

*

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
ПО ГРАЖДАНСКОМУ СТРОИТЕЛЬСТВУ И АРХИТЕКТУРЕ
ПРИ ГОССТРОЕ СССР

*

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ, ИСТОРИИ И ПЕРСПЕКТИВНЫХ
ПРОБЛЕМ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

*

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ В 12 ТОМАХ

*

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Н. В. БАРАНОВ (ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР),

А. В. БУНИН, В. В. БОЛЬШАКОВ,

В. С. БЫКОВ, Н. П. БЫЛИНКИН,

Б. В. ВЕЙМАРН, А. А. ГУБЕР, Г. М. ЛЮДВИГ,

П. Н. МАКСИМОВ, И. Л. МАЦА, В. Ф. МАРКУЗОН,

Г. Б. МИНЕРВИН, И. С. НИКОЛАЕВ, А. М. ПРИБЫТКОВА,

Ю. Ю. САВИЦКИЙ, К. И. ТРАПЕЗНИКОВ, О. Х. ХАЛПАХЧЬЯН,

В. А. ШКВАРИКОВ, Ю. С. ЯРАЛОВ (ЗАМ. ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА)

*



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ



ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА И ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА

ХVII—ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ХIХ ВВ.

•

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

А. В. БУНИНА (ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР),

А. И. КАПЛУНА, П. Н. МАКСИМОВА

• 7 •

МОСКВА — 1969

ВВЕДЕНИЕ

VII том «Всеобщей истории архитектуры» охватывает период от конца XVI столетия, когда завершается последний этап архитектуры Возрождения в Италии, по 1-ю треть XIX в. — рубеж, определяющий начало новой фазы в истории европейской архитектуры.

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

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

ордером, но и самый его принцип творчески модернизируется, чтобы перед лицом иных задач, иной эпохи ордер мог по-новому стать действенным оружием архитектуры.

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

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

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

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

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

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

* * *

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

Принципиально новым в этот период и важным в общем развитии европейской архитектуры было участие в нем русской архитектуры.

На протяжении веков пути развития зодчества Древней Руси и европейского Запада во многом не совпадали. Русская архитектура позднего средневековья не знала готики, не пережила той ломки представлений и идеалов, которая на Западе пришла с эпохой духовного переворота — Возрождением. И хотя архитектура, как и вся культура Древней Руси, не была отгорожена от Запада глухой стеной, ее эволюция в силу причин общеисторического порядка не укладывается в общий ход архитектурного развития, в целом единый для всего европейского Запада. Унаследовав архитектурную традицию Византии, зодче-

ство Древней Руси шло своими путями, разрабатывая собственные тектонические системы, в которых изначальная византийская схема все более растворялась в специфике национального склада русской архитектуры. В общем развитии западной и восточной ветвей европейского зодчества средневековая архитектура Руси составляла важное звено.

Такое размежевание на Запад и Восток, правомочное для той эпохи, нередко, однако, трактуется в западной литературе в расширительном смысле с тенденцией полного выключения всего русского зодчества за пределы самого понятия европейской архитектуры; последняя в этом смысле рассматривается в более узких рамках собственно архитектуры европейского Запада. Так, в частности, излагается история европейской архитектуры от ее истоков до современности у Певзнера¹. Подобное освещение предмета искажает и обедняет реальный ход исторического развития европейской архитектуры в целом.

В развитии русской архитектуры XVII столетие было переломным. Во второй половине и, особенно в последней трети XVII в., в русской архитектуре определяется новая ведущая тенденция, типическая для всей русской культуры той эпохи; творческая мысль архитекторов обращается к поискам форм и средств выражения новых образов, созвучных во многом уже светской идеологии. В культурных кругах общества, образованной знати по преимуществу ширится стремление к развитию научной мысли и научных методов познания действительности, появляется острый интерес к достижениям западной науки. Актуальной проблемой зодчества становится творческое освоение западной архитектурной теории и прежде всего теории классического ордера, элементы которого применялись русскими зодчими и ранее. По существу последняя треть XVII в. составляет в русской художественной культуре тот короткий этап, который, хотя мы и не называем его русским Ренессансом, во многом несет в себе дух и устремление этой эпохи великого культурного переворота. Русские зодчие и мастера тех лет сумели по-своему логично и целостно интерпре-

тировать принцип ордерности, органически связав формы ордера с традиционным тектоническим складом сооружений. При этом в своих ордерных композициях они проявили артистизм, которого, пожалуй, не знала архитектура Запада эпохи Возрождения вне Италии. Русская архитектура в конце XVII в. знала и борьбу различных ордерных концепций, в частности связанных с формированием двух архитектурных школ, обычно именуемых «нарышкинской» и «строгановской». Кульминация этого высокого расцвета национальной архитектурно-художественной культуры частично отразилась в близком по духу к XVIII в. творчестве таких мастеров, как Иван Зарудный. Шпиль Меншиковой башни Зарудного в Москве возвестил начало нового периода в развитии русской архитектуры и ее общий поворот на новые пути как архитектуры Российской империи.

Русская архитектура в этот период, бурно осваивая опыт и культуру Запада, организационно, технически и творчески перевооружается для решения новых задач, выдвинутых временем и понятых гением Петра. Главной задачей архитектуры надолго становится создание новой столицы на Неве. Строительство Петербурга на протяжении всего XVIII и начала XIX в. — существенный вклад в общее развитие европейской градостроительной мысли и градостроительной культуры эпохи в целом.

Европейское градостроение XVII — начала XVIII в., как правило, фортификационное, имело большой практический опыт и было хорошо вооружено теорией строительства сравнительно небольших новых городов-крепостей, по типу которых был первоначально разработан и план Петербурга (проект Леблон). Абсолютизм выдвинул и свой новый тип репрезентативного столичного города-резиденции (Версаль). Поставленная перед русской архитектурой задача создания Петербурга, в силу ее иного характера, масштаба, практического и идейного смысла требовала прежде всего преодоления ограниченности этих схем. В Петербурге был по существу создан новый тип крупного регулярного города, синтезирующий прогрессивные элементы градостроительного искусства своей эпохи в более сложном и развитом планировочном и пространственном целом. В Петербурге, в частности, впервые была поставлена и решена проблема сочетания регулярных начал сим-

¹ Nikolaus Pevsner. An Outline of European Architecture. Pelican Books, London, 1942. Preface.

метрично-осевой планировочной системы со свободой больших открытых пространств водного зеркала реки. Здесь метод западного регулярного градостроения был обогащен старорусской градостроительной традицией раскрывать архитектуру города в единстве с естественным пейзажем, а также традиционно русскими приемами пространственной организации больших природных просторов средствами выразительного силуэта дальних высотных ориентиров.

Русская архитектура, пройдя переломный этап петровского времени, в последующие десятилетия участвует в общеевропейском процессе эволюции и создает свои национальные формы стиля русского барокко первой половины и середины XVIII в. и русского классицизма 2-й половины XVIII и 1-й трети XIX в.

Эпоха Возрождения является в истории архитектуры докапиталистической Европы последней эпохой, освещение которой в научной литературе, так же как и предшествующих эпох — романской и готической, при всем многообразии точек зрения в частных вопросах все же относительно едино в понимании общего процесса развития. Не таково положение в историографии архитектуры XVII—XVIII вв. Здесь мы стоим перед фактом разноречивости научных концепций в самых их основах. Разноречиво понимание общего процесса архитектурного развития, разноречивы стилиевая терминология, стилиевая классификация и периодизация архитектуры. Так, говоря о барокко, одни авторы подразумевают художественный стиль эпохи (Гартманн, Вейсбах, Кауфманн, Бичев, Арцц). «Эпоха барокко» для них — понятие стиля. Другие оперируют тем же понятием «эпоха барокко», имея в виду не стиль, но самое время, период в истории духовной культуры — *Barock-Zeitalter* (Зедльмайр, Кроче, Гидион, Виттковер, Хютер) подобно гётевскому понятию *Geistesepochen*. Третья точка зрения вообще исключает понятие «эпоха барокко», ибо видит в барокко лишь один из стилей данной эпохи (Певзнер, Тапье, Шарпентра). Столь же разноречиво трактуется разными авторами такое понятие, как классицизм, у одних — в качестве категории стиля, у других — надстилевого понятия, характеризующего длительный период в развитии архитектуры охватывающий ряд стилиевых этапов от конца готики до рококо (Откёр, Лавен-

дан), а также и в качестве некой внестилиевой «окраски» (*Färbung*), якобы всегда присущей архитектуре при ее обращении к античным формам (Гидион)¹. Подобная терминологическая неопределенность не способствует преодолению трудностей, с которыми сталкивается наука в изучении этой особенно сложной архитектурной эпохи. Отсутствие необходимой ясности общих понятий заставляет нас обратиться к более пристальному рассмотрению самых истоков явлений.

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

Наука времен Буркгардта, поставив в центр своих исследовательских интересов классическое искусство и архитектуру итальянского Возрождения, видела во всем последующем лишь упадок великих традиций классики, обозначая его общим негативным по оценке временным понятием барокко. В таком негативном смысле термин имел хождение и раньше; в устах буржуазных просветителей 2-й половины XVIII в. в обобщающем понятии «барокко» звучала резкая критика всего, что в предшествую-

¹ Sigfried Giedhion. *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. München, 1922, S. 9.

шей архитектуре пышных дворцов и церквей не отвечало новому эстетическому идеалу. Значение большого искусства вернул архитектуре барокко Вёльфлин¹. Этому крупнейшему представителю теории искусства конца XIX в. принадлежит прежде всего заслуга открытия объективных закономерностей художественного строя архитектуры итальянского барокко. Вёльфлин сделал и решающий шаг в научном обосновании (в формальном плане) стилевого понятия «эпоха барокко». Исходя из развития художественного видения, Вёльфлин различал три последовательные имманентные ступени развития стиля (архаика, классика, барокко) во всякой художественной культуре. Эта схема эволюции стиля была им детально разработана в сопоставлении искусства итальянского ренессанса и барокко. Убедительность объективно верных (в рамках формального анализа) и острых наблюдений Вёльфлина сыграла свою роль — он раскрыл глубокие различия между первым и вторым как искусством разных стилевых эпох. И хотя Вёльфлин, как он сам отмечает, относил свои выводы только к непосредственному предмету своего анализа — изобразительному искусству и архитектуре Италии от начала XVI по I-ю треть XVII в., его открытия, став основополагающими, дали почву для новых, широких обобщений в области стилевой периодизации европейского искусства в целом, и понятие «эпоха барокко», равноправное понятиям «эпоха готики» и Возрождение, получило право гражданства в науке. Такое положение подтверждалось и очевидной реальностью того нового, что отличало все искусство XVII столетия от искусства Возрождения и составляло художественное лицо века.

Но по мере углубления научных знаний выявлялась невозможность уложить в рамки разработанных Вёльфлином стилевых критериев барокко все многообразие резко несходных между собой явлений и форм искусства XVII—XVIII вв. в различных европейских странах. Основанный на реальных наблюдениях целостный комплекс объективных признаков стиля у Вёльфлина уступал место субъективности определений искомого теперь общего стилевого начала. Так, Бринкман, выдвигая кри-

терий «чувства пространства» (Raumgefühl), видит архитектурный принцип барокко в господстве пространственной доминанты¹, Гидион — в подчинении индивидуального общему². Специфика образного строя искусства и архитектуры при этом часто нивелировалась, и понятие «барокко» все более становилось некоей абстрактной временной категорией искусства, которая охватывала собой все, что рождал художественный гений века: от экзальтированной эмоциональности Борромини до спокойной гармонии Франсуа Мансара, от новой обращенности к природе в реализме Караваджо до рафинированного классицизма Пуссена. Появилось новое понятие «барочный классицизм», причем, лишь вскрывавшее несовершенство существующей стилевой терминологии.

В новейшей западной литературе постепенно выявляется новая точка зрения. В отличие от многочисленных попыток во что бы то ни стало вписать всю историю искусства полутора веков в прокрустово ложе единого традиционного стилевого понятия «барокко», процесс сложения стиля трактуется как резко дифференцированный; в нем усматривают два одновременно существующих больших потока, один из которых и составляет собственно мир барокко, ведущий свое начало от художественной культуры Италии конца XVI и XVII столетия. Ему противопоставляется мир иных стилевых форм (классицизм), центром которого является художественная культура Франции по преимуществу (как у Певзнера, Талье). Однако в своем стремлении к более пристальному рассмотрению объективной исторической реальности западные авторы подчас далеки от ее научного объяснения. Очень характерна для западной науки «этническая» концепция Певзнера. Отмечая в данном явлении известное разграничение эстетической культуры народов разных географических широт, он видит в нем проявление различий расового темперамента эмоционально-экспансивного романского Юга (барокко) и трезво рассудочного германского Севера (классицизм). Не отрицая роли особенностей народной культуры в

¹ Albert Brinckmann. Die Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts in den Romanischen Ländern. Wildpark — Potsdam, [S. a]. Italien. 1. Grundlagen.

² S. Giedhion. Op. cit. S. 11.

¹ Heinrich Wölfflin. Renaissance und Barock, München, 1888.

сложении стилевых форм искусства, нельзя не видеть неисторичности подобного аргумента, к тому же вступающего в противоречие с реальностью: романская Франция являет собой в эту эпоху пример классической строгости и сдержанности стиля в противоположность эмоционально окрашенному искусству, в частности немецкого Юга.

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

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

В общей многоплановой картине исторических перипетий этой борьбы, часто в формах сложного взаимодействия проти-

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

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

балок и дававшая правила выбора для них безопасных сечений. В этом труде Белидор развивал теорию сводов Деягира.

Крупным достижением научно-инженерной мысли было создание купольных систем из трех оболочек. Введение третьей оболочки (несущий конус Кристофера Рена) было реализацией идеи Микеланджело, которую его преемники в постройке собора Петра не решились осуществить. Новизна заключалась в функциональной дифференциации элементов конструкции. Выполнение сложных куполов или изогнутых в плане арок, которые создавались в это время (композиции Борромини, Гварини и многих других мастеров), было бы невозможным без точного математического расчета разрезки блоков для их кладки. Важным нововведением строительной науки явилось применение купольных стропил, в которых отдельные ряды кружал благодаря связыванию их схватками были превращены в единую жесткую систему. Одновременно вошла в употребление дощатая система Делорма. Принципиально новым в области деревянных конструкций было развитие из ферм Палладио подкосно-шпренгельных систем. Широкое применение в середине XVIII в. шпонок и зубьев открыло возможность увеличивать длину шпренгелей и пользоваться составными брусками для устройства затяжек большой длины. Наконец, нельзя не указать на новые формы употребления металла в качестве арматуры каменной кладки; шаг от открытой затяжки арок к закладке железного кольца в кладку купола и к подвешиванию арок означал техническую революцию в развитии строительных приемов. Все это — свидетельства широкого научного прогресса в области архитектурно-строительной культуры в XVII и XVIII столетиях¹.

Успехи буржуазного развития в эту эпоху стимулируют рост национального самосознания и борьбу за национальные формы государственности, приводящую подчас к сложным и противоречивым группировкам антагонистических классовых сил. Возникают новые, более широкие запросы в области культуры, общественно-го и индивидуального быта. Обогащается

и расширяется содержание светской художественной культуры: литературы, пластических искусств, театра, музыки.

Литература теперь охватывает большой круг общественно актуальных проблем своей эпохи, выступая во всеоружии нового многообразия зрелых жанровых форм; это — высокая трагедия и роман, бытовая комедия и новелла, эпическая поэма и лирический сонет, ода и сатира. Небывалой глубины и содержательности достигает изобразительное искусство. Живопись, идущая столь различными путями в творчестве Караваджо и Пуссена, Рубенса и Рембрандта, Веласкеса и Хальса и многих других великих мастеров, обращается к раскрытию жизненной правды по всей неразрешимости ее конфликтов, по-своему утверждает высокие человеческие идеалы своего времени. Светское начало шире проникает в музыку. Формируются новые музыкальные жанры — опера, оратория, инструментальная музыка. Музыкальная культура XVII и, в особенности, XVIII в. — классика европейской музыки. Видное место в развитии светской культуры занимает театр — подлинное детище XVII столетия. Театральное искусство и театральная литература находят почву во всех социальных слоях общества. Свои демократические художественные формы создает народный театр, театр улиц и площадей.

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

¹ Приведенные здесь сведения о развитии строительной техники в XVII—XVIII вв. были представлены для настоящего введения проф. Ю. К. Миловым.

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

Борьба обеих исторических тенденций эпохи в условиях разных стран протекает неодинаково. Судьбы ее исхода заложены в неравномерности общего процесса вызревания капитализма в недрах феодальной системы — в этом ключ к пониманию специфического характера развития материальной и духовной культуры эпохи, в частности архитектуры.

В предшествующем развитии западноевропейских стран решающее значение всегда имела их близость к основным торговым путям, главной артерией которых был путь через Средиземное море на восток. На этом пути лежала Италия, цветущая экономика и культура которой далеко опережали всю остальную средневековую Европу. Через Италию и страны Центральной Европы проходила экономическая «ось» континента в направлении северо-запад — юго-восток. Гибель Византии и открытие Америки передвинули ее на запад. К началу XVI в. определился перелом; начинается бурное развитие стран Атлантического побережья, особенно на севере — морских торговых держав Нидерландов и Англии, где складываются в XVI и XVII столетиях наиболее благоприятные условия для социально-экономического прогресса, рано

приводящего здесь к национальным буржуазным революциям. По-своему сказались новые условия на экономике Франции, а также колонизаторской Испании; приток награбленного за океаном золота стал роковым для собственной, еще недавно цветущей экономики этой страны. Центр и Восток Европы оказались в стороне от этого развития. Экономика и культура доколе цветущих городов шли к упадку. Политические победы феодализма в результате трагического исхода крестьянских войн (в Германии, Чехии, на юге Италии и в прочих странах), не без помощи церкви, довершили дело. Феодальное сельское хозяйство, получив новый импульс развития в связи с возросшим спросом на его продукцию со стороны западных торговопромышленных стран, усиливает гнет феодальной эксплуатации и становится определяющим фактором общественного развития.

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

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

Такому разделению стран на две указанные группы с полной очевидностью соответствует в архитектуре (также и географически) общее разделение ее эволюции на два большие русла, в которых ясно прослеживаются две господствующие линии стилового развития этой архитектуры — линия классицизма и линия барокко¹.

В их терминологическом обозначении мы следуем традиции, прочно утвердившейся в нашей и, в большой мере, западной литературе. Содержание, которое мы вкладываем здесь в понятия классицизм

¹ Этимология слова «барокко» неясна. Его связывают и с испанским *barroco* (неправильная жемчужина) и с итальянским *baroco* (один из видов силлогизма). Первоначально как термин логики слово *baroco* означало нечто, отклоняющееся от нормы, правильности, ясности и вместе с тем красоты, однако вне всякой связи с искусством (еще Винкельман в середине XVIII в. не называет искусство барокко этим словом, но говорит *die Moderne*). Художественный смысл (с отрицательной оценкой) термин получил лишь позднее, в поздние годы XVIII в. и только применительно к архитектуре. Французский справочник этих лет указывает: *baroque* — архитектурное прилагательное, оттенок необычного. Идея барочного несет в себе черты смешного, доведенного до излишества (*Quatremere de Quincy. Dictionnaire historique de l'architecture, 1795—1825*). В значении «смехотворного» и «чрезмерного» слово имело хождение весь XIX в. и даже позже. Как обозначение стиля термин (переделанный в немецкое существительное *der* или *das Barock*) определяется с 80-х годов прошлого столетия благодаря трудам Гурлитта и Вёльфлина (*Cornelius Gurlitt. Geschichte des Barockstils in Italien, 1887; Heinrich Wölfflin. Renaissance und Barock, 1888*). Слово «классицизм» (нем. *Klassizismus* от лат. *classicus* — образцовый) указывает на отношение искусства к классике античности как идеальному образцу. Значение стилового термина архитектуры и изобразительного искусства слово (классицизм) получило также только в конце XIX в. как обозначение сменяющего барокко художественного стиля 2-й половины XVIII в. Перенесение на другие области искусства термина «классицизм» не коснулось. Современная ему музыка (Моцарт) и поэзия (Гёте, Шиллер) — «классические». Позже термин «классицизм» послужил также для стиловой характеристики архитектуры 2-й половины XVII в. определенного круга стран.

и барокко, раскрывается читателю ниже, в ходе дальнейшего анализа проблемы сложного в эту эпоху стилового развития архитектуры. Заметим лишь, — мы относим эти понятия только к исторически конкретному стилистическому содержанию архитектуры европейского круга изучаемой эпохи и соответственно говорим о классицизме XVII в. и классицизме XVIII — начала XIX в. и о барокко XVII — 1-й половины XVIII в.

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

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

Помимо этого вся архитектура XVII — 1-й половины XVIII в. была прямым продолжением и развитием во многом общих для Западной Европы начал архитектуры предшествующего периода. Важную роль в этой связи играло наследие архитектурной

классики Италии XVI столетия, теория и практика которой надолго остаются школой формирования нового профессионального метода архитектуры к северу от Альп. В преодолении северными мастерами местных еще во многом готических традиций Возрождения овладение принципами классической ордерности было решающим. Единой в общих тенденциях было развитие европейской строительной техники XVII и XVIII вв. Общности строительной культуры много способствовал, как увидим, рост международных связей, хотя и приводивших подчас к разногласиям между представителями ведущих конструктивных школ — итальянской и французской. Но главное — типологическая общность, что направляло мысль архитекторов часто на решение аналогичных строительных задач (возведение сложных купольных и сводчатых систем в кирпиче и естественном камне, освоение железа в качестве армирующего элемента каменной кладки, устройство крыш широко распространенного нового, «мансардного» типа и т. д.). В области техники декора общим в XVII и XVIII вв. было широкое применение новых отделочных материалов, более отвечавших иным теперь декоративным требованиям архитектуры: известковой штукатурки по кирпичу в фасадах и идущей из Италии стуковой лепки¹, теперь основного средства пластической обработки интерьеров.

Общие начала иного порядка, часто не замечаемые в этой архитектуре в силу ее стилистической раздвоенности, раскрываются в сфере тех безусловных для времени норм общественного этикета, которыми окружила себя сословная элита и который не мог не иметь в глазах аристократического света определенного эстетического аспекта. При всей полярности многих проявлений господствующей культуры той эпохи она была едина в сфере светских формул этикета. Единым был стоявший за ним представительный канон фигуры аристократа-вельможи в ореоле сложного церемониала всего его личного и общественного быта. Это — стиль его позы, жестов, походки, одеяний и куафюры, всего поведения и антуража, запечатленных изобразительным искусством той эпохи. Это —

многолюдные corteji, сопровождающие торжественное передвижение вельможи в украшенной карете или несомого в портшезе в отличие от не менее гордо, но пешим выступающего патриция эпохи Возрождения. Вельможа идеально олицетворял сословные порядки века, представлял его «лицо» и вносил свой критерий стиля в формы жизни, культуру, вкусы, искусство, в создаваемую для него архитектурную среду — сколь в невиданно пышных палаццо барочного Рима, столь и в блистательных залах королевской резиденции Версаля.

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

Очевидно, положение о стилистической раздвоенности архитектуры XVII—I-й половины XVIII в. имеет ограниченный смысл. Речь идет о двух различных принципах художественного претворения в основе единичных конструктивных и планировочных на-

¹ Стук (итал. stucco) — отделочные работы, выполняемые из высококачественного гипсового раствора с добавкой клея.

чал архитектуры, что приводит к сложению ее стилевых форм в рамках двух различных художественных систем. В отличие от стиля, который не зависит от субъективной воли архитекторов и складывается непроизвольно в силу объективного свойства архитектуры как искусства отражать в общей совокупности своих свершений эстетическую концепцию породившей ее эпохи, художественная система архитектуры (система художественных форм, стиливая художественная система) создается как прямой результат целенаправленных творческих усилий. Это — художественная «формула» стилистической концепции эпохи, данная с определенных творческих позиций. Она может быть единой, как в эпоху готики, или раздвоенной, как в XVII в., но она не исчерпывает содержания понятия стиль и не идентична последнему.

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

* * *

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

Выше говорилось о том определяющем значении, какое в этот период имело теоретическое наследие классики итальянского Возрождения в сложении архитектуры отдельных стран. Но и в XVII столетии архитектура Италии во многом продолжает сохранять свое ведущее место. Рим, в 1-й половине XVII в. — общепризнанный центр архитектурной науки и образования, остается в глазах значительной части Европы таким и до конца столетия. Профессиональная зрелость архитектора, живописца, ваятеля еще долго определялась мерой его римской выучки. Даже зодчество Франции, шедшей в 1-й половине XVII в. к своему уже близкому государственному и культурному первенству на континенте, щедро черпало из римского источника. Высокий меж-

дународный престиж художественной культуры Италии, в это время Рима по преимуществу, способствовал широкой деятельности итальянских архитекторов далеко за пределами своей страны. Почти до конца XVII в. (1680-е годы) выходцы из Италии составляли наиболее квалифицированную часть основных кадров зодчих и мастеров-строителей в странах Центральной Европы, особенно в зоне Германии, где в результате Тридцатилетней войны (1616—1648) практически не осталось ни собственных строителей, ни своей строительной культуры. Важным было участие итальянцев в архитектурной жизни Австрии, Чехии, Венгрии, Польши, Литвы, а с начала XVIII в. и России.

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

Рост международного престижа абсолютистской Франции касался не только области внешней политики. Усилиями Ришелье французская культура, наука и искусство, взятые под свою опеку сильной централизованной властью, ставились на службу государству. Учреждение Французской академии (1634) и вслед за этим Королевской академии живописи и скульптуры (1648) намечает новые пути развития национальной культуры Франции, в частности формирование ее современного литературного языка, который, так же как французский вкус в искусстве и французский придворный этикет, становится международным эталоном аристократизма почти во всем абсолютистском мире

тогдашней Европы (не считая Италии и Испании). Во 2-й половине XVII столетия значение центра архитектурной науки постепенно переходит от Рима к Парижу. Архитектурный образец официального французского академизма получает широкое международное признание, а формы придворной художественной культуры Франции Людовика XIV — отныне неизменный предмет подражания и посылного творческого освоения при дворах многочисленных больших и малых монархов, стремившихся во всем уподобиться своему великому французскому современнику. Все это вело к важным изменениям в области международных архитектурных связей, в частности архитектурного образования. Французские академические издания распространяются во множестве по всей Европе. Если по традиции высшая профессиональная квалификация мастера все же требовала его пребывания в Риме и изучения в натуре мировых шедевров римской классики и современности, то теперь — к концу XVII и в XVIII в. — она все чаще завершалась в Париже. Французские зодчие, постепенно вытесняя итальянских мастеров, играют все большую роль в архитектуре других стран. Наплыв французских мастеров-строителей всех рангов и благотворное влияние передовой французской архитектурно-художественной культуры усилились с отменой в 1685 г. Людовиком XIV Нантского эдикта, толкнувшей многие тысячи беженцев-гугенотов в протестантские страны Центральной и Северной Европы. Во 2-й половине XVIII в. Франция и Париж играют роль мирового (в рамках «европейского круга») центра распространения идей и устремлений в архитектуре, рожденных Просвещением и Революцией. Подлинной законодательницей новых архитектурных «мод» выступает Франция в период блеска наполеоновской Империи.

Рим и Париж в XVII и в большей мере в XVIII столетии — главные центры развития градостроительной мысли и дальнейшей эволюции градостроительного метода архитектуры. Теория архитектуры Возрождения создала свою схему идеального города как целостного организма. Но это была лишь теория, к тому же основанная на обобщении градостроительных форм архитектуры еще во многом средневековой. В практике застройки городов еще и позже продолжали стихийно господствовать гра-

достроительные формы и традиции средневековья. В XVII и особенно XVIII столетии в больших городах это наследие прошлого приходит в катастрофическое противоречие с действительностью. Скученность, антисанитария, эпидемии, тотальные пожары типичны для таких крупных городов, как тогдашние Париж, Лондон, Амстердам и многие другие. Отсутствие единого организующего и регулирующего начала становилось все более очевидным и болезненным. Исторически необходимой была организация градостроительного дела на основе его государственной централизации. Именно это теперь осуществлялось в наиболее прогрессивных для того времени формах в градостроительных мероприятиях папского Рима и абсолютистского Парижа.

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

В ходе исторического развития принципов и форм архитектуры классицизма и барокко участвовали многие страны и народы трех континентов. Но творческое формирование художественных систем барокко и классицизма и в дальнейшем сложение классических форм стиля в рамках каждой из этих систем совершалось на

почве национальных художественных культур Италии и Франции. Только гений Италии, давшей миру классическое искусство Возрождения и сумевшей подняться в нем до новой творческой интерпретации больших философских начал тектонического мышления античной классики, был способен пойти дальше по этому пути и найти новую диалектическую форму тектонически целостного образного строя архитектуры в художественной системе барокко. Хочется отметить и почти парадоксальную легкость, с которой художественный гений Франции, некогда создавшей, доведшей до вершины и передавшей всей Европе свое народное искусство готики, затем столь же глубоко проникается начисто забытым на протяжении долгих веков духом древней галло-римской художественной культуры античности.

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

Это — прежде всего сложный диалектический процесс вызревания капитализма в недрах феодальной системы. Обе силы выступают в этой борьбе в состоянии собственной нарастающей внутренней противоречивости. Для нас важно, что это свойственно и силам капиталистического развития, решающего судьбу эпохи. Внутренний дуализм буржуазного развития (как и феодализма) заложен в его классовой сущности и поэтому в рамках капиталистической системы непреодолим. Феодализм и феодальный абсолютизм — сила, которую восходящая буржуазия, укрепляя свои

классовые позиции, может преодолеть и преодолевает. Классовое расслоение внутри себя самой и растущий антагонизм между собственной верхушкой и эксплуатируемыми ею массами народа буржуазия преодолеть не может. В истории архитектуры разбираемой эпохи — это фактор первостепенного значения.

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

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

В специфических национальных условиях развития французского общества и его духовной культуры конца XVI и I-й половины XVII в. этот процесс идеологически проявляется одновременно в возрастании

рационалистического начала в рамках гуманистического по характеру, еще во многом ренессансного мировоззрения и в его новой социальной окрашенности. И то и другое явственно сказывается в сложении философского метода рационализма, под углом зрения которого теперь формируется новый человеческий идеал. В отличие от гуманистического идеала Возрождения он носит определенный сословный характер. Это прежде всего дворянин, благородный представитель мыслящего меньшинства, как он теперь рисуется сознанию французской высшей интеллигенции, а это — образованная и культурная среда дворянства мантии по преимуществу¹. При этом тенденции рационализма с самых ранних его проявлений идейно связаны со сложением национальной государственности Франции. Опираясь на критерий разума, французская литература XVI столетия выдвигает идею «разумно» организованного единого монархического государства (Дю Белле, Боден, Монтень). В исполненных гражданственного пафоса трагедиях Корнеля героическое начало заключено в конфликте между личным чувством и неизменно торжествующим победой государственным долгом, т. е. в победе разума над чувством. Но позже у Корнеля в героическом звучит трагическое («Гораций», «Цинна») — неизбежный отзвук трагедии собственного творчества поэта, как и лучших его современников (Пуссен) в условиях все более жесткого давления абсолютистского режима.

Вместе с тем общественное положение аристократизирующихся верхов буржуазии между народом и силами феодального абсолютизма ведет к особенностям сложения передовой французской культуры и мировоззрения, в которых теперь явственно обозначаются два направления, несущие в себе различия социальной окраски. Рационалистическим положениям ведущего мыслителя первой половины века — Декарта, чья философия в области этических проблем далеко не свободна от печати аристократизма («разум — достоинство благородных представителей мыслящей интеллигенции, чувства — удел необразованной массы»), противостоит материалистическая

концепция философии Гассенди, основанная на примате чувственного опыта и оказавшая сильное влияние на развитие реалистических тенденций во французской литературе XVII столетия (Сирано де Бержерак, Мольер, Лафонтен). Подобно этому в передовом изобразительном искусстве намечаются две ветви: более аристократического по духу французского художественного классицизма I-й половины XVII в. в лице его основоположника и главы Никола Пуссена, а также Дюге, Клода Лоррена и другого течения, созвучного более демократическим настроениям тогдашней французской интеллигенции и, в отличие от классицизма, чуждого всякой обращенности к «идеальному» образному миру античности. Это — строгие народные образы крестьянского жанра Леневоа, глубоко психологическое искусство Жоржа де Латура, наконец, остро социальная тематика графика Калло. Здесь ясно различимы две принципиально разные формы образного утверждения «разумного» начала.

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

В архитектуре фигурой, которую мы можем поставить на общую творческую платформу с Пуссеном, был ведущий француз-

¹ Нужно заметить, что французская научная, литературная и художественная интеллигенция XVI—XVII вв. и социально была ближе всего к кругу «дворянства мантии».

ский мастер первой половины века — Франсуа Мансар.

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

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

* * *

Иначе складывается борьба сил там, где интенсивный ранее процесс капиталистического развития сходит на нет, как это было в Италии уже к концу XV в. Крупная бур-

жуазия городов слилась с земельной знатью; средняя прослойка городской буржуазии, ремесленная и торговая, постепенно растаяла; многочисленный городской рабочий люд — пополены — и мелкие ремесленники в поисках своего заработка покидали города, пополняя собой ряды безземельных крестьян и образуя армию обездоленных, разоренных людей, бродячий нищий народ.

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

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

В лице таких выдающихся одиночек, как Джордано Бруно, идеи которых мы от-

нюдь не можем отрывать от породившей их общественной среды, передовая итальянская культура той поры поднимается до начал диалектического материализма и расширяет диапазон научных представлений до учения о бесконечности вселенной. Это материалистическое мировоззрение формируется в тесном общении с современной ему передовой научно-философской мыслью и опирается на общие успехи как итальянской, так и общеевропейской науки. Объективно воззрения Бруно и его единомышленников отражали наиболее передовые тенденции общего развития той эпохи, независимо от того, что сама Италия была главной ареной столкновения сил культурного прогресса с силами реакции.

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

Воинствующая народная интеллигенция противопоставляет церковной реакции то свое оружие, против которого и направлен удар: силу человеческого разума. Однако, отставая критерии разума, итальянский материализм конца XVI в. далек от тенденций рационализма, особенно сильных в ту эпоху в культуре Франции. Актуальность борьбы с моральной агрессией церк-

ви мобилизует прогрессивные силы гуманизма, который апеллирует к разуму, не разрушая единства разумного и чувственного начала. Это было нечто глубоко отличное от трезвой умозрительности, которую теперь порождала сама историческая действительность в духовно и организационно созревающей французской нации. Такое противодействие итальянской научной и общественной мысли усилиям церкви вновь завладеть волей и сознанием человека носит характер страстной борьбы за утверждение всего комплекса духовных, этических ценностей гуманизма — борьбы за утверждение духовного богатства, силы и полноты проявлений человеческой природы. Сила мысли и благородная «героическая» страсть, о которой говорит Бруно, для него неразделимы, как неразделимы они и в этическом облике самих героических личностей Бруно, Кампанеллы, Ванини.

Взгляд Бруно на искусство исходит из признания закономерности многообразия индивидуальных проявлений, форм и родов художественного (поэтического) творчества как результата многообразия «способов человеческого чувствования». С этих позиций великий итальянский материалист страстно восстает против тенденций сухого рационализма, жестоко высмеивает «сторонников правил поэтики» («Существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов»). Здесь встречаются две принципиально различные художественные концепции, из которых одна ложится в основу рационалистической эстетики классицизма XVII в. с его культом разума в ущерб чувственному началу и стремлением к разработке абсолютных истин «правильного» искусства. Другая, защищая перед лицом воинствующего католицизма свой «героический» идеал человека, отстаивает право искусства на свободу и силу индивидуального творческого самовыражения, ищет богатства и полноты тех чувственно насыщенных образов, которые, в концепции Бруно, это искусство рождает «в жизненных испытаниях».

