в имперском городе Санкт-Петербурге, Ампиром не назовешь. Характерные изменения происходили в начале столетия в оформлении интерьера и мебели. «Русский жакоб» – мебель конца XVIII в. из красного дерева с латунными накладками уступала новым образцам *Гамбса*. В мебель вводились фигурные литые бронзовые детали. Входила в моду светлая карельская береза или отделка белым «французским лаком» под «слоновую кость», сочетание золоченой резьбы с окраской дерева под темную, патинированную, почти черную бронзу. Преобладающие цвета в интерьере – белый, ярко-синий и алый, золото. Стены часто обтягивались малиновым или голубым штофом. Белоснежные стены и колонны хорошо сочетались с росписью гризайлью на плафоне и падугах. Иногда на белом фоне стен помещались орнаментированные бордюры и яркая полихромная роспись, как, например, в знаменитом Белом зале Михайловского дворца по проекту К. Росси (1819–1825). Бумажные обои и декоративные обивочные ткани, широко входившие в это время в обиход, также имели плотно орнаментированные бордюры с розетками, звездами, мотивами лавровых и дубовых листьев меандра, либо, что также было модно, простые вертикальные полосы. Помимо Росси проектированием мебели и предметов обстановки в стиле русского ампира занимались архитекторы *А. Воронихин* и *Т. де Томон*. Они выполняли также эскизы для изделий из цветного стекла – ваз, светильников в бронзовой позолоченной монтировке. Исключая «очень французские» проекты изделий декоративно-прикладного искусства, выполненные в России Томоном, можно сказать, что петербургский амбир был не столько Амбир, сколько следующая стадия развития русского классицизма в традициях национального живописного художественного мышления, свободы формообразования, сочности и красочности. Еще менее правомерно использование термина «амбир» по отношению к архитектуре Москвы начала XIX столетия, восстанавливаемой после пожаров 1812 г. Несмотря на обилие «ампирной» орнаментики: дикторских связок, венков, орлов, топоров и стрел – к московскому усадебному *камерному* стилю с его провинциальной живописностью, свободой планировок и чрезвычайно «мягким» формообразованием можно применить термин «амбир» только в кавычках

(см. «московский ампир»). Стиль петербургского ампира демонстрирует и отрицательные черты: некоторая жесткость и холодность, особенно заметная в измельченной прорисовке декора, излишество деталей, помпезность, потеря чувства масштабности и пропорциональности главным образом в постройках В. Стасова. Это был, без сомнения, последний, кризисный этап развития русского классицизма. Петербургский ампир значительно проигрывает в деталях раннему Классицизму А. Воронихина, А. Захарова и Дж. Кваренги, не говоря уже о *Ринальди* и *Камероне*. Отрицательные качества петербургского ампира, вероятно, сказались в довольно быстром перерастании этого стиля в холодные *эkleктические* стилизации середины XIX столетия, которые демонстрируют большинство интерьеров Зимнего дворца, заново оформленных под руководством В. Стасова после пожара 1837 г.

### ***Тема 2.5. Национально-романтический ретроспективизм (русский романтизм и историзм в отечественной архитектуре). 1830–1850-е годы***

**Русско-византийский стиль** (см. Византии искусство; неорусский стиль; русское искусство, «русский стиль») – первый этап развития «русского стиля» **1830–1860-х гг.** Формировался главным образом в архитектуре в рамках движения «*национального романтизма*», охватившего всю Европу после победы над Наполеоном и возрождавшего национальные традиции в искусстве после господства французского *Ампира*. В этот период единственными историческими корнями русского национального искусства в противопоставлении его петровским преобразованиям и «чуждому европейскому классицизму» считалась архитектура Византии, ее крестово-купольные храмы. Поэтому, возможно, более правильно название «византийско-русский» стиль, чем распространенное «русско-византийский». Иногда его называют просто «византийским» или «неовизантийским». Однако во всех случаях эти названия необходимо брать в кавычки, так же, как и «русский стиль», поскольку все они представляют собой не оригинальные исторические художественные стили, а *стилизации*.

Начало «русско-византийского» стиля «очень правдоподобно было бы связать с инициативой А. Оленина, его кружком, распространением в России романтических идей и течением славянофильства». Главным автором был архитектор *К. Тон*, а первым опытом подобного стиля – его проект Екатерининской церкви в Царском Селе (1830). Сторонником «русско-византийского» стиля, вероятно, был граф С.Г. Строганов (см. строгановская школа живописи и ремесел). В 1838 г. Тон издал альбом своих проектов с посвящением императору Николаю I и обоснованием «византийского» стиля как «истинно нашего



народного». В 1841 г. этот альбом был официально предписан в качестве «Высочайше одобренного образца» для всех архитекторов при «построении православных церквей». В 1845 г. новый стиль восторженно поддержал архитектор *И. Свиязев*, его придерживались *А. Горностаев*, *Д. Гримм*. Для других «русско-византийский» стиль Тона стал одиозным примером «охранительной политики» Николая I, олицетворением официального курса «самодержавия, православия, народности». А. Герцен называл архитектуру «тоновских церквей дикой попыткой отгородиться от Европы, от просвещения...». Наиболее ярким выражением «русско-византийского» стиля стал храм Христа Спасителя, сооруженный в Москве по проекту Тона в 1832–1889 гг. Между тем, это выдающееся сооружение, варварски уничтоженное в 1931 г., только внешне напоминало византийский храм. По существу это было *академичное* и *эkleктичное* произведение, соединившее в себе элементы восточной архитектуры с *романскими* и *готическими* чертами. В профиле куполов храма многие даже видели сходство с Тадж-Махалом в Индии. Бесспорно, что академизм Тона помешал ему создать действительно национальное произведение. В дальнейшем, в 1860–1880-х гг., для подражания брались образцы русской архитектуры XVII в. (см. Александра II период; Александра III период). Но в конце XIX в. уже в рамках *Модерна* возникла «вторая волна» «русско-византийского» стиля, характерными примерами которого являются сооружения *В. Косякова*: церковь Киево-Печерского подворья на набережной Васильевского острова в Петербурге (1895–1898) и Морской собор в Кронштадте (1902).

В российской глубинке еще и в XIX в. много строили из дерева, его изученные в течение многих столетий свойства, конструктивные возможности, характерные соотношения исподволь оказывали воздействие на пришедшие из Петербурга архитектурные формы. Доживают свой век постройки «деревянного классицизма».

Гордо протянулся ряд толстых бревен с примитивными капителями в торговых рядах старого Солигалича. Покосились «колонны», связанные волнистой линией досок, имитировавших классический антаблемент, они должны были олицетворять в глазах обывателей гражданственные идеалы дворянского века. Как далеки деревянные колонны уютных веранд, рустовка и сандрики из досок от «благородной простоты и величавого спокойствия» западноевропейского классицизма.

Внутренняя сила, творческие потенции русской культуры перевели зарубежную архитектурную систему классицизма на родной язык.

## Тема 2.6. Архитектурный стиль «Эклектика». 1861–1895 гг.

Эклектика (от греч. *eklektikos* – выбирающий) – искусственное соединение разнохарактерного, несовместимого, чужеродного. В отличие от подлинно художественного синтеза, эклектизм – не органичное и естественное взаимодействие разнообразных элементов, а их произвольное, бессистемное, механическое, а часто и спекулятивное смешение. В этом смысле эклектика – суррогат композиции, подмена, фальшивка. Эклектика – не стиль, так как в ней отсутствует композиционный принцип, а смешение различных стилей. Следовательно, чем больше эклектики в произведении искусства, тем меньше стиля, ниже качество целостности, органичности, оригинальности, искренности, новизны, самобытности и соответственно больше подражательности, вторичности. В какой-то мере эклектика существовала всегда – в искусстве *эллинизма*, древнеримском, *арабском*, *византийском*, *романском искусстве* – как неизбежное следствие взаимовлияний различных культур. В эпоху Итальянского Возрождения в искусстве *Классицизма* также существовал термин «эклектика» (итал. *eclectica*), но в него вкладывался смысл, близкий современному понятию «изящество». В искусстве *Маньеризма* было впервые провозглашено право художника на иррациональное, субъективное толкование форм художественных стилей прошлого, их произвольное изменение и сочетание. Однако истоки эклектизма как определенного метода лежат в эстетике *Романтизма*, которая открыла невиданные ранее возможности «свободного перемещения в историческом времени». В качестве методологической категории термин «эклектика» стал использоваться в начале XIX в. сначала в искусстве *Ампир*, затем в стиле *Второго Ампир* во Франции. Так, для оформления интерьеров особняков французской аристократии в стиле Второй Империи была характерна «философия изобилия», показного богатства, «боязнь пустоты», стремление заполнить все пространство элементами самых «роскошных» стилей. Во многих замках и дворцах Франции, Германии, Австрии можно было встретить анфилады комнат в стилях «всех Людовиков». Примечательно также, что работы по оформлению этих интерьеров поручались не архитекторам, а все чаще театральным декораторам, настолько театральная становилась сама жизнь и вся окружающая обстановка. Характерно в этом смысле высказывание одного из авторов стиля Второй Империи *Ш. Гарнье*: «... у каждого архитектурного стиля свой характер, в каждой эпохе – своя красота ... все, что истинно, все, что прекрасно, обязательно что-то говорит душе ... надо быть самому эклектиком, чтобы восхищаться эклектизмом».