Рост эмоционального начала был заложен в эволюции эстетического мировоззрения Ренессанса Италии уже в первые десятилетия XVI в. Мысль и искусство Возрождения оказались перед лицом неизбежности моральной катастрофы и гибели своих больших идеалов. Безмятежная яс-

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

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

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

Само понятие природы и отношение к ней становились другими. XVI в. был временем всеобщего повышенного интереса к познанию природы — научному (итальян-

ская натурфилософия) и эстетическому (средствами архитектуры и изобразительного искусства). Область природы все более втягивалась в орбиту архитектурного творчества, расширялся пространственный критерий единства архитектурного целого. Во взглядах гуманистов Возрождения на природу в центре этого пантеистически понимаемого мира стоял человек как самое высокое воплощение божественного начала природы. Видимый мир реальной природы воспринимался как естественное и прекрасное окружение человека, внешняя природная среда — как естественное обрамление монументальных воплощений его «героического» образа в «идеальных» формах архитектуры. Этот взгляд изменился. В мире природы увидели величие Космоса, причем вне всякой связи его с самим человеком, подвластного своим, космическим законам бытия обожествленной Материи.

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

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

Искания искусства конца XVI в. и первых десятилетий XVII в. в Италии во многом созвучны поискам научной мысли. Это прежде всего — новое видение действительности. В пластике и рисунке — момент напряженного движения, порыва, действие в момент его свершения, как в ранних скульптурах Бернини («Аполлон и Дафна», «Плутон и Прозерпина», «Давид»). В живописи — новое богатство светотеневых и колористических градаций. Для живописцев Возрождения светотень была главным образом средством объемной лепки форм человеческой фигуры, как и предметов ее окружения, и в сочетании с перспективой — средством правдивой передачи трехмерного пространства. Теперь переходы от света к тени становятся также средством выразительной характеристики изображаемой пространственной среды в целом. Светотеневая моделировка фигур и предметов становится функцией движения света в пространстве (Караваджо). Гармоническое сочетание ясных цветовых контрастов уступает место сложным звучаниям переходных оттенков (поздний Тициан, Тинторетто и др.). Становятся преобладающими низкие тональные регистры переходных сумеречных состояний освещенности природы и предметов. Момент изменчивости, «движения» света и цвета, их нарастания и угасания («одновременно радость и печаль»), сменяющих в живописи постоянство и покой «локального» цвета и симметрии, —

все это теперь неотделимо от самого понятия живописного образа. Его новой природе присущ внутренний драматизм, который шире драматичности того или иного традиционного сюжета и вносит новую ноту в эмоциональную настроенность живописи. Типичные в этой связи поздние пейзажно-мифологические композиции Тициана («позизии» — по определению самого мастера) были поэтической формой выражения этого нового строя чувств и представлений.

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

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

Но Палладио — классик. Мастер все же остается неизменно верным гармонии покоя, воплощенного в его излюбленном антично-классическом строе ордера. Другой великий классик Ренессанса — Микеланджело — в своих поисках эмоциональной «напряженности» образов архитектуры еще ранее наметил форму сочетания стены и ордера, в которой элемент ритмического движения, заложенный в переходах ордера в стену, получает новую силу выразитель-

ности (как в верхнем ярусе двора палатцо Фарнезе). Архитектура как бы обращалась к новому «языку масс», по-новому вовлекала массив стены в сферу своих образных средств. У Микеланджело поиски в области формы были в целом направлены на утверждение по своему понятым идеалов классики Возрождения, которым зодчий оставался верен до конца (вспомним его борьбу за чистоту идей Браманте в постройке собора св. Петра). Но объективно эти поиски несли в себе начало нового понимания тектонического образа. Структурно-организующие начала, заложенные в четкой системе членений классического ордера, отходят на второй план перед выразительностью его ритмико-пластических свойств, служащих теперь выявлению ритмических и пластических модуляций самих архитектурных масс и пространств окружений. Сложные пластические и пространственные трансформации ордера, к которым приходит архитектура барокко, часто понимаемые только как уход в чистую декоративность и нарушение законов тектонической логики ордерных форм (что верно, если подходить к оценке барочной ордерной концепции с неприложимым к барокко критерием классики Возрождения), закономерно вытекают из новой тектонической природы архитектурных построений барокко.

Суть ордерной концепции барокко не в том, чтобы превратить ордер, как часто полагают, в некий чисто декоративный аппарат архитектуры, лишенный тектонической осмысленности. Суть в том, чтобы декоративное применение ордера (а декоративным по преимуществу он был и в классике Возрождения) по-новому подчинить тектонической правде сооружения, стеновой массив которого приобретал новое качество доминирующей образно выразительной архитектурной формы. «Работа» несущих массивов и в барокко оставалась предметом ее выявления ордером. Но рабочая активность масс теперь понималась не как функция несения и поддержки (что получило свое высокое выражение в ордерных построениях классики Возрождения), а как полное новой одухотворенности и силы стихийное движение масс, проявляющее себя в активности их пространственно-формирующей функции. Тектонические массы здания, уподобляясь пластическому телу, как бы стремятся охватить простран-

ство, втянуть его в свои пределы; граница между теми и другими стирается, и обе взаимодействующие стихии сочетаются в новом выразительном единстве сложного пространственного целого. Такой образной «функцией» стеновых масс сооружения подчинены и ее выражают новые усложненные ритмы и новая пластика ордера в архитектуре барокко, художественная система форм которой по-своему синтезировала то новое и плодотворное, что несли в себе эстетическая мысль и художественное мировоззрение времени. Но здесь открывается и другая сторона вопроса.

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

Католицизм нуждался в новых, более изощренных средствах борьбы. На первый план выдвигаются дипломатия и педагогика. Церковник должен был стать «светским» деятелем, обладающим светской образованностью и манерами, и всю свою деятельность слепо подчинить железной дисциплине строго централизованной на новых, «военных» началах организации церкви. На базе этой «программы», и был создан орден иезуитов. Однако за всей организационной мобилизованностью нового католицизма не таилось никаких духовных, моральных или мировоззренческих ценностей, которые контрреформация могла бы противопоставить стихийному напору идей научной и общественной мысли эпохи, в которых подчас и само религиозное чувство находило свое возвышенное проявление, созвучное новому мироощущению. Но-

вое величие церкви строилось на сознательном принесении в жертву политической игре тех духовных ценностей, на которых зиждилось религиозное чувство народных масс. Эта церковь была лишена того жизненного, подлинно нового общественного содержания, которое единственно могло бы послужить оплодотворяющим началом творческих поисков нового синтетического образа в искусстве.

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

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

Прежде всего феодально-католическая реакция по времени связана в основном с серединой и 2-й половиной XVI, а не с XVII в., который собственно и составляет время расцвета искусства и архитектуры барокко в Италии. Этот расцвет был идейно подготовлен мощной волной всех жизненных сил культуры Возрождения в том движении мысли и творчества, которое незримо поднялось в последние десятилетия

XVI в. в качестве противодействующего силам церковной реакции. С необходимостью вызванное ею же самой это движение разрешилось прогрессивными достижениями феноменального по яркости предзакатного подъема мысли и искусства конца Возрождения. Но, конечно, в наибольшей степени, особенно в области архитектуры, эти достижения связаны с прозрениями опережающего свое время монументального творчества Микеланджело. Он был первым и, пожалуй, единственным, кто в дебрях идейного разброда и шатаний маньеризма, не пощадивших и самого художника, нашел пути к новому синтетическому образу большой жизнеутверждающей силы. Отсюда будет долго черпать творческая мысль архитекторов в тех практических задачах, которые время и церковь поставят перед ними в грядущем XVII столетии.

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

Рим, резиденция пап и метрополия католической церкви, никогда не был для самих итальянцев местом религиозного паломничества, как и сама религия не была предметом фанатического служения. Была привычная религиозная традиция, прочно вошедшая в быт, обычай и искусство народа. Но патристическая гордость широких интеллигентных слоев народа Италии, самого интеллигентного в тогдашней, для итальянцев всегда варварской Европе, неизменно подкреплялась мыслью о великом прошлом Италии римских императоров и города Рима как центра всего европейского мира. С блистательным расцветом культуры Возрождения в Риме, казалось, возвращалось к древнему городу и ко всей Италии былое величие. Но политическая катастрофа, постигшая Италию в начале XVI в., интервенция северных держав и знаменитый грабеж Рима теми же «варварами» (1527) рассеяли этот мираж. Нацио-

нальная трагедия духовно сразила слабых и укрепила сильнейших. Могучим порывом к новому единству предстала в соборе св. Петра новаторская мысль Микеланджело, воплощенная в напряженном движении пространства собора к слиянию в целое.

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

Во всем этом — глубокие причины того, что новые идеи и устремления прогрессивных сил национальной итальянской культуры, о которых речь шла выше, глубоко враждебные идеям реакционной папской контрреформации, смогли получить свое наиболее полное художественно-творческое воплощение в новых монументальных формах архитектуры, создавшей *«ad maiorem Dei gloriam»*¹.

* * *

О мере участия церкви и насаждаемой ею идеологии в расцвете барокко в Риме XVII столетия говорит сама архитектура. Типология римского барокко представлена не только крупным и широким культовым строительством. Основными типами этой архитектуры наряду с церквями были обширные палаццо римской духовной и светской феодальной знати, а также парковые комплексы аристократических загородных вилл. Репрезентативные римские палаццо с их новым, анфиладным расположением многочисленных пышно отделанных залов и соответственно протяженными фасадами, торжественными вестибюлями и системой теперь раскрытых дворов, связывающих дворец с садом, неотделимы от облика и духа архитектуры барокко Рима. Представление об итальянском барокко будет

далеко не полным без того, что раскрывают ансамбли загородных вилл, где архитектура, казалось, становится самой природой, а мощь необузданной природной стихии, незримо направленная рукою зодчего, начинает говорить языком архитектуры.

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

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

Отмеченный резкий перелом в развитии дворцового типа может говорить и об иных закономерностях развития итальянской ар-

¹ «К вящей славе божьей».

хитектуры этого периода. Что касается роскоши палаццо аристократии, то в этом римские дворцы 2-й половины XVI в., пожалуй, не уступают палаццо Барберини. Только вся роскошь была спрятана за показным аскетизмом благородной, но сдержанной до скупости, почти глухой глади фасада. Роскошными были внутренний замкнутый двор и парадные залы. Как говорилось, тенденция к раскрытию двора наметилась в Риме уже раньше, а в конце XVI в. в дворцовой архитектуре другого города Италии — Генуи (Алесси) — было сделано на этом пути намного больше. Дело в том, что в обстановке контрреформации с ее строгим испано-католическим режимом жизни приостановилась в Риме наметившаяся эволюция к раскрытым формам композиции дворцового здания. Перелом наступает лишь в конце второго десятилетия XVII в. Он совпадает с концом периода воинствующей контрреформации в Италии и появлением в высших католических кругах новых, более светских настроений, не чуждых терпимости и жизнелюбия, сменяющих собой суровую дисциплину и аскетизм времени церковного террора.

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

Что касается ансамблей римских загородных вилл, то новым по сравнению с архитектурой Возрождения, включая весь XVI в., было прежде всего возросшее зна-

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

И все же ключ к пониманию архитектурной природы римского барокко — это прежде всего самый город Рим, его улицы и площади, его градостроительное целое. Мы можем уверенно сказать, что барокко Рима знаменует собой новый градостроительный стиль и рядом с традиционной датой начала барокко (1580), закрепленной постройкой церкви Иль Джезу, поставить другую дату — 1585 г. — начало широкой градостроительной реконструкции Рима на новых, исторически прогрессивных началах. Этим мы правильно свяжем рубеж, отмечающий рождение барокко, с важным переломным моментом в развитии творческого мышления мастеров архитектуры, с ее переходом на новые позиции градостроительного метода. Но градостроительная инициатива папства была и наиболее тесно связана с прямыми интересами и задачами самой католической церкви. Сделав свое дело в Италии, торжествующая церковь переходила к новым приемам укрепления своего влияния, с целью обратить центробежные тенденции в центростремительные. Римская церковь должна была стать мощным притягательным центром для больших людских резервов всей Европы. Перед лицом идущей к своему расцвету новой блестящей светской культуры абсолю-

тистской Франции сама церковь должна была по-новому стать «светской», но еще более ослепительной в своем блеске. Вумах культурных и светски образованных магнатов римской церкви, и прежде всего такого умного и дальновидного политика, как папа Сикст V, не могла не возникнуть мысль о Риме. Самый Рим, столица международной папской державы, должен был стать и вершиной современной градостроительной культуры, а его новое великолепие должно было вобрать в себя все, что мог дать художественный гений века, и все это для того, чтобы превратить Вечный город в мощное средство прославления величия римской церкви.

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

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

более высокие достижения архитектуры барокко Рима.

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

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

Зрелищное, сценическое начало вообще присуще духу и приемам архитектуры барокко. XVII столетие, именно в Италии, — время высокого расцвета театра и театральной культуры. Вместительные музыкальные театры становятся нередко составной частью крупных дворцов и богатых вилл. Искусство сцены привлекает значительные архитектурные силы, складывается тип архитектора театральной декорации. Приемы сценической архитектурной композиции, требующие виртуозного владения наукой перспективы, которую, заметим, в совершенстве разрабатывает архитектура барокко, оттачивает до тонкости мастерство архитектурной «мизансцены». Умение выбрать и «обыграть» выгодный аспект, незаметно подвести к нему зрителя с тем, чтобы в следующее мгновение поразить видом неожиданно раскрывшейся картины, составляет одну из сильных сторон искусства мастеров барокко. Сложные театрализованные «постановки» плафонных композиций барокко в обширных дворцовых залах и крупных церквях, разрывающие рамки реального пространства и уводящие взор в «бесконечность» раскрывающихся иллюзорных просторов, немыслимы без опыта и большой культуры сценического искусства. И если интересы церкви нередко уводили творческую мысль архитекторов в художественной трактовке пространства в сферу чисто иллюзорных эффектов оптического обмана (лестница в

Ватикане Бернини), то те же интересы, преломленные архитектурой сквозь призму широко истолкованных общих задач градостроительства Рима, открывали перед зодчими барокко богатые возможности творческого переложения всего широкого опыта художественной культуры своего времени на градостроительный язык архитектуры.

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

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

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

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

Другая заключается в том, что пафос барокко — не в уходе от реального в мистику, а во внутренне присущем этому искусству стремлении к ее преодолению. Барочный образ сложен и противоречив. В нем нередко больше элементов внешней импозантности и деланной экзальтированности, чем глубокой мысли и подлинно взволнованного чувства. Но за эффектным зрелищем, рассчитанным на восприятие наивной толпы, в образах барокко живет и свое возвышенное отражение по-новому увиден-

ной реальной действительности мира, представшей взорам эпохи в бесконечности космоса и вечности движения «одухотворенной» материи. Подлинный пафос барокко — в утверждающей свободе могучей творческой потенции, позволившей его мастерам подняться до убеждающей силы и красоты художественных воплощений, в новом полифонизме образного языка архитектуры, в мажорном, утверждающем тоне самой барочной патетики.

Все это в полную меру образных возможностей барокко выражает синтез искусств в архитектуре. Принцип ренессансного синтеза вытекает из его основной эстетической посылки — ясности четко дифференцированных функций отдельных элементов и частей совершенного тектонического организма. Отсюда — дифференцированность художественных функций разнородных искусств, взаимодействующих в синтезе, соответственно образно-выразительной специфике каждого. Сила ренессансного синтеза — в гармоническом согласии целого, построенного на единстве четких контрастов, где каждый «голос» выразительно оттеняет звучание других. Это — принцип «контрапосто», выдвинутый искусством Ренессанса в качестве одного из важных положений его нового творческого метода. Язык барокко — язык масс и пространств. Драматизм их борьбы и ее мажорное по духу разрешение в развитии пространств к бесконечности составляют лейтмотив и образную подоснову барочного синтеза искусств в архитектуре. Барочный синтез — это апофеоз торжествующего пространства. Отсюда — общность художественной функции соединенных в синтезе искусств. Сила барочного синтеза — в совмещении и слиянии их выразительных возможностей в едином многоголосном звучании, подобном звучанию оперы или органа. Недаром опера, как и органная музыка, становятся ведущими в музыкальной культуре барокко.

Мастера высокого итальянского барокко сами называли стиль и приемы своего искусства «большой манерой» (*maniera grande*). Не говорит ли это понятие о творческом лице архитектуры, нашедшей свой стиль и свою красоту в «большом дыхании» новаторской творческой инициативы? Сам заказчик в лице просвещенных и по существу свободомыслящих представителей высшей меценатствующей римско-като-

лической знати середины XVII в. умел широко подходить к большим вопросам архитектуры. Не случайно XVII столетие было в Риме веком расцвета многочисленных крупных архитектурных талантов. Архитектура, стоявшая перед лицом новых исторических задач в градостроительстве, именно здесь закладывала основы нового стиля и находила свою «большую манеру». Это понятие может говорить о многом. Для нас важно: его нельзя отрывать от того очевидного факта, что метод высокого барокко — это прежде всего подлинно новый, исторически прогрессивный градостроительный метод архитектуры. Барокко открывало первую страницу истории европейского градостроения нового времени. В этом — его главная историческая миссия и прогрессивный вклад в передовую культуру эпохи. Таким представляется нам и ответ на вопрос о роли церкви в расцвете барокко Рима XVII столетия.

* * *

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

Запада второй после Италии и ведущей на Севере Европы. Уже отмечалось (Гурлитт), что в переходе барокко Рима к формам высокого стиля сказалась известная волна северного влияния на юг — Фландрии на Италию. В названных странах получают развитие наиболее характерные формы церковного, а также светского барокко XVII столетия, во многом в произведениях зодчих-итальянцев. Мало заметным было влияние Италии на протестантский, особенно скандинавский Север, который в 1-й половине XVII в. целиком идет в фарватере архитектурных традиций главной торговой державы Северной Европы — Голландии. Англия оставалась верной палладианству своего позднего Возрождения с Иниго Джонсом во главе. Особенно важным представляется вопрос о характере влияния Италии на архитектуру Франции.

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

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

В борьбе архитектурных течений во Франции 1-й половины XVII в. главное яблоко раздора — не барокко. Шла борьба строгой рационалистической линии, проникнутой духом ясной логики и чувством меры, и сильной струи декоративных тен-

дений маньеризма, которыми отмечено развитие французского искусства конца XVI — начала XVII в. Это прямое противопоставление — в начале века де Бросса и Дюсеро Младшего (как в литературе — Малерба и прециозных поэтов салона маркизы де Рамбуйе), позднее — Франсуа Мансара и Лемерсье. Борьба усложняется внешним воздействием на французскую архитектуру художественного совершенства итальянских примеров, которые так или иначе ассимилируются французскими зодчими. Во всяком случае, известная внешняя аналогия с приемами барокко ограничивается в основном канонической схемой церковного типа и то с серьезной поправкой, вносимой устойчивой готической традицией в план и объемы церкви.

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

Франсуа Мансар не был в Италии, но его образ мышления был созвучен духу ренессансной классики. И это естественно. Середина столетия была временем крутого подъема чиновных и финансовых верхов, вчерашней крупной буржуазии, представленной теперь в лице сановного «дворянства мантии» — интеллигентной «элиты» Франции тех лет, в чьем самосознании культ разума сочетался с еще не умершим духом патрицианского достоинства. Его печать ложилась и на новое жилище теле-

решного дворянина, где комфорт и благородная «разумная» сдержанность и логика классических форм должны были говорить о высокой интеллигентности и личном благородстве сановного владельца. Динамика развития типологии архитектуры 1-й половины XVII в. во Франции показательна. Еще значительное в начале века внегородское дворцовое строительство феодальной знати сменяется к середине века интенсивным городским и загородным жилым строительством чиновного дворянства. Именно в этом строительстве складывается художественное лицо французского архитектурного классицизма 1-й половины XVII в., во многом несущего на себе печать мастерства и стиля произведений Франсуа Мансара, которого мы с полным основанием можем сопоставить с первыми французскими классиками Возрождения — Делормом и Леско, как можем сопоставить Браманте с Брунеллеско.

В таком аспекте значение классицизма 1-й половины века в стилевом развитии французской архитектуры XVII столетия представляется сложным. Это без сомнения было время накопления абсолютизмом материальных и духовных сил, что создало условия для сложения большого государственного стиля во 2-й половине XVII столетия. Но это была и завершающая фаза эволюции предшествующего стилевого цикла архитектуры, еще не испытавшей на себе унифицирующей руки абсолютизма. Лицо архитектуры 1-й половины века — это яркая индивидуальность стиля мастеров во главе с Франсуа Мансаром, это искусство — не придворное по духу и задачам и не могущее им быть в силу заложенных в нем глубоких еще ренессансно-гуманистических начал. Дух искусства Франсуа Мансара и Пуссена одинаково не отвечал запросам двора. Для этого требовался мастер иного творческого склада, не столь углубленный, но обладающий большим блеском своей манеры, — и он явился в лице Лево, фигуры, уже принадлежащей 2-й половине века. В Во-ле-Виконт Лево и Ленотр (парк) создали ансамбль частного загородного дворца, достойного стать резиденцией самого монарха, что молодой король и не замедлил подтвердить жестоким низвержением его владельца, королевского сюринтенданта Фука. Новый тип абсолютистской дворцово-парковой резиденции был найден, и ее осуществление было главным архитектур-

ным свершением 2-й половины века во Франции.

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

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

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

В области градостроения абсолютистский период французской архитектуры — время от начала XVII в. до французской буржуазной революции. В этой архитектуре ясно различимы три принципиально различных исторических этапа, типичных для времени восхождения, кульминации и спада самого абсолютизма. Из них первый, с которого молодой и прогрессивный абсолютизм вообще начинает свою архитектурную политику, — это Генрих IV — французский Петр I — и его подлинно новаторская градостроительная деятельность в Париже. Для него «Париж стоил мессы»¹, ибо государство — это был Париж, столица Франции и резиденция ее королей. Но в этот начальный период абсолютизм в лице Генриха IV меньше всего озабочен архитектурными вопросами собственно дворцовой резиденции, что было всегда в центре внимания его предшественников. Теперь в центре внимания — самый город. Король предпринимает ряд реконструкций в прямом соответствии с возросшими практическими потребностями города, а также требованиями новой культуры городской жизни. Это — городские коммуникации (Пон-Нёф) и комплексы парижских площадей, созданных в начале века, сочетавших в себе функции жилья и центров общественной жизни рядовых буржуа, где нашло себе место и жилище самой королевской четы (площадь Вогезов); это, наконец, — полукруглая площадь Франции у въезда в Париж, в которой въездное назначение площади сочеталось с символическим олицетворением идеи нации.

В парижских площадях начала века был создан новый, прогрессивный тип жилой городской площади. Он сочетал регулярность архитектурного пространства итальянских площадей Возрождения (Капитолий в Риме) с фламандской системой обстройки площади цепочкой индивидуальных домов. Здесь впервые новое понимание ансамбля как регулярного градостроительного целого стало архитектурным принципом рядовой жилой застройки города. Пример парижских площадей начала века получил широкое распространение далеко за пределами самой Франции, оказав революционное воздействие на развитие европейской градостроительной мысли. Лондонская площадь Ковент Гарден — прямое по-

¹ Переход Генриха IV в католичество.

вторение Королевской площади (Вогезов), сыгравшей роль исходного образца в сложении композиционных форм площадей как Лондона, так и ряда других городов Англии. В иных формах идея парижской площади была реализована в Голландии, Германии, а позже также и в Италии.

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

Тип мемориальной площади, создающей обрамление монумента короля, становится планировочной основой сложения градостроительных форм французской архитектуры в середине и во 2-й половине XVIII столетия. В этот свой последний, предсмертный, период абсолютизм уже не

способен к диктаторской линии в градостроительной политике, как ранее. Он фактически следует в этой, как и в других областях архитектуры, в фарватере новых идей и творческих поисков, выдвинутых иными историческими силами. Но абсолютизм еще в силе влиять идейно и материально, сужая сферу градостроительной деятельности и движение творческой мысли рамками традиционно-представительных задач архитектуры. Лишь революция сметет эти преграды и выведет французское градостроение на новые, более широкие пути.

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

В самом Версале система трех лучей явилась новой транскрипцией исходной модели римских расходящихся лучей, обращенных в Версале в сходящиеся. И та и другая модель симметрично-лучевой системы стала широким достоянием европейского градостроения уже в XVII в. и, в частности, получила совершенно новую трактовку в начале следующего столетия в планировке Петербурга. Воздействие Версаля на развитие градостроительных приемов шло и от его парка. Парковая планировка была блестящей школой планировки городов. Многие приемы городской планировки XVIII столетия родились среди

лесных аллей и боскетов регулярных парков французских загородных дворцов XVII в. Лучевые аллеи в Версальском парке с круглыми пересечениями — прямой прототип круглых узловых площадей XVIII столетия.

Версаль оказал воздействие и на дальнейший ход эволюции во Франции основных типов жилой архитектуры. Нужно сказать, что в ведущих странах того времени, какими были Голландия, Англия, Франция, сочетание экономического и культурного подъема с высокоразвитыми формами светской общественной жизни привело к разработке высоких образцов комфортабельного жилого дома. Для названных стран — это одна из особенностей их национальной архитектурной культуры. Во Франции потребность в создании повышенной комфортабельности жилого быта, чисто французской *commodité*¹, стимулировалась возросшим общественным значением женщины, занявшей в XVII столетии видное место в светской жизни, искусстве и литературе.

В 1-й половине XVII столетия складываются в своих основных планировочных формах типы французского аристократического жилища, как правило дворянства мантани, богатый городской «отель»² и загородный «шато» (замок). Во 2-й половине века усиление абсолютистских тенденций в архитектуре задержало дальнейшее развитие этих типов и изменило его направление. В самом Версале тип загородного жилого «шато» с парком перерастает в тип абсолютистского паркового города-резиденции. Личная жизнь короля в Версале теперь — центр всей общественной жизни и образец аристократизма в жизни и быту. Изменяется планировочная специфика дворцового жилища. Комфортабельная в быту система двух параллельных анфилад (Во-ле-Виконт) сменяется в Версале единой гранди-

¹ Удобство, комфорт.

² «Отель» — общепринятый во Франции XVII—XVIII вв. городской тип богатого жилища привилегированных сословий, включающий основные элементы дворцовой планировочной схемы, с домом между подъездным двором и садом. По своей планировочной схеме отель является дворцовым комплексом и как тип архитектуры исторически связан с периодом французского феодального абсолютизма. Типологически отель не следует смешивать с более поздним городским типом индивидуального жилища — богатым особняком, который появляется в начале XIX в. на новой социальной и планировочной основе.

К современному значению термина (гостиница) понятие «отель» здесь отношения не имеет.

озной анфиладой, которая становится неприменным образцом в планировке городских аристократических отелей. В дальнейшем с распадением «большого стиля» придворной культуры в начале следующего столетия намечается сильная противоположная тенденция в развитии типа отеля, которая приводит к сложению новых совершенных форм аристократического жилого дома в отелях рококо 1-й половины XVIII в.

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

Сами французы называют эту архитектуру и ее формы своей национальной классикой. Такой она осталась для всех последующих поколений французских архитекторов. В каком смысле понятие «классика» может быть отнесено к этой архитектуре авторами данной книги? Архитектура классицизма Франции 2-й половины XVII в. была прямым продолжением и развитием архитектуры Возрождения так же, как и итальянское барокко. Ее строй был той исторической национальной формой, в которой во Франции получили свое завершение творческие поиски архитектуры, начатые еще в эпоху Возрождения, направленные на преодоление художественных традиций готики и разработку нового, образного языка архитектуры, основанного на принципах классической ордерности. Вторая половина XVII в. — время, когда фран-

цузская архитектура, пройдя до того длительный путь заимствований и «ученичества» у итальянской архитектуры Возрождения, а также маньеризма 2-й половины XVI в., освобождается от всех чужих влияний и создает свою целостную и стройную стилевую систему, в которой теперь утверждает единство своих новых общенациональных форм. В этой связи французская архитектура 2-й половины XVII в. представляется такой же национальной классикой (в оценочном значении этого понятия), какой в итальянской архитектуре был классический стиль ее Возрождения. Но эту параллель отнюдь нельзя понимать расширенно. Силевая система этой архитектуры не идентична ренессансно-классической и не может в качестве якобы развития концепций последней быть противопоставлена «антиклассике» барокко. И то и другое в равной мере, но по-разному противостоит классическим началам архитектуры Возрождения.

Глубоко отличны от ренессансно-классического были в этой архитектуре понимание и применение ордера. Ренессанс рассматривал античный ордер как человеческую меру прекрасного в архитектуре. Развитие классической ордерной концепции архитектуры Возрождения от Брунеллеско до Палладио (см. ВИА, т. V, глава I) при всем многообразии исторических градаций в трактовке ордера показывает устойчивость этой основной посылки. У Палладио она «опрокинута» в античность; античное — мера вечно прекрасного. Для Палладио ордер в его античных формах был воплощением этого вечно прекрасного, и в неизменной обращенности к нему разум и чувства ренессансного мастера были едины. Разум и чувства французских зодчих 2-й половины XVII в. были резко разделены самой рационалистической доктриной классицизма. Его обращенность к классике диктовалась разумом: классический ордер был мерой разумного в архитектуре. Это положение получает обоснование в академической архитектурной теории классицизма.

Академизм и развитие теории вообще чрезвычайно типичны для характера развития этой архитектуры и являются в ней орудием государственной политики. Централизация в руках государства обширной строительной деятельности, гражданской и военной, и связанные с этим практические

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

Различия творческого подхода к ордеру французских зодчих классицизма XVII в. и мастеров итальянской ренессансной классики во многом заложены и в исторически сложившемся национальном складе архитектурного мышления. Во всяком случае этого фактора нельзя вовсе не принимать во внимание, проследив эволюцию ордерных приемов и форм в европейской архитектуре нового времени. Ордер Возрождения родился во Флоренции в форме аркады на колоннах Госпиталя Брунеллеско. Это была древняя, пришедшая из поздней античности тосканская форма ордера, сохраненная романской архитектурой Флоренции (Проторенессанс) и переданная ею Возрождению. От романского зодчества Тосканы с его традицией декоративной разработки стеновых фасадных плоскостей элементами античных ордерных форм идет и общая для итальянской архитектуры Возрождения традиция применять классический ордер в том или ином выразительном контексте с плоскостью несущей стены. В приемах сочетания стены и ордера классика Ренессанса находит свою традиционную форму и свой ордерный метод построения тектонического образа. Это прежде

всего глубокая осмысленность и логика приема «ордера в стене», который зодчие Италии разрабатывают вплоть до позднего Палладио (см. ВИА, т. V, глава 1). Классический «ордер в стене» был образной формой выражения «работы» несущей стены. Систему «ордера в стене» от Возрождения наследует барокко, по-новому трактуя смысл сочетания стены и ордера.

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

Классика входит во французскую архитектуру в форме еще по-готически высокого подобия выступающего портика (ворота в Анэ Делорма). Эта ярусная ордерная схема, идущая от древней формы входа в замок, многократно варьируется вплоть до портика в центральном ризалите дворца Мезон (Maisons-Lafitte) Франсуа Мансара. В отличие от итальянцев, применявших ордер как средство выразительного построения стеновой плоскости фасада, французская трактовка ордера, казалось, идет больше от задачи найти адекватную античным образцам современную транскрипцию классического портика. Такая общая тенденция поисков (Экуан, Во-ле-Виконт) становится ясной и целенаправленной творческой программой прогрессивного французского мастера середины XVII в. в связи с событием, которое стало переломным в стилевом развитии французской архитектуры. Это — при-

езд в Париж великого Бернини и участие маститого зодчего в проекте перестройки Лувра. Возникла альтернатива: либо признать превосходство блестящей итальянской школы, либо выдвинуть французский контрпроект, способный противопоставить проекту Бернини мастерство и зрелость собственной национально-французской классической манеры. Это и сделал Клод Перро в своей знаменитой колоннаде Лувра.

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

Новым в фасаде Лувра Перро был отнюдь не самый мотив свободно стоящей колоннады; он был известен и ранее. Новизна заключалась в новой эстетической концепции ордера. Ренессанс взял от античности только самый принцип ордерной системы и, оперируя ордером, свободно избирал его формы по своему понятию. Классицизм ограничивает свободу ордерной палитры рамками отобранных классических моделей и схем, ибо в них заключен критерий «правильности» и «разумности» архитектуры. Зато классицизм свободен сохра-

нять неизменность «идеального» ордерного строя своей модели независимо от различий сопоставления ордера и стены. Красота и правда тектонических образов классицизма — в самой «идеальности» классических ордерных построений, а не в образной правде их связи со стеной, что было условием красоты в архитектуре Возрождения. Отсюда — своя логика и свои формы сочетания классического ордера и стены в архитектуре классицизма, великолепно продемонстрированные Перро в фасаде Лувра: неизменность избранной системы (спаренный ордер), пространственно и пластически обыгранной контрастами различного ее сопоставления с фоном стены. Подобно сменяемому заднику сцены этот фон заглублен (и затенен) в колоннадах, приближен вплотную к колоннам (и освещен) в центральном ризалите и, наконец, совмещен с ордером в единой плоскости фасада в крыльях.

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

Классицизм видел в классической ордерности разумное начало и соответственно воплощение «естественного» тектонического закона архитектуры. С этих позиций классицизм отвергал «неестественность» якобы произвольного, атектонического формотворчества барокко. Оценка барокко классицизмом, конечно, далека от понимания действительных различий художественной природы барочной и классицистической формы. Барокко последовательно разрушало образно-тектонические качества ордера соответственно его иной художественной функции как образного средства выявления ритмико-пластических качеств масс. В этом была

своя тектоническая логика. Классицизм ортодоксален в соблюдении логики ордера как тектонически организованной системы форм (в этом его кредо) и остается верным своему идеалу в классических портиках и колоннадах, откровенно наложенных на плоскость фасада. В этом своя условность тектонического принципа и свой декоративизм. Сказанное отнюдь не дает нам права на сравнительную качественную оценку каждой из этих стилизованных систем с точки зрения абстрактно понимаемой конструктивной правдивости. Их художественная правда исторична и определялась иными критериями.

В архитектуре классицизма Франции 2-й половины XVII в. ордерные системы классицисты олицетворяли не только разум, но и общественный порядок сословной иерархии феодального абсолютизма. Предписания Академии устанавливали определенный порядок в композиции здания, основанный на строгой иерархии частей, чему соответствует и иерархия их классической униформы (выступающий портик с фронтоном — в центре, плоские ризалиты — в крыльях), впервые столь элегантно интерпретированной в фасаде Лувра Перро. Композиционный тип луврского фасада становится в дальнейшем образцом представительного здания в архитектуре феодального абсолютизма многих стран, оказывая и более широкое влияние на развитие европейской архитектуры. Высшим воплощением феодально-абсолютистской иерархии в архитектуре стал Версаль.

В архитектуре классицизма принцип иерархии в форме известной иерархии элементов присущ и синтезу искусств. Барочный синтез не знает иерархии. В нем искусства равноправны в силу самой художественной концепции барочного синтеза, о чем уже говорилось, и соответственно пространственная сфера их образного действия принципиально едина. В классицизме сфера пространственного действия разных искусств принципиально разграничена — особая форма классицистической иерархии жанров в монументальном синтезе искусств. Такая специфика классицистического синтеза связана с его иной эстетической концепцией пространства. Барочное пространство — это зримый образ бесконечности пространственной стихии. Классицизм чужд поэтизации стихийного начала и стихийных сил как в самом человеке, так и вне его и

не допускает звучания подобной ноты в художественном синтезе, как не допускает естественной свободы природной стихии в своей архитектурной концепции пейзажа (Версаль). Для классицизма естественны порядок и система, которые он вносит в природу, исправляя ее стихийные несовершенства и случайность. Порядок и систему классицизм вносит и в свою трактовку пространства в интерьере. Широко используя перспективные эффекты в росписи плафонов, классицизм принципиально ограничивает иллюзорное пространство от реального, в частности не допускает иллюзорного развития архитектурных форм интерьера за пределы его реального пространства, как это делает барокко.

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

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

образного мышления, что и определило характерную полярность двух стилевых систем этой архитектуры.