Новая фаза развития эклектизма в искусстве, прежде всего в архитектуре, была связана с кризисом классицистической системы под

натиском движения «*национального романтизма*». Причем если для господствовавших с 1830-х гг. в европейской архитектуре *неостилей* была характерна определенная художественная, пусть и вторичная, целостность элементов, то эклектика выступила в этом движении в качестве деструктивной, разрушающей эту целостность силы. Архитектурный стиль – это последовательное композиционное решение, проведение ясной концепции художественной организации пространства, взаимосвязи конструктивной основы здания, его фасада, плана и декоративных элементов. Именно это единение и было нарушено эклектическим методом, благодаря которому стало возможным решать все задачи по отдельности. Бурное развитие промышленного производства, начавшееся в середине XIX столетия, усугубило распространение эклектического мышления. Первым симптомом начавшегося собственно исторического «периода эклектики» в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве было обособление художественной и утилитарной функций, что неизбежно приводило к разделению творческого процесса на целесообразное конструирование и последующие «украшение», декорацию функциональной конструкции в том или ином стиле. Отсюда и лозунг: «Эклектика как право умного выбора». Но подобный выбор давался ценой потери целостности художественного мышления и органичности творческого процесса художника. Поэтому и не замедлило появиться разделение на конструктора и художника, инженера и архитектора, проектировщика и декоратора. Неизбежным следствием разделения конструкции и декора стало произвольное сочетание и смешение элементов различных исторических стилей. А развитие промышленной технологии производства «любого исторического декора» в любом материале нанесло искусству окончательный удар. И архитектор постепенно из художника превращался в рисовальщика-декоратора, оформителя, работавшего параллельно с подлинным строителем-инженером. Это явление – характерный пример отчуждения художника от реальной жизни, становившегося главной чертой развития искусства во второй половине XIX в. Показная роскошь, камуфляж по желанию заказчика, «богатство» отделки из суррогатных материалов стали главной чертой «*викторианского стиля*» в Англии. Эклектизм проникал и во все неостили европейского искусства второй половины XIX столетия.

В истории русской архитектуры термин «эклектика» стали применять для обозначения художественного направления в 1830-х гг. архитекторы *К. Тон*, *И. Свиязев*, а также Н. Гоголь в статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1831). Есть версия, согласно которой этот термин ввел в обиход поэт Н. Кукольник. Сознательно эклектично проектировались и строились многочисленные церкви Тона в «*русско-византийском*» стиле. В их композиции произвольно совмеща-

лись элементы *византийской* архитектуры, русского зодчества XVI–XVII вв. и Классицизма Итальянского Возрождения в наиболее безжизненной, академической редакции. Аналогичный метод применил *А. Брюллов* в здании Лютеранской церкви Св. Петра на Невском проспекте в Петербурге (1833–1838), где он соединил черты *романской*, *готической* и классицистической архитектуры. В оформлении интерьера Александровского зала Зимнего дворца (1839) Брюллов еще более откровенно, программно смешал элементы Готики, Ампира и русской символики. Уже в середине XIX в. понимание термина «эkleктика» как «умного выбора» так, как его трактовали Н. Гоголь и Н. Кукольник, сменилось иным, более сложным, отражающим новые тенденции «расширения исторического мышления». Именно поэтому академическая трактовка этого понятия в его первоначальном смысле по меньшей мере неэффективна. Если понимать эkleктику как свободный выбор того или иного стиля, тогда и *Неоклассицизм* и все неостили – тоже эkleктика. При таком подходе смешиваются понятия эkleктики, стилизации и неостилей. Эkleктика не является и простым расширением стилевых ориентаций после господства строгого Классицизма в конце XVIII – начале XIX в. Стилизация, в отличие от эkleктики, предполагает целостное и органичное заимствование стилей искусства прошлых эпох или же подчинение композиции сложившемуся ансамблю того или иного стиля. Такая стилизация более обобщенно называется *историзмом*. В стилизаторских произведениях, как во всяком вторичном стиле, присутствует эkleктичность, но она играет второстепенную роль.

В период второй половины XIX в. метод последовательной и ясной стилизации сменился путаным и неразборчивым мышлением. Детали различных стилей – конструктивные, декоративные, орнаментальные, без порядка и разбора смешивались между собой. В таком эkleктичном произведении элементы отдельных стилей, все более отдаляясь от своих исторических прототипов, искажались самым невероятным образом, в результате чего нивелировались и художественно обесценивались. Все «стили» становились настолько схожими, что с трудом отличались один от другого. Это и был самый главный признак настоящей эkleктики. Стиль как таковой становился нейтральным, он как бы исчезал, становился неразличимым. Излишний интелектуализм, знание всех «исторических стилей» при относительно слабом потенциале творческого воображения становились помехой в поисках собственного стиля. Наиболее передовые художники эпохи отчетливо это сознавали. Так, архитектор Л. Бенуа писал, что «удовлетворяя вкусу мало взыскательных заказчиков», архитекторы были вынуждены создавать постройки как бы «по определенному рецепту... Вестибюль отделялся в «помпеевском» стиле, гостиные и танце-

важные залы – в стиле Людовика XV или Людовика XVI. Этот стиль подвергался особенному искажению тяжелыми и вычурными формами: никто не понимал тонкости и изящества его. Столовые и кабинеты шли в стиле Ренессанса и Готики, причем любили архитекторы, как тогда выражались, «вертеть немецкий Ренессанс». Будуары в стиле «Помпадур», а *fumoir* обязательно требовалось отделать в мавританском стиле и т.д. Можно себе представить, какой получался архитектурный винегрет вместо жилого дома!». Несмотря на многообразие стилистических источников и их искажение, в эклектической архитектуре второй половины XIX в. все же обнаруживается некое единство формообразующих закономерностей: повествовательность, суммирование «цитат», «формосложение» исторических наслоений, поверхностная иллюстративность, независимое существование внутренней конструкции, планировки и внешней формы, фасада здания. В этот период сформировался принцип «слоеного пирога» в оформлении фасадов, когда один «стиль» накладывался на другой, последовательно, слой за слоем, поэтажно, по горизонтали. Однако подобный «принцип» как раз и препятствовал композиции. Если в архитектуре эклектизм проявлялся в несоответствии, несогласии внутренней конструкции, планировки и внешнего оформления фасада здания, декора интерьеров, то в прикладном искусстве, аналогичным образом, эклектизм означал несоответствие функции, конструкции, технологии производства и приемов декорирования изделия. Эклектичность художественного мышления затронула даже живопись и графику второй половины XIX столетия. Она выражалась в произвольном смешении в одной композиции различных способов трактовки объема и пространства: глубинных и плоскостных, конструктивных и деструктивных, осязательных и живописных. Подмена композиции простым сложением готовых элементов без их органичной внутренней взаимосвязи и есть эклектика. В ней отсутствует самое важное – композиционный принцип, заменяемый простой компоновкой, компиляцией. А раз нет композиции, то нет и стиля. Именно поэтому эклектика не имеет стиля, и можно говорить лишь о существовании эклектического метода. Следовательно, неправильно называть искусство второй половины XIX в. «стилем эклектики». Более правомерно, хотя тоже не совсем точно по существу, именовать это явление «периодом эклектики». Первыми начали протестовать против распространения эклектического мышления в искусстве деятели романтического движения в Англии, стране, где наиболее остро в силу ее интенсивного промышленного развития ощущались негативные явления. Дж. Рёскин, У. Моррис видели выход в возвращении к средневековой традиции ручного ремесленного труда. Рационалисты, напротив, ратовали за открытое использование индустриальных методов, новых материалов и конст-

рукций. Так саморазвитие метода эклектики подготавливало искусство *Модерна*. Поиск «нового стиля» виделся лидерам антиэkleктического движения в осуществлении идеи «художественного синтеза» – органичного соединения частей целого в одной композиции. Парадоксальность ситуации заключалась лишь в том, что подобный синтез существовал всегда и был непременным условием подлинно художественного творчества в предыдущие эпохи.

***Тема 2.7. Славяно-византийская (неовизантийская)  
архитектурная стилистика в храмовой архитектуре.  
Конец XIX – начало XX века***

Поздняя стадия классицизма – ампир – завершила время epochальных стилей, длительного господства того или иного стилевого направления. С установлением капиталистического строя наступает «стилевое безвременье». Приход к власти буржуазии ослабил единство идеологического фронта. Исторически закономерное включение в общественную жизнь более широких и социально различных групп населения затрудняло господство единой идейно-художественной платформы даже в рамках привилегированных классов. В условиях противоборства между аристократией и буржуазией, знатностью происхождения и финансовым могуществом, растущего самосознания пролетариата и повышения общественной роли интеллигенции не мог сложиться общий эстетический идеал. Вместе с падением абсолютизма и потерей религией значения всеобщего «регулятора идей» терялись основы для моностилистических систем.