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

• • •

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

По мере загнивания системы феодального абсолютизма во Франции в 1-й половине XVIII в., его идейного разложения и дальнейшей полной неспособности к национальному лидерству в области духовной культуры феодальная аристократия во главе с двором «освобождает» эстетическое наследие придворной культуры 2-й половины XVII в. от того, что в нем было связано с принудительным насаждением сверху начал рационализма (конечно, в его абсолютистской транскрипции) как чуждое классовой идеологии самой аристократии. Предоставленная самой себе и ведущая теперь свободный от каких-либо государственных функций правдивый образ жизни феодальная аристократия (и прежде всего двор)

предается утонченной чувственности пышно расцветающего камерного искусства рококо¹ — искусства интимного аристократического интерьера домов французской знати 1-й половины XVIII в., в которых изящная непринужденность расположения и изысканный уют сменяют строгость торжественных дворцовых анфилад предшествующего времени.

Стилистический этап рококо во французской архитектуре (период расцвета — 30—40-е годы XVIII в.) не означал смены одного стиля другим. Архитектура французского абсолютизма, художественно единая в шедеврах своей «классики», теперь теряет былую идейную собранность, расщепляясь на два чуждых один другому, противоположно настроенных образных мира: внешнего, трезво-рассудочного мира архитектурного академизма и внутреннего, скрытого за этой оболочкой интимного, чувственного мира интерьеров рококо. Подобная стилевая разноречивость между интерьером и фасадом теперь утверждается в качестве эстетической нормы (Боффран). Признаки распада «большого стиля» французского классицизма 2-й половины XVII в. здесь очевидны. Но самый распад нес в себе и элемент положительно нового. Прежде всего планировочные приемы рококо были новым словом в развитии культуры комфортабельного жилого отеля. Но, главное, в архитектуре рококо не могли не получить своеобразного преломления новые эстетические устремления, направленные на преодоление ограниченности узаконенного и канонизированного классицизма. Этот академический классицизм стоял преградой на пути новых реалистических исканий искусства, как полвека назад на пути могучего реализма скульптуры Пюже. Теперь искания обращены к более пристальному наблюдению живой действительности, к раскрытию тонких нюансов человеческого чувства — чувства, так глубоко по-своему, возвышенно и поэтично воспетого в своих образах-мечтах Ватто.

Творчество Ватто — не рококо ни по времени, ни по существу. Но общие начала «чувства» приводят в последующие годы искания архитектуры к созданию (в интерьерах аристократических отелей) новой

¹ Рококо (фр. *rococo*), также рокайль (фр. *rocaille*) — термин идет от названия отделки построек мелкими камнями и раковинами; корень термина — *гос* (скала).

художественной системы форм рококо. По своей эстетической природе она — прямая противоположность системе классицизма. Заметим, во французском рококо европейская архитектура впервые после начала эпохи Возрождения начисто отбрасывает принцип ордерности. При этом в отличие от позднейшего романтизма рококо не пытается использовать стилевые формы безордерной архитектуры прошлого (псевдоготика), но подобно самой готике создает собственный язык форм, идя от современных средств и возможностей пластических и пространственных решений. Силевая система рококо строится на полном растворении тектонических элементов интерьера в свободной, очень плоскостной пластической моделировке его пространственных границ, на зрительном преодолении их весомости и непроницаемости (зеркала), на тонко почувствованной асимметрии изящного «капричио» линий легкого, полного непринужденности декора.

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

* * *

Французское рококо означало не победу над рационализмом, а бегство от него. Рационализм, по-новому понятый и истолкованный, остается главным идейным оружием французской буржуазии в период ее последующего идеологического выступления против феодального абсолютизма (но и против народной революции, которой она боится). Воинствующая идеология буржуазного просветительства середины XVIII в. выдвигает новый критерий «разумности», видя его корни в неизменной «природе че-

ловека» — новом понятии, в котором теперь буржуазный индивидуализм дает философское обоснование собственной классовой природы как вечной категории и проявления общих закономерностей материального мира природы (недаром одним из главных свойств «природы человека» объявляется право частной собственности). Естественные начала природы, воплощенные в отдельной человеческой индивидуальности, — «природа человека» — составляют критерий и основу того нового, «разумного» общественного строя, который должен был покончить с ненавистным миропорядком феодально-сословного общества. Теперь идеализированная античная демократия и античная культура греческих полисов и доимператорского Рима представляются образцом соответствия естественным началам человеческой природы, а античная классика (как она тогда понималась) — ее идеальным выражением в образах искусства и архитектуры.

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

Вместе с тем архитектура французского классицизма 2-й половины XVIII столетия вплоть до Революции оставалась в основ-

ном абсолютистской и организационно, и по характеру своих главных задач, как и общей градостроительной направленности. Творческая мысль градостроителей Парижа течет по традиционному пути разработки репрезентативного ансамбля мемориальной площади с монументом короля и именно на этой типологической основе приходит к созданию новых композиционных форм парадного пространства площади, теперь раскрытого к природе и единого с ней, как в площади Согласия Ж. А. Габриэля. Абсолютистский дворец еще остается типологической основой, на которой мастера 2-й половины XVIII столетия создают свои наиболее совершенные воплощения нового идеала человека, как это сделал тот же Габриэль в Малом Трианоне. Лишь революция кладет конец пережиткам абсолютистских начал в архитектуре.

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

Борьба просветителей направлена против духовного плена церкви и паразитирующих сословий — церковников и знати с ее культом чувственного наслаждения и роскоши. Против рококо обращена едкая ирония Вольтера, страстно выступает против поверхностного и холодного искусства Буше Дидро. Отрицание рококо шло и сверху. Новые веяния времени неизбежно получают свое опосредованное отражение в господствующих формах эстетической культуры абсолютизма, который теперь выступает

в облики «просвещенного» и с этих позиций — в роли выразителя того нового, что несут в себе эстетическая мысль и искусство эпохи. В Малом Трианоне Габриэля столько же от нового мерила «природы человека», сколько от рафинированного аристократизма самых изысканных творений рококо. Новая строгость форм архитектуры, сменившая фривольный дух рококо и принятая теперь в Париже и Версале, уже в силу одного этого получала благосклонный прием в других столицах светского абсолютизма Европы (в формах так называемого стиля *zopf*¹). Католическая церковь, не менее светская в лице своей высшей духовной аристократии, приспособлялась к общей обстановке и эстетическим требованиям времени в своем теперь уже не столь обширном новом строительстве.

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

В определявшемся тогда стилистическом единообразии архитектуры была своя сложность. То, что теперь было важным предметом поисков в новой обращенности к классике, ее «естественность» и соответствие «природе» архитектуры (подразумевалось — конструктивной природе), косвенно вело к новому разделению стилистических течений. Обновление архитектуры в середине XVIII в. заключалось не только в очищении ее от всяческих реминисценций барокко, крайним выражением которого в глазах просветителей было рококо. Пересмотру подвергались и принципы стиливой системы классицизма, какой она сложилась во 2-й половине XVII в. В целом строгие традиции

«классики» луврского фасада Перро и теперь оставались образцом простоты и величия архитектуры. Но в глазах современников, искавших и выдвигавших по-новому понятую правду тектонической природы зодчества, стала очевидной вся условность, по существу, декоративного истолкования классических форм в этой архитектуре. Устами своего идеолога и теоретика аббата Ложье французский классицизм 2-й половины XVIII в. принципиально отвергает классическую колонну там, где она реально не несет нагрузки, отвергает классический фронто́н там, где он реально не завершает торцового окончания крыши, как и постановку ордера на ордер там, где реально нужна единая цельная опора. Новый классицизм стремится восстановить в архитектуре единство утилитарной и художественной функции ордера, как в классике, идеальный пример чего видят в римском Пантеоне, портик которого по своему воспроизводит Суффло в будущем Пантеоне Парижа.

Но те же устремления вели и в другую сторону. Национальная французская готика, конструктивные традиции которой во Франции никогда и не умирали, давала живой пример естественности конструктивно-художественного единства форм. Возникает мысль синтетического решения вопроса путем создания национального «французского» ордера (Ложье) на базе современных материалов и строительного опыта. Готика теперь привлекает не только рациональностью своей конструктивной системы. В сложении художественного мировоззрения и метода архитектуры теперь намечаются две новые параллельные тенденции. Из них господствующая — это усиление элемента сухой рассудочности и культ умозрительно выведенного правила, теория пропорций Ложье, где автор дает целую систему логически обоснованных пропорций, деля их по степени их совершенства на группы и классы, и, наконец, принципиальное разделение в профессиональном методе архитектуры роли мышления и творчества (Ложье: «Дело философа формулировать основные положения и правила. Он должен давать указания, которые художник должен применять»)¹. Короче, это рационализм.

¹ *Zopf* (нем.) — «косичка», стиливое обозначение художественного периода между 1760—1780 гг.

¹ M. A. Laugier. *Observations sur l'architecture*. Paris, 1765, p. 4.

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

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

Здесь мы хотим отметить изменения, которые при этой эволюции происходят в самом профессиональном методе архитектуры. Европейская архитектура XVII и I-й половины XVIII в. при всем многообразии своих художественных форм (имея в виду обе стилевые системы) всегда оставалась в силу исторической необходимости в рамках преемственного развития длительной профессиональной традиции, базирующейся в целом на практическом и теоретическом опыте классики Возрождения. Это была «архитектура необходимости», какой по своему была архитектура готики и Возрож-

дения. Теперь в своей новой профессиональной оснащенности широким арсеналом научных сведений об античности архитекторы свободно избирали из вновь открывшегося многообразия подлинной античной классики то, что больше отвечало их творческим устремлениям. Теперь это была «архитектура выбора». В этом архитектура отдаленно подготавливала свой первый шаг в сторону сложения нового профессионального метода, который в последующем ляжет в основу творческих принципов архитектуры капитализма XIX в. как метод стилизации и эклектизма.

С середины XVIII в., как говорилось, существенно меняется и типологическое лицо европейской архитектуры. Но именно в области типологии обнаруживается и иная динамика развития, что заставляет нас вернуться к некоторым особенностям прежней стилистической раздвоенности архитектуры. Характер ее «двустильности» в тот период останется недостаточно раскрытым, если не учитывать специфики сложения типологических форм этой архитектуры. В стилистическом разделении архитектуры на два цикла (барокко — классицизм) географический водораздел проходил прежде всего между Италией и Францией, в плане типологии эта граница пролегла между абсолютистской Францией и буржуазными Голландией и Англией. Здесь противостояли одна другой в качестве ведущих две различные архитектурные культуры: культура феодально-абсолютистского дворца в форме грандиозного дворцово-паркового комплекса и культура комфортабельного городского буржуазного жилого дома по преимуществу; недаром интерьер жилого дома — излюбленная тема голландской живописи XVII в. И дворцы и комфортабельные дома буржуа строились там и тут. Но в абсолютистской Франции ведущим типом архитектуры и исходной планировочной базой формирования типических черт ее градостроительного метода оставался дворцово-парковый комплекс абсолютистской резиденции. Планировочная схема дворцового типа, наиболее отражавшая в архитектуре общую тенденцию репрезентативности, свойственную всей культуре абсолютизма, ложится в основу планировочной и объемной структуры, а также характерной «дворцовости» внешнего облика прочих типов архитектуры — крупных государственных и общественных зданий и ска-

зывается также в архитектуре крупных жилых отелей аристократии. Напротив, основным элементом и планировочной основой сложения градостроительных форм архитектуры в Голландии и Англии был буржуазный жилой дом — первичное звено характерных для английских городов обособленных жилых планировочных комплексов, тяготеющих к своей приходской церкви (нейборхуд). Такая структура городской селитбы была положена и в основу крупнейшего градостроительного замысла XVII столетия в Англии — неосуществленного проекта планировки Лондона Кристофера Рэна (после 1666 г.).

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

Эволюция французских площадей на протяжении двух столетий отражает эволюцию самого абсолютизма. Тип площадей Парижа начала XVII столетия, как говорилось, переходит к концу века в репрезентативные формы парадной площади-памятника, как Вандомская, которая, в свою очередь, является промежуточным звеном между островными площадями 1-й половины XVII в. (иными по их функции) и раскрытым парадно-мемориальным ансамблем

площади Согласия. Во 2-й половине XVIII в. на базе абсолютистского типа площади-памятника разрабатываются целые системы взаимосвязанных площадей с крупными муниципальными зданиями. Но их композиция в комплексе площади неизменно несет на себе печать абсолютистской иерархии частей симметрично-осевого целого, непременно подчиненного главенству центрально расположенного монумента короля. В аспекте стабильности такого иерархического принципа архитектурно-градостроительных построений классицизма середина XVIII столетия не была переломной. Здесь перед нами характерный пример сложного процесса вызревания новых, жизненно необходимых в условиях роста буржуазных сил градостроительных форм архитектуры, еще не сбросившей с себя стеснительных оков феодального абсолютизма. Последнее и сделала Великая французская революция. Она вывела лидирующую на континенте французскую архитектуру на новый, капиталистический путь ее развития. Это сразу сказалось в идеях французского градостроения, в котором Революция впервые выдвигает требование нераздельной связи утилитарного и художественного. Теперь в виде проектов конкретизируется то, что теоретически утверждалось на полвека ранее представителями Просвещения.

Для проблемы развития стиля, составляющей основной аспект нашего анализа, изменения, внесенные революцией, не менее существенны, чем те, которыми ознаменована середина XVIII в. Буржуазное просветительство реформировало систему классицизма, принципиально оставаясь на позициях рационализма, так же как в вопросах государства и общества оно принципиально оставалось в своем умеренном большинстве на позициях «разумной» монархии. Революция покончила с монархией, и ее позиция по отношению ко всем проявлениям «старого порядка» в ее первый, героический период менее всего была умеренной. Ранние годы революции были временем великих мечтаний и великих дерзаний раскрепощенной творческой мысли. В эти годы строительного затишья творческим барометром идейных устремлений архитектуры во Франции является интенсивная проектная деятельность перспективного характера (проекты на Большую премию Академии). Не связанные с практикой, эти поиски подчас уводят в чистую фантастику

«космического» масштаба композиций и решений, далеко выходящих за пределы функциональных и конструктивных возможностей. В то же время в них определяется общая тенденция к преодолению канонических форм классицистских композиционных схем с их иерархическим строем в плане и объемах. Архитекторы свободно оперируют большими массами, в лаконичном геометризме объемов ищут новой выразительности архитектурных построений и их соответствия новым функциональным задачам. На общем фоне академических композиций в традиционных ордерных формах классицизма выступает наиболее революционное течение, представленное именами таких новаторов, как Буллэ или Леду, творчество которых направлено на разработку идейно новой концепции архитектуры и выразительного языка ее форм, в существенных чертах свободных от традиционных реминисценций классицизма.

Многое в этих исканиях было сродни духу самой Революции и революционной идеологии народа, ее совершившего. Левое, наиболее принципиальное крыло передовой французской архитектуры выступает с позиций этой идеологии, начисто чуждой ограниченной рассудочности буржуазной доктрины классицизма. Творчество Буллэ в самой своей идейной концепции вне рамок классицизма. В нем — бунт против классицизма и принципиальный отказ от его стилизованной системы, утверждающий новое единство человеческого разума и чувства. Монументальные образы Буллэ (памятник Ньюто́ну) эмоциональны, как были эмоциональны философские образы Джордано Бруно. В них — пафос освобожденной от условностей академизма суровой тектонической правды простых крупных объемов. Это — образный язык архитектуры, подвластный только безусловному критерию совершенного геометризма формы и пространства. Это — чистая гладь стеновых плоскостей, ритм равнозначных элементов, формы природы, включенные в архитектуру, и естественная светотень ее простых объемов, выразительно подчеркнутая пластикой отдельно стоящей скульптуры. В свете нашей архитектурной современности мы можем видеть в этих никогда не осуществленных замыслах архитектуры французской революции начало характерных для дальнейшего развития архитектурной мысли буржуазного мира длительных

поисков утраченного архитектурой органического единства функции, конструкции и формы, вновь обретенного ею лишь у порога новой эпохи социализма.

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

Этой официальной стилизаторской линии архитектуры Империи сопутствуют стилизаторские тенденции иного рода, знаменующие общий переход архитектуры XIX в. на позиции художественного эклектизма, отразившего уже новую специфику развития архитектуры в условиях ставшего всеобщим господства буржуазного индивидуализма. Капитализм превратит архитектурное произведение в товар. Здание станет

предметом предпринимательства и будет строиться на продажу, лишь в готовом виде обретая своего конкретного потребителя. При таком положении разнообразие ассортимента, внешняя оригинальность и непохожесть на другие образцы, расчет на разный индивидуальный вкус и запросы случайного покупателя будут служить повышению товарных качеств архитектуры. В условиях общих тенденций развития культуры и идеологии капиталистического XIX в. эклектизм будет все более и более влиять на сложение характерного для этого периода «лица» архитектуры европейского круга¹.

...

Заканчивая анализ общего характера развития европейской архитектуры рассматриваемой эпохи, нужно кратко указать и на специфику сложения национальной художественной культуры и национальных форм стиля архитектуры отдельных государств, имея в виду сложный характер стилевого развития архитектуры данной эпохи в целом. Эта специфика была во многом прямым результатом многообразных форм длительного взаимодействия начал обеих стилевых систем. Нужно вспомнить особенно широкое развитие культурных связей и взаимовлияний в эту эпоху и широкий обмен архитектурными кадрами, чтобы понять всю сложность множественного процесса сложения национальных форм стиля в разных странах. То, что в их архитектуре часто было общим (помимо общих черт типологии и конструктивных приемов) — это собственно стилевая система форм, составлявшая словарный фонд и основу образного языка архитектуры. Но формы ее художественного самовыражения, поэтическая окраска образов отражали национальный склад эстетической культуры народа, зодчие которого в широкой прак-

тике архитектуры осмыслили систему через призму своего художественного вкуса и своих, глубоко заложенных в народной культуре представлений о прекрасном. Так, говоря об архитектуре круга барокко, мы имеем в виду целый ряд во многом своеобразных архитектурно-художественных культур. Вкупе они являют сложную культуру и сложный стиль эпохи в целом. В этом смысле мы говорим о барокко Испании и Германии, Австрии и Чехии, о классицизме Голландии и Швеции и архитектуре многих других стран, внесших свой национальный вклад в сокровищницу европейской архитектуры этой эпохи.

В таком же смысле мы говорим о русском барокко 1-й половины и середины XVIII в. и русском классицизме 2-й половины XVIII — 1-й трети XIX в. Специфика этих этапов русской архитектуры сложна и исчерпывающе раскрыта в специальном томе. Здесь мы укажем лишь на одну их особенность, важную в аспекте данного обзора — необычайно широкую и прогрессивную по характеру градостроительную основу сложения стилевых форм архитектуры. Помимо такого исключительного по масштабу и содержанию явления, как создание Петербурга, данная эпоха была в России временем массовой постройки новых и капитальной реконструкции старых городов, в которых принципы регулярного градостроения часто трансформировались в духе свободного сочетания элементов регулярности с древним складом города, как в послепожарной Москве, или получали иные совершенные и выразительные формы, как в Твери, Костроме, Ярославле и многих других городах России. К началу XIX в. русская архитектура, широко синтезируя градостроительный опыт архитектуры XVII—XVIII вв., становится во главе развития европейской градостроительной мысли. В ансамблях «классического» Петербурга получает свое блестящее завершение высокая градостроительная культура европейской архитектуры нового времени.

¹ Об архитектурном эклектизме XIX в. — см. специальный анализ во введении т. X. ВИА.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЕВРОПА

ГЛАВА I.

АРХИТЕКТУРА ИТАЛИИ КОНЦА XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Италия, занимавшая в XII—XIV вв. ведущее место в Европе, к началу XVII в. оказалась на окраинах ее экономической и политической жизни.

Упадок ремесленного производства и торговли, а вместе с этим ослабление роли городской буржуазии привели к усилению земельной аристократии и церкви, без поддержки которой не могла в то время обойтись никакая общественная сила. Контраст между безудержной роскошью знати и тяжелым бытом обнищавших крестьянских масс и ремесленников достиг небывалой остроты. Экономический упадок страны усугублялся политическими интригами и междоусобными войнами, раздиравшими мелкие итальянские княжества, а гнет помещиков и абсолютистских властителей усиливался гнетом иностранных завоевателей, неоднократно вторгавшихся в Италию на протяжении XVIII в.

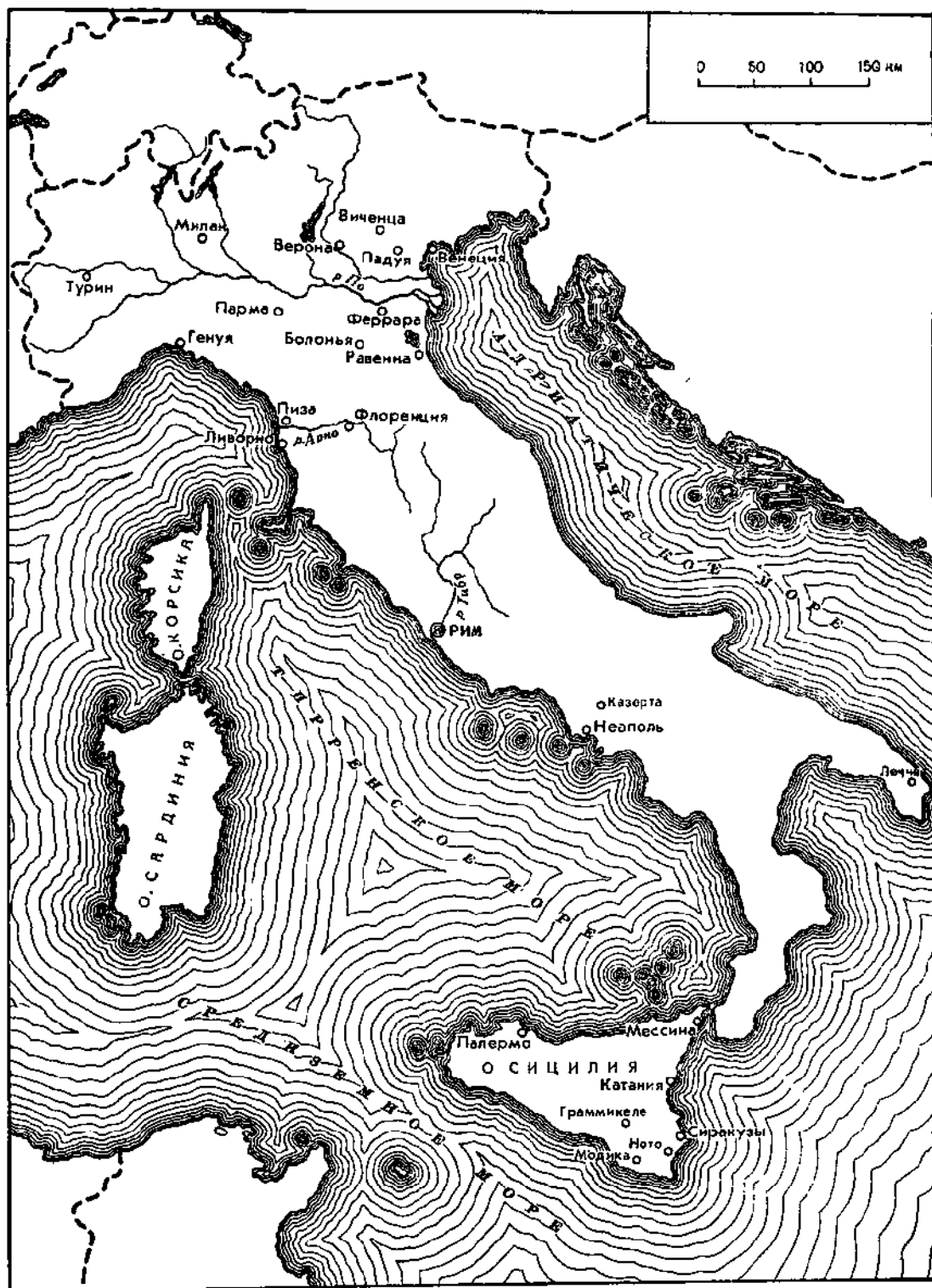
В конце XVII столетия габсбургская Испания господствовала в Милане на севере, в Неаполе и Сицилии — на юге, контролируя государства, расположенные между ними (герцогства Мантуи и Модены, Тосканы, Пармы и папские владения). Контроль осуществлялся и через династические связи, и посредством полицейских мер, оправдывавшихся усилившимся разбоем и бродяжничеством (прямых следствий крайнего обнищания деревни). Немногие государства, сохранявшие независимость, — это морские республики Генуя (с Корсикой) и Венеция (с ее владениями в Истрии, Далмации и на Ионических островах) да герцогство Савойское, простиравшееся до Ниц-

цы, — переживали явный упадок. Переход Милана, Неаполя и Сардинии во владение Австрии (1713) ознаменовал конец политической независимости Италии.

Феодальная и католическая реакция, наметившаяся еще в середине XVI столетия, к его концу утвердилась во всех многочисленных итальянских государствах. Вольному, язычески жизнерадостному и пылivelyму духу Возрождения была противопоставлена деятельность таких органов воинствующей церкви, как инквизиция, духовная цензура и орден иезуитов. Начались преследования свободомыслия, и наиболее передовые представители духовной жизни Италии вынуждены были защищаться и уходить в «подполье».

Произошедшие изменения наложили резкий отпечаток на культурную и художественную жизнь страны. Новый стиль, насаждавшийся придворными кругами и церковью в изобразительных искусствах и зодчестве, глубоко отличался от стиля Возрождения. Вместо ясного света человеческого разума в искусстве воцарилась повышенная, иногда экзальтированная эмоциональность, стиравшая границы между действительным и воображаемым, между возможным и фантастическим, а стремление к естественной красоте и величавому благородству уступило место выразительной, но несколько нарочитой грандиозности или, подчас, аристократической манерности.

И хотя сегодня нас уже не удовлетворяет сложившаяся во 2-й половине XVIII в. и утвердившаяся в XIX в. оценка барокко как лишенного глубокой мысли, чрезмерно



Схематическая карта Италии XVII в.

экспансивного искусства, нельзя отрицать того, что искусство это словно оказалось во власти чувственного опьянения и нередко смешивало роскошь аксессуаров с богатством художественного содержания, иллюзионизм с художественной правдой, импозантность с подлинной монументальностью. Это особенно ярко сказалось в живописи и скульптуре, где даже подсказанная церковью тематика нередко теряла чистоту религиозного чувства и приобретала подчеркнуто сенсуалистическое выражение, граничившее подчас с чувственностью, придававшей даже изображениям святых двусмысленный характер, весьма далекий от христианских идеалов.

В зодчестве (за очень немногими исключениями) до подобных крайностей не доходило. Связанное со многими сторонами жизни и ее реальными требованиями, оно, естественно, отразило не только реакционные идеологические требования католицизма, как это подчас упрощенно утверждали в нашей и зарубежной литературе, но и прогрессивные тенденции в общественном развитии.

Барочная архитектура создала не только аристократические дворцы и иезуитские храмы. Она нашла замечательные решения ряда градостроительных проблем, разработав (на основе классического «архитектурного языка» эпохи Возрождения) новые, исключительно действенные композиционные приемы ансамблевой застройки улиц и площадей — приемы, вошедшие в золотой фонд градостроительных и архитектурных средств; она нашла новые типы композиционной связи между зданием и окружающим пространством (парком, площадью), новые формы синтеза архитектуры с живописью и скульптурой и внесла важные изменения во все типы сооружений. И хотя эта архитектура прекрасно решала задачи, поставленные перед ней господствовавшими слоями итальянского общества эпохи контрреформации, в свойственной ей слитной целостности масс, исполненных внутренней динамики, и в усложненной пространственной композиции, рассчитанной на движение зрителя, отражены, как указывалось, и эстетические идеи самых передовых людей того времени, начиная с Джордано Бруно.

На барочной архитектуре сказалось и такое важное явление в итальянской художественной культуре, как развитие театра,

связанное не столько с комедией или классической трагедией (как, например, во Франции), сколько с комедией «дель арте», т. е. с народным искусством, и особенно с оперой. Чувственная атмосфера музыкального театра, в котором стирались границы между реальным и условным, явилась средой, в которой сложились многие приемы и средства барочного искусства, перешедшие со сцены в фойе оперных театров и аристократические салоны, где стены, хоры, балконы и лоджии стали часто трактоваться наподобие сценических фасадов. Почти одновременно приемы сценографии стали применяться не только в интерьерах. Они обогатили композиции архитектурных ансамблей и парков. Так родилось искусство городских мизансцен. Благодаря ему города Италии и теперь воздействуют на зрителей сильнее самых смелых театральных декораций.

Богатая и утонченная культура Италии продолжала развиваться, несмотря на гнет контрреформации. Многочисленные трактаты, вышедшие в XVII в. (в том числе многие из-под пера ученых-иезуитов), свидетельствуют о живом интересе к архитектуре античного мира и экзотического Востока. Успехи итальянского естествознания и математики также отразились в зодчестве, определив, например, сложную игру переплетающихся арок в куполах Гварини, напоминающих своей обнаженной тектонической структурой также и об успехах в изучении живого организма, о чем свидетельствуют, например, замечательные анатомические таблицы, изданные в это время. Новые исследования в области перспективы (например, трактат Поццо) позволили создать грандиозные композиции, украсившие барочные интерьеры, в которых сочетались живопись, скульптура и пластические средства архитектуры. Синтез искусств, умелое использование особенностей каждого из них для достижения общей цели и единого художественного эффекта, для максимального усиления выразительности сооружений — стали почти повсеместным достоянием. Развитие комедии масок и искусства карикатуры, мода на необычное и даже уродливое сказались не только в подчеркнутой характерности портретной живописи или в комических фигурках Бернини, но и в гротескных (в современном смысле этого слова) элементах садовой архитектуры и интерьеров.

Сложение системы форм барокко приходится на последние две декады XVI в. и первые две декады XVII в. В начале этого периода в архитектуре еще существовали параллельно и другие течения — маньеризм и академизм, лишь постепенно поглощенные бурно расцветающим барокко, который господствовал в Италии безраздельно примерно с 1620 г. и до середины XVIII в. После этого обнаруживаются некоторые признаки спада, и к концу XVIII в. утверждается новое архитектурное направление классицизма, представители которого и дали барокко его название (барокко — «странный», «чуждой»), подобно тому, как готике дали это название ее противники в XV в.

• • •

Основные заказчики, определявшие художественные вкусы и требования к архитектуре XVII и XVIII вв., — это папы и кардиналы в Риме и владельцы небольших (часто совсем крохотных) итальянских государств с окружающими их пышными дворцами, т. е. государственные и церковные сановники, крупнейшие финансисты и землевладельцы. Аристократия искала в архитектуре подчеркнутую монументальности и приподнятой импозантности, явного выражения своего сословного превосходства, которые должны были отличать ее дворцы от могучих, но сдержанных палаццо XV и начала XVI в. Церковь требовала впечатляющей, патетической архитектуры, которая содействовала бы пробуждению религиозного порыва и укрепляла влияние католицизма.

Архитектура барокко почти не создала новых типов зданий. Новые функциональные и идейные задачи решались на основе тех архитектурных типов, композиционных и конструктивных решений, которые сложились ко 2-й половине XVI в., а средства создания художественного образа в значительной мере базировались, как и в эпоху Ренессанса, на классической ордерной системе, хотя она теперь служила лишь средством художественного осмысления архитектурных масс, которым с ее помощью придавались элементы ритма, пластической выразительности и движения. Изменения в архитектуре явились результатом повышенного интереса к глубинному раскрытию пространства, стремления внести в архитектурную композицию элементы более сложного развития. В каждом типе зданий новый подход к формированию пространства

давал своеобразные решения в зависимости от функциональных особенностей сооружения.

В дворцовой архитектуре статическая композиция, собранная вокруг центрального двора, и ясный, спокойный объем сооружения с принципиально равнозначными фасадами уступают место более сложным, насыщенным динамикой построениям, развивающимся преимущественно по глубинной оси от ярко выделенного на главном фасаде портала (позднее — от расположенного перед зданием курдонера), через парадный вестибюль с роскошными раскрытыми лестницами к просматривающимся анфиладам помещений. За вестибюлем следовал большой зал или двор с портиками на массивных пилонах или аркадах, которые, в свою очередь, раскрывались в эффектный сад (палаццо Боргезе в Риме). Характерная черта интерьеров — их взаимная связь и роскошная отделка. Разнообразнейшие цветные мраморы, стук, мозаика и позолоченная лепнина, скульптурный декор, в котором формы живой природы сочетаются с архитектурными, и, наконец, живопись, покрывающая стены, своды, потолки и раздвигающая их границы благодаря изощреннейшим перспективным построениям и иллюзорным эффектам, — все это неменные аксессуары парадных дворцовых помещений. Интересно отметить, что даже помещения ранее построенных дворцов отделяются в новых формах (например, залы палаццо Питти во Флоренции, расписанные Кортоной).

Для дворцовых фасадов характерно выделение центральной оси и импозантного главного входа, для чего применяются развитые порталы, балконы, симметричные ризалиты по бокам объема. Для усиления цельности фасада и объемной выразительности первый этаж все чаще трактуется как цоколь, а верхние этажи объединяются пилястрами. Постепенно входят в употребление большой ордер пилястр или лизены, также подчеркивающие массу здания и связывающие его этажи. Часто применяются тяжелые аттики. Так создаются новые ритмы, членившие здание по высоте: теперь ими характеризуется не рост и не облегчение здания сверху; задача таких ритмов — придать барочным дворцам более массивный, тяжеловесный характер.

Но композиция фасадов теперь строится не столько на деликатной расчлененности

плоскостей, сколько на усиленной пластике поверхностей. Фасады изламываются или искривляются (палаццо Монтечitorio в Риме, Кариньяно в Турине). При помощи боковых выступов перед дворцами образуются дворы, впервые приобретающие значение курдонеров (палаццо Барберини в Риме). В загородных ансамблях, среди природы, курдонер превращается в сложную систему дворов, разнообразных по композиции (замок Ступиниджи под Туринем). Стремление к усложнению композиции отразилось и на зданиях общественного назначения (университет в Генуе, палаццо ди Пропаганда Фиде в Риме).

В XVII и XVIII вв. получил большое развитие придворный театр, а вместе с ним и строительство театральных зданий. Театры были устроены при дворах Турина (около 1618), Милана, Феррары, Пьяченцы (1644—1646); в Вероне был создан Филармонический театр; в римском дворце Барберини в 1632 г. был устроен театр на 3000 человек. Именно к этому периоду относится формирование типа театрального здания с несколькими расположенными один над другим ярусами балконов в зрительном зале — типа, получившего затем повсеместное распространение. Особого внимания заслуживает развитие сценографии — искусства театральной декорации, явившейся предметом большого художественного интереса, экспериментирования и изучения. В театральных декорациях, созданием которых в соответствии со старой итальянской традицией занимались целые семьи (Бибиена в Болонье и Вероне, Гальярди из Андорно, Орланди в Болонье и др.), огромную роль играла архитектура, сложные построения, отличавшиеся магически иллюзорной перспективой, неожиданными контрастами света и тени, сочетанием и нагромождением архитектурных форм и деталей: портиков, арок, беседок, фонтанов, скульптуры и пр. Присущие этим декорациям черты драматизма и романтизма отразили тенденции, позднее проявившиеся в сериях знаменитых гравюр Пиранези.

В церковной архитектуре Италии новый стиль в конце XVI в. развивался по пути, намеченному еще Виньолой в церкви Иль Джезу. Ведущая роль принадлежала базиликальному типу композиции, в котором зодчие стремились к достижению максимальной целостности внутреннего пространства путем укорочения здания и расшире-

ния главного нефа и трансепта за счет боковых нефов, которые сводились к ряду капелл или к узким обходам (церковь Сант Андреа делла Вале, церковь Сант Иньяцио в Риме); этим повышалось значение средокрестия. Купол теперь начинает открываться наблюдателю обычно уже от самого входа. В архитектурных объемах господствует масса, и широко применяемые как в интерьере, так и на фасадах парные пилястры воспринимаются как пластическая обработка пилон или стены, что усиливается неременной раскреповкой антаблементов. Боковые фасады привлекают меньше внимания и чаще всего скрываются соседними зданиями. Напротив, главные фасады, теряя строгую связь с построением интерьера (Санта Мариа делла Паче, Сант Марчелло аль Корсо в Риме), наметившуюся в результате долгих исканий, получают самостоятельное значение и решаются с максимальной торжественностью и в связи с композицией площади. Свойственная им монументальная целостность достигается развитием аттиков и волют, разрывами фронтонов и вообще всеми средствами, подчеркивающими во внешнем объеме здания полное господство плотной массы стены над раскрепованными ордерами и собранными в пучки декоративными колоннами; вначале избегают большого ордера и применяют два яруса пилястр, позднее — полу- и трехчетвертные колонны и, наконец, — отдельно стоящие колонны.

Со 2-й трети XVII в. тенденции к усилению динамики как в архитектурной массе построек, так и в пространстве их помещений усиливаются. Вместо квадрата или прямоугольника в плане церквей (так же, как и отдельных помещений гражданских построек) все чаще применяются овал, ромб или многогранник, углы которых скрываются разного рода апсидами, капеллами и нишами (Сант Андреа аль Квиринале, Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме и др.). Это усложняет, делает иррациональной всю композицию и придает ей посредством смены больших и малых, свободных и сжатых помещений своеобразный пульсирующий ритм. Пространство как бы перетекает из одного в другое. Усложнению плана в церквях и больших дворцовых помещениях нередко соответствует и усложнение форм купольных и сводчатых перекрытий (Сан Лоренцо и капелла Санта Синдоне в Турине). Особенности барочной

архитектуры — склонность к усложнению пространства и глубинному развитию композиции, к усиленной пластике, богатству и разнообразию архитектурных деталей, к театрализованным эффектам — все это приводит к тому, что формы сооружений подчас утрачивают свои основные тектонические или утилитарные функции, а динамичность и экспрессивность нередко становятся самоцелью.

Архитектуру барокко нельзя понять в отрыве от градостроительства этой эпохи, так как характерные для него тенденции и прежде всего новое понимание ансамбля установили новые взаимосвязи между пространством площади, улицы или сада со зданием, что коренным образом отразилось на композиции последнего.

Экономический кризис, охвативший торговлю и ремесленное производство страны, с наибольшей силой сказывался именно на передовых итальянских городах, затормозив их рост и сильно затруднив осуществление широких градостроительных начинаний. И все же необходимость в обновлении стихийно сложившихся в средние века городов потребовала продолжения начатых в конце XV и 1-й половине XVI в. мероприятий по упорядочению уличной сети, расчистке захламленных территорий, застройке пустырей и по городскому водоснабжению. Эти утилитарные, обусловленные прямой необходимостью требования в сочетании с идейными и политическими устремлениями католической церкви и светских правителей, привлекавших для осуществления своих задач лучших мастеров, воспитанных на достижениях двухвекового развития передовой архитектурной и художественной культуры Италии, привели к замечательному развитию градостроительного искусства.

Градостроительные идеи Ренессанса, получившие свое выражение в трактатах и утопических проектах «идеальных городов» XV и XVI вв., были реализованы лишь в немногих, хотя и чрезвычайно важных начинаниях¹, да в ряде замечательных ан-

¹ Среди наиболее важных конкретных примеров градостроительной деятельности эпохи Возрождения необходимо отметить планировку новых районов Феррары (арх. Россетти), перепланировку Пьенцы (Росселино, 1460—1463), а в Риме широко задуманную, но едва начатую реконструкцию Борго (Росселино, возможно, при участии Альберти, середина XV в.) и пробивку новых улиц в начале и середине XVI в. (см. том V ВИА).



1. Рим. Фрагмент плана города по Фальда, 1676 г. Заметны радиальные улицы, сходящиеся к площади Сан Чельсо у моста св. Ангела

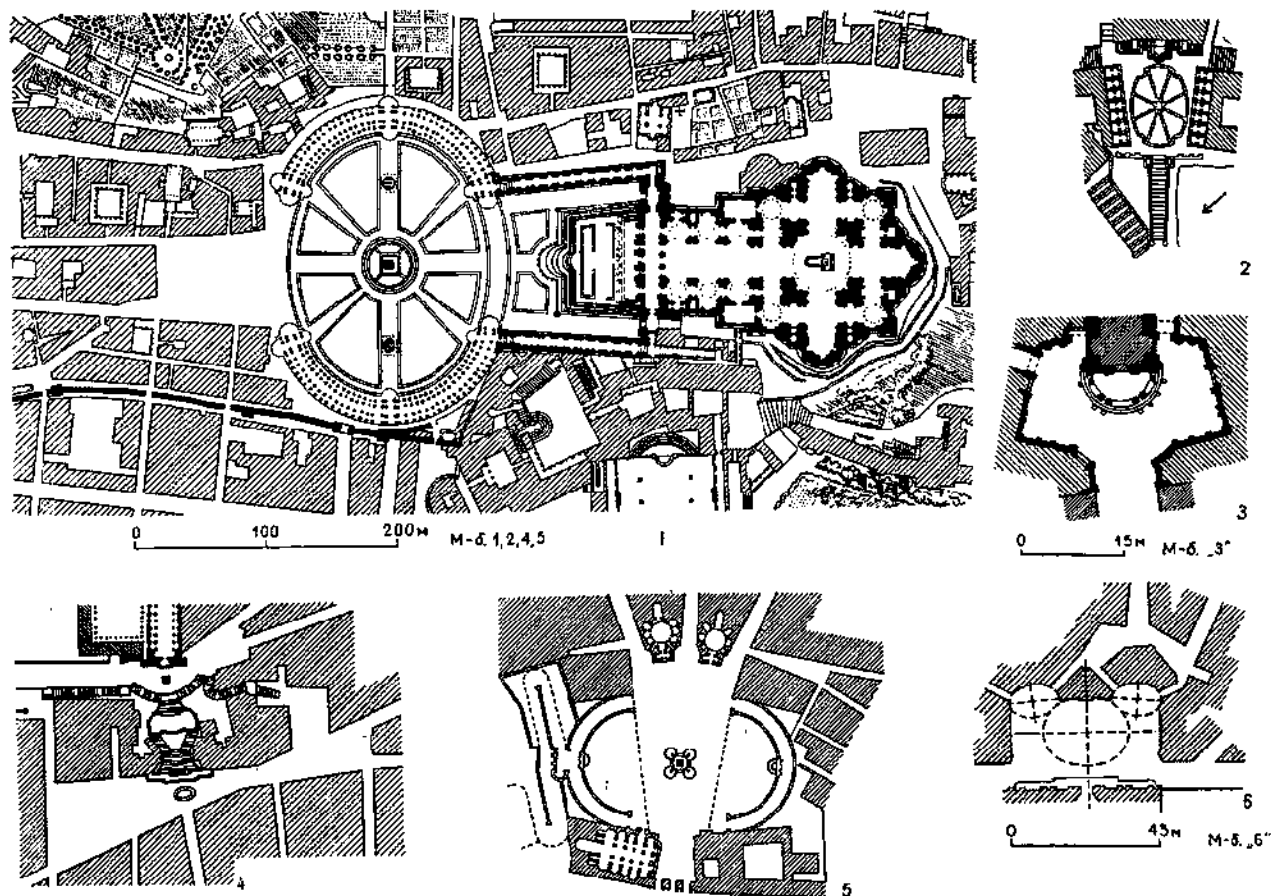
самблей, вкрапленных в застройку больших и малых городов (окруженные аркадами площади XV в., двор Бельведера в Ватикане и площадь Капитолия в Риме). Освоенные ранее формы композиции, положенные в основу отдельных ансамблей, наполняются с конца XVI в. новым жизненным содержанием и смело развиваются применительно к изменившимся историческим условиям и эстетическим требованиям. Вместо характерной для Возрождения тенденции геометризовать планировку города на основе отвлеченной схемы постепенно выявляется стремление ярко выделить наиболее важные узлы города и связывающие их улицы, создав целостную, учитывающую конкретные условия, рожденную на реальной основе и эстетически организованную систему улиц и площадей.

Это сразу же сказывается в четком выявлении основных композиционных осей, которые становятся в новую эпоху характерной чертой городской планировки. Внимание к плоскостному, равнинному расположению города, характерному для идеальных проектов эпохи Ренессанса¹, сменяется повышенным интересом к конкретному рельефу, стремлением активно использовать его в архитектурной композиции. Спокойной, обычно прямоугольной форме и замкнутости ренессансных площадей теперь предпочитают полукруглую, овальную или еще более сложные формы, которые легче вби-

¹ Исключение составляет несколько набросков идеальных городов на холмах в трактатах Франческо ди Джорджо Мартини и Марки (см. том V ВИА).

рают в себя улицы, подходящие справа и слева от композиционной оси. Благодаря этому пространственное воздействие ансамбля так же, как и влияние его главного здания — дворца или церкви, непременно поставленных по оси композиции, распространяется все дальше за ее пределы. Можно сказать, что площадь приобретает все более открытый характер, т. е. все более взаимодействует с городом. Особо важно указать, что в искусстве барокко сложилось новое понимание городского ансамбля как закономерно организованного архитектурного комплекса, сложные композиционные связи которого с окружением раскрываются наблюдателю лишь во времени, при его движении. Барочное понимание ансамбля претерпевало с течением времени существенные изменения, которые можно проследить на ряде площадей, созданных в Риме с конца XVI по XIX в. (рис. 1, 2).

Наиболее важным примером раннебарочной площади и ее взаимодействия с прилегающими районами города являлась площадь дель Пополо («Народная площадь») в Риме, до того как она была реконструирована в начале XIX в. Это первоначально трапезиевидная площадь у городских ворот, где три улицы-луча, рассекающие самую гущу жилой застройки, сходятся в одной точке, отмеченной обелиском, а начало лучей было впоследствии зрительно зафиксировано двумя симметрично поставленными купольными церквями. Композиция площади, развившая прием, впервые намеченный при пробивке коротких радиальных улиц от моста Сант Анджело в Риме (1560-е гг.; рис. 1), отличалась открытой динамической связью с улицами и ясным функционализмом всего замысла. Этот прием применялся и в градостроительстве позднейшего времени во многих странах.



2. Рим. Планы барочных площадей

1 — площадь св. Петра; 2 — Капитолий; 3 — площадь Санта Мариа делла Паче; 4 — площадь ди Спанья; 5 — площадь дель Пополо; 6 — площадь Сант Иньянцо (вследствие малых размеров площадей чертежи 3 и 6 выполнены в более крупном масштабе)



3. Рим. Площадь Навона. Посредине — фонтан Четырех рек, 1648—1651 гг., Л. Бернини; справа — церковь Сант Аньезе ин Агоне, с 1652 г., К. Райнальди; фасад — 1653—1655 гг., Ф. Борромини

Несколько позднее, в период высокого барокко, заметно растет интерес к форме самой площади и ее архитектурной организации не только посредством окружающей ее застройки, но и с помощью расположенных на ней скульптур, фонтанов, умелого использования рельефа и рисунка замощения. Наряду с «открытыми» площадями, составившими первый вклад зодчих эпохи барокко в развитие градостроительных ансамблей, со 2-й четверти XVII в. создавались (или достраивались) и площади более замкнутого типа, которым, однако, доминирующее значение главного здания придавало новый характер (рис. 2).

Замечательным примером такого рода является площадь Навона в Риме, необычно вытянутая форма которой определялась расположенным на этом месте в античное время цирком (рис. 3). Наиболее важным сооружением ансамбля является церковь Сант Аньезе, расположенная посредине од-

ной из длинных сторон. Полная замкнутость площади (вливающиеся в нее улицы практически незаметны для зрителя), мягкие контуры окружающей ее сплошной застройки и членившие пространство фонтаны Бернини, безошибочно определившего их размеры, композицию и расположение, придают этой площади исключительное очарование, превращая ее в один из прекраснейших открытых «залов» города (неудивительно, что ныне на ней часто устраиваются различного рода выставки).

Очень своеобразный пример представляет собой площадь св. Петра в Риме, которая была задумана как открытый вестибюль собора, гостеприимно раскрывающий объятия своих колоннад, но в то же время она должна была иметь замкнутый характер (рис. 2, 30). По проекту Бернини овал колоннады должен был замыкаться со стороны города специальным портиком. Портик этот, однако, так и не был построен. Осуществленная после 2-й мировой войны пробивка широкой ул. Кончилиационе на месте бывших кварталов Борго резко изменила первоначально задуманный характер площади и стала предметом жестокой дискуссии в среде итальянских архитекторов, многие из которых осудили это задуманное при Муссолини мероприятие, не способствующее величию площади.

Ярко проявилось доминирующее значение главного здания и в композиции площади перед церковью Санта Мариа делла Паче. Небольшие размеры и форма площади целиком определяются богатым фасадом церкви, для которой она служит как бы резервуаром (рис. 4). Создавая площадь, Пьетро да Кортоне стремился оттенить, повысить выразительность главного здания



4. Рим. Площадь Санта Мариа делла Паче по гравюре 1656 г., П. да Кортоне

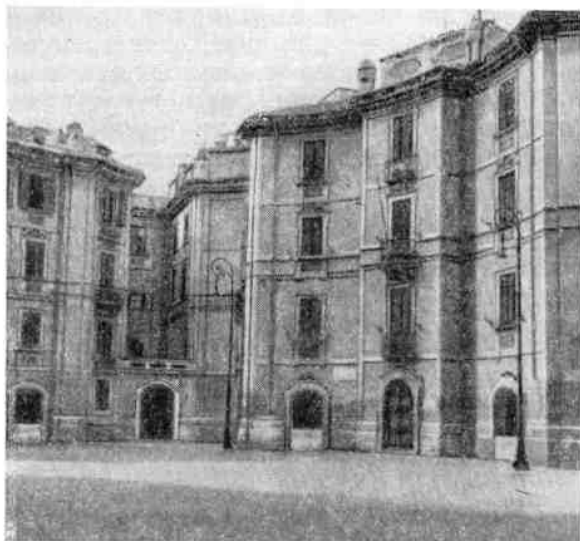
(фасад выполнен им же), а вместе с тем и распространить его влияние на прилегающие улицы.

Тенденция трактовать площадь как открытый вестибюль перед зданием получила свое предельное выражение позднее, в XVIII в. Пример такой композиции — площадь перед церковью Сант Иньяцио (Рагуццини, 1727—1728). Подходы к площади устроены так, что она раскрывается зрителю лишь в самый последний момент с эффектной неожиданностью, а ее маленькие размеры подчеркивают грандиозность церковного фасада (рис. 2, 5).

Понимание городского ансамбля как цельной, но сложной, развивающейся в пространстве композиции, постепенно раскрывающейся зрителю по мере его движения, ярко проявилось и в построении барочных улиц. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить урбинские архитектурные ведуты (городские пейзажи) конца XV в., в которых улица и площадь предстают как статическая композиция, составленная из обособленных, полных своеобразием зданий (рис. 6), и первые улицы в духе барокко, пробитые или спрямленные в Риме во 2-й половине XVI в. Несмотря на застройку различными зданиями, они приобретают цельность благодаря архитектурным акцентам, сделанным в начале, конце, а иногда и где-либо посередине улицы.

Все эти приемы получили яркое выражение еще в годы понтификата Сикста V (1585—1590), который задумал соединить важнейшие для католической церкви места паломничества — сохранившиеся и реконструированные раннехристианские базилики — прямыми магистралями. Продолжая работы своих непосредственных предшественников по упорядочению римской уличной сети (Пий IV пробил двухкилометровую улицу, ведущую от вершины Квиринала к микеланджеловской Порте Пия, 1561; Григорий XIII спрямил древние пути, связывавшие базилики Санта Мариа Маджоре и Сан Джованни ин Латерано, 1572—1585), Сикст V привлек к своим реконструктивным работам арх. Доменико Фонтана. Именно благодаря энергичной деятельности этого мастера быстро разраставшийся Рим стал образцом для реконструкции ряда итальянских городов, а затем и для столиц многих других европейских стран (рис. 7).

Фонтана не только соединил важные пункты города прямыми улицами (см. ни-



5. Рим. Площадь Сант Иньяцио, 1727—1728 гг., Рагуццини. Вид со стороны церкви

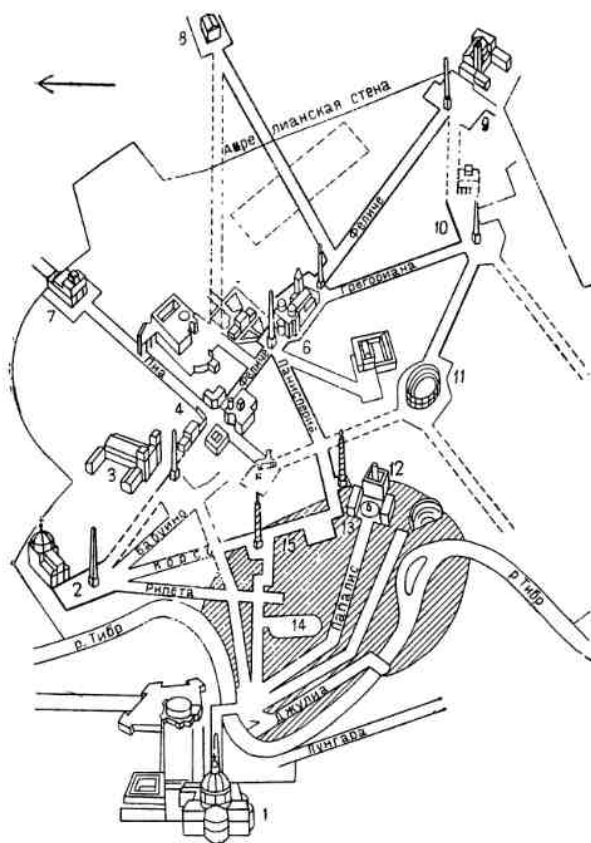
же), он поставил по их концам обелиски и устроил фонтаны. Так были установлены визуальные отметки, ориентирующие человека в топографии города и создающие объекты живого эстетического интереса.

Эти ориентиры не только направляют движение человека по улице, привлекая его как видимая цель; ими создаются и своего рода «обратные связи» — эффектные точки зрения, раскрывающиеся в конце поступательного движения зрителя, при взгляде назад. Этот прием связан и с трактовкой площади как видовой площадки, что восходит еще к раскрытой на город микеланджеловской площади Капитолия. Такие эффектные «обратные» точки зрения раскрываются и от обелиска у церкви Санта Мариа Маджоре, и от церкви Санта Тринита деи Монти, и с площади перед дворцом Квиринала.



6. Франческо ди Джорджо Мартини. Вид площади идеального города, XV в.

В то же время в Риме была впервые осуществлена уже упоминавшаяся выше система трех улиц-лучей, расходящихся от площади дель Пополо. Здесь посредством этого приема была прекрасно решена насущная функциональная задача. Дело в том, что древняя Фламиниева дорога была главным подъездным путем к Риму. Сквозь Фламиниевы ворота в античных городских стенах в Рим прибывали многочисленные паломники и знатные иностранные гости, и потому здесь, естественно, возникла потребность в создании парадной въездной площади (новый торжественный фасад ворот, называвшихся в это время уже Порта дель Пополо, был выполнен Бернини в 1655 г.),



7. Рим. Схематический план улиц, проложенных в XVI и XVII вв. (по Гидиону, жирными линиями показаны улицы, пробитые при Сиксте V, 1585—1590)

1 — собор св. Петра; 2 — площадь дель Пополо; 3 — церковь Санта Тринита деи Монти; 4 — перекресток Куаттро Фонтане; 5 — площадь Квиринала (Монтекавалло); 6 — базилика Санта Марна Маджоре; 7 — Порто Пиа; 8 — базилика Сан Лоренцо Фуори ле Мура; 9 — базилика Сан Джованни ин Джерусалемме; 10 — базилика Сан Джованни ин Латерано; 11 — Колизей; 12 — Капитолий; 13 — площадь Сан Марко; 14 — площадь Навона; 15 — площадь Колонна. Заштрихована территория средневекового города



8. Рим. Площадь дель Пополо и прилегающая часть города

органично связанной с основными городскими районами того времени (рис. 8). Средняя лучевая улица Корсо — ранее виа Лата, восходящая к античности, — вела к палаццо Венеция и торговому центру Рима. Правый луч — виа Рипетта (пробитая еще при Льве X, 1513—1521) — соединял площадь дель Пополо с портом Рипетта на р. Тибре, тоже обслуживавшим паломников (рис. 9), и далее — с основными жилыми районами тогдашнего Рима; от нее же вдоль берега Тибра ответвлялись улицы, ведущие к мосту Сант Анджело и собору св. Петра. Левый луч — виа дель Бабуино (проложена при Павле III, 1534—1549) — был направлен к Квириналу.

Функционально обоснованный ансамбль площади дель Пополо и разветвлявшихся от нее улиц получил в барокко прекрасную архитектурно-художественную форму. Точка пересечения лучей была отмечена установленным Д. Фонтана обелиском (1589), впервые внесшим в первоначально удлиненное пространство площади черту регулярности, а несколько позднее ее композиция приобрела симметрию благодаря постройке двух купольных церквей (начаты Райнальди в 1662 г., см. ниже), завершивших клинообразные участки между лучами. Окончательный облик площадь дель Пополо



9. Рим. Порт Рипетта на р. Тибре (по гравюре)

ло приобрела лишь в эпоху классицизма (см. ниже), но основные черты композиции, благодаря которым трезубец, врезанный в тело города от ворот Фламиниевой дороги, стал как бы «позвоночником» Рима, получили воплощение в конце XVI — и начале XVII в.

Архитектурная цельность проложенных в XVI в. улиц создается не только замыкающими их ориентирами. Единство восприятия и раскрытие зрителю новых аспектов по мере его движения являются результатом последовательного расположения по длине улицы различных композиционных акцентов, своего рода «пауз».

Таковыми композиционными паузами являются, например, площадь ди Спанья на виа дель Бабуино (рис. 10), карманообразная площадь Колонна на Корсо в Риме или же площадь Претория на виа Македа в Палермо. Тот же композиционный смысл имеют симметрично оформленные перекрестки, как Куаттро Фонтане в Риме, устроенный при Сиксте V (см. ниже) или Куаттро Канти в Палермо (арх. Дж. Лассо, 1609), где были выполнены декоративные закругления углов зданий на пересечении двух важнейших взаимно перпендикулярных магистралей города, виа Македа и виа Витторно Эммануэле, проложенных в конце XVI в. в средневековой (арабского и норманского времени) застройке.

Еще яснее эта тенденция к достижению целостности композиции проявилась в обстройке площадей и улиц аркадами. Так, в Турине, где прямоугольная планировка центра сохранилась еще от античности, а в той части, которая может быть названа центральной для колоссально разросшегося современного города, была застроена в эпоху барокко, центральные площади и соединяющие их улицы были обстроены арка-

дами. Реконструкция площади Кастелло выполнена в 1584 г. по проекту Асканио Виттоцци, а обстройка площади Сан Карло — К. ди Кастелламонте (1638; рис. 11); здания и аркады соединяющей их виа Рома были полностью перестроены арх. Пьячентини в 1931—1937 гг.

Градостроительные мероприятия в данную эпоху неизменно связаны с проблемой водоснабжения. Вода подводилась в таких объемах, что ее хватало не только для удовлетворения необходимых потребностей населения, но и для украшения города. И в этом отношении Рим явился образцом. Античные акведуки восстанавливались один за другим. Их линии продолжались и удлинялись, подключая новые источ-



10. Рим. Пьяцца ди Спанья по старинной гравюре и по современной фотографии



11. Турин. Площадь Сан Карло, 1638 г., К. ди Кастелламонте

ники. Окончания наиболее крупных акведуков были завершены общественными водоемами для стирки белья и фонтанами (рис. 12). Таков фонтан Моисея (1587), отметивший ввод в город акведука Аква Феличе, благодаря восстановлению которого стало возможным заселение и озеленение римских холмов, интенсивно застроенных в эпоху античности, но пришедших в запустение в средние века. Таков грандиозный, перенасыщенный скульптурой фонтан Треви (1735—1762), низвергающий из искусственных скал целый поток воды в широкий водоем. Необузданная фантазия Бернини украсила Рим множеством фонтанов: это и распластанная по горизонтали Ла Баркачча, втиснутая в мощение площади ди Спанья; это и фонтан Тритона на площади Барберини, вознесенный вместе с причудливыми раковинами над чашей озорными дельфинами, и невероятный по виртуозности замысла и свободе сочетания органических форм с неорганическими фонтан Четырех рек на площади Навона.

Барочные фонтаны поражают богатством пластики. Архитектурные формы в них служат фоном для скульптуры и богатейшей игры водяных струй. Но скульптура и сама по себе служит украшением города. В Риме восстановленный еще в эпоху Ренессанса античный мост напротив замка св. Ангела был украшен многочисленными статуями Бернини; перед церковью Санта Мариа сопра Минерва этот же плодovitый мастер возвел монумент, представляющий собой обелиск, водруженный на спину слона. В Падуе на площади Прато делла Валле в XVIII в. был создан очаровательный

зеленый остров-роша овальной формы, обрамленный каналом и двумя рядами статуй, отражающихся в глади водного зеркала (рис. 13).

Скульптура, украшавшая город, изображала не только мифологические персонажи и животных. Властители многочисленных итальянских государств стремились увековечить свою персону, и площади многих городов с конца XVI в. стали отмечаться разными монументами. Во Флоренции, в центре площади св. Аннунциаты, появился конный памятник Фердинанду I, а на площади Синьории — конная скульптура Козимо I Медичи (1594, обе Дж. Болоньи). В Ливорно, входившем в герцогство Тосканское, так называемый фонтан Четырех мавров был увенчан скульптурой Фердинанда I (Дж. Бандини, 1595). В Палермо, напротив нормандского дворца, достраивавшегося в XVI—XVII вв., был поставлен памятник Филиппу V Бурбонскому (короновался как король обеих Сицилий в 1735 г.).

Если в самой Италии в конце XVI и XVII вв. производится главным образом упорядочение городской планировки, прокладка улиц в сложившейся застройке, организация новых и художественное переосмысливание пространства старых площадей перед наиболее значительными зданиями или в местах пересечения наиболее ответственных улиц, а строительство новых городов и крепостей практически прекращается, то в Сицилии не только осуществляются с большой активностью реконструктивные градостроительные работы, но и строятся заново целые города. В большой мере необходимость в этом возникла в результате стихийного бедствия — разрушительного землетрясения 1693 г. Многие города в районе Гиблейских гор были сравнены с землей и восстанавливались и отстраивались заново в 1-й половине XVIII в. на основе прямоугольной сети улиц. К числу таких городов относятся Катанья, Рагуза и множество более мелких, например Комизо, Ното, Шикли и др. Во многих городах (особенно характерно в Ното, частично в Катанье, где планировка и наиболее значительные сооружения 1-й половины XVIII в. принадлежат арх. Дж. Б. Ваккарини) прямоугольная уличная сеть наложена прямо на активно поднимающийся склон, как в античных городах с Гипподамовой системой планировки, так что многие



12. Рим. Фонтаны

1 — Ла Баркачча, фрагмент; 2 — Тритона; 3 — Пчел; 4 — Моисея (ночью)



13. Падуя. Площадь Прато делла Валле. Фрагмент канала вокруг сквера с памятниками знаменитым падуанцам, XVIII в.

улицы переходят в лестницы, а некоторые площади располагаются на террасах, укрепленных подпорными стенами.

На обширных пустынных территориях Центральной Сицилии крупными землевладельцами строились и совершенно новые центры сельскохозяйственных районов. Так, в самом начале XVII в. вице-королем Маркантонио Колонна в долине у Гиблейских гор был построен город Витториа; в 1637 г. арх. К. Томмази заложил для князей Лампедуза город Пальма ди Монтекьяро. В начале XVIII в. герцог Бранчифорте построил город Граммикеле, получивший регулярный план в форме шестигранника. В центре его расположена правильная шестигранная площадь, к которой (посередине каждой стороны) сходятся шесть ведущих от ворот улиц. В углах обширного, слегка расчлененного флагштоками пространства площади устроено шесть круглых фонтанов.

Таким образом, в Сицилии в разгар барокко оказалась воплощенной в натуре не осуществленная нигде на территории материковой Италии идея идеального города, целиком принадлежащая эпохе Ренессанса.

• • •

Барокко в архитектуре, как и в других искусствах, сложилось не сразу и развива-

лось неравномерно, приобретая различный характер в зависимости от местных условий и особенностей.

Колыбелью архитектуры явился Рим, где сложилось более глубокое по идейному и эмоциональному содержанию образов и могучее по формам зодчество. Интенсивная строительная деятельность здесь никогда не утихла (со времени войны и разграбления Рима в 1527 г.). Сюда продолжали приезжать талантливые мастера из различных городов Италии, а церковь и ее князья не жалели средств на реконструкцию города, возведение новых зданий, на отделку и украшение церквей и дворцов драгоценными материалами, позолотой, живописью и скульптурой. Более утонченный, праздничный характер барокко приобрело в Генуе, Турине и Венеции, которая в XVIII в. остается одним из важнейших художественных центров Италии и оказывает заметное влияние на развитие европейской культуры в целом. Флоренция — колыбель Возрождения — остается менее восприимчивой к особенностям нового стиля. Зато в Неаполе и Сицилии барокко бурно и своеобразно расцветает, хотя и с запозданием: наиболее яркие произведения барокко относятся здесь к XVIII в., во многих из них заметно испанское влияние.

Творчество первых архитекторов римского барокко развивалось в большой мере под влиянием работ таких крупнейших мастеров позднего Возрождения, как Микеланджело и Виньола, некоторые произведения которых оставались незаконченными.

Джакомо делла Порта — один из первых архитекторов, в творчестве которых заметно проявляются черты нового стиля.

Джакомо делла Порта (около 1540—1602, Рим) — римский архитектор, ученик Виньолы, был в Генуе с 1565 по 1570 г. К числу важнейших работ в Риме относится окончание после Микеланджело Капитолия (до 1594), палаццо Фарнезе (садовая лоджия), купола собора св. Петра (с 1588) и двор Университета (1602); после Виньолы он заканчивал церковь Иль Джезу (фасад и купол, 1575). Построил фасад церкви Сан Луиджи деи Франчези; церкви Сант Анастасио деи Гречи, Мадонны деи Монти и др.; дворцы Маттеи (начат Мадерна), Крешенци, Киджи на площади Колонна; фонтаны — делле Тартауге и др. Во Фраскати им построена вилла Альдобрандини (дворец, нимфей, каскады, 1604). В Генуе делла Порта участвовал вместе с арх. Скортиконе в перестройке церкви св. Аннунциаты.

После смерти Микеланджело делла Порта работал вместе с Виньолой на стро-

ительстве собора св. Петра. Именно им был закончен барабан и возведен задуманный Микеланджело купол (1588—1590), очертания которого были, однако, несколько повышены по сравнению с проектом. Это изменение сделало величественный купол еще более значительным. Главенство его над городом стало несомненным.

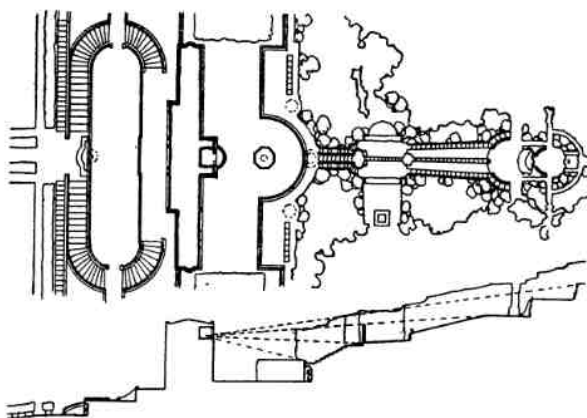
Характерны изменения, внесенные делла Порта в фасад церкви Иль Джезу (начата всего 7 лет назад). При завершении фасада (1575) мастер решительно соединил в пары расчленяющие плоскость пилястры, ввел раскреповки антаблемента во всей средней части, отвечающей среднему нефу, усилил пятно входа, замкнув его вторым (криволинейным) фронтоном, и сделал более сочным и вычурным рисунок волют (рис. 14). Все это в целом придало архитектуре фасада большую насыщенность и напряженность.

Самостоятельная постройка Джакомо делла Порта — церковь Санта Мариа ай Монти в Риме; она повторяет в уменьшенном масштабе и более скромных формах фасад Иль Джезу. Здесь нет ни сдвоенных пилястр, ни раскреповок, но двухъярусная ордерная схема с волютами, образующими переход от среднего к боковым нефам (в данном случае они ритмически повторяются на боковом фасаде), полностью сохраняется.

Еще одно сооружение, возможно, начатое Микеланджело, было осуществлено Дж. делла Порта — это здание Университета или палаццо делла Сапиенца в Риме. Композиция этого общественного здания восходит к композиции частных городских дворцов, помещения которых располагаются по сторонам замкнутого двора. В данном случае центральный двор сильно вытянут, с боков его строятся две анфилады помещений. Главный вход ведет в лоджию, расположенную с торцевой стороны участка, и вся композиция развита в глубину. Двор окружен двумя ярусами глубоких лоджий, раскрытых ордерными аркадами. Однако спокойный, уравновешенный облик его в дальнейшем был значительно изменен, и вся композиция получила остроту и напряженность, когда в торце двора, напротив главного входа, Борромини построил церковь Сант Иво — одно из наиболее ярких произведений развитого барокко (см. ниже).



14. Рим. Церковь Иль Джезу, Дж. Б. да Виньола. Фасад 1575 г., Дж. делла Порта. Фасад и интерьер



15. Фраскати близ Рима. Вилла Альдобрандини, 1604 г., Дж. делла Порта. План центральной части парка с разрезом по каскадам и один из фонтанов. Виллу достраивали К. Мадерна и К. Фонтана

Построенное делла Порта палаццо Киджи значительно менее выразительно, чем другие современные ему дворцы. Гладко оштукатуренное поле стены обрамлено по углам выпуклым рустом. Горизонтальные тяги отсекают нижний и верхний этажи, оставляя нерасчлененной большую плоскость второго (главного) и третьего (служебного) этажей. Окна парадных помещений подчеркнуты фронтонами. Следует отметить совершенно новую черту — сложное ритмическое распределение окон, расположенных более часто в средней части фасада.

Наиболее интересным по замыслу произведением мастера является вилла Альдобрандини во Фраскати (рис. 15). Здание виллы построено посередине спускающегося по склону участка. Этот видовой

павильон с несколько суховатым фасадом обогащен центральной надстройкой и огромным разорванным фронтоном. Он хорошо связан с расположенными на разных уровнях террасами при помощи встроенных в подпорные стены гrotто, широких и пологих полукруглых лестниц-пандусов, спускающихся к парадным воротам. Но самые интересные и богатые части строго симметричной осевой композиции скрыты позади здания виллы. К нему с самого верха густо засаженного участка спускаются водяные каскады. Перемежаясь с уступами террас, они устремляются к нимфею, великолепным полукругом замыкающему террасу у здания. Лучшая точка зрения на каскады из лоджии, устроенной на самом верху виллы, откуда владелец — кардинал Пьетро Альдобрандини — мог охватить взглядом всю композицию.

Доменико Фонтана — современник делла Порта, разносторонне образованный архитектор, градостроитель и выдающийся инженер. Два десятилетия его деятельности в Риме были посвящены главным образом градостроительным работам.

Доменико Фонтана (1543 г., Мелидо на оз. Лугано — 1607, Неаполь) приехал в Рим примерно в двадцатилетнем возрасте. Работал с делла Порта над строительством купола собора св. Петра (окончен в 1590), с Ф. Понцио начал строительство Квиринала. Будучи придворным архитектором папы, Д. Фонтана в период понтификата Сикста V (1585—1590) разработал генеральный план Рима, осуществил крупные реконструкции города, построил капеллу дель Сакраменто (Систина) в церкви Санта Мариа Маджоре, Латеранский дворец (около 1589) с парадной лестницей — Скала Санта. Важнейшие работы — прокладка улицы Феличе, установка обелисков на площади св. Петра (1586) и др. После смерти Сикста V впал в немилость и переехал в Неаполь (1590), где стал придворным архитектором вице-короля. В Неаполе построил палаццо Реале, пробил улицу Кьяйя.