Имманентное развитие классицизма с его жесткой формализованной системой композиционных приемов и пластических средств, нормативный диктат и логично обоснованная красота сдерживали творческие искания и вызвали протест. Ушли в прошлое и высокие общественные идеалы, которые вносила жизнь в академические, математически холодные произведения с изысканными пропорциями. Пластический язык классицизма, построенный на ордере, не мог уже отвечать на новые потребности и запросы общества, включая интересы конкуренции и рекламу. Привычные классические детали теряли значение единственного эталона красоты, осложняли выполнение индивидуального заказа. Отсутствие органической связи между конструктивной основой здания и его «классической одеждой» облегчало переход к использованию различных стилевых форм. Накопленный исторический материал об архитектуре различных эпох давал в руки зодчих многочисленные примеры художественно-пластических систем, а принцип «изобразительности» архитектурных форм не менял по сути основ формообразования. Разностилье в эклектике, как и любой

«чистый» стиль, явилось закономерным явлением своего времени. Эkleктика оказалась более гибкой системой формообразования, она расширила возможности «избирательности» и для заказчика, и для зодчего, включая в набор пластических средств все богатство архитектурного наследия. Она окончательно узаконивает механическое соединение архитектурной пластики и утилитарно-конструктивной основы здания, вступая на путь открытого декоративизма. На улицах капиталистических городов, смыкаясь в сплошные ряды, щеголяя друг перед другом, выстраиваются особняки в мавританском стиле, готические парламенты, дворцы и банки в формах раннего Ренессанса, биржи, напоминающие античные храмы.

Эkleктика раскрепостила архитектуру, сняла запреты; все стили в равной степени, в зависимости от личных вкусов мастера и заказчика, стали художественно равноценными. Равнозначность форм Е. Кириченко рассматривает как «стилеобразующий принцип» эkleктики. Она справедливо отмечает, что «эkleктика – классический пример стилевой системы, где частное преобладает над общим». Силу воздействия многочисленных средств архитектурной выразительности эkleктика пытается заменить и компенсировать декоративными деталями. Естественно, что при эkleктическом формообразовании не могла идти речь о детерминировании, устойчивости пластических средств, выбиравшихся часто по прихоти заказчика. Ретроспективность пластических форм эkleктики, ее ориентация на архитектурное прошлое сталкивались с прогрессом научной мысли и строительной техники. Принцип изобразительности архитектуры доходит до своего предела и вызывает естественный протест среди передовой художественной общности. Старая система формообразования изжила себя, появились новые принципы организации архитектурно-пластической структуры. Понимание необходимости обновления, выявления архитектурными средствами дыхания своего времени охватило широкие художественные круги. Острая, непримиримая борьба против академической рутины, увражной архитектуры по выцветшим образцам за новаторское, самобытное и индивидуальное в искусстве объединяет представителей различных направлений и модерна. В Бельгии, Германии, Австрии, Англии и других странах художники и архитекторы призывают к преобразованию академических доктрин, к включению искусства в решение задач сегодняшнего дня, к использованию новых материалов и конструкций. Модерн везде выступает под лозунгом современности и новизны, в этом его историческая прогрессивность. Архитекторами модерна осознается роль утилитарного назначения сооружений. Они ввели в строительную практику не одну функциональную схему новых типов зданий. Планировочные решения пассажиров, вокзалов, банков, сберегательных касс, многоэтажных секцион-

ных домов и гостиниц были усовершенствованы, а в ряде случаев изменены и лучше приспособлены к требованиям времени. Модерн способствовал и более широкому внедрению в строительство железобетона и металла, освоению возможностей этих прогрессивных материалов. Он прокладывает дорогу «новой архитектуре».

В модерне сложно переплетаются положительные и отрицательные стороны эпохи, черты рационализма с эстетизированным индивидуализмом, ставка на новую строительную технику с неповторимостью, оригинальностью формы. Несмотря на общность теоретических положений большинства идеологов модерна, в нем не была достигнута устойчивая однотипность архитектурно-пластических деталей. Е. Кириченко так характеризует особенности стиля модерн: «Формула его целостности скорее в единстве интерпретации принципов, чем в единообразии форм». Внутренние противоречия модерна получают отражение и в том, что объемная пластика строится под большим воздействием функционально-конструктивных принципов, а пластика поверхности подчиняется декоративно-символическим тенденциям. В силу этого модерн не ликвидирует разрыв между материальной основой и декоративными формами, не достигает их органической взаимосвязи. Изощенный, сугубо индивидуализированный пластический декор откровенно накладывается на стену, оплетает оконные и дверные проемы, выступая в виде «чистого» украшения. Конструктивным деталям: перемычкам, карнизным плитам, поддерживающим частям балконов – придаются сложные неоправданные очертания, что приводит к внешнему слиянию декоративных и конструктивных форм.

Представители модерна не создали единых формообразующих принципов, набора формализованных пластических деталей стиля, как это было в античности, готике, ренессансе, классицизме. Правильно отмечает Е. Кириченко отсутствие в композиционной системе модерна иерархичности. Иерархическое соподчинение пластических элементов осуществляется в индивидуально-эмоциональном плане. Можно также указать на преимущественно орнаментальный, линейный характер пластики поверхности.

### ***Тема 2.8. Архитектурный стиль «Модерн». 1890–1916 гг.***

Модерн (франц. *moderne* от лат. *modernus* – новый, современный) – период развития европейского искусства на рубеже XIX–XX вв., главным содержанием которого было стремление художников противопоставить свое творчество *историзму* и *эkleктизму* искусства второй половины XIX столетия – отсюда название. Поэтому термин «модерн» следует отличать от общего смысла слова «современный»



или «современное искусство», а также термина «модернизм», обозначающего все наиболее *авангардистские*, экспериментальные и формалистические течения в искусстве XX в. Хронологические рамки искусства Модерна очень узки, всего каких-нибудь тридцать лет: приблизительно 1886–1914 гг. Однако Модерн – это не один какой-либо стиль, а множество различных стилей и течений, составляющих период, может быть, не менее важный, чем эпоха Возрождения XVI в. Рубеж XIX–XX вв. имел «значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начавшийся еще в античности. Несомненно то, что предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза художественных традиций Запада и Востока, античности и средневековья, классицизма и романтизма сопровождалась и, в известной мере, была порождена явлениями упадка, кризиса сложившейся к этому времени системы научных, эстетических и этических ценностей. Однако, несомненно и другое – именно это искусство создало предпосылки, обусловившие радикальные изменения в мировой художественной культуре XX столетия». Период Модерна можно сравнить и с эпохой XVII–XVIII вв., конечно не по объему созданных ценностей, а по логике развития художественных идей. Так же, как и тогда – *Классицизм, Барокко, Рококо* и снова *Неоклассицизм*, искусство конца XIX в. обобщало опыт всего предыдущего художественного развития. И если в следующие непосредственно за «гранью веков» годы этот период казался только *декадентским*, странным, болезненным и упадочным, то уже через несколько десятилетий, в середине XX в., стало понятно, что именно тогда происходили важные процессы накопления и осмысления новых художественных идей, поиска форм, сближения различных видов и жанров искусства. Художники Модерна своей дерзостью ломали все привычные границы. Их художественное мышление характеризовалось удивительно быстрым ростом. Поэтому, как заметила А. Русакова, немецкое выражение «Jahrhundertwende» – «поворот столетий» точнее определяет содержание этого переходного периода, чем традиционное французское «fin de siècle» – «конец века». Тенденция к синтезу художественных достижений предшествующих веков объясняет также, почему для искусства Модерна не существовало какого-либо одного исторического источника, как это случилось, к примеру, с *Классицизмом, Неоготикой*, или *неорусским стилем*. Модерн стремился впитать в себя все. Но у искусства Модерна были свои предтечи. В их числе часто называют *У. Морриса, Дж. Рёскина, прерафаэлитов*, английских графиков *У. Крэйна и У. Блейка*. На искусство Модерна возлагались большие надежды. После столь длительного периода эклектики и бесстилья настойчиво искали его историко-культурное обоснование. В этом уже было противоречие: с одной сто-

роны, – стремление к новаторству, а с другой – оглядка назад, *ретроспективизм*. Многие тогда видели в «стиле модерн» некий «венец художественного развития» европейской культуры, единый интернациональный стиль. Волнистые линии орнаментики *Ар Нуво* сравнивали с *крито-микенским искусством*, «модерн» находили у *этрусков*, в итальянском *Маньеризме* конца XVI в., в стиле *интернациональной* или «*пламенеющей готики*». Модерн сравнивали с *Рококо*, не замечая при этом того художественного разлада, которого не было ни в искусстве древности, ни даже в Маньеризме или Рококо в период их «классического» развития. Вот почему, термин «модерн» правильнее употреблять по отношению к определенному историческому периоду, а не к стилю, аналогично понятиям «античность», «средневековье», «ренессанс». В связи с этим обиходное выражение «стиль модерн» необходимо брать в кавычки. Не случайно еще в начале века модерн называли не художественным стилем, а «стилем жизни», так как новые веяния пронизывали собой все стороны существования человека. Г. Стернин выдвинул идею, что «модерн как научный термин... уместнее ставить в ряд не с чисто стилевыми категориями, а таким историко-культурным понятием, как бидермайер... можно сказать, что бидермайер и модерн – это начало и конец целой исторической фазы романтизма». И действительно, *Романтизм* был главным содержанием «эпохи модерна», так же как он характеризовал период Бидермайера начала XIX столетия. Модерн – это сказочность, миф, мир иллюзий, быть может, чем-то похожий на эпоху *Готики*. Ведь Неоготика была одним из важных стилевых течений искусства Модерна. Идеалы Модерна не смогли реализоваться в сложную переходную эпоху конца XIX – начала XX в. Они только отразились по-разному в его многообразных течениях. Эти течения были не только разными, но, подчас, взаимоисключающими, противоречивыми и, тем не менее, переплетающимися между собой: орнаментальное и конструктивное, «флореальное и геометрическое, новаторское и ретроспективное, неоклассическое и неоготическое, индустриальное и кустарное...

Среди основных течений искусства Модерна обычно выделяют:

- флореальное, или «Ар Нуво»;
- неоромантическое (национально-романтическое);
- рациональное, или геометрическое;
- «неопластицизм», или «органическую архитектуру»;
- неоклассицизм.

Все эти течения объединяло общее мировоззрение «*fin de siecle*», отличающееся, с одной стороны, растерянностью, духовной усталостью, кризисом идеалов, скептицизмом и самоиронией, а с другой – настойчивыми поисками нового «большого стиля» во всех сферах творческой жизни, стиранием границ между *элитарным* и *массо-*

вым искусством. Это приводило к двояким последствиям. Распространению мещанских вкусов, неимоверной пошлости, проникающей даже в творчество выдающихся художников, и утонченного *символизма*, мистики, изысканности изобразительных средств, ставших доступными потребителям искусства. Все это удивительным образом соединилось в Модерне и в целом выражалось в стремлении ко всему необычному, странному, фантастическому, иногда болезненному и отталкивающему. Нечто подобное, только в иных художественных формах, наблюдалось и в Маньеризме конца XVI в. – также в переходную эпоху. Модерн называли «последней фазой искусства прошлого века... вздохом умирающего столетия». Но бесспорно также и то, что Модерн ознаменовал собой начало нового искусства. Поэтому «художникам приходилось расплачиваться за модерн, и преодолевать его, и одновременно благодарить за то, что какие-то пути вперед были намечены». Главной особенностью искусства Модерна является то, что новое в нем формировалось прежде всего в области архитектуры, декоративного и прикладного искусства, но не столько самими архитекторами, сколько живописцами и графиками. Точно так же в XVIII в. в эпоху Рококо творцами нового стиля были живописцы и рисовальщики, подчинившие придуманному ими мотиву рокайля всю архитектуру, скульптуру, мебель. Через полтора столетия новый, но чем-то похожий на все тот же завиток мотив изогнутой линии стал определяющим формальным элементом во всех видах искусства. Первый шаг в этом направлении был сделан английскими графиками и архитекторами (см. «Гильдия века»; Макмардо Артур; Крэйн Уолтер; Имейдж Селвин), затем бельгийцами, парижскими, венскими и мюнхенскими художниками. Их объединяло общее неприятие отживших академических норм и попыток реанимировать их за счет возрождения старых стилей. Им также представлялся тупиковым путь прерафаэлитов, усилия Дж. Рёскина и У. Морриса по возрождению традиций средневекового ручного ремесла. Они обратились не к прошлому искусства и не к будущему, которого еще не видели, а к природе. Отсюда первое, натуралистическое, «флореальное», течение искусства Модерна. В нем копировались природные формы, прежде всего растительные, с подчеркиванием их динамики, движения, роста – линии выющихся, волнистых растений: лилий, камыша, цикламенов, ирисов. В архитектуре изогнутую линию впервые применил бельгиец *В. Орта* в интерьере особняка Тассель (1893). В 1895 г. ученый-натуралист и художник *Х. Обрист* выполнил гобелен с изображением петлеобразно изогнутого стебля цветка цикламена. Журналисты окрестили эту характерно изогнутую линию «удар бича». С этих пор она стала главным признаком «нового стиля». Большое значение имело также давнее знакомство бельгийцев и французов с восточным, в особенности

японским искусством. Изысканная пластика линий и декоративность цветочных пятен японских гравюр оказали в свое время воздействие на прерафаэлитов, затем Э. Мане и импрессионистов, постимпрессионистов, понт-авенцев и «набидов». А после выхода в свет монографии Э. Гонкура о К. Утамаро (1891) «японизмы» стали всеобщей модой. Любимые мотивы художников Модерна – морская волна, лебединая шея, томные женские фигуры с распущенными волнистыми волосами, извивами рук, в развивающихся складках одежд. С 1881 г. в Брюсселе О. Маусом издавался журнал «Современное искусство» («L'Art Moderne»). На его страницах впервые появился термин «новое искусство» («L'Art Nouveau»). В 1894 г. этот термин сделал программным в своем творчестве бельгийский живописец, а затем архитектор А. Ван де Велде. Выдающийся мастер провозгласил знаменитый лозунг «Назад к природе», ставший одним из основных девизов «нового стиля». Ван де Велде утверждал, что естественная эволюция художественного мышления, не нарушаемая искусственными попытками повернуть назад, всегда приводит к появлению нового оригинального стиля. Ван де Велде стремился выразить свое ощущение этого стиля целостно, во всем, от живописи и графики до проектирования зданий, оформления интерьера, мебели, светильников, посуды, декоративных панно, книжных переплетов и даже собственноручно им выполненного платья для своей жены, гармонирующего со всей обстановкой дома. В дальнейшем это стало главным принципом искусства Модерна. Сообразуясь с орнаментальной эстетикой «нового стиля», архитекторы вынуждены были задумывать и воплощать свои проекты целиком, вплоть до «последнего гвоздя»: дверной ручки, светильника, оконного переплета или вентиляционной решетки, которая неожиданно могла стать главным декоративным акцентом всего ансамбля. Модерн эволюционировал стремительно, что особенно хорошо видно на примере творчества Ван де Велде. Начав с живописи, он затем бросает «бесцельное изобразительное искусство» и весь отдается стихии орнамента «удара бича». Но всего через два-три года, как и другие художники, почти полностью освобождается от орнаментальности, которая, казалось, была неотъемлемым свойством стиля, пытается создавать формы без орнаментальной косметики, сами в себе несущие «флореальное» начало. Потом, еще более неожиданно, изогнутые линии вообще исчезают, уступая место прямым углам, плоскостям, квадратам и кругам. Наиболее полно это геометрическое течение Модерна получило развитие в «Венских Мастерских», – работах Й. Хоффманна и его «дощатом стиле».

В Париже произведения художников «нового стиля» пропагандировались благодаря деятельности С. Бинга, открывшего в 1895 г. магазин «Maison de L'Art Nouveau», где наряду с образцами восточно-

го искусства можно было увидеть изделия Ван де Велде, Э. Грассе, Р. Лалика, Л.К. Тиффани. Выдающимся художником Модерна был Э. Галле.

В Австрии Модерн называли «сецессион» (от лат. *secessio* – отделение, уход), так как движение за новое искусство началось с демонстративного выхода группы молодых художников из состава выставочной организации «Glaspalast» («Хрустальный дворец») в знак протеста против рутинности академизма. Основателями венского Сецессиона были живописец Г. Климт и архитектор О. Вагнер (1898).

Близкое польское название: сецесия (*secesja*). В Германии «новый стиль» назывался «югендштиль» (молодой стиль) от имени журнала «*Jugend*», вокруг которого группировались прогрессивно мыслящие художники. В Италии за Модерном утвердилось название «либерти» («*Liberty*») по имени владельца английской фирмы, насаждавшей в этой стране «новый стиль». На бельгийский и венский модерн сильное влияние оказало как восточное, японское искусство, рекламировавшееся Бингом, так и новое, рациональное и конструктивное искусство шотландцев, в частности Ч. Макинтоша, выставки которого с огромным успехом прошли в 1901 г. в Вене и в 1902–1903 гг. в Москве (см. Глазго школа). Под воздействием прямых линий мебели Макинтоша даже яркий «флореалист» В. Орта сказал: «Я отошел от цветов и листьев и занялся стеблями и палками».

Стилистически многообразно романтическое мышление проявилось в русском модерне. Гениальным архитектором московского модерна был Ф. Шехтель. Но настроения Модерна так или иначе захватили всех русских художников, в том числе и многих живописцев. Наиболее ярким представителем романтики Модерна в живописи был М. Врубель. Характерно, что таланты Шехтеля и Врубеля соединились в работе над особняком Морозовой в Москве (1893). В этом удивительном здании главная лестница выполнена в романтической стилизации под формы Готики, парадный зал – в формах Ампира, а гостиная – в стиле Рококо (уже четвертого по счету, после периодов «второго» и «третьего рококо» в Европе). Причем эти вымышленные интерьеры обставлялись подлинной музейной мебелью. Это было типично романтическое ретроспективное мышление. Декоративные росписи и витраж Врубеля в особняке Морозовой искусно стилизованы под средневековье. Подобную особенность художественного мышления точнее называть не *стилизацией*, а *историзмом*, в котором «готические» формы являются свободными романтическими фантазиями на историческую тему. Врубель был настоящим романтиком, «рыцарем средневековья», ощущавшимся им не как прошлое, а как живое настоящее. Для русского модерна было также характерно тесное переплетение жанров и видов искусства. Врубель много занимался

ся майоликой, а о своей картине «Сирень» он сказал, что не хотел бы, чтобы она попала в музей, потому что «музей – это покойницкая», а желал бы видеть ее «вделанной в стену в жилом доме, чтобы она совершенно слилась со стеной». Стремление русских художников к организации целостной «художественно-романтической» среды проявилось в необычайно ярком явлении культуры «fin de siècle» – знаменитых «дягилевских сезонах» в Париже (см. Русские Балетные Сезоны в Париже). Балетные постановки *С. Дягилева* с их соединением театра, музыки, искусства костюма и декорации называли «утонченной стилизацией модерна». Национальные мотивы, стремление к созданию неорусского стиля проявились в деятельности *Абрамцевского кружка* и мастерских *Талашкино*. Причем характерно, что ретроспективизм «русского стиля», к примеру в графике *Е. Поленовой*, соединялся с интернациональными приемами стилизации и обобщения формы, выработанными английским модерном *У. Крэйна* или французским *Ар Нуво*. Это говорит о том, что отдельные течения в искусстве Модерна не существовали изолированно, а тесно взаимодействовали. Общие тенденции сближали творчество столь разных художников, как *О. Вагнер* и *Ф. Шехтель*, *Г. Климт* и *М. Врубель*, *А. Ван де Велде* и *Л. Бакст*. Их соединяло настойчивое стремление к эстетизации отдельных формальных приемов: «органогенности», плоскостности, орнаментальности... Вот почему наряду с термином «период Модерна» возможно использование понятия «стиль модерн», объединяющего в себе то новое, что появилось в те годы в искусстве разных стран.