Пробив улицу Феличе (теперь она носит на отдельных участках разные названия: виа Систина, Куаттро Фонтане, Депретис и далее виа Карло Альберто и т. д.), идущую от Санта Тринита деи Монти к базиликам Санта Мариа Маджоре и далее к Санта Кроче ин Джерусалемме, он установил обелиски-ориентиры у этих двух раннехристианских базилик. Он же поставил обелиски у Латерана (1588), на площадях дель Пополо (1589) и у собора св. Петра (1586). Таким образом оказались закрепленными геометрически и художественно пункты, ставшие центрами последующих



16. Неаполь. Палаццо Реале, с 1590 г., Д. Фонтана

композиционных построений, а новые, более широкие улицы явились составными элементами уличной сети в центральной части современного Рима.

Установка обелисков, особенно обелиска Калигулы, стоявшего ранее посередине дирка Нерона и перенесенного к собору св. Петра, представляла большие трудности и свидетельствует о прекрасном овладении Д. Фонтана современной ему техникой и о его выдающейся инженерной смелости.

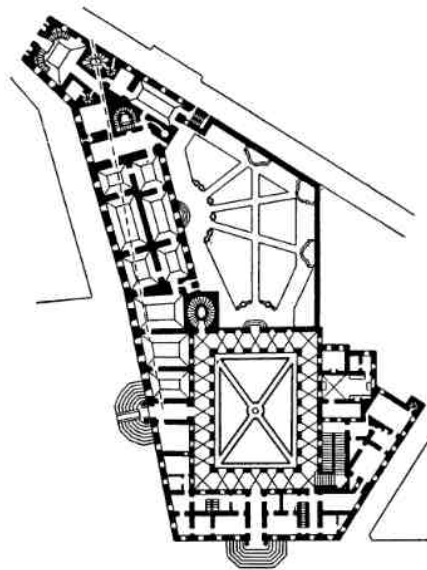
Архитектурные работы Д. Фонтана менее значительны. Правда, о его первой работе, сделанной вместе с Фламиньо Понцио—строительство Квиринала—и о вилле Монтальто, построенной для будущего папы Сикста V на Эсквалине и не сохранившейся, судить нельзя. Но крестовокупольная капелла дель Сакраменто, строившаяся как усыпальница Сикста V и богато отделанная мрамором, суховата. А Латеранский дворец (1589), пристроенный к одноименной базилике и заменивший более раннюю постройку, вообще указывает на отсутствие самостоятельного художественного лица. Фасад дворца является подражанием палаццо Фарнезе, но не имеет ни его внутренней напряженности, ни его сочности. Последняя работа Фонтана—палаццо Реале в Неаполе—грандиозное, но однообразное в своей протяженности сооружение. Длинный (138 м) трехъярусный ордерный фасад, не имея должной расчлененности, кажется однообразным. Ритм более сильных проемов и порталов в первом этаже лишь в небольшой мере улучшает положение (рис. 16).

В конце XVI в. в Рим стекались и другие архитекторы и строители с севера Италии.

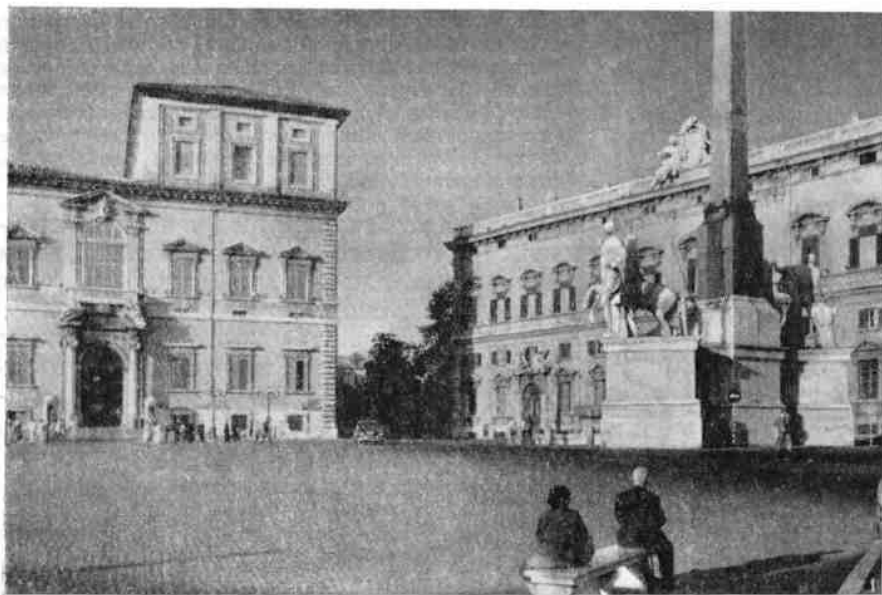
Мартино Лунги Старший (около 1530, Виджу—около 1600, Рим)—представитель ломбардской

семьи каменщиков и архитекторов, отец Онорио и дед Мартина Лунги Младшего. Лунги Старший вместе с делья Порта заканчивал микеланджеловское палаццо Сенаторов на Капитолии и перестраивал церковь Санта Мариа ин Валичелла; заканчивал (уже самостоятельно) палаццо Альтемпс, начатое Перуцци. Ему принадлежит типичная для барокко базиликальная Кьеза Нуова (1599).

М. Лунги Старший был связан со строительством одного из самых знаменитых и характерных для эпохи барокко римских дворцов, палаццо Боргезе, начатым около 1590 г. и продолжавшимся до середины XVII в. (рис. 17). Строительство велось Лунги вместе с другим ломбардцем Фламиньо Понцио (1575—1621). Кроме того,



17. Рим. Палаццо Боргезе, начат около 1590 г., М. Лунги Старший, Ф. Понцио, К. Мадерна, К. Райнальди. План и внутренний двор

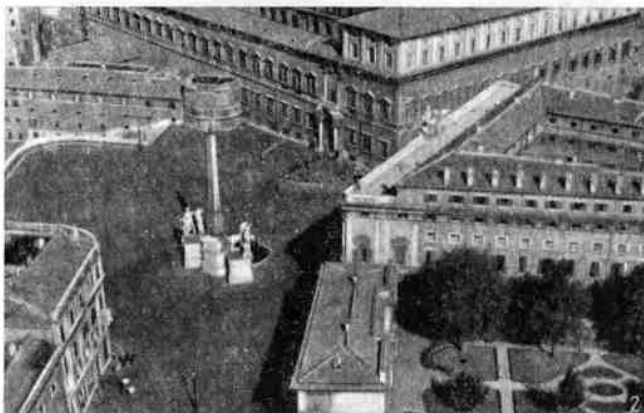


18. Рим. Площадь Квиринала. Скульптура установлена в 1787 г.; Квиринальский дворец, с 1574 г., Ф. Понцио, Д. Фонтана, Маскерини, Л. Бернини, Ф. Фуга; palazzo della Consolazione, 1739 г., Ф. Фуга

1 — Квиринальский дворец (слева) и palazzo della Consolazione (справа); 2 — вид с воздуха

в постройке принимали участие К. Мадерна и К. Райнальди (см. ниже).

Дворец расположен на участке неправильной формы. Мощные, сложно расчлененные наружные стены придают его облику замкнутый характер. Особенно величественен боковой очень протяженный фасад, изломы которого соответствуют повороту переулка. Два парадных входа, расположенные на двух взаимно перпендикулярных осях, ведут в обширный, окруженный со всех сторон двухэтажными аркадами внутренний двор, образующий ядро композиции основной части дворца. Однако, несмотря на общее сходство этого приема с построением флорентийских и римских дворцов XV и 1-й половины XVI в., здесь нет и следа свойственного им статического равновесия. Продольный оси комплекса отдано явное предпочтение, и вся композиция активно развивается в глубь участка, раскрывая перед посетителем все новые точки зрения. Вся четвертая, расположенная против главного входа сторона двора представляет собой открытую арочную галерею, сквозь которую виден небольшой, но очень живописно украшенный сад. Стены сада ритмически расчленены богато разработанными фонтанами (произведения К. Райнальди — архитектора, который работал уже на завершающей стадии развития римского барокко). Один из фонтанов расположен на главной оси композиции дворца и замыкает ее; другой, находящийся на



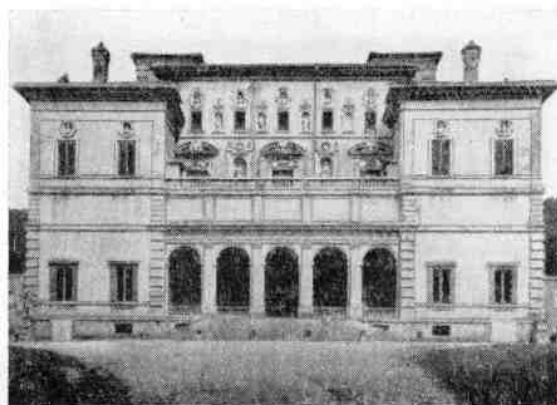
стыке двух стен, ограждающих сад, ориентирован на выход из фланкирующих сад парадных помещений; третий отмечает середину боковой стенки сада. Таким образом, расположение всех элементов композиции хорошо согласовано и является результатом воплощения тщательно продуманного замысла.

Имя Ф. Понцио связано со строительством palazzo Шиарра и Квиринала (начатого в 1574 г.) — одного из крупнейших римских дворцов, история которого, однако, настолько сложна, что его композиция не может быть приписана ни одному из многочисленных архитекторов, принимавших участие в постройке (кроме Ф. Понцио — Д. Фонтана, Маскерини, Л. Бернини

ни, Ф. Фуга). Дворец поставлен на холме, помещения его расположены в разных уровнях, но большой, сильно вытянутый двор находится на уровне площади, т. е. на самой вершине холма. Так у дворца был создан еще один ансамбль из числа тех, которые определили облик барочного Рима (рис. 18). Площадь имеет неправильную, примерно треугольную форму и раскрыта на город. Это вторая видовая площадка после Капитолия. Подпорная стена и асимметричный пандус образуют одну ее сторону. Хотя ось симметрии не выявлена, во главе ансамбля высится величественный дворец Корсини (позднее делла Консульты, 1739 г., Ф. Фуга). Сбоку от него находится Квиринал — некогда летняя папская резиденция, ныне дворец президента Итальянской Республики. Именно фасад, выходящий на площадь, был, по видимому, выполнен Понцио. Центр композиции площади отмечен знаменитой античной скульптурной группой из двух больших беломраморных укротителей коней (от них идет нередко встречающееся название площади Квиринала — Монтекавалло), скомпонованных вместе с поставленным в 1787 г. античным обелиском и фонтанной чашей. Эта своеобразная композиция и богатые порталы дворцов как бы подчеркивают общую сдержанность форм и строгость архитектуры ансамбля, облик которого вполне соответствует его былому и современному значению.

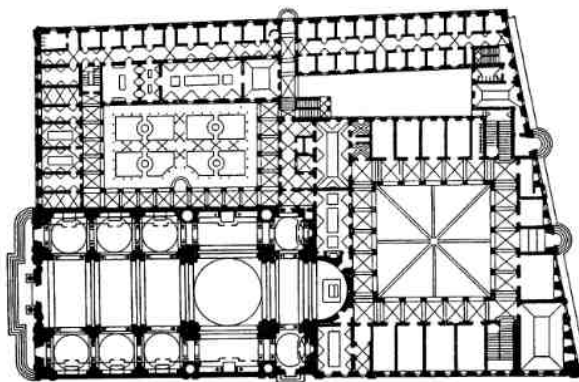
К началу XVII в. относится создание одной из характернейших римских вилл — виллы и парка Боргезе, расположенных на холме Пинчо. Живописный парк наполнен множеством малых форм, бассейнов, фонтанов, построенных в разное время. Его главным сооружением является Казино (1613, рис. 19, в нем расположена картинная галерея Боргезе), построенное арх. Джованни Вазанцио, фламандцем по происхождению (ум. в 1622 г.). Казино выполнено, казалось бы, в очень сдержанных формах. Но глухой пояс, расчленяющий этажи, и тяжелый 2-й этаж образуют типичный для барокко утяжеляющийся кверху ритм. А пространственная лоджия, заключенная между двумя ризалитами, и богато детализированная, украшенная скульптурой стена над нею изобличают вполне сложившуюся барочную концепцию мастера.

Не менее знаменитая вилла Дориа-



19. Рим. Казино виллы Боргезе, 1613 г., Дж. Вазанцио

Памфили была построена в 1644 г. на противоположном берегу Тибра, на холме Яникул. Автор ее, Алессандро Альгарди (1595—1654), болонец по происхождению, первоначально работал как скульптор. Его наиболее известная работа — фасад иезуитской церкви Сант Иньяцио, заложенной в 1626 г. на основе базиликального плана монахом-иезуитом Орацио Грасси. Церковь, входящая в комплекс построенного Амманати Колледжо Романо, во многом близка своему прототипу — другой иезуитской церкви Иль Джезу (рис. 20). В своем фасаде Альгарди явно несамостоятелен и воспроизводит очень близко композицию фасада церкви Иль Джезу (Иисуса, главный храм ордена иезуитов), намеченную Виньолай и осуществленную Дж. делла



20. Рим. Колледжо Романо, 1583 г., Амманати; церковь Сант Иньяцио, с 1626 г., О. Грасси, А. Альгарди. План



21. Рим. Церковь Санта Сусанна, с 1605 г., К. Мадерна

Порта. Но теперь пластика фасада усилена благодаря большим раскреповкам парных пилястр, а уменьшение длины волют — здесь они не перекрывают полностью боковые нефы — придало большее значение и самостоятельность центральной части. Произшедшие изменения характерны для общей эволюции стиля в 1-й половине XVII в. (фасад Сант Иньяцио относится к 1649 г.). Плафон церкви расписан другим иезуитом — Поццо (см. ниже).

Наиболее активным римским архитектором начала XVII в. был Карло Мадерна.

Карло Мадерна (1556, Каполаго на оз. Лугано — 1629, Рим) — первоначально работал со своими дядями — с Доменико и затем с Джованни Фонтана. К его важнейшим работам в Риме относятся: удлинение нефа и фасад собора св. Петра (1607—1617); участие в строительстве дворцов Маттеи (1598—1618), Барберини (продолжено Борромини и Бернини), Киджи, Квиринала и ряда других; церковь Санта Мариа делла Витториа (1605, фасад — Дж. Сория, 1620) и фасад церкви Санта Сусанна (1605). Во Фраскати им построена вилла Торлония (1623).

Приехав в Рим из Ломбардии примерно в 80-х годах XVI в., Мадерна начал рабо-

тать каменщиком, вместе с дядей Джованни строил водопроводы и фонтаны. Им, в частности, выполнен правый фонтан на площади св. Петра. Затем он заканчивал некоторые постройки, начатые другими архитекторами, например палаццо Киджи, начатое Джакомо делла Порта.

Характер самостоятельного творчества Мадерна впервые проявляется в фасаде церкви Санта Сусанна, которая была как раз закончена в основных частях к 1605 г. При общем сходстве композиции с фасадом церкви Иль Джезу фасад Санта Сусанна отличается усиленной пластикой. В первом ярусе двухъярусной композиции применены колонны, хотя и связанные со стеной, но воспринимающиеся как отдельно стоящие благодаря подрезке стены вдоль стволов. Впервые применена здесь балюстрада над фронтоном портала; она подчеркивает общую устремленность фасада ввысь, создаваемую группировкой сильных вертикальных элементов (рис. 21).

Вторая церковь (Санта Мариа делла Витториа) построена Мадерной в 1605 г. Но здесь мастеру принадлежит лишь интерьер, величественный, несмотря на небольшие размеры церкви. В фасаде, который был закончен в 1620 г. арх. Дж. Б. Сориа, снова применены пилястры; остались лишь общее построение и введенная Мадерной венчающая балюстрада.

Мадерне принадлежала решающая роль в завершающем этапе строительства собора св. Петра — этого грандиознейшего начинания Ренессанса, потребовавшего более столетия для своего окончания (см. том V ВИА). Добавив две ячейки к восточной (входной) ветви собора и замкнув торцы главного и боковых нефов своего рода нартексом — просторным, но сильно вытянутым парадным вестибюлем, Мадерна закрепил компромиссное решение, окончательно превратившее задуманную Браманте и осуществленную Микеланджело центрическую композицию в базиликальную, более соответствующую требованиям католического культа. Перекрытый кессонированным цилиндрическим сводом продольный неф собора, масштабы которого и устремленность ввысь (высота более 30 м при относительно небольшой ширине) были predeterminedены Микеланджело, — самое грандиозное решение проблемы этого рода на итальянской почве. За-



22. Рим. Собор св. Петра, 1607—1617 гг., К. Мадерна. Главный фасад

службой Мадерны является раскрытие нефа в ширину, достигнутое им благодаря хорошо найденным соотношениям пилонов и арок, отделяющих главный неф от боковых, и введением капелл, уводящих еще далее взгляды зрителей. Это сложное пространственное построение, подводящее зрителя к доминанте всей композиции — ярко освещенному, устремляющемуся ввысь подкупольному пространству, вполне соответствует новой барочной трактовке развертывающегося в глубину церковного интерьера.

Мадерне принадлежит и главный фасад собора, право на строительство которого им завоевано в результате конкурса (1607, рис. 22 и 30), в котором, кроме него,

принимали участие Понцио, Фонтана, Райнальди, Дозио и др. Обработанный колоссальным ордером и увенчанный тяжелым аттиком фасад развернут по горизонтали. Его длина, составляющая 115 м (при высоте 45 м), значительно увеличена против основных размеров входной ветви соборного плана, так как уже за пределами этих габаритов к нартексу предполагалось добавить две фланкирующие колокольни; колокольни не были построены возможно из-за слабости фундаментов, но соответствующие им ризалиты фасада были возведены. Безрезультатно окончились и последующие намерения построить их (одна колокольня была построена Бернини в 1641 г. и через семь лет снесена), связанные с попыт-

ками исправить неудачное впечатление, производимое фасадом Мадерны.

Основная ошибка, по-видимому, определяется масштабностью. Дело в том, что размеры фасада настолько значительны, а членения настолько крупны, что действительная величина этой огромной кулисы, скрывающей богатые пластические формы собора, не воспринимается зрителем. Лишь непосредственное сравнение крошечных людских фигурок, кажущихся букашками у подножия мощных стволов колонн, позволяет оценить действительные размеры фасада. Впечатление, производимое фасадом, было лишь впоследствии улучшено изобретательным Бернини, при сооружении им знаменитой колоннады, окружающей соборную площадь (см. ниже). Пока же продолжались работы по украшению интерьера собора, который был освящен в 1626 г.

Удлинение нефа собора и возведение фасада снизило в значительной мере и влияние купола на окружающее собор пространство. Если, в целом, в городе купол безусловно главенствует, если на подходах к собору еще можно говорить о том, что фасад образует для купола достойный постамент, то с более близких точек (500—700 м) и непосредственно с площади купол скрывается за фасадом и его художественное воздействие здесь пропадает. Колоннады Бернини решительно изменили всю композицию.

В области культового зодчества Мадерне принадлежат еще две работы: им возведены купола двух церквей — Сант Андреа делла Валле (начала Оливьери в 1591 г., фасад закончен Райнальди в 1664 г.) и Сан Джованни деи Фиорентини. Однако к общей композиции этих церквей мастер не имел отношения.

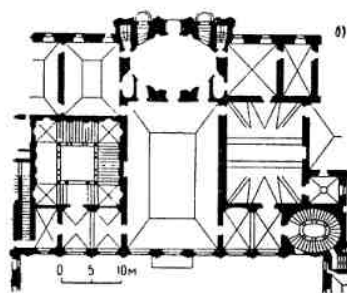
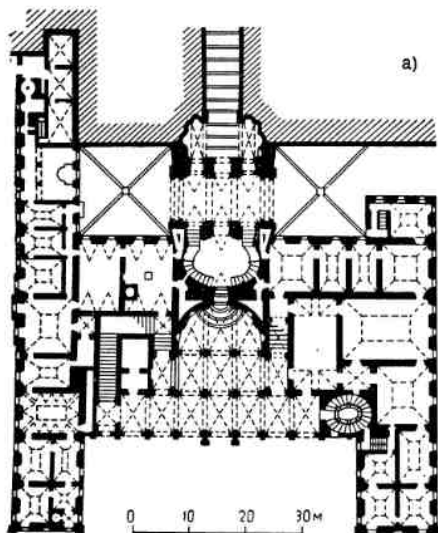
Характер творчества Мадерны как архитектора, подготовившего почву к великолепному расцвету римского барокко, с наибольшей ясностью, пожалуй, проявился в его последней работе — палаццо Барберини, которое мастер начал в 1624 г., за три года до смерти и которое было продолжено его молодым племянником Борромини, а затем Бернини (рис. 23). В задуманном Мадерной плане сочетаются элементы богатого городского дворца и пригородной виллы. Средняя часть фасада, раскрытая аркадами, заглублена. Сильно выступающие боковые крылья образуют кур-

донер — открытый в сторону улицы парадный двор, впервые появившийся в дворцовой архитектуре. Внешний облик дворца, его пространственное построение и интерьеры, а также пандус, круто поднимающийся в глубину участка и завершенный нишей со скульптурой, характерны уже для развитого барокко.

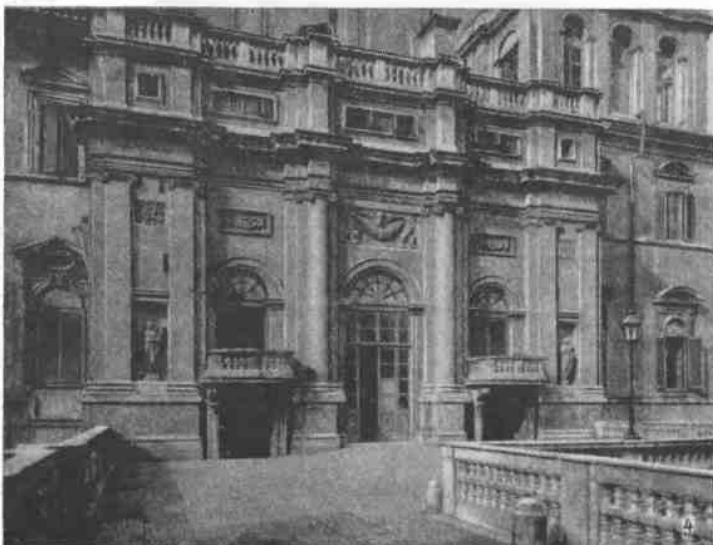
Мадерне довелось испытать свой талант и в области загородного строительства. В вилле Торлония во Фраскати (рис. 24) грандиозный парк приобрел самостоятельное значение. Отнесенное вбок от основной оси главное здание превратилось в небольшой павильон и получило подчиненную роль. Как и в прочих римских виллах, парк спускается террасами. Купы деревьев чередуются в нем с бассейнами, подпорными стенами, лестницами, пандусами, каскады переходят в настоящие водопады, им сопутствуют причудливые петли полукруглых лестниц. Целые потоки воды низвергаются в приготовленные для них чаши. Буйная зелень, причудливые формы каменных стенок, балюстрад, гротов, изобилие воды — все это строго вписано в задуманную архитектором сетку композиционных осей.

Новые черты, складывавшиеся в римском зодчестве, начали проникать в другие области Италии в самом конце XVI в. Д. Фонтана, уехавший в Неаполь, был первым представителем новой «манеры» на Юге. В северных районах уже в начале XVII в. в новом стиле работали свои собственные мастера: в Болонье / Маджента (1565—1635) построил собор с типичным для барокко сочетанием базиликального плана с сильно подчеркнутым подкупольным пространством (фасад выполнен Торреджани); в Турине Асканио Витоцци (1539—1615) возвел круглую в плане церковь Санта Тринита (1610), однако этот новый композиционный тип не получил здесь большого развития. Гораздо более существенны градостроительные работы Витоцци, создавшего строго упорядоченное обрамление площади Кастелло, входящей в систему центральных площадей и улиц Турина.

Во Флоренции, как уже сказано, новому стилю было труднее пробиться сквозь устоявшиеся традиции эпохи Ренессанса. Но и здесь появляются некоторые барочного типа постройки, например обширная восьмигранная капелла Медичи (называемая деи Принчипи, 1604), построенная

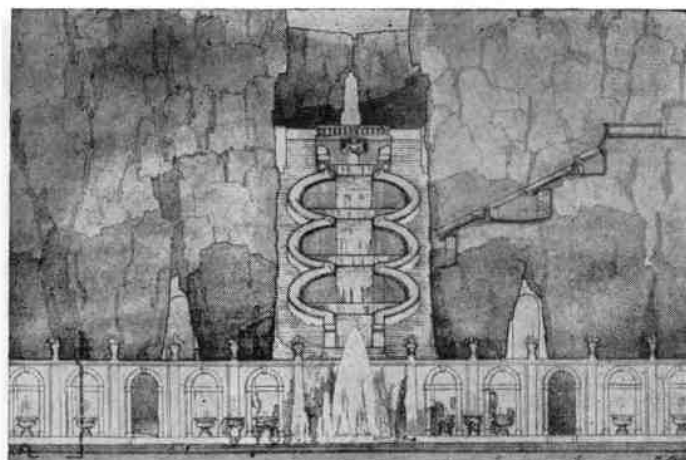
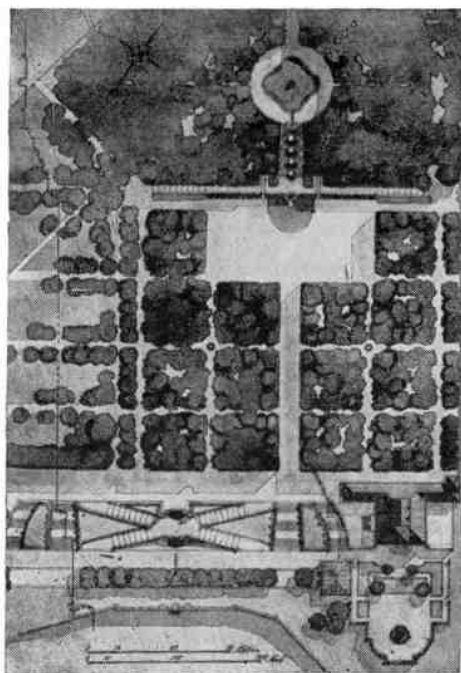


1



23. Рим. Палаццо Барберини, с 1624 г.,
К. Мадерна, Ф. Борромини, Л. Бер-
нини

1 — планы этажей: а — 1-й этаж, б —
2-й этаж (средняя часть); 2 — централь-
ная часть главного фасада; 3 — общий
вид со стороны сада; 4 — центральная
часть садового фасада



24. Фраскати близ Рима. Вилла Торлониа, 1623 г., К. Мадерна. Генплан, фасад каскада, и верхний бассейн каскада



М. Ниджетти, холодная, несмотря на свою импозантность и большие размеры, или же палаццо Хименес уже с характерной для барокко торжественной разработкой парадных лестниц (1620, рис. 25). Его архитектору Герардо Сильвани (1579—1675) принадлежит также капелла и палаццо Корсини.

Со 2-й трети XVII столетия барокко вступает в период полной зрелости, достигая наивысшего расцвета в архитектуре папского Рима.

Этот период характеризуется явственными изменениями в характере архитекту-

ры, которая отличается теперь небывало широким размахом и впечатляющей репрезентативностью композиций, торжественным величием внешнего облика и пышностью интерьеров.

Сдерживающее влияние архитектурных трактатов позднего Возрождения со свойственным им академическим ригоризмом заметно ослабло, как и религиозная нетерпимость, свойственная первым десятилетиям контрреформации.

Наряду с работами по завершению собора и площади св. Петра, которые должны были служить укреплению престижа католической церкви и придать новый блеск ореолу, окружавшему ее первосвященника и папскую курию, в Риме велось и широкое частное строительство. Представители наиболее могущественных фамилий итальянской знати, занимавшие папский престол в середине XVII в. (Урбан VIII Барберини, 1633—1644; Иннокентий X Памфили, 1644—1655, и Александр VII из семейства банкиров Киджи, 1655—1667), их многочисленные родственники и другие крупнейшие строительные заказчики Рима откровенно стремились к роскоши и великолепию своих дворцов и вилл, которые за полвека до этого, вероятно, вызвали бы суровое порицание.

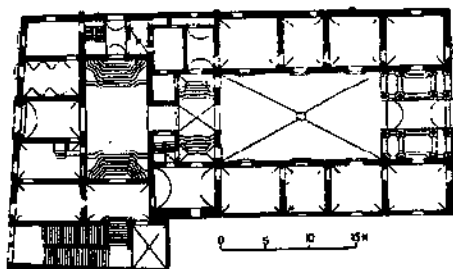
Благодаря широкому размаху строительства (не раз приводившего заказчиков к истощению их финансовых ресурсов), верному отбору наиболее талантливых архитекторов и творческой свободе, которая им предоставлялась, общий характер города быстро изменился, и старому Риму был придан тот облик величавого, праздничного великолепия, который в большой мере сохранился до наших дней.

В условиях большого подъема строительной деятельности и ясного понимания заказчиками огромного идейно-художественного значения зодчества смогли полностью раскрыться творческие особенности крупнейших архитекторов.

Среди замечательных зодчих, наложивших отпечаток своего дарования на римскую архитектуру XVII в., первые места принадлежат Бернини и Борромини, в творчестве которых получили выражение противоположные крайности высокого римского барокко.

Лоренцо Бернини по многогранности дарований и неистощимой творческой энергии может быть поставлен в ряд с таким титаном эпохи Возрождения, как Микеланджело. Начав свою деятельность как скульптор, он скоро с успехом испробовал свои силы и в живописи, и в зодчестве, очень быстро достигнув широкой общеевропейской известности. Отмеченный всевозможными почестями, Бернини занял такое высокое положение в римском обществе, какое до того было недоступно для представителя искусства. Неустанно работая над выполнением множества заказов, за которые получал баснословные, даже по тем временам, гонорары, Бернини вел блестящую светскую жизнь вельможи, вполне соответствовавшую его общительному, живому характеру. Он был любимцем нескольких сменившихся за его долгую жизнь пап, а Людовик XIV, пригласивший его (в 1664 г.) в Париж в связи со строительством Лувра, встречал его с королевскими почестями.

Джованни или Джан Лоренцо Бернини (1598, Неаполь — 1680, Рим) учился у отца в Неаполе. В Риме с 1604 г. Первая архитектурная работа — реконструкция церкви Сан Бибиана (1625). В 1623 г. назначен главным архитектором собора св. Петра, для которого сделал большой бронзовый балдахин (хиворий) на витых колоннах (с 1624 по 1633), кафедр (1657), проект двух кампаний (одна была возведена в 1641 г. и снесена в 1648) и выполнил



25. Флоренция. Палаццо Хименес, 1620 г., Г. Сильвани. План.

несколько надгробий. Важнейшая градостроительная работа — площадь св. Петра и окружающая ее колоннада (1657—1663). Прочие архитектурные работы в Риме: участие в строительстве палаццо Барберини (с 1629 вместе с Мадерна); дворцы Монтечitorio (продолжение работ с 1656) и Киджи-Одескальки; фасад коллегии Пропаганда Фиде; отделка интерьера церкви Санта Мариа дель Попола (около 1658); скала Реджа в Ватикане (1666); церковь Сант Андреа аль Квиринале (1653—1658). Важнейшие фонтаны — Ла Баркачча на площади ди Спанья (по рис. отца, 1626), Тритона на площади Барберини (1640), фонтан Четырех рек на площади Навона (1646—1652), монумент Слона с обелиском перед церковью Санта Мариа Сопра Минерва и др. Занимался реставрацией моста Сант Анджело, на котором установлены скульптуры, выполненные по рисункам Бернини (1669—1670). В 1605 г. Бернини ездил в Париж и разработал проект фасада Лувра (не осуществлен). Построил церкви в Кастельгандольфо (1661) и Аричче (1664).

Свою серьезную архитектурную деятельность Бернини начал как помощник К. Мадерны, сотрудничая с ним с 1626 г., а затем и заменив его на строительстве палаццо Барберини. Бернини, по-видимому, принадлежит центральная часть главного фасада. Формы трехъярусной ордерной аркады исполнены серьезности, как и ее древнеримские и ренессансные прототипы. Одновременно им был выполнен выходящий на площадь ди Спанья фасад палаццо ди Пропаганда Фиде (с 1627, рис. 26) — сдержанная композиция, хорошо выразившая официальный характер здания.

Дворцовая архитектура — не та область, в которой с наибольшей яркостью проявилась необычная разносторонность гения Бернини. Тем не менее ему принадлежит в основном композиция еще двух палаццо: Монтечitorio и Киджи-Одескальки.

В композиции дворца Монтечitorio сказалось свойственное всей архитектуре барокко внимание к градостроительному положению здания (рис. 27). Весь его длинный главный фасад изломан в



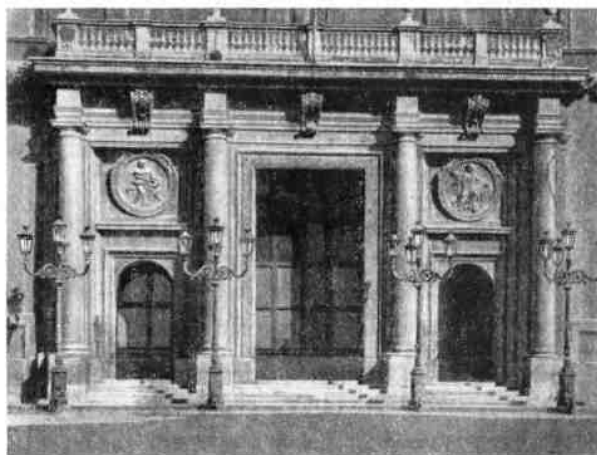
26. Рим. Палаццо ди Пропаганда Фиде, с 1627 г., фасад. Л. Бернини

соответствии с очертаниями площади, на которую дворец ориентирован, и с направлением примыкающих улиц. Средняя часть выделена ризалитом и выступает вперед. Крылья постепенно отступают. Плоскости

трехъярусного, увенчанного аттиком фасада гладко оштукатурены. Лишь границы ризалита и изломы боковых крыльев отмечены пилястрами. В XVIII в. дворец достраивал К. Фонтана, а в XX в. он еще раз перестраивался в соответствии с нуждами палаты депутатов.

Палаццо Киджи-Одескальки также начат К. Мадерной. Первоначально оно имело симметричную композицию с семипролетным центральным ризалитом и боковыми крыльями. Бернини удлинил правое крыло, обработав и его пилястрами большого ордера. В результате дворец получил 13 пролетов и два портала (рис. 28).

С 1624 г. начинается деятельность Бернини в соборе св. Петра, не прекращавшаяся всю его жизнь. Уже первая работа мастера была неожиданностью и стала буквально манифестом нового стиля: это грандиозный бронзовый балдахин (киворий) высотой 30 м, устроенный в центре собора под его стометровым куполом. Балдахин — произведение, стоящее на грани между скульптурой и архитектурой. Как круглая скульптура, он смотрится со всех сторон. Его размеры, пропорции, силуэт найдены в соответствии с размерами подкупольного пространства. Основные составляющие его элементы принадлежат к миру архитектурных форм, но движение, которым они наполнены, готово вот-вот разрушить тектоническую архитектурную основу. Действительно, колонны балдахина витые, антаблемент изгибается, венчание имеет форму короны (рис. 29).