Для «стиля модерн» главным принципом стала стилизация, но не в смысле интерпретации форм художественных стилей прошедших эпох, как это было в период Историзма второй половины XIX в., а в смысле тенденции подчинения всех элементов композиции какому-либо одному, формообразующему началу. Таким началом могло служить все что угодно: исторические и национальные стили, элементы народного и примитивного искусства (*Абрамцево*, *Талашкино*), природные формы (флореальное течение), геометрический мотив («*Венские Мастерские*», *Й. Хоффманн*), новые конструкции и свойства новых материалов – стали, стекла, бетона (конструктивное течение). В каждом случае художники Модерна искали целостности, органичности, гармонии ансамблевых решений – изображения и плоскости, отсюда атектоническая декоративность рельефов и росписей, как бы вырастающих из поверхности стен зданий; орнамента и конструкции – «орнаментализации» конструктивных элементов – стальных каркасов, железных решеток, формы и пространства, интерьера и экстерьера.

В искусстве Модерна декорация начала отделяться от конструкции и становиться самоцелью. Отсюда безудержная прихотливость орнамента, нарушающего всякую тектонику вещи, на первых стадиях

развития искусства Модерна и общая атектоничность композиции – на втором. В более глубоком смысле следование «новому стилю» означало стремление к созданию «нового стиля жизни» – художественного синтеза окружающей человека среды, пространства и времени, в котором он живет, а это воистину задача «Большого стиля»! Вот откуда «фанатизм стиля», характерный для человека «поворота столетий». Это объясняет и пристрастие художников Модерна к «вечным философским темам бытия», таинственной, часто мрачной символике, ощущению тайны. Ведь создатели нового декора из стилизованных растительных форм Орта, Ван де Велде придавали ему не только формальное, но и *символическое* значение. Этот декор лишь внешне, хотя подчас и очень «натурально», изображает растения, но прежде всего символически преобразует самые заурядные конструкции из дерева, железа и бетона, объединяя в единое целое конструкцию, форму и стилизованную поверхность, что и определяет их принципиальную атектоничность, пластицизм. Метод художественной стилизации и вывел искусство Модерна в разряд романтического. Так, причудливые «цветы» из металла Э. Гимара у входов в парижское метро – совершенно новые формы, лишь ассоциирующиеся, но никак не изображающие реальные растения. И даже, когда Романтизм выражен не столь явно, например, в неоклассическом течении Модерна, архитектура этого периода выглядит более задушевной и теплой, чем холодный и чопорный *Ампир* начала XIX столетия. Особое место занимал в искусстве Модерна символизм. В качестве самостоятельного художественного течения символизм получил развитие преимущественно в литературе, в особенности в поэзии начала XX в. В России этот период получил название «серебряного века», во Франции символизм быстро переродился в *сюрреализм*. Изобразительное искусство по своей природе менее подходит для выражения символистских образов, туманных и неясных, поэтому живописцы и графики, считавшие себя символистами, как, например, Ф. фон Штук, часто впадали в салонный и слащавый *натурализм* с примесью пошловатых аллегорий, с двусмысленной, примитивной эротикой. Однако в архитектуре символизм дал неожиданные плоды. Наиболее фантастические формы символизма Модерна приобрел в Испании, в творчестве гениального архитектора-символиста А. Гауди. Его невероятные, с точки зрения здравого смысла, произведения – нечто среднее между реминисценциями средневековья и плодом сюрреалистического воображения, свойственного национальному католическому мистицизму Испании. Стиль Гауди назвали «*каталонским модернизмом*». В искусстве Модерна с большой силой проявились *сентиментализм* и пессимизм, недаром в России «стиль Модерн» грустно именовали «вообще последним стилем». Трагическое противоречие, «безысходность» Модерна состояла

в том, что искусство этого периода разрывалось между идеальными устремлениями стилизации жизни, художественного синтеза, символизмом форм и рационализмом, прагматизмом технического века. Отсюда все несуразности, противоречия, надломленность и даже порочность многих произведений художников Модерна. В последние годы, накануне Первой мировой войны, искусство Модерна, главным образом архитектура, сменило свою пластичность, «органогенность» на конструктивную ясность, простоту, рациональность, аскетизм. Возникло течение «*модерн-классицизм*», или *модернизированная классика*, представленное в Петербурге творчеством *Ф. Лидваля, М. Лялевича, А. фон Гогена, Н. Захарова, М. Перетятковича*. Это течение близко соприкасалось с возникшим сначала в Швеции и Финляндии, а затем в Петербурге, в рамках *национально-романтического* движения, «*северным модерном*». Одновременно появились еще более радикальные течения *неоклассицизма* и *конструктивизма*, окончательно противопоставившие себя идеалам раннего Ар Нуво. В архитектуре «чистыми классиками» в это время слыли *И. Фомин, А. Таманян, В. Щуко, А. Щусев, И. Жолтовский*. В живописи и графике – *В. Шухаев и А. Яковлев*. Вместе с тем, правы те, кто считает, что Модерн нельзя «модернизировать», включая в него позднейшие течения, которые тогда еще только зарождались и выделились из искусства Модерна позднее.

Модерн иногда отталкивает натуралистичностью деталей, но в целом это искусство глубоко интеллектуально, поскольку его художники творчески переосмысливают всю историю европейского искусства. Это особенно хорошо видно на примерах рядовой застройки жилых домов петербургского модерна. Их отличает подлинно классическая строгость пропорциональных членений фасадов, но с характерной асимметричностью композиции, полукруглые или многогранные эркеры, майоликовые фризы, сильный вынос кровли на кронштейнах, ассоциирующийся с итальянской архитектурой, мелкая расстекловка окон, часто трапециевидных или с закругленными углами и нарядными наличниками – парафраз северного, «*петровского барокко*», такого родного для Петербурга. А многочисленные декоративные детали: рельефы и скульптурные маски на «замковых» камнях, «ренессансная» *рустовка*, декоративные решетки, светильники, обелиски, башни, шпили, как будто рассказывают о том историческом пути, который прошла вся европейская архитектура (см. контекстуализм). Искусство Модерна завершило в начале XX в. свой стилистический цикл развития и, по мнению многих исследователей, вообще «классический» период романтизма европейского искусства. Многие убеждены, что художники Модерна так и не смогли решить поставленные ими же грандиозные задачи по созданию нового «большого стиля» и по-



тому Модерн так и остался переходным периодом. Но ведь и художники следующего поколения не смогли создать свой стиль. Их отказ от идей Модерна стал отказом вообще от идей художественности и привел к модернизму: конструктивизму, функционализму, абстрактивизму. В этих течениях исчезло человеческое, художественно-образное содержание искусства и прервалась «связь времен». Об этом с горечью писал в 1917 г. Н. Бердяев в статье «Кризис искусства»: «То, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других... нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство». Вот почему, несколько парадоксально, мы все же называем искусство Модерна «последним большим художественным стилем». Сложные столкновения на фронте идеологии на рубеже XX в., обострение борьбы между материалистической и идеалистической философией, противопоставление рациональных и эстетических взглядов на искусство и его общественное значение, внутренние противоречия концептуальных основ Модерна питали многочисленные направления в области архитектуры. Сдерживающие запреты на архитектурный этикет были сняты, развенчан ордер как единственное воплощение художественной истины, волевая регламентация общественных вкусов сменилась свободой выбора. Монизм в архитектуре исчез. Присущий капиталистической системе индивидуализм, частный заказ диктовали свои законы, расширялся ассортимент архитектурного товара, удовлетворяя различные запросы обывателя. На архитектурных витринах *красовались эклектика и модерн*, романтизм соседствовал с рационализмом, пуризм сменял символизм. Но среди этого многообразия различных течений для будущего архитектуры основное значение имели тенденции рационализма.

«Дух рационализма», рожденный развитием машинной техники, находил своих приверженцев и среди сторонников Модерна. Протест против беспринципности эклектического формообразования и призыв к использованию новых материалов облекались в разнообразные формы в рамках самого Модерна. Достаточно сравнить рассудочную архитектуру Ч. Макинтоша с манерно графическими произведениями Й. Ольбриха или изощренные композиции из металла В. Орта с функционалистскими стилизациями О. Вагнера, чтобы лишний раз почувствовать всю многоликость Модерна Ар Нуво. Машинная эра, успехи науки и техники создавали иллюзию процветания буржуазного общества, вселяли надежды на будущее. Создавалось впечатление, что на разумных началах, подобно феномену человеческой мысли – машине, может быть организовано и капиталистическое общество. Среди архитекторов тоже усиливается стремление опереться в своих творческих поисках на твердые, объективные начала, чтобы покончить с бес-

принципностью и отсутствием устойчивых критериев. Жилищный кризис, особенно обострившийся после Первой мировой войны, вынуждал решать проблему массового жилья. Установка на индивидуальные, неповторимые формы шла в разрез с требованиями однотипности и простоты экономичного жилища. Взоры радикальных архитекторов обращаются к промышленным сооружениям, где в постройках как бы читались контуры новой архитектуры, использующей современные материалы и прогрессивные методы строительства. Романтизированный образ турбинного завода АЭГ П. Беренса, монументализированная простота элеваторов в США, стеклянные плоскости и оточенные линии каркаса фабрики «Фагус» В. Гропиуса демонстрировали новый подход к решению утилитарных задач, показывали возможности функционального метода проектирования. Гропиус писал: «Мы искали новый метод, а не новый стиль. Стиль – это успешное воспроизведение формы, уже утвердившейся в качестве общего знаменателя выразительности целой эпохи».

Передовые архитекторы противопоставляют субъективизму и вкусовщине научную обоснованность и техническую целесообразность. Назначение сооружения, функциональная организация пространства для конкретного жизненного или производственного процесса становятся исходным принципом формообразования. Нестилистический фактор, а жизненные условия, облеченные в разумно обоснованную современную форму и взвешенные на «рациональных весах», превращаются в фундамент, на котором основывается новая архитектура. Вера в безграничные возможности техники, преклонение перед «разумной машиной» свойственны для начальных этапов новой архитектуры. В книге «К архитектуре» (1923 г.) Ле Корбюзье восхищался самолетами, автомобилями, океанскими кораблями: «Самолет есть продукт высшего отбора. Его создатели могут преподать важный урок: научить логике в постановке и в разрешении проблем». А.Б. Таут, объясняя, что такое новая архитектура, провозглашает: «Красота здания определяется непосредственной связью его с его функцией, естественными свойствами материала и изяществом конструкций».

Так, в сложных условиях столкновений старого и нового складываются основы «новой архитектуры», ее стилистические особенности. Наиболее широкое распространение получили функционализм и конструктивизм, что соответственно сказалось и на принципах формообразования, предпочтительности функционального или конструктивного начала. Характеризуя черты стиля новой архитектуры в целом, следует признать, что ее ведущие лидеры Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ включают в функции архитектуры и социальные преобразования. Их утопические идеалы, которые одухотворяли стекло и бетон, были созвучны эпохе революции. Архитектура как бы приоб-

рела снова высокую конечную цель. Не случайно новая архитектура, находившая много точек соприкосновения со взглядами советских зодчих, в 30-е годы рассматривалась реакционерами как «красная», «коммунистическая».

Важным является и стремление к научному познанию законов организации архитектурной формы, изучению закономерностей пластического языка. Архитектурное проектирование рассматривается как процесс, аналогичный конструированию машин, в основе которого лежат объективные данные: назначение механизма, его количественные показатели, материал и т.п. Внимание архитектора переключается с художественно-декоративных задач на функционально-конструктивные. Проблема выразительности архитектурно-пластической формы не снимается, но она ставится в зависимость в первую очередь от функции. Творческий процесс как бы переворачивается с ног на голову и осуществляется не от фасада к плану, а «изнутри наружу». Рациональность организации внутреннего пространства, предназначенного для конкретной функции, – начальная фаза проектирования, которая определяет объемную пластику. У ортодоксальных функционалистов Б. Таута, М. Брейера, Э. Мая функция диктует архитектурную форму, которая становится производной. «Если в основу всего кладется мерило хорошего использования, – пишет Таут, – то самое это использование или бытовая пригодность составляют, собственно, содержание эстетики». Такой односторонний подход к архитектурному творчеству приземлял его и сводил на нет образное мышление, о чем свидетельствует широко известное ошибочное положение Таута: «То, что хорошо функционирует, также хорошо выглядит». Однако большинство представителей новой архитектуры считали, что произведение архитектуры должно отвечать своему утилитарному назначению и обладать выразительностью. Недаром Гропиус говорит о том, «... что возможность сделать предмет «красивым» зависит, главным образом, от степени овладения мастером всеми хозяйственными, формальными и техническими предпосылками, определяющими его сущность». Достаточно полное представление о стилеобразующих творческих принципах дает «Программа Государственного Баухауза в Веймаре» (1919 г.), в которой делается акцент на понимание «много-расчлененной формы сооружения в единстве всех его частей» и звучит призыв к архитекторам, скульпторам и живописцам «вернуться к ремеслу», так как «законы мастерства обязательны для каждого художника. Здесь источник истинного формотворчества». Призыв Гропиуса вернуться к ремеслу резко отличается от пропаганды средневекового ремесла Моррисом, видевшим в машинной индустрии все пороки капиталистического общества. Основная идея Гропиуса – обучать художественному мастерству с помощью ремесла, познания объ-

активных свойств материалов, возможностей конструирования в процессе конкретного создания бытовых вещей. После перевода Баухауза в Дессау концепция единства производственного и художественного обучения расширяется и углубляется особенно в области архитектуры, в связи с чем в выстроенном здании Баухауза имелись и студии, и мастерские. Учащиеся ориентировались на создание рационального, совершенного образца для массового индустриального производства. Задачей обучения было «...создать таких художников-конструкторов, которые могли бы, обладая знанием материала и производственного процесса, влиять на промышленную продукцию нашего времени». Заслуга коллектива Баухауза и во внедрении индустриальных методов строительства. В 1927 г. в Тёртене близ Дессау были сооружены первые дома из заводских деталей.

Исследование «индустриальной эпохи» сопровождалось углубленным изучением формальных средств композиции.

Преподаватели Баухауза стремились к научному обоснованию профессиональных методов анализа и рационального формообразования с учетом пластической выразительности архитектурной формы. Среди теоретических дисциплин с 1925 г. под руководством Гропиуса преподается необычный курс «Новая вещественность», связанный с изучением психофизиологических основ восприятия формы и пространства. Следует отметить, что «психоаналитический метод» обучения был разработан Н. Ладовским совместно с Н. Докучаевым, В. Кринским и успешно применялся с 1920 г. на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа. В 1925 г. на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже ВХУТЕМАС был удостоен почетного диплома за аналитический метод и программы. Профессор Н. Докучаев так характеризует аналитический метод: «Сущность нового метода практически сводится к раздельному и последовательному (по сложности) изучению формальных закономерностей художественных форм, их элементов, свойств и качеств на основе психофизиологии восприятия». Обучение на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа не только техническим дисциплинам, но и художественным строилось на анализе и экспериментальном изучении свойств архитектурной формы и закономерностей композиции. Основными предметами уже на первом году считались дисциплины «организации пространства».

Таким образом, в 1920 г. во ВХУТЕМАСе и позднее в Баухаузе переключение внимания учащихся с объекта материальной формы на пространство имело огромное значение в формировании художественного мировоззрения. Пространство переносится в набор архитектурных средств, рассматривается как формообразующий фактор и научно осмысливается. Теория архитектурной композиции начинает за-

ниматься вопросами построения структуры пространства, которое становится для зодчего реальностью. Это был окончательный удар по традиционным представлениям об архитектуре как комплексе гармонически объединенных частей и деталей. «Вся классическая архитектура, – пишет Ф. Райт, – была соединением соединений». Понимание пространства как архитектуры, характерное для концепции Ф. Райта, получившее отражение в работах Гропиуса, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ и других представителей нового направления, было теоретически закреплено в системе обучения Баухауза и ВХУТЕМАСа. В этих идейно-художественных центрах новой архитектуры были заложены основы теории архитектурной композиции, раздвинувшие наши представления о пространственной организации и задачах создания искусственной среды для человека. Естественно, что представители нового направления в архитектуре стояли на рациональных позициях, что находило отражение в функционально-конструктивном подходе к решению пространства и взаимосвязанной с ним материальной пластической оболочки.

### **Тема 2.9. Архитектурный стиль «АР ДЕКО»**

АР ДЕКО (франц. Art Deco по названию выставки 1925 г. в Париже «Art Decoration» – «Декоративное искусство») – художественный стиль, получивший распространение, главным образом в оформлении интерьера, в большинстве европейских стран и США в 1920–1930-х гг. Главной задачей этого стиля было создание иллюзии благополучия и «былой роскоши» в годы «потерянного поколения» между двумя мировыми войнами. Это был последний «новый» стиль, сознательно ориентированный в прошлое. В нем соединились разнородные элементы *Неоклассицизма* и *Модерна*, влияния *Русских Балетных Сезонов в Париже*, экзотического восточного и *примитивного* искусства. В результате интерьеры, оформленные в стиле Ар Деко, производят впечатление не композиции, а суммы отдельных составляющих, группировки стильных предметов: мебели, тканей, стекла, бронзы, керамики. Не случайно самые известные произведения в этом стиле назывались «павильоны коллекционера». Такие интерьеры создавались с шиком 1920-х гг., дорогих ресторанов и отелей, поэтому иногда Ар Деко называют «стилем Риц». В значительной степени Ар Деко было возрождением культуры Модерна, однако, подчас в ее наиболее безвкусных, извращенных формах. Так, в декоративной живописи Ар Деко было модным изображать обнаженные женские фигуры в *экспрессионистически* изломанных позах и с фантастически развитой «мужской» мускулатурой. Особенно ценились дорогие экзотические материалы: слоновая кость, черное дерево, перламутр, драгоценные камни,