27. Рим. Палаццо Монтечиторио, с 1656 г., Л. Бернини. Фасад и главный вход

28. Рим. Палаццо Киджи-Одескальки, начато К. Мадерной, с 1656 г. Л. Бернини

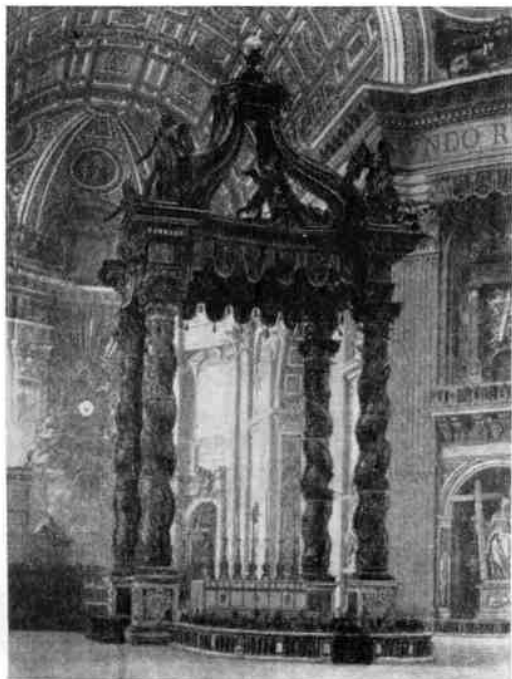


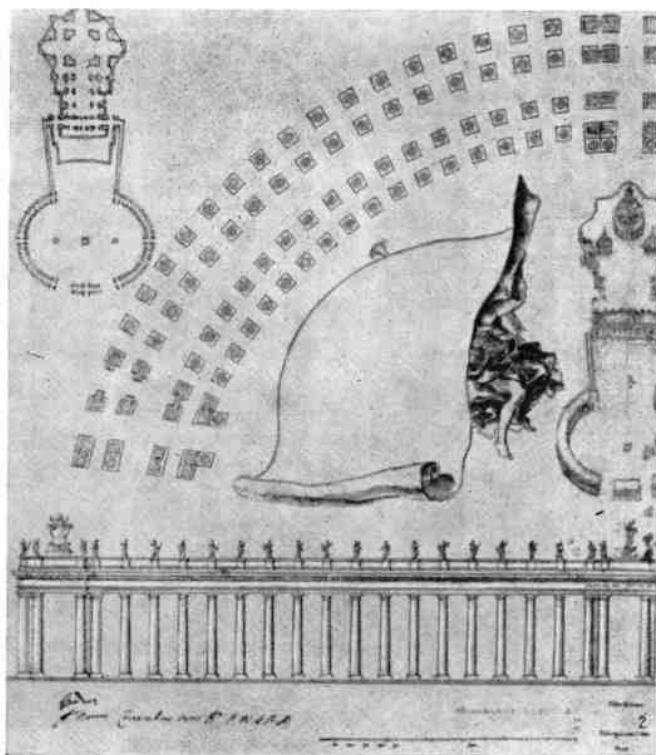
29. Рим. Собор св. Петра, Л. Бернини. Киворий, 1624—1633 гг.; лоджия св. Лонгена в одном из главных пилонов

Цветовая игра бронзы балдахина и мрамора перекликается с цветовым богатством другой работы Бернини в соборе, — фантастически украшенной кафедрой (1667), поднятой вверх и словно парящей в воз-

духе лоджий св. Лонгена, находящейся в нише одного из главных пилонов.

Созданная Бернини площадь св. Петра — одна из крупнейших в практике градостроительства. Она состоит из двух ча-

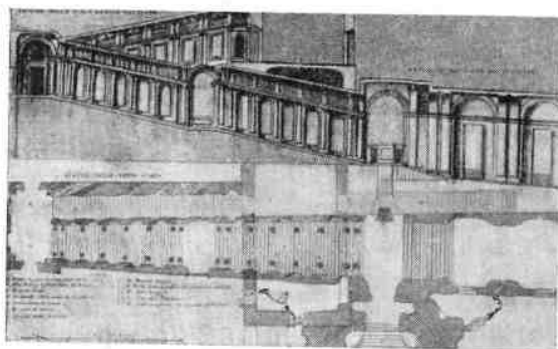




30. Рим. Площадь св. Петра, 1657—1663 гг.,
Л. Бернини

1 — вид с воздуха; 2 — собственноручный рисунок мастера; 3 — общий вид площади и собора;
4 — фрагмент колоннады; 5 — фрагмент фасада собора





31. Рим. Скала Реджа в Ватикане, 1663—1666 гг., Л. Бернини. План и разрез по гравюре К. Фонтана и общий вид лестницы

стей: овальной, раскрытой к городу, и трапезиевидной, включающей многоступенчатую папёрть собора (рис. 30). Центр эллипса отмечен установленным Фонтаной обелиском, а фокусы — фонтанами. Эта композиция, показывая всю гениальность Бернини-архитектора, исходила из функциональных и идеологических требований:

создать достойные подходы к величайшей католической святыне, месту паломничества из всех стран католического мира; улучшить масштабное впечатление, производимое фасадом собора; создать достаточно обширное пространство под открытым небом, способное вместить грандиозную толпу молящихся, пришедших принять папское благословение. Прямоугольные варианты планировки площади были отвергнуты после проверки на макетах фрагментов колоннады, сделанных в натуральную величину (1657): ближайшая к Ватикану колоннада скрывала благославляющего с балкона папу от значительной части собравшейся на площади толпы. После этого и было выдвинуто предложение Бернини — сделать площадь овальной и тем необычайно расширить возможности обозрения Ватикана. Овальная площадь с обелиском посередине и двумя фонтанами в ее геометрических фокусах охвачена, словно щупальцами, гигантскими четырехрядными колоннадами (символ раскрытых для верующих объятий церкви) и превращена в огромный раскрытый вестибюль перед собором, к которому ведет торжественный многоступенчатый подъем. Прямолинейные участки колоннад расходятся в глубину, еще больше подчеркивая значение собора и неодолимо увлекая к нему зрителя. Этот прием, примененный Микеланджело в Капитолии, а до того Б. Росселино в Пиенце, приобретает здесь новое значение: расходящиеся колоннады скрадывают перспективное сокращение, а вместе с тем и глубину площади. Тем сильнее впечатление, которое получает зритель, когда по мере приближения к паперти он постепенно осознает огромные масштабы ансамбля и вырастающего перед ним грандиозного фасада.

Скала Реджа (1663—1666) — последняя постройка Бернини, связанная с комплексом собора св. Петра и Ватикана. По сути дела, это торжественный вход в парадные помещения и святыни папской резиденции (рис. 31).

Задача, стоявшая перед мастером, представляла большие композиционные трудности, которые и были преодолены с исключительной изобретательностью. Клинообразное пространство, отведенное для лестницы, стиснуто между собором и стенами помещений, над которыми находится Сикстинская капелла. Нижние марши, следу-



1. Рим. Сант Андреа аль Квирinale, 1658—1678 гг.
Лоренцо Бернини

щие по прямой один за другим, являются продолжением правого коридора, обрамляющего трапециевидную часть площади св. Петра, лежащую перед фасадом собора. Затем лестница поворачивается на 180°, и последний марш, невидимый снизу, идет в обратном направлении. Оба нижних марша по мере подъема постепенно сужаются, а высота лестничного пространства понижается. Марши фланкированы двумя отставленными от стен ионическими колоннадами, несущими внутренний сводчатый потолок, который становится ниже и уже в соответствии с уменьшением общих габаритов лестницы. Полученная таким хитрым способом сильная искусственная перспектива создает исключительно своеобразный, буквально театрализованный художественный эффект, который, по-видимому, воспроизводит в реальной архитектуре более ранние перспективные построения, рассчитанные лишь на создание иллюзорного впечатления (уменьшающиеся в перспективе улицы сценического задника театра Олимпико в Виченце, построенного Палладио, или декоративная перспектива, созданная Борромини в палаццо Спада).

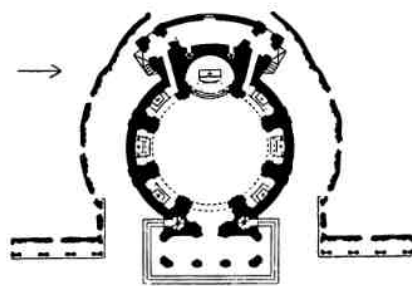
Идущий от театра прием использован и в освещении лестницы, устройство которого в этом стиснутом пространстве было весьма трудным делом. Бернини устроил фонтаны над площадками лестницы, дав яркие ритмически распределенные световые акценты в местах, где движение меняет свой характер (подъем сменяется движением по горизонтали), где можно споткнуться, т. е. как раз в наиболее важных в функциональном отношении пунктах.

Бернини построил три церкви. Характерно, что все они — центрические купольные сооружения. Церковь в Кастельгандольфо крестообразная, равноконечная в плане (освящена в 1661 г.) в своей объемной композиции очень близка церкви Санта Мариа делле Карчери в Прато. Это ренессансное по композиции и духу сооружение с барочным высоким куполом.

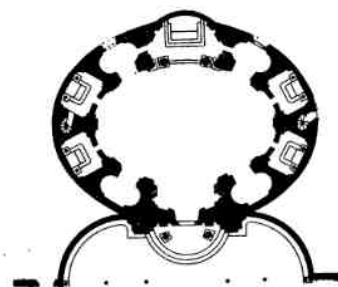
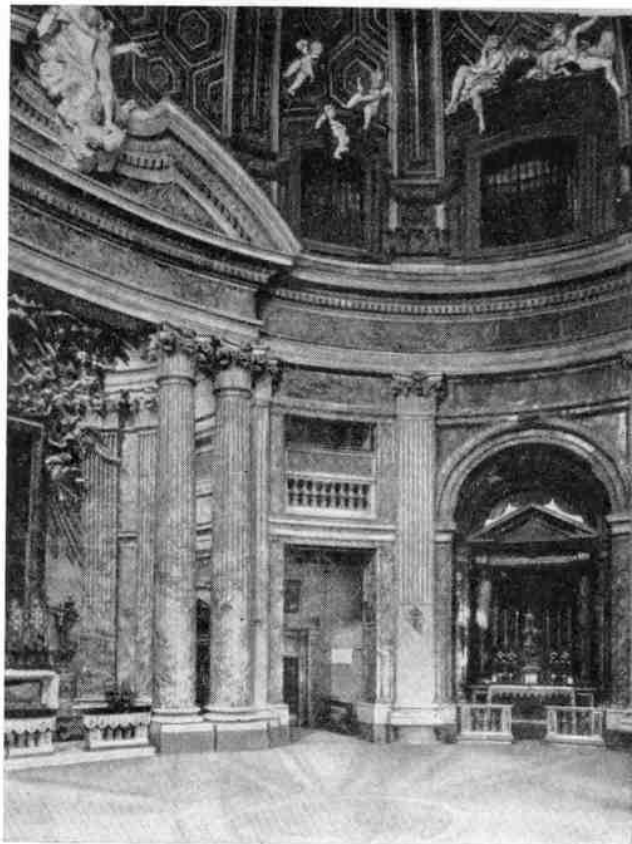
Церковь в Аричча представляет в плане круг, окруженный капеллами. Весь цилиндрический объем, как в Пантеоне, замкнут большим куполом. К цилиндру приставлен арочный портик. По замыслу архитектора объем вписан в очень тесный двор, причем здания охватывают церковь с трех сторон, оставляя открытой только сторону портика (рис. 32).

Церковь в Аричча является прототипом наиболее замечательного в культовом зодчестве произведения Бернини — церкви Сант Андреа аль Квиринале в Риме, которая, хотя и была задумана еще до церкви в Аричча, но получила завершение лишь в конце жизни мастера в 1678 г. Если не считать различия в плане (круг в Аричча, эллипс в Сант Андреа), построение интерьеров чрезвычайно близко: ордер, обрамляющий капеллы и водруженный на него, украшенный кессонами и расчлененный арочными ребрами купол. Даже гирлянды и путти в основании купола повторяются в обоих интерьерах. Но наружный облик церкви чрезвычайно различен. Церковь в Аричча — это строгое, суховато-классическое сооружение, тогда как Сант Андреа при всей классической уравновешенности его общей композиции — вдохновенное, исполненное неожиданной динамики произведение барокко.

В церкви Сант Андреа аль Квиринале овальный план, впервые примененный еще



32. Аричча. Церковь, 1664 г., Л. Бернини. План и общий вид



33. Рим. Церковь Сант Андреа аль Квиринале, 1653—1658 гг., Л. Бернини. План, разрез, интерьер и фрагмент купола

Виньолой в церкви Сант Анна деи Палафреньеры и в оратории Сант Андреа на виа Фламиния, повернут длинной осью поперек оси, идущей от главного входа к алтарю. Это осложняет замысел и вносит динамику в окруженное капеллами внутреннее пространство. Однако поперечное развитие как бы остановлено устоями, которые поставлены как раз по длинной оси овала, в отличие от обычно принятого расположения, при котором по основным осям композиции находятся капеллы или ниши. Ритмический ряд устоев, соединенных антаблементом и обходящих вокруг все основное пространство церкви, нарушен по короткой оси овала, где вместо обычной ячейки с капеллой образованы более широкие входная и алтарная ниши. Купол, сплошь покрытый шестигранными, уменьшающимися кессонами, дополнительно расчленен ребрами, поднимающимися от каждого устоя вверх, к узкому венчающему фонарю. В основании купола, над антаблементом, устроены окна, хорошо освещающие церковь. Вся нижняя ордерная часть церкви покрыта темным мрамором, а окрашенный в белый цвет купол отделан золотом.

В целом пространство церкви кажется хорошо уравновешенным, но взгляд вошедшего направляется не столько вглубь, сколько вверх, поднимаясь от заалтарного образа, изображающего мученичество св. Андрея, к белой мраморной скульптуре святого, укрепленной в разорванном фронтоне алтарной эдикулы. Его фигура как бы уносится вверх среди сонма беломраморных путти и ангелов, парящих у основания купола и в обрамляющем основание фонаря овале.

Внутреннее пространство церкви довольно четко выражено во внешних объемах. Нижний овальный цилиндр, охватывающий капеллы, при помощи красиво прорисованных волют переходит в верхний цилиндр, скрывающий купол. Однако не эти объемы привлекают внимание проходящих по улице. Церковь несколько отодвинута в глубь участка и перед нею образовано небольшое пространство. Вогнутая невысокая стенка, обрамляющая его и контрастирующая с объемами церкви, направляет верующих к высокому величественному портику и легкой, поднятой на высокой полукруглой лестнице входной полуротонде, увенчанной ра-

зорванным криволинейным фронтономчиком со вписанной в него короной.

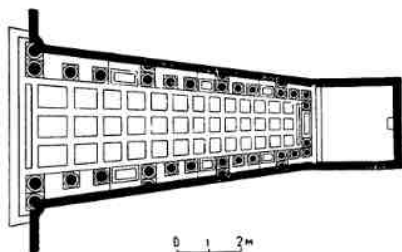
Франческо Борромини — другой крупнейший архитектор развитого римского барокко, мастер фантастических пространственных построений, живописных интерьеров, пластических, исполненных движения фасадов.

Франческо Каstellи, прозванный Борромини (1599, Биссоне близ Комо — 1667, Рим), с 1608 г. обучался скульптуре в мастерской отца Б. Каstellи, архитектора герцогов Висконти в Милане. С 1615 г. переехал в Рим, где выполнил следующие работы: перспективный коридор в палаццо Спада (между 1632 и 1638), церковь и монастырь Сан Карло алле Куаттро Фонтане (1638—1640, фасад — 1667), церковь Сант Иво алла Сapiенца (1642, освящена в 1660), оратория Сан Филиппо Нери (до 1650), перестройка интерьера церкви Сан Джованни ин Латерано (1647—1650, скульптура выполнена позднее), церковь Сант Анжеле ин Агоне (1653—1657, заканчивалась Райнальди), фасад Колледжо ди Пропаганда Фиде (1645—1666), трансепт, купол и колокольня церкви Сант Андреа делла Фратте (с 1654), палаццо Фальконьери (1650—1658). Борромини приписываются капеллы Спада в церкви Сан Джироламо делла Карита (после 1660) и Фальконьери в церкви Сан Джованни деи Фиорентини.

По приезду в Рим Борромини сначала работал со своим дядей К. Мадерной. Он участвовал в строительстве дворца Барберини, однако, что именно принадлежит его руке, точно не известно: по-видимому, многие детали. Наиболее ранний (1632—1638) оригинальный замысел Борромини осуществлен им в ренессансном палаццо Спада: это рассчитанный на иллюзорный, театрализованный эффект короткий коридор, прорезающий низкий садовый корпус и ориентированный на поставленную в крошечном садике позади корпуса, ярко освещенную статую. Перекрывающий коридор свод и идущие вдоль стен колонны постепенно уменьшаются в размере, из-за чего глубина пространства зрительно увеличивается по крайней мере вдвое (рис. 34).

В период, когда Бернини был уже известным скульптором и заканчивал балдахин в соборе св. Петра, Борромини, почти безвестный мастер, лишь начинал свою первую самостоятельную работу архитектора, сразу обнаружившую исключительное своеобразие его творчества.

Маленькая церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане в Риме — одно из самых характерных произведений как для творчества Борромини, так и для всего римского зодчества поры развитого барокко. По странному стечению обстоятельств она



34. Рим. Палаццо Спада, перспективный коридор в саду, 1632—1638 гг. Ф. Борромини. План и общий вид

отмечает не только начало наиболее активного периода в деятельности мастера (с 1638), но также и финал его творчества, поскольку фасад церкви оставался длительное время незавершенным (после окончания всех прочих работ) и был выполнен мастером лишь перед самой его смертью, явившись таким образом его последней работой.

Церковь расположена на углу виа Феличе (теперь Куаттро Фонтане), у ее пересечения с виа Квиринале, соединяющей Квиринал с выездом из города, отмеченным микеланджеловской Порта Пиа, т. е.

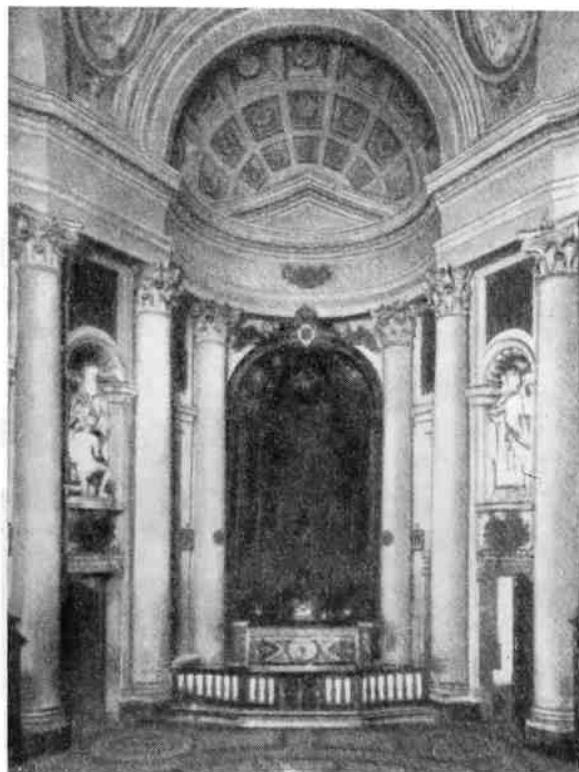
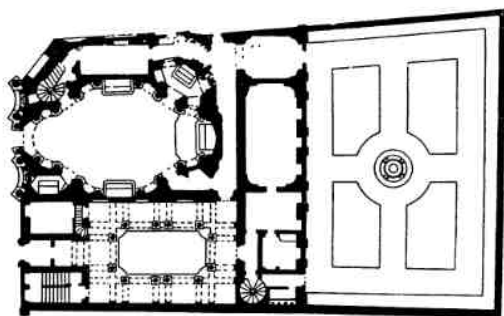
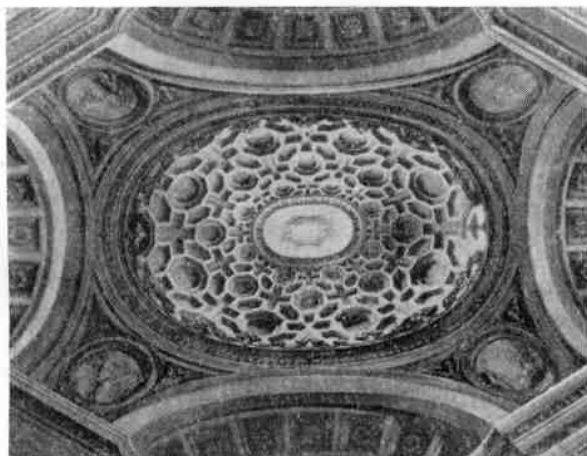
у одного из самых ответственных перекрестков барочного Рима. План церкви и монастыря с большой виртуозностью вписан в незначительный по размерам участок, угол которого срезан и был украшен впоследствии фонтаном (одним из четырех, отметивших все углы перекрестка). Но главный фасад церкви обращен на улицы Квиринала и воспринимается как великолепная театральная кулиса, приставленная к более просто и менее напряженно расчлененному объему монастырских помещений, за которыми скрывается церковный объем (рис. 35).

В основе объемов в церкви Сан Карло лежит овал, перекрытый куполом и ориентированный большой осью по движению от главного входа к алтарю. Однако пространство церкви крайне усложнено расположенными крест-накрест эллиптическими нишами и проемами в соседние помещения. Помещенные с боков ниши невелики по глубине, зато входная и алтарная глубоки и подчеркивают глубинную ориентацию основного овала. Вся нижняя часть церкви обработана ордером с сильно выступающими, почти свободно стоящими коринфскими колоннами, которые объединяет огибающий все очертания плана антаблемент. Он четко отделяет нижнюю часть церкви от парусов и арок, перекрывающих неравные апсиды. Над всем царит высокий овальный купол, обработанный серией разнообразных по форме, небольших, но глубоких кессончиков. Общее впечатление, производимое интерьером, — безусловная устремленность пространства ввысь, к основному источнику света в этом темноватом помещении, к овальному фонарю. Но не в этом его главная особенность. Здесь — новый мир выразительных форм, новая концепция художественного восприятия, позволившая создавать повышенно экзальтированное настроение у верующих, как требовалось в этот век воинствующего католицизма. В интерьере нет плоскостей, в нем все беспокойно и напряженно, все поверхности искривлены, то выступают вперед, то западают, перетекая одна в другую. Этим волнообразным движением охвачены все формы сооружения, которые становятся столь же пластичными, как элементы скульптуры.

Эта волнообразная лепка поверхностей, будь то поверхностей, ограничивающих интерьеры или же наружные объемы здания, — специфическая черта архитектуры,



2. Рим. Сан Карло алле Куаттро Фонтане, 1634—
1667 гг. Франческо Борромини



35. Рим. Монастырь и церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане, 1638—1640 гг., Ф. Борромини. Купол, план, интерьер и внутренний дворик монастыря

введенная Борромини; его вклад в арсенал средств зодчества XVII в. был воспринят другими римскими архитекторами (например, Райнальди). Увлечение архитекторов криволинейными формами распространилось на север Италии, в Пьемонт (работы Гварини), на юг — в Сицилию, а в XVIII в. и в другие европейские страны.

Фасад церкви Сан Карло алле Куаттро Фонтане — последняя работа Борромини — с особенной силой подчинен этому всезахватывающему волнообразному движению. Стройный, вытянутый по вертикали, он заставляет задирать голову в этой узкой улице. Два яруса ордеров и всего три пролета высечены в каменной, но удивительно пластичной кладке стены. Средний пролет выступает вперед; два боковых образуют запады. Боковые торцы изгибающихся снова вперед антаблементов выглядят как раскреповки. Антаблемент, служащий венчанием первого яруса, — единственная непре-



36. Рим. Оратория Сан Филиппо Нери в монастыре Филиппинцев, 1637—1643 гг., Ф. Борромини

рывная горизонталь этого фасада, которая, однако, не воспринимается линейно из-за своего искривления в плане. Центральная ось фасада сильно выделена: над входным проемом, в нише, образованной крыльями двух ангелов, поставлена фигура святого Карло Борромео, покровителя церкви; над балюстрадой балкончика, образованного выступом карниза нижнего ордера, — эдикула, увенчанная чем-то вроде шлема; затем, поддерживаемый ангелами овальный медальон, решительно перерезающий антаблемент и балюстраду второго яруса и увенчанный своеобразным скульптурным кокошником. Криволинейные поверхности стены между трехчетвертными композитными колоннами нигде не остаются гладкими: ниши, обрамленные дополнительными малыми ордерами, филенки и скульптура практически заполняют все поле. Таковы элементы этого архитектурно-скульптурного произведения, в котором нельзя сказать, что является структурой, а что — украшением, но которое невольно

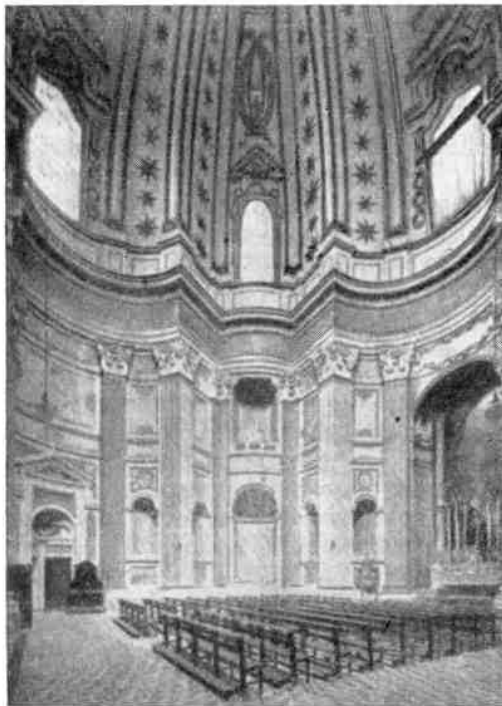
останавливает взгляды каждого проходящего и заставляет их устремиться вверх, а следовательно (по замыслу глубоко верующего мастера), — к богу.

Помимо церкви Борромини построил и монастырь Сан Карло. Наиболее интересен его маленький прямоугольный двор, обрамленный со всех сторон двухъярусными ордерными галереями. Казалось бы, трудно было изобрести что-либо новое в этой традиционной композиции, но Борромини и здесь внес неожиданные пластические и ритмические моменты. Он спарил колонны по длинным сторонам двора, срезал углы, обработав их искривленными в плане антаблементами, и, ритмически чередуя архивольт с горизонталью, по-новому подал мотив арочного и двух прямоугольных проемов, носящих название «палладианского».

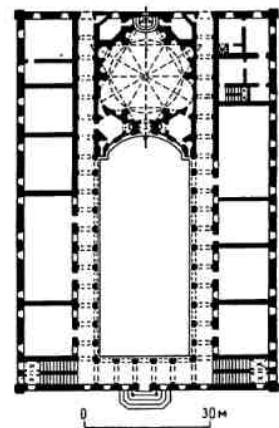
Почти одновременно со строительством монастыря, церкви и созданием интерьеров Сан Карло Борромини работал над ораторией Сан Филиппо Нери в монастыре Филиппинцев (1637—1643). Здесь еще нет беспокойных волнообразных линий, но очертания фасада в целом слегка искривлены в плане. Вся поверхность обработана двумя ярусами ордера, причем боковые пилястры сделаны двойными, они как бы наложены одна на другую. Обрамления оконных проемов неожиданны, фронтоны нижних окон «наложены» на антаблемент. Во втором этаже над балкончиком сделана построенная по законам перспективы, обработанная кессонами ниша. Средние три пролета из пяти увенчаны фронтоном сложных очертаний. Таким образом, даже плоскому фасаду Борромини сумел придать некоторую глубину (рис. 36).

Следующим впечатляющим произведением Борромини и одним из самых вдохновенных памятников итальянского барокко является церковь Сант-Иво алла Сапиенца (1642—1650). Она поставлена в глубине вытянутого двора университета, начатого еще при папе Льве X (возможно, при участии Микеланджело) и строившегося затем Джакомо делла Порта. Борромини расположил церковь в торце двора, сделав ее фасад вогнутым и связав его с ордерной аркадой делла Порта (рис. 37).

Спокойная поверхность почти глухой торцевой стены, на которой лишь намечен рисунок, повторяющий аркады уравновешенного, ренессансного по характеру двора, ничем не изобличает своеобразие про-

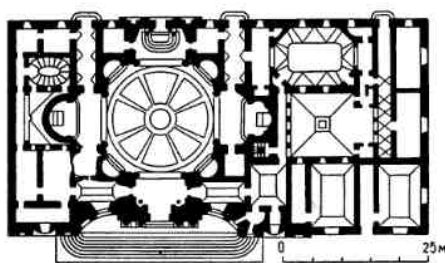


странственного построения интерьера, который скрывается за этой стеной. Поднимающийся над стеной многолопастный ба-



37. Рим. Церковь Сант Иво алла Сapiенца, 1642—1660 гг., Ф. Борромини. План, двор (1602, Джакомо делла Порта), интерьер и купол

рабан, скрывающий купол, дает слабый намек на это неожиданное внутреннее построение и лишь венчающий купол фонарь раскрывает во внешнее пространство сокрытое в интерьере движение архитектурных масс и пространства. Барабан фонаря окружен шестью группами спаренных колонок, увенчанных криволинейным карнизом. Над ним поднимается фантастическое



38. Рим. Церковь Сант Аньезе ин Агоне на площади Навона, 1653—1661 гг., К. Райнальди, Ф. Борромини. План и фасад

венчание: уходящая кверху спираль, на которую водружена венчающая корона, — полное своеобразие, близкое по духу современной скульптуре завершение.

План церкви Сант Иво подчинен строгой математической закономерности и строится на двух взаимно пересекающихся равносторонних треугольниках, образующих шестиконечную звезду. В углах центрального шестигранника поднимаются основные, несущие купол пилоны, обработанные пилястрами. Каждому лучу звезды соответствует ниша, дополнительно расчлененная пилястрами. Каждой нише соответствует секция шестилопастного купола.

Сейчас трудно представить себе, сколь неожиданным должен был казаться этот купол современникам. До того ведь были известны лишь круглые и овальные в плане купола либо сомкнутые восьмигранные купола, подобные флорентийскому шедевр Брунеллеско. Зонтичные купола брунел-

лесковской сакристии Сан Лоренцо и брамантовского хора в Миланской церкви Санта Мариа дельла Грацие (см. том V) были основаны на круглом и квадратном плане. Здесь же каждая секция купола являлась ответом определенному криволинейному элементу шестилопастного плана. Начатое снизу движение, пластическая лепка пространства нашли продолжение в усеянном золотыми звездами куполе. Каждой пилястре, отмечающей шесть основных устоев церкви, соответствует ребро купола.

Так скомпоновано это строго упорядоченное и вместе с тем иррациональное церковное пространство, обрамленное то выпуклыми, то вогнутыми поверхностями, пронизанное столбами света, льющегося сверху сквозь фонарь и большие окна в основании купола, — пространство, полное движения и драматической напряженности.

Церковь Сант Аньезе ин Агоне (1653—1661), первоначально строившаяся Райнальди, но перешедшая потом к Борромини, расположена на площади Навона напротив Берниниева фонтана Четырех Рек (см. выше). Крестообразная в плане церковь с восьмигранником в центре получила настолько сильно развитые поперечные апсиды, что все ее подкупольное пространство получило поперечную организацию. Фасад, еще более сильно развитый в ширину, поскольку он скрывает дополнительные мелкие помещения, охватывающие церковное пространство, также является сочетанием прямых и кривых поверхностей. Вся центральная часть вогнута и приближена к средокрестью, благодаря чему не только купол, но и высокий барабан, окруженный сильно раскрепованными парными пилястрами, хорошо виден с узкой площади. По бокам фасада высятся две колокольни, по видимому, дань архитектурным традициям Ломбардии, родины Борромини. Но трактовка их совершенно нова: это пространственные, пронизанные воздухом ордерные построения (рис. 38).

Столь же легкое ажурное венчание получила и построенная Борромини колокольня церкви Сант Андреа дельла Фратте (1656).

Характерны для барочного интерьера изменения, произведенные Борромини в реконструированном интерьере древней базилики Сан Джованни ин Латерано (1647—1650). Каждая пара античных колонн

объединена мастером в мощный пилон. Объединяющие пилоны арки, расстановка которых оказалась очень редкой — через пролет первоначальной постройки — создали чрезвычайно мощный, торжественный ритм. А сильно выступающие эдикулы, вписанные в тело каждого пилон, внесли в интерьер неожиданные пластические и светотеневые эффекты.

Работы Борромини исполнены драматического напряжения. Безудержная фантазия мастера, его стремление довести до предела все выразительные средства архитектуры (его изгибающиеся стеновые поверхности, усложненные силуэты венчающих частей, взаимное пересечение и перетекание пространств в интерьерах) придают произведениям Борромини трепетную, доходящую до беспокойства динамичность, а вместе с тем лишают их той тектонической целостности и внушительной, величавой серьезности, которые отличают творчество Бернини. Еще недавно историки архитектуры порицали Борромини за его крайности. Однако ныне его творчество воспринимается как вполне закономерное и исключительно яркое выражение эстетических идеалов этой сложной эпохи.

Пьетро да Кортона являлся в большей мере живописцем, чем архитектором. Им созданы великолепные декоративные росписи потолков и сводов в палаццо Питти и Веккио во Флоренции, в палаццо Барберини в Риме и др.

Пьетро Берреттини, прозванный Пьетро да Кортона (1596, Кортона — 1669, Рим), — один из крупнейших художников-декораторов и архитекторов барокко. Учился во Флоренции и (с 1612) в Риме. Он начал деятельность в качестве живописца во Флоренции, где расписал залы дворцов Питти (около 1640) и Медичи (до 1647), а также своды многих церквей. Главные постройки в Риме: церковь Санти Мартина э Лука на Форуме (1635), фасад церкви Санта Мариа делла Паче с маленькой пятигранной площадью перед ней (1656), церковь Санта Мариа ин виа Лата (на Корсо, 1658—1662).

Архитектурному творчеству Кортоны свойственно то же богатство пластики, рассчитанной на перспективное восприятие, которому подчинены его живописные иллюзионные построения.

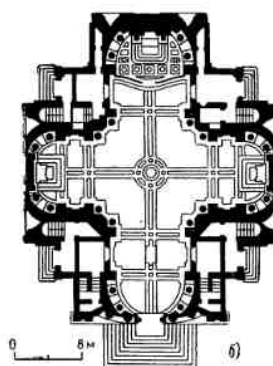
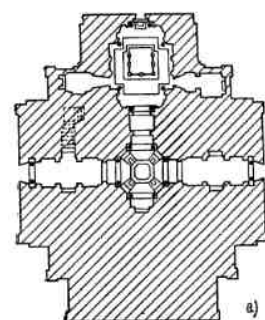
В Риме с именем Кортоны связаны три церкви. Наиболее ранняя из них — церковь Санти Мартина э Лука (около 1635 г.), на римском форуме, крипта которой (где захоронен прах самого Кортоны) построена на одном из помещений древнеримской Ку-

рии. Верхняя церковь, посвященная св. Мартину, имеет в плане форму греческого креста с сильно вытянутыми ветвями, завершающимися овальными апсидами. Средокрестье увенчано куполом на высоком барабане (рис. 39).

Приверженность барочных мастеров к чисто декоративным эффектам, зачастую несоответствующим действительной функциональной или структурной основе сооружения, нашла яркое проявление в этой церкви. Ее широкий двухъярусный ордерный фасад является по сути дела декоративным экраном, за которым теперь (в отличие от Ренессанса, когда форму внутреннего пространства стремились наиболее ясно отразить во внешних объемах) полностью скрывается крестообразное построение внутреннего пространства, своды, перекрывающие ветви креста и вписанные в углы между этими ветвями второстепенные помещения. Закругленный торец входной ветви получил лишь слабое выражение в пластическом выделении средней части, тогда как главное внимание мастера было, по-видимому, обращено на общую пластическую разработку этой декоративной фасадной плоскости, подчиненной сложному ритмическому распределению полуколонн и пилястр.

Церковь Санта Мариа делла Паче (1656) — наиболее знаменательное произведение Кортоны. Сама церковь была возведена почти на два столетия раньше, а в 1504 г. Браманте пристроил к ней монастырский дворик (см. том V). Кортоне была поручена перестройка фасада и декоративная обработка интерьера (сводов и купола). Одновременно им была заново обстроена и маленькая площадь перед входом (рис. 40).