шагреновая кожа, шкурки ящериц. В наиболее поздних формах стиль Ар Деко сближался с геометрическим *конструктивизмом*. В стиле Ар Деко работали художники знаменитой парижской ювелирной фирмы *Картье*. В Италии и Германии Ар Деко, соединяясь с формами Неоклассицизма, перерастал в «новый ампир» – фашистский стиль «*Третьего Райха*». Наиболее известные мастера французского Ар Деко: *Ж. Денамар, М. Дюфрен, Р. Лалик, П. Легрен, Р. Малле-Стевенс, А. Мартен, А. Маццукотелли, П. Пуаре, Ж.-Э. Рюльманн, Л. Сю.*

Изменение принципов формообразования и возникновение нового стиля иллюстрирует здание Баухауза – идеологического и учебно-производственного средоточия новаторской архитектуры. Новое здание Баухауза, сооруженное в 1926 г. по проекту Гропиуса, явилось манифестом, в котором языком архитектурной пластики были изложены программные положения новой архитектуры. Вместо замкнутого компактного объема с главным фасадом и симметричным построением, расчлененного пластическими деталями определенного стиля, свободно раскинулись на территории три корпуса, связанные переходами. Комплекс сложной формы, не имеющий осей симметрии, подчинен функции учебного заведения, логике жизненных процессов, которые должны происходить в нем по мысли автора. Ведущие по назначению группы помещений: мастерские, учебные аудитории, общежитие студентов – размещены по корпусам. Столовая связывает общежитие и два других корпуса (здание общежития расчленено балконами. Маленькие размеры балконов, выходящих из жилых комнат, вносят элементы интимности, человеческого масштаба, присущего жилью). Здание Баухауза – это архитектурный комплекс, который воспринимается со всех сторон во времени и пространстве, функционально обоснованный и композиционно уравновешенный продукт индустриальной эры. Железобетонный каркас, бетонные панели, большие плоские стекла демонстрировали не только достижения строительной техники, но и выразительные возможности архитектуры «прямого угла»: сандриков и карнизов. Одновременно со зданием Баухауза в Москве на площади им. Пушкина сооружается здание газеты «Известия» (1925–1927 гг.). Его автор Григорий Борисович Бархин (1880–1969 гг.) не был ярким сторонником функционализма, но считал, что социальное, практическое назначение здания определяет его объемную пластику и пространственную организацию. Для него характерно органическое соединение функционального образа мышления с поисками выразительного художественного образа. Он говорил, что «...одного функционирования в искусстве недостаточно».

Отталкиваясь от рациональной организации сложного комплекса, объединявшего редакцию, издательство и типографию, Бархин совместно с сыном – Михаилом Бархиным ищут яркое образное реше-

ние здания печатного органа ЦИКа СССР. В первоначальном варианте планировалось здание, значительно возвышающееся над окружающей застройкой. Осуществленный вариант спокойнее, более целостный. Два прямоугольных блока соединены узлом коммуникаций, несколько повышенный корпус выходит на площадь. Статичность почти квадратной плоскости фасада нарушается расположением оконных проемов и ритмом членений. Взаимодействие покоя и движения, горизонтальных и вертикальных членений, асимметрия, контраст стекла и бетона создают особую напряженность, ощущение внутренней борьбы, созвучной времени революционных преобразований. Как будто стремясь всеми средствами раскрыть содержание сооружения, сделать его понятным широким массам, авторы вводят надписи, фиксируют назначение постройки. Сравнивая здания «Известий» и Баухауза, отметим стремление советских зодчих придать большее внимание образному началу, в котором звучат революционно-романтические идеалы эпохи.

Архитектура первых лет советской власти, естественно, не представляла стилового единства, но для сложения новых направлений, изменения архитектурного мышления ее значение неопределимо. Вековая зависимость зодчества от эксплуататорских классов, от частного заказа заменялась служением народу. Менялось социальное назначение архитектуры, она приобретала свою исконную общественную функцию и вырабатывала новые эстетические идеалы. Не оставившаяся на концепциях различных группировок и течений в советской архитектуре 20-х годов и их творческой борьбе, сконцентрируем внимание на общих тенденциях и новом понимании задач архитектуры. В конечном счете, все противоборствующие течения можно свести к двум принципиальным направлениям: новаторское, отрицавшее старую архитектуру и делавшее ставку на достижения современной науки и техники; традиционное, опиравшееся на классическое наследие и считавшее, что его можно и нужно использовать для создания «пролетарской архитектуры». Отношение к архитектурному «багажу» прошлых эпох, его признание или забвение явилось разграничительной полосой для архитектуры XX в., «лакмусовой бумажкой», с помощью которого и сегодня выявляется направленность архитектора, его творческое кредо.

Новаторские течения в советской архитектуре способствовали распространению рационального подхода, воскрешению творческих задач, концентрировали внимание на возможностях прогрессивных конструкций, их взаимосвязи с архитектурно-пластической формой, содействовали распространению научных методов и экспериментальных исследований при анализе восприятия архитектурного объекта, боролись за включение зодчества в агитационное искусство. Все это

оказывало воздействие и на представителей традиционного подхода к архитектурному творчеству (достаточно вспомнить «пролетарскую классику» И. Фомина). Однако отсутствие индустриальной строительной базы, некоторые перегибы во внимании доминирующей роли конструкций в художественном образе здания, ошибочная линия на преждевременную перестройку быта с помощью функциональной организации коллективного обслуживания семей, отказ от индивидуальных форм ведения хозяйства и другие моменты вызвали заслуженную критику новаторского направления. Существенную роль сыграло и желание социалистических республик развивать национальную культуру, которая всячески подавлялась в царской России. Стремление к созданию высокой советской культуры, социалистической по содержанию и национальной по форме, основанной на всех прогрессивных достижениях человечества, привело к отказу от обезличенных, лишенных национальной выразительности, холодных геометризованных форм.

Создание в 1932 г. Союза советских архитекторов способствовало организации общей идейно-художественной платформы. Однако советские зодчие не отказались от рациональных основ в творчестве, они в своем большинстве сохранили функционально-конструктивный подход, но дополнили его поисками более выразительной архитектурно-пластической формы, сохраняющей преемственность с наследием мировой классики и национального искусства. Снова на чертежных столах архитекторов появляются увражи, альбомы, гравюры, достаются с полок книги по истории архитектуры, листаются труды Палладио, Академия архитектуры издает трактаты Витрувия, Альберти, Виньола.

### ***Тема 2.10. Рационализм – новое архитектурное направление XX века***

Закономерный поворот к индустриальной архитектуре происходит в 1950-е годы, когда Советский Союз, укрепивший экономику после Второй мировой войны, переходит к домостроению на заводской основе. К этому времени функционализм сформировался как международный стиль и достиг зенита, сложились и устойчивые признаки стиля. В отличие от предыдущих эпох акцент переносится с материальной оболочки, с пластической формы на пространство, ею ограниченное. При этом пространство теряет свою замкнутость, как бы превращается в дискретное, перетекающее, не имеющее жестких границ. Представление о пространстве выходит за рамки Эвклидовой геометрии, разрывает координатную сетку и сливается с внешней средой. Проникновение науки в тайны бытия, углубление философской кон-



цепции пространства находят отражение и в усложнении взаимосвязи между пространством и его материальными границами. Обособленность отдельных помещений – пространств, их изолированность сменяются взаимопроникновением пространства как внутри здания, так и вовне. Гибкая планировка, трансформация перегородок, прозрачность и большие размеры стекла разрушают вековую камерность, сдавленность стенами пространства, его неподвижность. Словно подтверждая важнейшее положение диалектического материализма, пространство вырывается из плена и включается в современное бытие. Оно становится первоосновой в архитектуре, воспринимается в движении, во времени. Функциональный метод учит организации пространства исходя из его назначения. Запрограммированный жизненный процесс, условия его оптимального протекания лежат в основе архитектурного проектирования, определяют подход к творчеству.

Рациональный практический метод, его функциональная обусловленность сказываются на объемной пластике. На ее форму, как вторичную, влияют система организации пространства, выбор конструктивной структуры и, в последнюю очередь, соображения художественного порядка. Отрицая архитектурное наследие и национальные традиции, преклоняясь перед функциональной правдивостью и обоснованностью геометрических форм, архитекторы варьируют сочетания математически точных прямых линий и плоскостей. Гигантские плоскости стекла, расчерченного сеткой каркаса, глухие торцы с острыми гранями, массивные бетонные опоры и бесконечные стеклянные ленты – таков геометризованный, однотипный, потерявший связь с человеком, мир архитектуры. «Пять отправных точек современной архитектуры» Ле Корбюзье превратились в стереотип, породили бесчисленное количество шаблонных сооружений, возникавших во всех уголках земного шара. Небольшой набор формообразующих элементов, их простота, ограничивающая разнообразие сочетаний, пренебрежение пластикой поверхности перестали удовлетворять архитекторов и вызвали стремление к обогащению архитектурного языка. Ортодоксальный функционализм исчерпал свои возможности. Начинают возникать различные направления, представители которых стараются достигнуть выразительности сооружений, ищут средства вернуть архитектуре способность эмоционального воздействия на человека. Поиски идут как в плоскости усиленного эмоционально-пластического начала, так и рационально-конструктивного, порождая многочисленные неостили. Неоэкспрессионизм, неорегионализм, неомонументализм, не порывая с функциональным методом, усиливают воздействие объемной пластики, используют принципы эмоционального соподчинения элементов и героизированный масштаб, включают творчески осмысленные орнаментальные и тематические детали. Необрутализм,

неоконструктивизм, хай-тек и другие направления ожесточают технические доктрины функционализма, возлагают на всемогущую технику спасительную миссию возвращения архитектуре былого величия. Представители этих направлений оперируют почти исключительно функционально-конструктивной объемной пластикой, используя принципы технического соподчинения. Они применяют конструктивную тектонику и структурную пластику поверхности. Наконец, в 1970-е годы появляются архитекторы, отвергающие функционализм, обвиняющие его во всех смертных грехах и призывающие к непоследовательной сложной архитектуре, отражающей «беспорядочную жизненность». Они призывают к отказу от диктата «жизнестроительных» принципов функционализма, к подчинению спонтанному характеру жизни и желаниям потребителя. Различные проявления этого бунта против функционализма получили наименование постмодернизма.