Церковь расположена среди исключительно тесной застройки, восходящей к XV и XVI вв. К главному входу ведет узкая улица, слева церковь и монастырь отделены от застройки еще более узким переулком, тогда как правый переулок оказался пересеченным возведенной Кортоной фасадной стеной, в которой был оставлен специальный проем, отвечающий симметрично расположенной слева двери, ведущей в монастырское помещение. Созданный Кортоной таким образом фасад лишь в средней, выступающей вперед части соответствует объему церкви делла Паче; за левым боковым крылом находятся



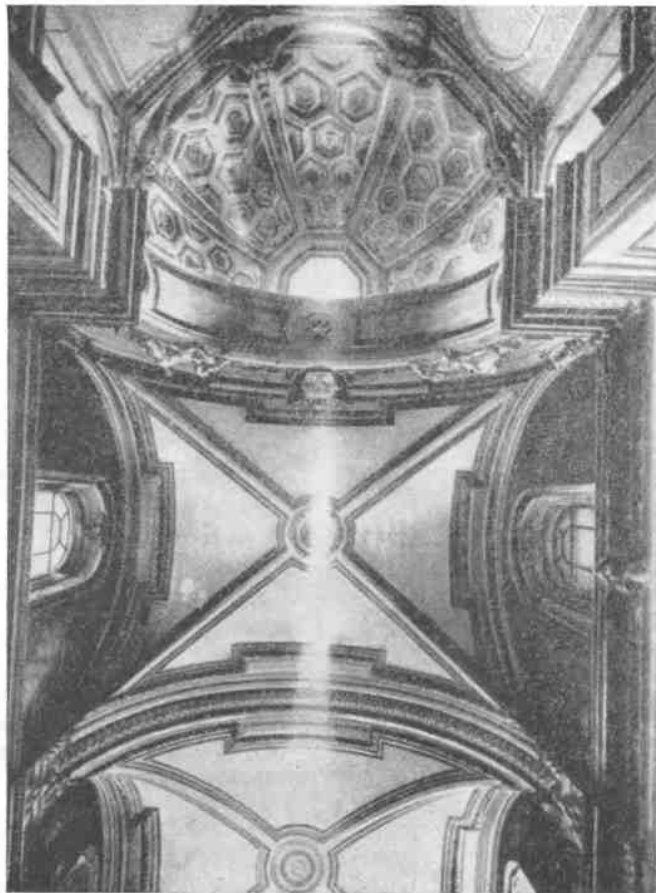
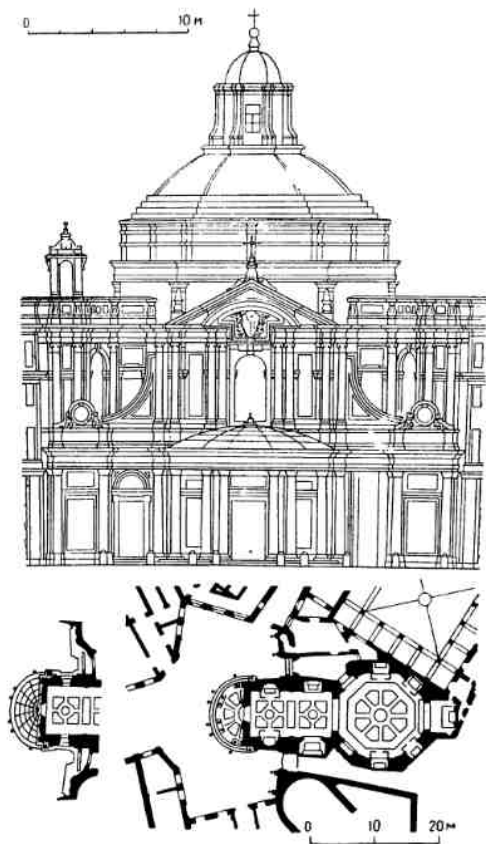
39. Рим. Церковь Санти Мартина э Лука, 1635 г., П. да Кортоня. Планы (а — цокольный этаж; б — 1-й этаж), церковь со стороны римских форумов

монастырские помещения (их венчает маленькая колоколенка); правое же крыло является чисто декоративным добавлением.

Организация фасада в целом очень сложна. Подчиняясь замыслу мастера, архитектурные массы приобретают податливость и как бы приходят в движение, вырываясь вперед в сквозном полукруглом колонном портике и фронтовой части над ним, отступая назад в боковых крыльях и еще более заглубляясь в криволинейных вогнутых очертаниях второго яруса. Раскрепованный, опирающийся по углам на раскрепованные колонны, фронто́н кажется мастеру недостаточным для завершения церкви — в него вписан еще один криволинейный фронто́н. Колонны полукруглого входного портика спарены. Поверхности

стен нигде не оставлены гладкими: раскреповки, пилястры, трехчетвертные колонны собираются в группы; между ними в тело стены врезаются ниши, проемы получают дополнительные обрамления. Словом, весь мир ордерных форм, разработанный предшествующими поколениями зодчих, дополненный и преобразованный вдохновенной фантазией барочного мастера становится на службу новой эпохи, отвечая ее потребности в насыщенной, полной, напряженной и многословной архитектуре.

Особенно характерна для барокко Рима маленькая пятигранная площадь перед церковью, созданная Кортоней. Фасад церкви господствует над лежащим перед ним небольшим пространством, которое, кажется, только затем и понадобилось ма-



40. Рим. Церковь Санта Мариа делла Паче, с конца XV в., фасад 1656 г., П. да Кортона. План (слева фрагмент плана второго яруса), чертеж фасада и своды

стеру, чтобы повызразительнее вылепить входную полуротонду, сделать более интригующим и привлекательным для зрителя сложное переплетение пластических построений фасада, повысить значение объема самой церкви, которая в ином случае могла бы слиться с застройкой, превратившись в обыкновенное, более или менее богатое завершение ведущей к ней улицы (ср. выше).

Третья церковь Кортоны — Санта Мариа аль Корсо (ранее — Санта Мариа ин виа Лата) при обычной вытянутой форме плана имеет высокий фасад, верхний ордерный ярус которого по ширине равен нижнему и является, следовательно, декоративным. В целом формы фасада строгие, ордера кажутся более близкими к классическим, чем в первых двух церквях. Но глубокие портики, врезанные в плотное

тело фасада, утяжеленные пропорции верхнего яруса, группы пилястр, собранные по углам среднего ризалита, антаблемент верхнего ордера, непосредственно переходящий в архивольт, обрамляющий арку в среднем уширенном пролете портика, — все эти элементы в целом создают облик храма, отличающийся чисто барочной выразительностью. Характерно для барокко и соотношение мощного, крупномасштабного фасада, как бы нависающего над прохожим, и относительно узкого пространства улицы (рис. 41).

Особенности барокко времени его расцвета, так ярко выраженные уже в первых архитектурных произведениях Бернини и Борромини, были восприняты и другими римскими архитекторами.

Мартини Лунги Младшему (1602—1657) принадлежит церковь Санти Винчен-



41. Рим. Церковь Санта Мариа ин виа Лата (на Корсо), 1658—1662 гг. П. да Кортона. Общий вид и входная лоджия

цо э Анастасио (1646—1650), фасад которой, построенный по классической, но очень собранной и вытянутой вверх двухъярусной схеме, найденной Виньолой, как будто бы сплошь составлен из колонн. Действительно, в узких промежутках стены по бокам портала и окна во втором ярусе мастер умудрился поставить по три колонны с каждой стороны. Раскреповки антаблемента он связал фронтонами, то непрерывными, то разорванными, то криволинейными, то треугольными. В результате три фронтона оказались вписанными один в другой (рис. 42).

Карло Райнальди (1611—1691), выходец из семейства североитальянских зодчих, работал вместе с Борромини на постройке церкви Сант Аньезе и завершал ее после смерти мастера. Им были заложены две центрально-купольные церкви на пьядца дель Пополо (1662), отметившие начало знаменитой трехлучевой системы улиц: Санта Мариа ин Монтебанто и Санта Мариа деи Мираколи (рис. 2, 8, 69). Мастером построена церковь Санта Мариа ин Кампителли (1665—1667; рис. 43), имеющая фасад с сильно вынесенными вперед колоннами, тяжелым раскрепованным фронтоном и сложное, развитое в глубину пространство, по бокам которого устроены поперечные отсеки, образующие капеллы. Райнальди выполнили также устремленный ввысь двухъярусный ордерный фасад церкви Сант Андреа делла Валле (1665—1670) и апсида церкви Санта Мариа Маджоре (1673), которая завершила алтарную часть этой древней базилики и ориентированную на нее улицу Феличе, пробитую Д. Фонтана (главный портик базилики см. на рис. 44).

Ко 2-й половине XVII в. относится творчество Антонио де Росси (1616—1695), которому принадлежат в Риме несколько палатцо — Альтьери (1675), Мути-Папаццур и Мути-Буси (рис. 45), и Карло Фонтана (1634—1714) — наиболее значительной работой которого является криволинейный фасад церкви Сан Марчелло аль Корсо. Ему же принадлежит неосуществленный проект завершения площади св. Петра путем добавления еще одного трапециевидного пространства перед овалом (1694).

Сооружения барокко нельзя рассматривать без дополняющей их живописи: все своды и купола церквей конца XVI и



3. Рим. Санта Мариа делла Паче, 1656—1657 гг.
Пьетро да Кортона



42. Рим. Церковь Санти Винченцо э Анастасио, 1646—1650 гг., М. Лунги Младший



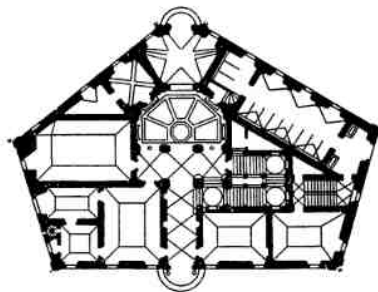
43. Рим. Церковь Санта Мариа ин Кампителли, 1665—1667 гг., К. Райнальди

XVII вв. покрываются в XVII в. богатейшими росписями, иллюзорно расширяющими ограниченное камнем пространство. Особенно замечательны в этом отношении

декоративные композиции иезуитского монаха Андреа Поццо (1642—1709), главными произведениями которого являются росписи церкви Сант Иньяцио и алтарь в церкви Иль Джезу в Риме (рис. 46). Плафон Сант Иньяцио (1681) — фантастическая перспективная композиция, в которой уничтожены всякие границы между архитек-



44. Рим. Базилика Санта Мариа Маджоре, главный портик, 1743—1750 гг., Ф Фуга



45. Рим. Палаццо Мутти-Буси, около 1675 г., А. де Росси, план



46. Рим. Церковь Сант Иньяцио. Роспись плафона, 1681 г., А. Поццо

турными, скульптурными и живописными формами — является, пожалуй, наиболее ярким, экстатическим примером театрализованно эффектного завершения внутреннего пространства в культовом зодчестве барокко.

Архитектура Италии 1630—1680 гг. вне Рима представляется менее значительной и даже бледной по сравнению с ее блистательным расцветом в папской столице.

Исключение представляет лишь творчество Лонгены в Венеции, Риккини в Милане, Фанцаго и Ванвितелли в Неаполе.

Балдассаре Лонгена (1598, Венеция — 1682, Венеция) — сын и ученик каменщика с о. Лугано. Он учился затем у Скамоцци, участвовал в строительстве многих венецианских дворцов, а с 1640 г. руководил строительством Новых Прокураций. Его важнейшая работа — восьмигранная, увенчанная куполом церковь Санта Мариа делла Салуте, воздвигнутая у входа в Большой канал (1631—1682), дворцы Редзониго (с 1660) и Пезаро (после 1669) — все в Венеции.

Строительство указанной выше церкви, задуманное во время чумы 1630 г., было поручено Лонгене в результате архитектурного конкурса, объявленного Советом венецианской республики. Градообразующее значение церкви, являющейся одним из неотъемлемых и наиболее характерных элементов городского пейзажа Венеции, не ис-

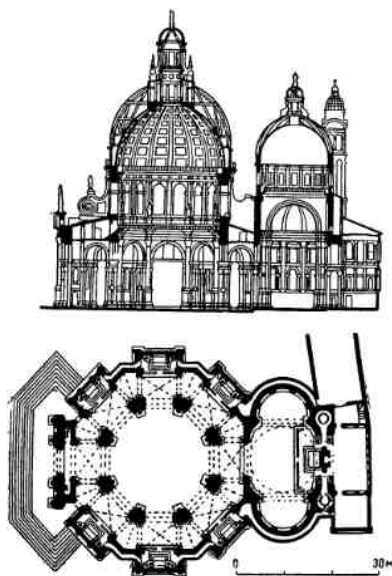
черпывается эффектностью местоположения и живописностью силуэта, она примечательна и своей архитектурой.

В основу композиции церкви положен правильный восьмигранник, окруженный обходом с нишами капелл и увенчанный куполом. Этот прием, восходящий к поздней античности (церковь св. Констанцы в Риме) и встречающийся в ряде средневековых сооружений, почти не применялся в XV—XVI вв.¹ и получил у Лонгены новую типично барочную разработку. Целостность внутреннего пространства церкви, особенно ясно воспринимаемая из центра церкви, искусно достигнута тем, что капеллы соответствуют пролетам основных подкупольных устоев, а формы арок, соединяющие эти устои, многократно повторяются в обходе, в обрамлении капелл, эдикулах и полуциркульных окнах. Глубинная ось по барочному развивается в анфиладу, образуемую алтарной частью и раскрывающимся позади нее хором (рис. 47).

В спроектированных Лонгеной дворцах Редзониго и Пезаро (рис. 48) развиты черты, намеченные в сансовиновском палаццо Корнер делла Ка Гранде.

В Милане наиболее значительные сооружения XVII в. были возведены арх.

¹ Наиболее близкий по плану памятник эпохи Возрождения — церковь Санта Мариа ди Канепанова в Павии (Браманте, с 1492 г.?).



47. Венеция. Церковь Санта Мариа делла Салуте, 1631—1682 гг., Б. Лонгена. План, продольный разрез, общий вид церкви и интерьер

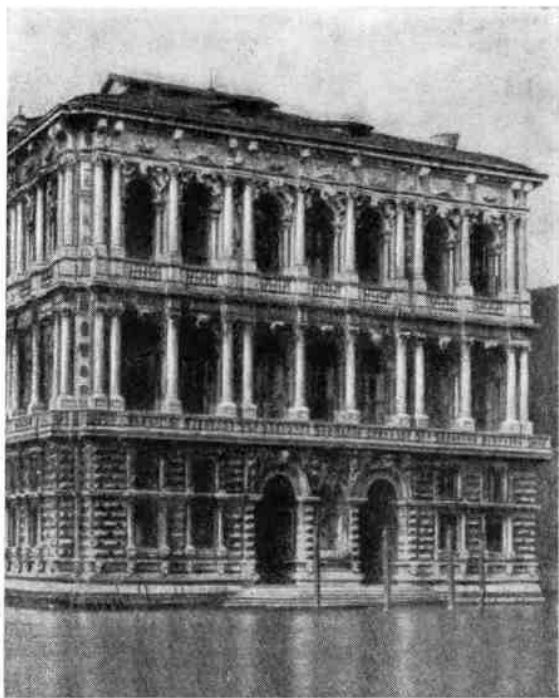
Франческо Риккони (1583—1658), руководившим также с 1605 г. строительством собора. Им были построены дворцы Дурины (1603), Аннони (1631, рис. 49, 1), Колледжо Эльветико (с 1627, рис. 49, 2), Колледжо Джеммитико (с 1615) — ныне палаццо Брера, являющееся знаменитой картинной галереей и др. Двор палаццо, окруженный аркадами на парных колоннах, возведенный во 2-й половине века сыном Ф. Риккони — Джан Доменико, приобрел черты сухости, свойственные скорее классицизму, чем барокко.

Типичными сооружениями XVII в., как уже говорилось, явились театры. Большой театральный зал с подковообразным амфитеатром, вписанным в прямоугольные очертания, был построен для герцогов Фарнезе в Парме (1618, рис. 50) Джованни Баттиста Алеотти. Его сцена получила портал, который был очень богато украшен нишами и скульптурами наподобие задней стены сцены древнеримских театров. Тот же Алеотти был изобретателем кулис, вошедших с тех пор в театральный обиход.

Но подлинными виртуозами в разработке монументальной театральной декорации



явились художники семьи Бибиена (см. рис. 64). Основатель этой династии декораторов и граверов Фердинандо Галли (1657—



48. Венеция. Палаццо Пезаро, после 1660 г.,
Б. Лонгена

1743) издал в 1711 г. в Болонье большой трактат. Его брат Франческо (1659—1739) построил Филармонический театр в Вероне и перед тем, как обосноваться в Болонье (1726), работал в Риме, Вене и Нанси. Работы мастеров следующего поколения — Антонио, Джузеппе, Джованни Мариа Бибиена, а также представителей другого семейства театральных художников Гальярди, оказали большое влияние на отделку дворцовых интерьеров XVIII в. и на архитектуру малых форм в итальянском градостроительстве.

Во Флоренции в XVIII в. в основном заканчивались ранее начатые сооружения. Фердинандо Руджери (1691—1741) руководил строительством церкви Санта Феличита (1736) и кампанилы церкви Сан Лоренцо (1740). Ему и другому архитектору — Цаноби дель Россо (1724—1798) — принадлежит расчлененный двумя ризалитами фасад церкви Сан Фиренце (1725—1772), начатой еще в предшествующем столетии (рис. 51).

В XVII и XVIII вв. в северо-западной области Италии — Пьемонте — наметился значительный экономический подъем, обус-

ловивший развитие буржуазных отношений, а вместе с тем и оживление политической и культурной жизни. Это сказалось и на активизации строительной деятельности, центром которой стала столица Пьемонта Турин.

Первые мероприятия по модернизации города относятся еще к 1584—1640 гг., когда Асканио Виттоцци (1539—1615), а за ним Карло ди Кастелламонте и его сын Амедео последовательно работали над созданием регулярно спланированного центрального ансамбля города. Однако решающий перелом в развитии пьемонтского зодчества связан с деятельностью Гварини.

Гварино Гварини (1624, Модена — 1683, Милан) — монах-театинец, теолог, архитектор и математик. Работал в Модене, Риме (1639—1645), Мессине (с 1660), Париже (с 1662) и Турине (с 1666). Важнейшие работы в Турине: капелла Санта Синдоне в соборе (1668—1694), церковь Сан Лоренцо деи Театини (1668—1687), здание Академии наук



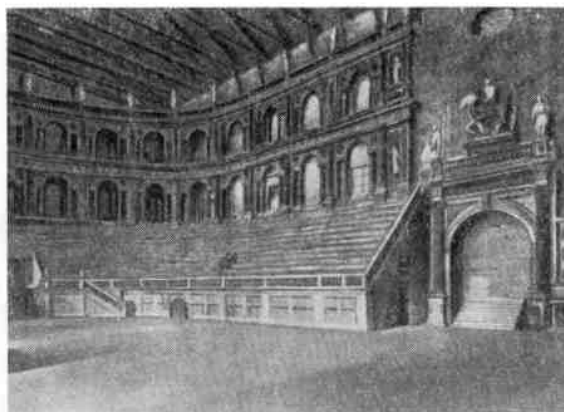
49. Милан: 1 — палаццо Аннони, 1631 г.; 2 — Колледжо Эльветико, Ф. М. Риккени, проект 1627 г.

(1678), палаццо Кариньяно (1680). Монастырь театинцев и церкви в Мессине разрушены землетрясением в 1908 г. Гварини — автор ряда книг по архитектуре и математике.

Талант Гварини отличался не меньшим своеобразием, чем гениальная одаренность Борромини; по склонности к живописности и крайней напряженности форм он чуть ли не превосходил своего римского собрата. Церковь Сан Лоренцо (1668—1687), возведенная Гварини для монашеского ордена, к которому он принадлежал, является, пожалуй, шедевром этого мастера (рис. 52). Квадратный план здесь усложнен врезающимися в него криволинейными частями, овальной апсидой и экседрами по углам. Купол лишен ясных для зрителя очертаний; он как бы парит на 16 соединенных попарно и взаимно пересекающихся арках. Он кажется сквозным благодаря восьми овальным, находящимся где-то позади этих арок окнам. Эффекты светотени здесь совершенно исключительны. Снопы света, перемещающиеся вместе с солнцем, выхватывают из тени то одну деталь, то другую. В общем светлый интерьер всегда имеет какие-то затененные, окутанные сумраком, таинственно мерцающие части. Все это отражает мистические умонстроения церковной и светской верхушки общества в эту эпоху. Вместе с тем зарождающийся рационализм буржуазной эры подтолкнул мастера на любованье чисто функциональными конструктивными формами пересекающихся арок.

Не меньшей напряженностью отличается и архитектура капеллы Санта Синдоне, построенной Гварини при туринском соборе (1668—1694, рис. 53). Круглый план и здесь усложнен экседрами и нишами. Интерьер исключительно богато отделан черным, коричневым и другими цветными мраморами, на которые из небольшого, венчающего купол фонаря льются снопы яркого света. Купол и здесь не прост: ажурные арки, составляющие ряды опирающихся друг на друга восьмигранных, поднимаясь, сужают уходящее вверх пространство, образуя пронизанную светом кружевную структуру, как бы парящую в воздухе. Наружное завершение капеллы — замысловатый шпиль, перекликающийся со спиральным шпилем Борромини на церкви Сант Иво алла Сапиенца в Риме.

Гварини принадлежит также великолепное палаццо Кариньяно (1680) с эл-

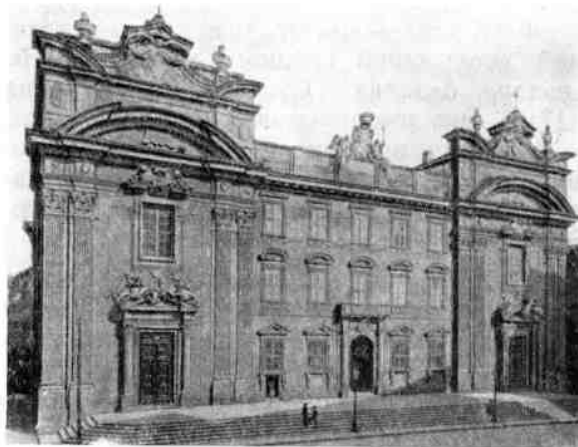


50. Парма. Театр Фарнезе во дворе делла Пилотта, 1618 г., Д. Б. Алеотти. Интерьер

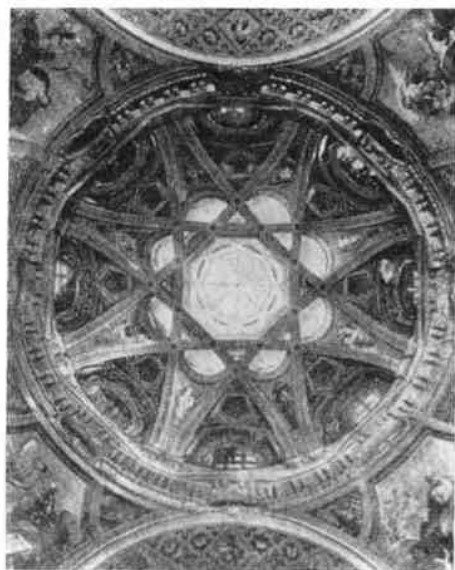
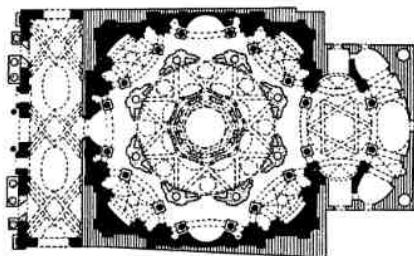
липтическим вестибюлем и волнистой линией фасада — туринский отклик на римские изобретения Борромини (рис. 54).

Ф. Ювара — второй крупный мастер Турина, проводший в Риме свои молодые годы.

Филиппо Ювара (1678, Мессина — 1736, Мадрид) изучал архитектуру в Риме у К. Фонтана. Член Академии Сан Лука с 1706 г., занимался сценографией. Работал главным образом в Турине (с 1715 по 1735), выезжая во многие города Италии. Был в Лиссабоне (1719—1720), где выполнил проекты собора, замка и каноники, в Мадриде, где начал разрабатывать проект королевского дворца. Важнейшие работы в Турине и окрестностях: церковь дель Кармине, базилика Суперга (1715—1731), палаццо Мадама (с 1718), широко раскинувшийся охотничий замок Ступиниджи (после 1729), семинария и многие другие. Ювара возвел купола церкви Сант Андреа в Мантуе и собора в Комо.



51. Флоренция. Церковь Сан Фиренце. Фасад, 1725—1772 гг., Ф. Руджери и Ц. дель Россо



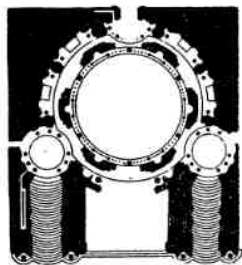
52. Турин. Церковь Сан Лоренцо, 1668—1687гг., Г. Гварини. План, вид купола снизу, интерьер

Ф. Ювара — мастер больших композиций, сооружений крупного масштаба. Им создана базилика Суперга близ Турина (1715). Это центрическое купольное здание, к которому примыкает сильно выступающий и поднятый на подиуме портик, поставлено на холме, высоко над долиной, в которой лежит город (рис. 55).

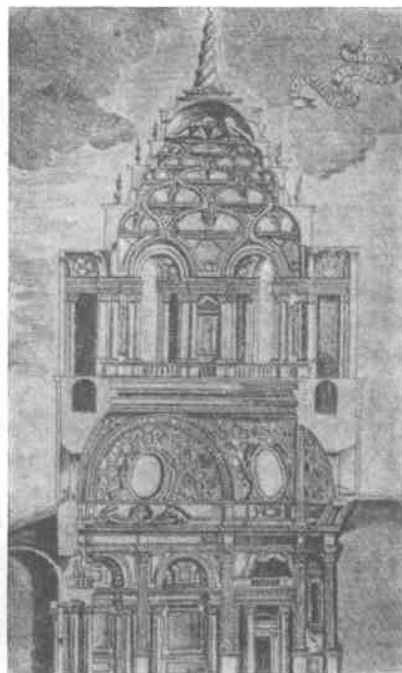
Значительно дальше от Турина лежит охотничий замок Ступиниджи (с 1729). Он находится на равнине и широко раскинул свои крылья, охватывающие три части главного двора, окруженного службами (рис. 56). Длинная аллея ведет к главным воротам резиденции, за которыми пространство двора раздвигается широким полукругом. Затем следует более узкая горловина

и снова более широкое шестигранное пространство, в котором разбиты партеры. С боков находятся низкие корпуса и ряд служебных замкнутых двориков, рассчитанных на приезд грандиозной свиты монарха. Чередование дворцовых пространств замыкается парадными помещениями дворца. По оси симметрии этого грандиозного комплекса находится центральный, эллиптический в плане объем. Это огромный двухъярусный зал, увенчанный куполом и украшенный со всем великолепием барочной фантазии. Он отличался роскошной отделкой и богатством материалов.

Однако замысел на этом не кончается. Замок владельца стоит в центре композиции. За ним находится строго распланированный, вытянутый все по той же главной



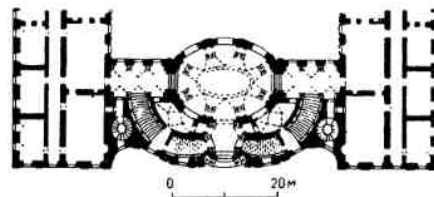
53. Турин. Капелла Санта Синдоне в соборе, 1668—1694 гг., Г. Гварини. План, верхняя часть капеллы и разрез



композиционной оси парк — открытое пространство — лужайка, сменяющаяся обширной круглой, обведенной аллеями рощей.

В самом центре Турина, на площади Кастелло, Ювара пристроил к многократно трансформированному средневековому замку (включавшему остатки древнеримских декуманских ворот) новый корпус, состоящий по сути дела из великолепного вестибюля с двумя широкими лестницами по сторонам (1718). Эта часть комплекса с тяжеловесным фасадом получила название палаццо Мадама (рис. 57).

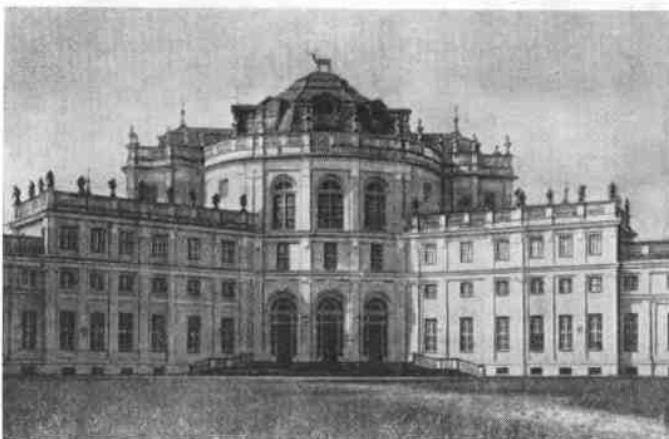
Здесь ярко проявился наметившийся уже в начале эпохи интерес к лестнице как важному элементу динамической простран-



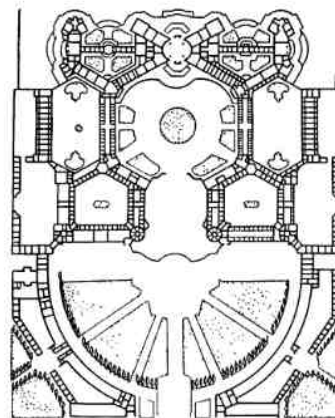
54. Турин. Палаццо Кариньяно, 1680 г., Г. Гварини. Общий вид и план



55. Турин. Базилика Суперга, 1715 г.,
Ф. Ювара



56. Ступиниджи близ Турина. Замок, с 1729 г.,
Ф. Ювара. Генплан, вид с воздуха и центральный павильон

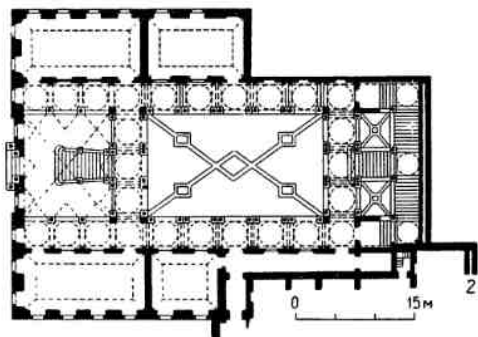


ственной композиции (ср. палаццо дель Университá в Генуе, 1636, Б. Бьянко; см. рис. 57, 2).

Работы Ювара сделали его настолько знаменитым, что его неоднократно приглашали строить за пределы Италии. Для Лиссабона он разработал проект собора и замка, последние годы жизни провел в Мадриде, где выполнял проект королевского дворца.

В Неаполе ярким примером барокко является церковь Сан Филиппо Нери, называемая деи Джероламини, которая была построена в 1592—1612 гг. и более чем через 100 лет получила великолепный беломраморный фасад, возведенный Франческо Фуга (1780). Две колокольни с ажурным завершением flankируют центральный фронтон.

Приехав в Неаполь в 1751 г., Фуга возвел здесь также виллу Фаворита и обширный Альберго деи Повери — страноприим-



57. 1 — Турин. Палаццо Мадама, с 1718 г., Ф. Ювара. Главный фасад и парадная лестница; 2 — Генуя. Палаццо дель Университета, 1636. План и лестница в первый двор

ный дом, длинный (более 300 м) фасад которого был закончен лишь в 1829 г.

Другим крупным мастером, работавшим в Неаполе, был Луиджи Ванвителли, приглашенный королем Карлом III для украшения его столицы.

Луиджи Ванвителли (1700, Неаполь — 1773, Казерта) учился в Риме у отца — художника Гаспара ван Виттеля. Начал деятельность в Риме как живописец; с 1733 — член Академии Сан Лука; в 1736 — включен в строительную комиссию собора св. Пет-

ра; в 1739—1743 — руководил строительством римского порта во Фьюмичино. С 1751 переехал в Казерту, где построил замок. С 1769 — в Милане. Прочие работы: Лаццаретто (1733) и церковь Джезу в Анконе (1743—1745); церковь Сантиссима Анунциата (с 1761), палаццо д'Ангри (1755) и другие дворцы в Неаполе; проект фасада Миланского собора (1750) и перестройка палаццо Реале в Милане (вместе с Пьермарини).

Главным произведением Ванвителли, уже работавшего до того в Анконе и Риме, является замок в Казерте, недалеко от Не-



58. Катанья. Собор св. Агаты. Фасад и фонтан Слона, 1736 г., Дж. Ваккарини

аполя, построенный без отделки в 1752—1774 гг. (рис. 59). Ансамбль замка (включая парк) — последнее произведение такого размаха в Италии — был построен для неаполитанской династии Бурбонов. По роскоши он может быть сопоставлен с Версалем.

Замок представляет собой грандиозное каре со сторонами 264×184 м, заключающее внутри четыре двора. Внушительному пятиэтажному фасаду свойственно почти классическое благородство, но богатейший парк, украшенный фантастическим каскадом (пожалуй наиболее богатым в бедной водой Южной Италии), и интерьеры — яркие произведения позднего барокко. Свойственные барокко сценические приемы особенно заметны в композиции главной лестницы, длинный и широкий центральный подъем которой дополнен по сторонам двумя маршами, поднимающимися в обратном направлении. Перспектива этих маршей вместе с венчающими помещением аркадами и колоннами производит впечатление настоящей сценической декорации.

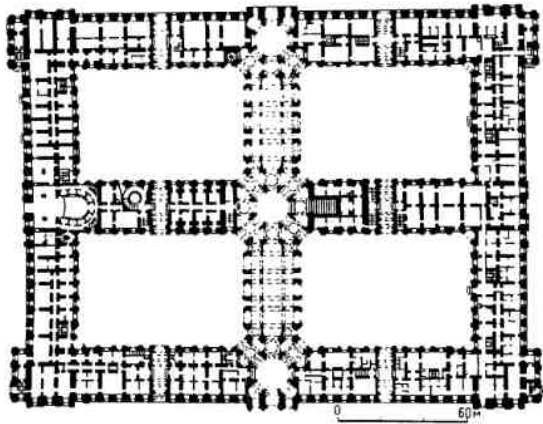
Не менее декоративен и восьмигранный зал, находящийся в центре композиции.

Интерьеры замка в Казерте заканчивались Карло Ванвителли, сыном Луиджи. Но общая композиция не получила завершения: проектировавшиеся по углам каре башенки и высокий купол над центральным залом так и не были построены.

В Казерте работал также Джузеппе Пьермарини, деятельность которого практически относится к новому этапу в развитии архитектуры — периоду классицизма.

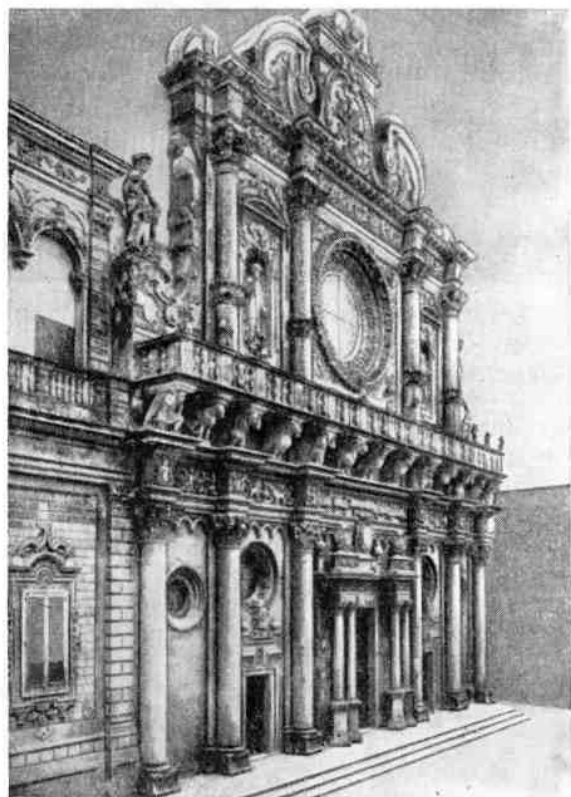
Многочисленные и очень яркие барочные здания возведены в Лечче — городе, расположенном на Адриатическом побережье на самом юге Италии, в отдаленной провинции Апулии, куда как флорентийские, так и римские влияния доходили с большим запозданием. Расцвет барокко приходится здесь на 2-ю половину XVIII в., когда арх. Джузеппе Цимбало, прозванный Цингарелло, расширил собор, построил церкви Сант Анджело (1663), Санта Кьяра (1687) и особенно поражающую богатством деталей Санта Кроче, а также монастырский корпус при ней, служащий теперь Префектурой (рис. 60). В безудержной страсти к декору, покрывающему почти все фасадные плоскости, сказались последствия долговременного испанского владычества: рустовка со стен переходит на пилястры; оконные и дверные наличники получают причудливые очертания.