## ГЛАВА III. СИНТЕЗ ИСКУССТВ

### *Тема 3.1. Три типа сочетания искусств. Конгломеративный. Ансамблевый. Органический. Молекула стиля*

Необходимо снова подчеркнуть, что основным носителем информации и главным объектом восприятия зрителем архитектуры, в том числе и пространства, является материальная пластическая оболочка. В ней запечатлевается идейно-художественный образ, отражающий творчески преломленные мастером эстетические идеалы эпохи и выраженный с помощью сложившихся композиционных приемов в характерных для своего времени пластических формах. На определенных исторических этапах развития культуры формируется как бы «**молекула стиля**», пространственно-конструктивный пластический элемент, из которого складываются архитектурные структуры данного стиля. Эта «молекула стиля» концентрирует основные идейно-композиционные установки, рациональный или эмоциональный подход к решению пластической формы, характер сопряжения элементов, особенности пространственной структуры, ритмическую организацию, статическое или динамическое равновесие системы и другие закономерности. Такой «молекулой» является, например, элемент стоечно-балочной конструкции, определяющий композиционную систему сочленения и пространственную структуру в общем виде, а следовательно, и закономерности организации объемной пластики. Превращение этого пространственно-конструктивного элемента в «молекулу стиля» связано с образованием устойчивой системы архитектурно-пластических средств и деталей, обусловленных материалом: стоечно-балочная конструкция применялась многими народами. Ее использование обуславливало форму зданий, преобладание прямоугольных очертаний, наличие внутренних и внешних колоннад, плоские перекрытия, т.е. достаточно общую структуру объемной пластики, которая детализировалась зодчими той или иной страны и получала дополнительную выразительность за счет пластики поверхности.

Персидские строители в многоколонных залах ставили высокие стройные каменные колонны с большими интерколумниями, что было связано с применением деревянных архитравных балок. Огромные ападаны, не загроможденные массивными колоннами, как это делалось в Египте, были просторными, свободными, хорошо приспособленными для приемов и обзора торжественных церемоний. Региональные черты придают персидской архитектуре детали архитектурной пластики. Своеобразие колоколоподобных баз, необычность капителей с головами быков на общем туловище, особо стройные пропорции стволов колонн отличают стоечно-балочную пространствен-

ную систему – «молекулу» персидской архитектуры – от зодчества Греции, Египта, Китая.

Характерный для Китая тип здания представляет собою прямоугольный объем, расположенный на платформе и окруженный колоннами из дерева. Китайский периптер совершенно не похож на греческий. Конструктивные свойства дерева, местные климатические условия, строительные традиции наложили отпечаток на конструкцию стоечно-балочной системы. Изменились пропорции стоек, соотношения интервалов, появился новый элемент – доу-гун, в виде системы перекрещивающихся брусков, уложенных один на другой. На этот своеобразный амортизатор опиралась тяжелая черепичная кровля. «Молекула» китайского стиля обладала своей структурой и пластическими деталями. Римские зодчие создают уже другую пространственно-конструктивную ячейку из каменных столбов, перекрытых аркой или крестовым сводом, которая меняет характер объемной пластики. Эта «молекула» дополняется деталями пластики поверхности: к столбам прислоняются полуколонны, над аркой протягивается антаблемент, отражая тектонические представления древних римлян. «Молекула» византийского стиля представляет пространственную конструкцию, в основе которой лежит ячейка из четырех столбов, перекрытых куполом на парусах. К подпружным аркам этой центральной ячейки примыкают с четырех сторон сводчатые конструкции, погашающие горизонтальные усилия распора от купола. Соответствующие пластические детали придают всей конструктивно-пространственной системе художественную неповторимость.

Романская архитектура во многом базируется на римской конструктивной ячейке, в которой значительную роль приобретает массивная стена, воспринимающая распор от крестовых сводов. Пластические детали, сохраняя преемственность с античными, приобретают отличительные черты, в том числе и региональные. Мастера готики используют идею каркасного свода позднего романского зодчества и переносят ее на всю конструктивно-пространственную систему базилики. Сетка каменных нервюр, смыкаясь на опоре, находит свое продолжение в тягах расчлененного столба. Распирающие усилия от сводов подхватываются аркбутанами и передаются на массивные контрфорсы. Формообразующая ячейка – «эмбрион» готики – освобождается от стен, усложняется и приобретает каркасную пространственную структуру. Подчиняясь общим закономерностям стиля, дробятся, тянутся вверх пластические детали.

Эпоха Возрождения как бы сочетает ряд особенностей разных конструктивно-пространственных ячеек. «Молекулы» Возрождения в определенной степени эклектичны, они сохраняют ведущее положение за стеной. Именно пластическая обработка поверхности стены

становится особой заботой архитектора. Рационально организованная структура, геометрически четкая, подчиненная по возможности одной центральной оси симметрии, получает свое художественное выражение благодаря облицовке. Наложённая на конструктивную основу пластика поверхности образно передает с помощью символической ордерной системы реальные особенности структуры здания и возникающие усилия. Иллюзорные тектоника и ордер служат средством художественного выявления действительной работы конструкции. Мастера барокко усложняют пространственную структуру, объединяют различные объёмы, стремясь достигнуть многообразного целого, а не суммы однотипных ячеек. Они противопоставляют изолированности здания от внешней среды взаимосвязь сооружения с окружающим пространством. Барочная облицовка (пластическая одежда постройки) делается откровенно атектоничной, выполняющей декоративно-символическое назначение. Архитектурная пластика в барокко призвана воздействовать на эмоции, а не рассказывать о силах тяжести и закономерной организации внутреннего пространства. «Молекула классицизма» принципиально не отличается от «молекулы Возрождения», ее структура приобретает более жестко структурированные формы, строго зафиксированные нормативными положениями. Превращенная в канон «молекула классицизма» утратила художественную непосредственность архитектуры Возрождения, тесную связь с общественной жизнью. Первую попытку освободиться от всемогущества ордера сделали архитекторы рококо. Они изгоняют ордер из интерьера, разрушают прямоугольные очертания комнат, лишают пространство четко воспринимаемых границ, оплетая поверхности стен и потолка тонким кружевом растительного орнамента. Особенности стиля проявляются не в области конструктивно-производственных новшеств, а в плоскости нюансных изменений объемной пластики и перехода к другой системе пластики поверхности. Оппозиция против «казенного классицизма» углубляет отрыв архитектурной пластики от конструктивной основы сооружения, которая становится уделом инженеров. Строительная техника, подстегиваемая требованиями развивающейся промышленности, движется вперед, сбрасывая отягощающие ее декоративные детали. Синкретизм архитектуры разрушается, архитектор – главный строитель, создатель «второй природы» становится оформителем, облакающим произведение инженера пластическими деталями того или другого стиля. Талантливые или посредственные композиции на тему определенного стиля становятся задачей зодчего. Разностилье, эклектизм не создавали условий для сложения единой «молекулы стиля».

Архитектурная пластика во всех своих проявлениях выступает как специфическое средство выражения стиля. В ней фиксируются эс-

стетические идеалы и творческие принципы эпохи, она закрепляет конструктивные достижения и художественные формы своего времени, она, подобно раковине или годовым кольцам дерева, в материальной оболочке отражает жизнь общественного организма. Наиболее существенным для характеристики стиля является общая направленность формообразования объемной пластики: функционально-конструктивная, художественно-тектоническая, декоративно-символическая, которая обосновывает принципы иерархического соподчинения элементов, отношение к тектонике и масштабу. Эти критерии во многом определяют пространственно-конструктивную структуру и объемную пластику того или иного стиля, а пластика поверхности детализирует художественные черты стиля, своеобразие его деталей.

Большой стабильностью и значением обладают объемная пластика и главные принципы ее формообразования. Пластика поверхности более гибкая, подвижная, она индивидуализирует объемную пластику и элементы стиля. История дает нам примеры, когда на основе одной и той же конструктивно-пространственной структуры своеобразие стиля достигается за счет особенностей пластики поверхности и в меньшей степени – нюансов объемной пластики. Рассмотренная роль архитектурной пластики в сложении устойчивых особенностей стиля позволяет более обоснованно судить о современном этапе зодчества и прогнозировать будущее.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Власов, В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура / В.Г. Власов. – СПб., 1998.
2. Тиц, А.А. Пластический язык архитектуры / А.А. Тиц, Е.В. Воробьева. – М., 1986.

Репозиторий ВГУ