В Сицилии барокко получило исключительно богатое развитие. После первых, относительно скромных произведений Джаккомо Амато (1643—1732), приехавшего в Сицилию из Рима и строившего в Палермо и многих других городах, оно расцвело пышным цветом. Здесь каждый, даже небольшой городок был украшен дворцами и отмечен монументальной барочной церковью, нередко совершенно своеобразной композиции. При общем базиликальном плане церквей их фасады сплошь и рядом образованы выпуклой стеной, расчлененной многоярусными ордерами. Ритмическое, сужающееся кверху построение стен непосредственно переходило в венчающую фасад одиночную колокольню. Купол в этом случае получал второстепенную роль в služете и общем объемном построении, которое, по-видимому, было обусловлено расположением городов на горных склонах. Отодвинутый от лицевой стены купол был бы не виден снизу, тогда как возвы-



59. Казерта близ Неаполя. Замок, основные годы строительства — 1752—1774, Л. и К. Ванвितелли, Д. Пьермарини. План, фасад, главная лестница, восьмигранный вестибюль и каскад в парке





60. Лечче. Дворец префектуры и церковь Санта Кроче деи Челестини, 2-я половина XVII в., Дж. Цимбало (Цингарелло), Г. Риккардо и др.

шающаяся прямо над ней колокольня неизменно главенствует и хорошо видна прихожанам, поднимающимся к церкви по

узким улицам-лестницам. Эти типичные для Сицилии церковные композиции получили распространение в самом начале XVIII в., уже после землетрясения в 1693 г., разрушившего города восточных районов и побережья.

Наиболее ярким примером являются церковь Сан Джорджо в Модике, базилика Сан Джорджо и церковь Сан Джованни в Рагузе — все построенные Р. Гальярди, одним из наиболее талантливых сицилийских архитекторов 1-й половины XVIII в., который отстраивал Рагузу после землетрясения.

Джованни Баттиста Ваккарини (1702—1768), получивший образование в Риме, — пожалуй наиболее крупный из архитекторов, работавших в Сицилии в XVIII в. Его произведения сосредоточены в Катанье — портовом городе, расположенном у подножья Этны, который был почти полностью превращен в руины землетрясением 1693 г. Ваккарини не только принадлежит прямоугольная планировка, но и многие выдающиеся здания города: палаццо Муниципале (1741), церковь св. Агаты, двор монастыря Иезуитов. При восстановлении собора Ваккарини сделан богато украшенный колоннами и раскреповками фасад (1736), а церковь Сан Джулиано он завершил окруженным восьмигранной арочной галереей куполом. Оригинален устроенный мастером перед собором фонтан, посреди большой круглой чаши которого на высоком постаменте поставлен большой античный слон, выполненный из черной вулканической лавы, и несущий на своей спине обелиск (см. рис. 58).

Римская архитектура в XVIII в. переживала явный спад. Дотраивались многие, начатые в предыдущем веке, дворцы и церкви. Наиболее значительными архитекторами явились Галилеи, Фуга, Сальви.

Проведя свою молодость в Англии и усвоив там английское палладианство, Алессандро Галилеи (1691, Флоренция — 1736, Рим), приехавший в 1730 г. в Рим, лишь с трудом воспринял формы римского барокко. В его произведениях они утратили сочность, и выполненные им фасады церкви Сан Джованни деи Фиорентини (1734) и базилики Сан Джованни ин Латерано (1735), по существу, являются провозвестниками эпохи классицизма (рис. 61).

Творчество Фуги, работы которого можно встретить во многих городах Италии, носит типично барочные черты.

Фердинандо Фуга (1699, Флоренция—1781, Рим) работал в Риме (с 1717) и Неаполе (с 1751) для Карла Бурбонского. Главные работы: в Риме — крыло дворца Квиринала (с 1732), дворцы делла Консульты (1732—1734), Корсини (1732—1736), церковь Санта Мариа делле Мorte (1733—1737), главный фасад базилики Санта Мариа Маджоре (1743—1750); в Неаполе — палаццо Альберго деи Повери (с 1751, окончено в 1829), фасад церкви деи Джероламини (около 1780), здание герцогской керамической мануфактуры (1772), вилла Фаворита и др.

Фуге довелось заканчивать произведения многих архитекторов и даже целые ансамбли. Так, в Риме построенное им палаццо делла Консульты обогатило ансамбль площади Квиринала, а глубокая лоджия, пристроенная к главному фасаду базилики Санта Мариа Маджоре, закончила этот ансамбль, в строительстве которого участвовало столько архитекторов (см. рис. 44).

Последние отзвуки барокко в Риме — венец барочной градостроительной сцене — графии. Так, архитекторами Спекки и де Санктис в 1725 г. была построена знаменитая Испанская лестница. Это блистательный пример архитектурного использования рельефа и сочетания в едином ансамбле целой группы градостроительных элементов (рис. 62). Испанская лестница является в сущности своеобразной площадью-амфитеатром, ступени которой используются римлянами и туристами как скамьи.

Соединив отмеченную обелиском площадку перед церковью Санта Тринита деи Монти и piazzetta di Spagna, украшенную берниниевым фонтаном Баркачча, лестница связала вместе с тем две магистрали (виа Систина и виа Бабуино) и образовала новую пересекающую их ось, намеченную лестницей (асимметрия которой незаметна благодаря хитроумному расположению маршей) и улицей Кондотти.

Другой ансамбль — площадь и фонтан Треви, низвергающий потоки воды из искусственных скал, нагроможденных перед дворцом-кулисой (1732—1762, Н. Сальви, скульптор П. Браччи, рис. 63), изображающей триумфальную арку.

В середине XVIII столетия в зодчестве Италии начинается поворот от барокко к классицизму. Признаки коренных изменений в мышлении архитекторов появляются сперва в теоретических трудах и сказываются на практике лишь к концу века. Этот временный разрыв между теорией и практикой, которые на протяжении трех веков развивались в Италии в неразрывной связи, показывает, с одной стороны, сузив-



61. Рим. Базилика Сан Джованни ин Латерано. Фасад, 1735 г., А. Галилен

шиеся экономические возможности, приведшие к резкому сокращению строительной деятельности в стране, а с другой, — своеобразные истоки итальянского классицизма, значительно отличавшиеся от классицизма абсолютистской Франции и Англии.

Первая последовательная и очень принципиальная критика барочной архитектуры была развернута францисканским монахом Карло Лодолли в школе для молодых венецианских нобилей в конце 1750 и в самом начале 1760 г. Мысли Лодолли, критиковавшего барокко за неоправданные излишества и формализм, четко потребовавшего от архитектуры возвращения к трезвому функционализму, были последовательно изложены лишь через четверть века после его смерти в трактате Андреа Меммо¹, но несомненно оказали широкое влияние задолго до этого. Так, один из учеников Лодолли, — Альгаротти — приверженец традиционной, т. е. барочной, архитектуры излагает и критикует взгляды своего учителя в работах, опубликованных в 1760 гг.² В них Лодолли предстает как «пурист» и «ригорист», борющийся против излишних украшений и иллюзионистских фокусов. Но Лодолли не был одинок; против изжившего себя стиля позднего барокко

¹ A. Memmo. Elementi di Architettura Lodolliana, Roma, 1786.

² Francesco, Conte Algarotti. Saggio sopra l'architettura. Livorno, 1764; Lettere sopra l'architettura. Livorno, 1765.

поднимались и другие голоса¹. Очень оживленную, подчас яростную борьбу мнений в работах итальянских теоретиков

¹ См., например, T. Gallicini. Trattato sopra gli errori degli architetti, трактат, написанный еще в 1621 г. (!), но опубликованный лишь в 1767 г., когда критика барочной архитектуры стала отвечать веяниям времени; A. Visentini. Osservazioni, 1771; G. Passeri Discorso della ragione dell'architettura, 1772.

2-й половины XVIII в. можно хорошо проследить по сочинениям Милиция². Последний, хотя и причисляется многими авторами к числу основных итальянских теоретиков классицизма, в действительности не был вполне последователен в своих взглядах.

² F. Milizia. Vite dei piu celebri architetti. Roma, 1768.

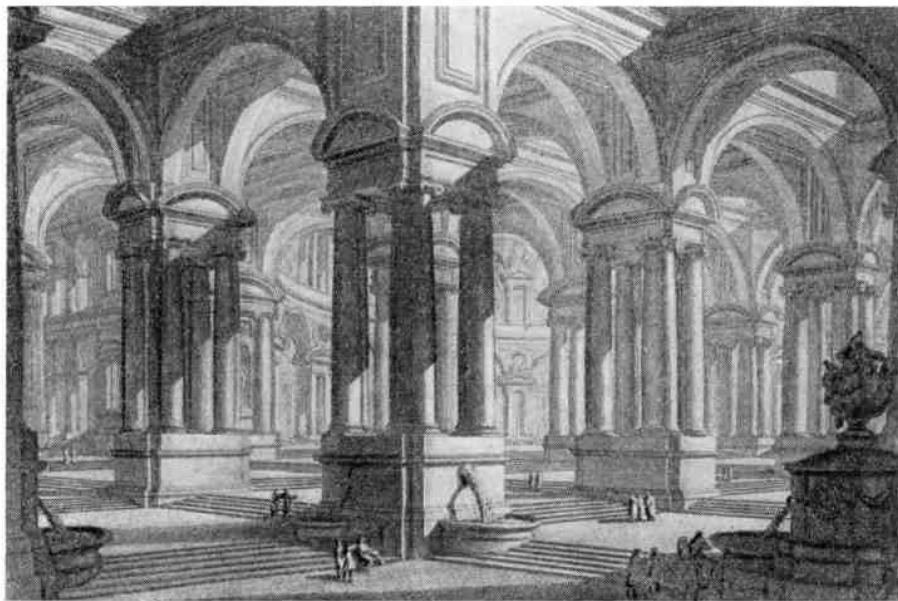


62. Рим. Испанская лестница, ведущая к церкви Санта Тринита деи Монти, 1725 г., Спекки и де Санктис



63. Рим. Фонтан Треви, 1732—1762 гг., Н. Сальви

64. Мотив театральной декорации. Бибиена



Исключительное значение для формирования стиля классицизма сыграло развитие вкуса к античности и романтизации древнеримских развалин, проявившееся в работах многих живописцев, художников и архитекторов в Италии (Дж. П. Паннини) и в других странах. Крупнейший среди них архитектор и гравёр Джованни Баттиста Пиранези (1720, Мольтано близ Венеции — 1778, Рим) опубликовал несколько серий вдохновенных, поражающих богатством воображения офортов, отметивших своим влиянием целую художественную эпоху. Не менее важное значение имело открытие и последовавшие раскопки погребенных под пеплом Везувия древнеримских городов, прежде всего Геркуланума (публикации 1757 и 1792 гг.), а также увлеченная проповедь эллинизма Винкельманом, издавшим в 1763 г. «Историю античного искусства».

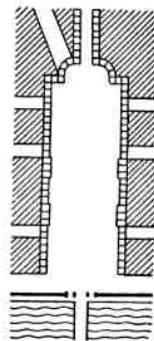
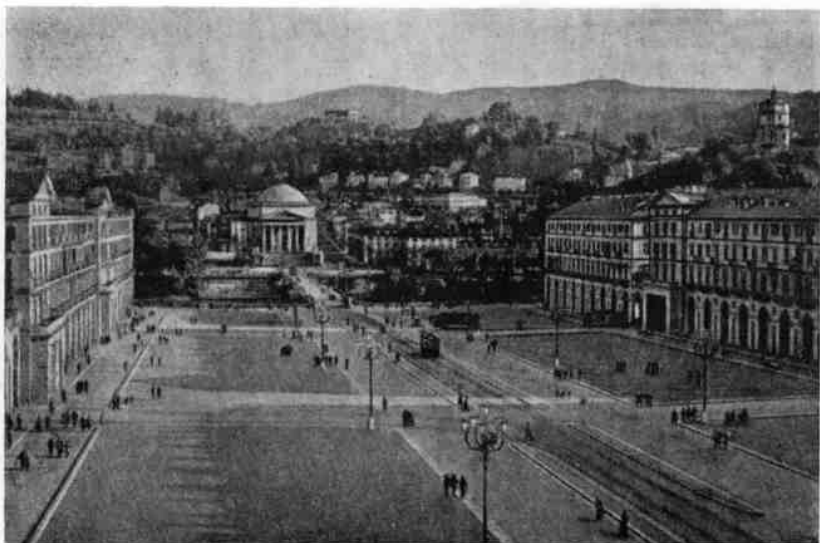
В архитектуре Италии, как уже говорилось, возникновение новых тенденций классицизма можно отметить еще в 1740-х годах в римских произведениях А. Галилеи. Характерные черты классицизма — спокойная, уравновешенная композиция и строгое, тектонически оправданное применение ордеров — проявились и в новых музейных помещениях Ватикана, особенно в корпусе музея Пию Клементино (1774, арх. М. А. Симонетти), перегородившего возведенный Браманте двор Бельведера.

Одним из наиболее значительных представителей классицизма в итальянской архитектуре был Джузеппе Пьермарини (1734—1808). Он был сперва учеником, а затем (с 1765) помощником Ванвितелли на постройке дворца в Казерте и позднее в Милане. В Милане Пьермарини возвел палатцо Реале (с 1769), Бельджойозо (1781) и здание театра Ла Скала (1776—1778, рис. 65). Он строил также в Мантуе и Монце.

В начале XIX в. в Италии был осуществлен ряд градостроительных начинаний крупного масштаба. В Милане, который стал столицей созданного французами



65. Милан. Театр Ла Скала, 1776—1778 гг., Дж. Пьермарини



66. Турин. Площадь Витторио Венето (бывш. Витторио Эммануэле), начало XIX в.; церковь Гран Мадре ди Дио, 1818—1831 гг., Ф. Бонсиньоре. План площади, общий вид в сторону реки

«Итальянского королевства» (1805—1814), в сторону реки проектировался Форум Бонапарте (с 1801), были построены Арена, вмещающая 30 тысяч зрителей (с 1806, арх. Л. Каноника), Триумфальная арка Мира (1806—1838, Л. Каньола), Porta Нуова (1810, арх. Цанойя) и др.

В Турине улица По и площадь Витторио Венето (бывш. Витторио Эммануэле) были обнесены портиками. На другой стороне реки Ф. Бонсиньоре возвел церковь Гран Мадре ди Дио (1818—1831), классицизирующий вариант композиции римско-

го Пантеона (рис. 66). Форму ротонды, но с монументальной полуциркульной в плане колоннадой, раскрытой к королевскому дворцу, получила церковь Санти Франческо э Паоло в Неаполе (1817—1846, арх. П. Бьянки, рис. 67).

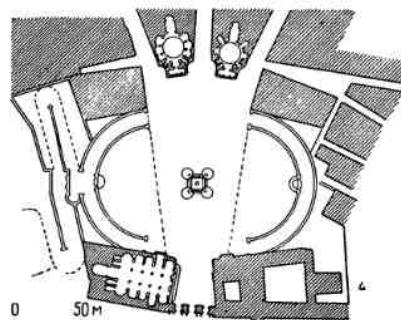
Другая неаполитанская постройка этого времени — театр Сан Карло, начатый еще Фугой и Медрано, но отстроенный после пожара 1816 г. арх. Никколини, которому принадлежит монументальный пятиарочный фасад, увенчанный портиком (рис. 68).



67. Неаполь. Церковь Санти Франческо э Паоло, 1817—1846 гг., П. Бьянки



68. Неаполь. Театр Сан Карло. Фасад, после 1816 г., А. Никколини



69. Рим. Пьяцца дель Пополо, 1816—1820 гг., Дж. Валадье

1 — вид на площадь с подъема на Пинчо; 2 — вид в сторону Корсо на церкви Санта Мариа ди Монтесанто и Санта Мариа ден Мираколи (с 1662 г.), К. Райнальди, Л. Бернини, К. Фонтана; 3 — вид на Порто дель Пополо; 4 — план площади

Памятником классицизма в Милане является церковь Сан Карло Борromeо, завершенная большим барабаном и куполом (1836—1847, арх. К. Аматти).

В эту пору монументальный антикизирующий облик придается все новым сооружениям, даже таким чисто утилитарным, как резервуары в Ливорно (П. Поччанти).

Наиболее значительное по своим художественным достоинствам градостроительное мероприятие связано с именем Дж. Валадье, который закончил пл. дель Пополо.

Джузеппе Валадье (1762, Рим — 1839, Рим) учился у отца — ювелира Луиджи Валадье и в Академии ди Сан Лука в Риме. Ездил в Северную Италию (1781), Францию (1785), Сицилию (1798—1800). С 1814 г. назначен главным архитектором Ватикана и Рима, преподавал в Академии ди Сан Лука (1821—1837), участвовал в археологических

работах и публикациях. Издал учебник по архитектуре в пяти книгах. Главная работа: реконструкция площади дель Пополо и терраса Пинчо в Риме (1816—1820). Реставрационные работы: арка Тита в Риме, арка в Римини.

Новая овальная форма придала площади дель Пополо ярко выраженную поперечную (по отношению к лучевым улицам) ось и резко изменила ее характер; из динамического пункта схождения (или расхождения) нескольких улиц площадь превратилась в гармонически завершенное, вполне уравновешенное открытое пространство, доминирующее над вливающимися в нее улицами. Низкие парапеты полукруглых рампы четко ограничили пространство площади, однако не замыкали ее. Вместе с тем была оформлена и поднимающаяся над площадью, раскрытая на город терраса

Пинчо, а затем разбиты регулярные сады над ней (рис. 69).

Во Флоренции градостроительные работы развернулись в годы кратковременного превращения ее в итальянскую столицу (1865—1868). В этот период архитектор Поджи создал площадь Кавур, полукольцо магистралей на месте городских укреплений и проложил извивающуюся по холмам Виале деи Колли.

Все эти преобразования явились лишь преддверием более серьезных изменений в городской застройке, последовавших во 2-й половине XIX в. вместе с развитием промышленности, быстрым притоком в города населения, нуждавшегося в массовом жилище, с появлением механизированного транспорта, прокладкой инженерных сетей и совершенствованием всего городского благоустройства.

ГЛАВА 2

АРХИТЕКТУРА ФРАНЦИИ

1. АРХИТЕКТУРА ВРЕМЕНИ ФРАНЦУЗСКОЙ АБСОЛЮТНОЙ МОНАРХИИ XVII—XVIII вв.

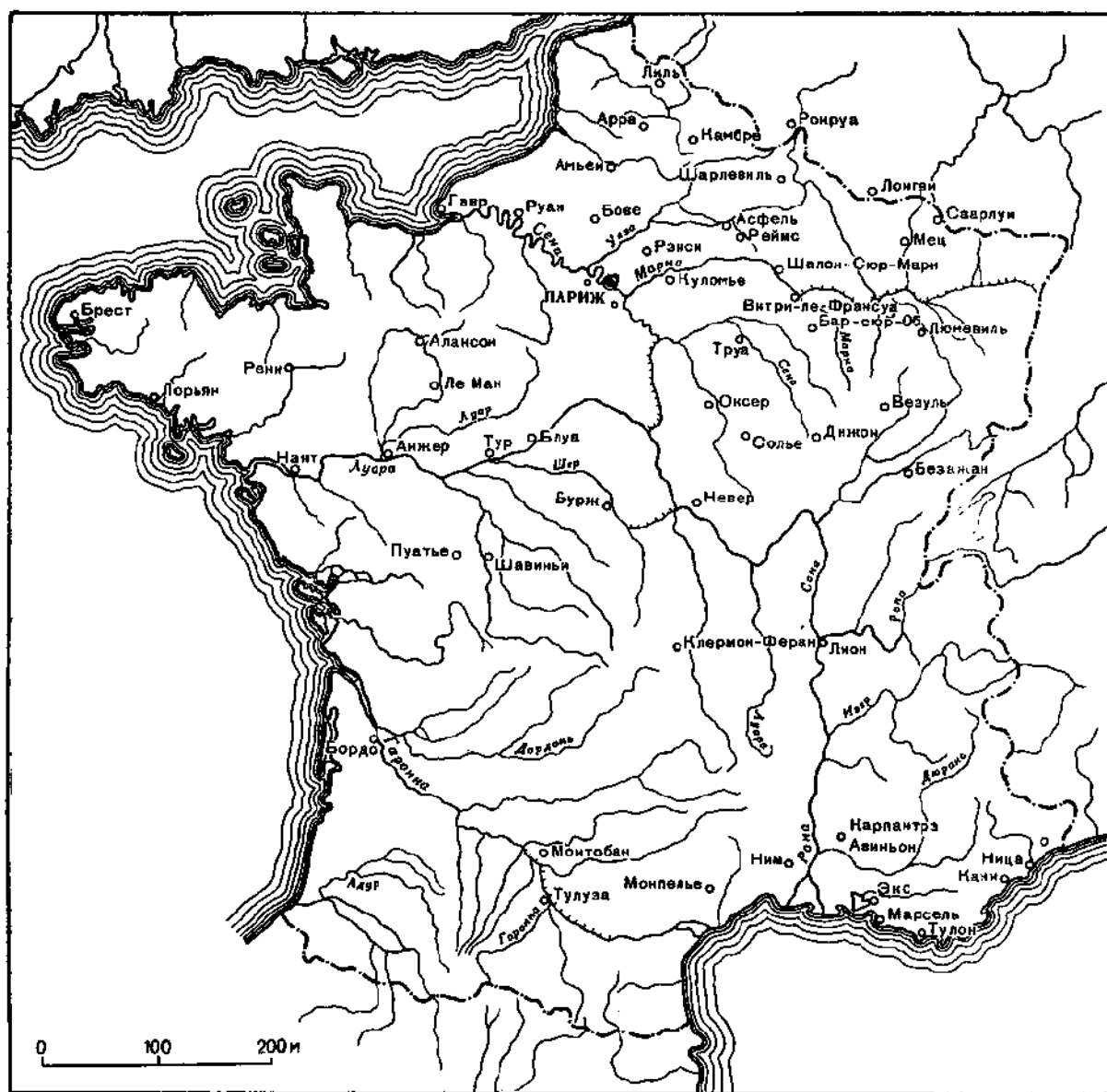
Глава об архитектуре Франции имеет два раздела. Раздел I посвящен времени абсолютной монархии XVII—XVIII вв., раздел II — архитектуре периода Великой французской революции и становления буржуазного господства в начале XIX в. Раздел I, охватывающий два столетия, эпоху расцвета и упадка абсолютизма, в свою очередь делится на четыре периода. Эти периоды, почти одинаковые по длительности, укладываются каждый приблизительно в 50 лет и более или менее соответствуют датам жизни и правления французских королей¹. Деление на периоды вызвано тем, что Франция на протяжении этих двух столетий четыре раза меняла направление в архитектуре. Стилистические изменения, происходившие во всех видах искусства, в том числе и в архитектуре, были тесно связаны с социальными сдвигами, происходившими во Франции. Архитектура отразила духовные искания и запросы различных классов и сословий французского общества. Знаменательно то, что в этот период язык архитектурных форм не отставал от развития общества. Это и понятно, ибо архитектура сознательно привлекалась для доказательства прогрессивности феодально-абсолютистского порядка, с одной стороны, и свободы человеческой личности, с другой. Через все четыре периода проходит сложная борьба

между государственной системой и индивидуальной человеческой личностью, что получило широкое и глубокое отражение в архитектуре. Так возникают величественные ансамбли, отразившие в художественных образах идею абсолютизма и наряду с этим небольшие изысканные архитектурные сооружения, по своим объемам и пропорциям соразмерные человеку.

Смена стилистических форм в XVII—XVIII вв. не сопровождалась коренной сменой предшествующих идей и вкусов, новое постепенно вызревало в недрах старого, беря от него прогрессивное, необходимое для дальнейшего роста. Весь этот двухвековой период характеризуется высокой строительной культурой, уходящей своими корнями в далекое (гальское) прошлое Франции. Устойчивость традиций позволила абсолютизму создать новую, высокохудожественную культуру на базе предшествующих эпох.

Во всех четырех периодах французской архитектуры XVII—XVIII вв. отразилась борьба светского и церковного начала. Католицизм в начале XVII в. стремился к пышности и эмоциональности архитектурных образов, но уже в этот первый период ему противопоставлялись сдержанные по форме, основанные на математических закономерностях сооружения раннего классицизма. Среди пестрого многообразия архитектурных форм, сосуществовавших с ведущими течениями классицизма и барокко, бытуют готика и ренессанс. Рациональная система мышления, тяготеющая к светскому истолкованию художественных

¹ Первый период — Генрих IV (1594—1610) и Людовик XIII (1610—1643); второй период — Людовик XIV (1643—1715); третий период — Людовик XV (1715—1774); четвертый период — Людовик XVI (1774—1792).



Схематическая карта Франции

образов, способствовала созданию архитектуры, построенной на закономерностях классического ордера. Эта архитектура была ведущей в конце XVII в. Классицизм 2-й половины XVII в. очень репрезентативен и не отказывался для создания выразительных, величественных и блестящих образов от декоративных приемов, родственных барочным. В начале XVIII в. как реакция на рационализм возникает новая безордерная система, зародившаяся в придворных ари-

стократических кругах, получившая название рококо. Вторая половина XVIII в. знаменуется в архитектуре Франции новым расцветом изысканного и утонченного классицизма, сложившегося на архитектурных образцах античности, отразившего духовные запросы отмирающей аристократии. По своим художественным качествам классицизм XVIII в. является вершиной французской архитектуры этой эпохи. В его недрах, также на базе античности, зарождается

новая архитектурная система, выражающая художественные идеалы буржуазных кругов, получившая развитие в начале XIX в. Во 2-й половине XVIII в. волна «просветительства», охватившая широкие слои населения, способствовала освобождению искусства от церковности. Именно поэтому отзвуки барокко в церковной архитектуре Франции 1-й половины XVII в. вызвали во 2-й половине XVIII в. отрицательное к себе отношение. Усиление светского начала, вкусы которого тяготели к классицизму, привели в конце XVIII в. к его полной победе.

Первая половина XVII в.

Правление Генриха IV (Бурбона) стремилось к централизации государственной власти. Для поднятия экономики правительство строит крупные мануфактуры и поощряет частные предприятия по выработке шелковых тканей, гобеленов, золоченых кож для обоев, сафьяна, фарфоровых изделий. Оно дает привилегии иностранным мастерам и субсидии отечественным фабрикантам. Большое внимание уделялось постройке новых домов, мостов и особенно каналов. После окончания религиозных войн страна сильно изменилась. Концентрированная в городах и замках жизнь выходит на широкие просторы. Появляются новые населенные места уже без крепостных укреплений. Меняется характер самой архитектуры, в которой в этот период наряду с новыми тенденциями еще уживаются готические и ренессансно-классические архитектурные формы и конструкции.

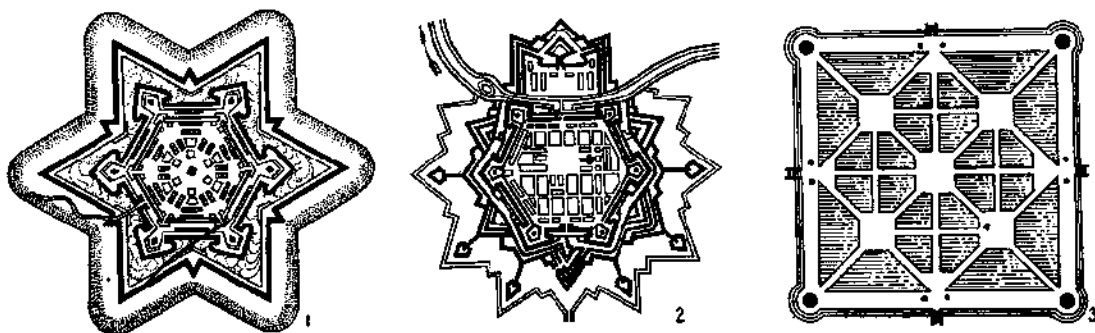
Генрих IV уделял большое внимание строительному делу и произвел в нем коренную реорганизацию. Нантский эдикт, предоставлявший протестантам свободу вероисповедания, создал приток в строительство мастеров-гугенотов, которых было большинство среди архитекторов, скульпторов и строительных рабочих. С 1654 г. учреждается для функций контроля новая самостоятельная должность сюринтенданта по строительству. Однако руководить производством работ разрешалось только архитекторам, а не чиновникам. Архитекторы, выполняя королевские и частные заказы, становятся привилегированной, хорошо обеспеченной частью общества, близ-

ко стоящей ко двору и чиновной верхушке. Уже в XVI в. была введена новая должность — «архитектор короля». Это звание имели: Леско, Филибер Делорм и др. Во Франции возникают целые династии архитекторов — Андруэ Дюсерсо, Метезо, находившиеся под покровительством короля.

Большое внимание уделялось производству строительных материалов, причем с использованием местных ресурсов. В это время во Франции, хотя и продолжали строить из дерева, но постройки штукатурили, имитируя камень: таковы, например, жилые дома в Париже и Руане. Основным строительным материалом становится кирпич. Камень теперь применяется главным образом как декоративный материал. Особое распространение в это время получает смешанная техника строительства из кирпича и камня — традиция, идущая от XV в. Уже в 1-й половине XVII в. унифицируются размеры кирпича и квадров камня в соответствии с новыми требованиями. В Нормандии, где в изобилии имеются каменные породы разного цвета, их широко использовали в комбинации с кирпичом для придания фасадам колористического богатства. На севере и юге применялся тесаный кирпич, делали и лекальный формованный кирпич (в Монтобана). Широкое применение в XVII в. получил гипс.

В детские годы Людовика XIII Францией фактически управлял кардинал Ришелье — идеолог и теоретик абсолютизма. Ришелье ликвидировал самостоятельность муниципалитетов и укрепил интендантуру. Интенданты фактически сделались представителями центральной власти на местах, и, таким образом, Ришелье взял страну под свой личный контроль. Создание организованной им в Париже Академии художеств было распространением этой абсолютистской власти на сферу искусства. При Ришелье архитекторы всей Франции начинают развлекаться на Париж. Королевская служба руководила архитектурой и осуществляла прямой контроль на муниципальных стройках.

Правление Ришелье принесло Франции экономическую мощь, расширение ее границ до современных (за счет Эльзаса, Восточной Лотарингии и юго-западной части Бельгии с развитой промышленностью) и место самого сильного государства Западной Европы.



1. 1 — военный город, начало XVII в., Ж. Эрар и Ж. Перре, схема; 2 — Саарлуи, 1-я половина XVII в.; 3 — Анришмон, 1-я половина XVII в.

Градостроительство. Французские города имели очень плотную застройку, как бы слившуюся в единый каменный массив; однако это не мешало приспособлению старых городов к новым жизненным условиям: их перестраивают, ломая средневековые постройки, в целях усиления обороноспособности, борьбы с эпидемиями и пожарами, одновременно стремясь к архитектурной организации города в целом. Продолжается разработка плана «идеального города». Однако в этом французские архитекторы, как и их современники в других странах, находятся в полной зависимости от насущных потребностей обороны.

Новые города возникают и как укрепленные форпосты (но теперь уже в основном на окраинах государства), и как промышленные центры, и как города-резиденции. Последние строятся в комплексе с резидентским дворцом, частью которого является и самый город, планировочно подчиненный дворцу.

В 1-й половине XVII в. идет интенсивное строительство военных городов. Жак Эрар и Жак Перре в начале XVII в. дают образцы планов (рис. 1, 1) таких городов в своих трактатах по фортификации. Эти города имеют форму квадратов или правильного многоугольника с радиально-кольцевой системой улиц, дозорной башней в центре, площадью для сбора гарнизона и бастионами. Таковы города: Витри ле Франсуа, построенный итальянцем Марино, Саарлуи (рис. 1, 2), Анришмон (рис. 1, 3), Монтобан. Город Шарлевиль (рис. 2, 1) в Арденнах (на р. Маас) был заложен в 1608 г., видимо, арх. Клеманом Метезо. Он построен по единому, хорошо продуманному плану и изломанной линией басти-

онов красиво увязан с местностью. Почти квадратный в плане город имеет живописно расположенные кварталы, улицы, площади, композиционно связанные в единый ансамбль.

Жан Клеман II Метезо (умер 1652), с 1610 — архитектор Карла Гонзаго, с 1627 — короля. Главные постройки: г. Шарлевиль; в Париже: строил совместно с С. де Броссом — Люксембургский дворец, церковь Сен-Жерве (1616), самостоятельно — отели: Де Суассон (1612—1619), Барбье (1630), Люин; церковь Оратуар (1621), монастырь Асолье (1630); плотину в г. Лярошель (1627). Замок Шилли в департаменте Сена и Уаза; трансепт церкви Петра в Дрё.

В качестве города-резиденции по проекту Жерома Ситони был построен город Нанси (1588—1611 гг.; рис. 2, 2) к югу от старого Нанси. Старый город имел нерегулярную планировку, новый — прямоугольную сетку улиц. В течение столетия сохранялась крепостная стена между этими двумя городами, слившимися в один только в XVIII веке.

Город Ришелье в Пуату (рис. 2, 3) был построен при замке Ришелье в 1638—1641 гг. Строителем города и замка был арх. Лемерсье.

Жак Лемерсье (1585—1654), учился в Риме (1607—1613), 1637 — первый архитектор короля. Главные постройки в Париже: западный корпус Лувра с Павильоном Часов и часть Северного корпуса (1624), дворец Ришелье (Пале Рояль, 1629—1636), церкви: Сорбонны (1629), Валь-де-Грас (1635—1653), ряд особняков.

Город Ришелье имел в плане прямоугольную форму с симметричной планировкой улиц и площадей. Центральная осевая улица, застроенная домами приближенных кардинала, вела к главным во-

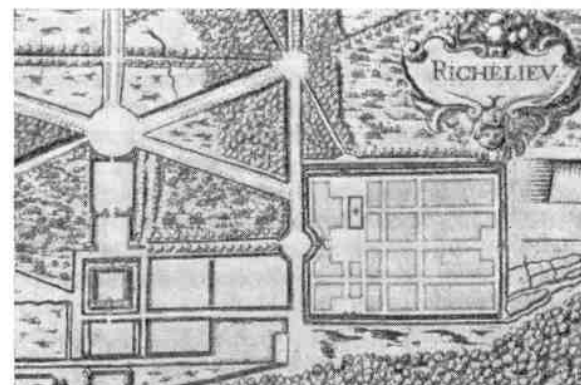
ротам города, в направлении замка, к которому город был обращен открытой круглой площадью за линией городской стены, полукругом обходившей ее. Внутри города у главных ворот была прямоугольная площадь с важнейшими городскими сооружениями. Город Ришелье был построен по единому замыслу: в нем строгие формы зданий сочетались с четкой планировкой улиц и площадей. Город не получил дальнейшего развития, так как не имел ни экономического, ни стратегического значения, и со смертью Ришелье стал никому не нужен.

Перестройка старых, стихийно сложившихся городов с прокладкой новых прямолинейных улиц, заменявших беспорядочную средневековую уличную сеть, началась еще в XVI в.

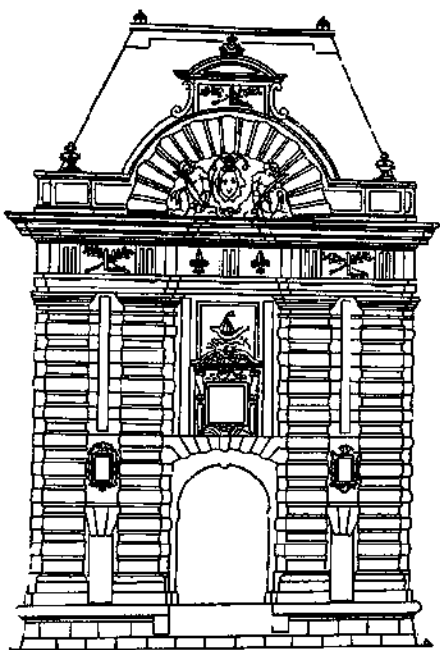
В начале XVII в. перепланировка обычно не выходила за пределы крепостных стен городов. Так было в Париже, а по столице равнялась провинция. Первые перепланировочные работы были начаты в 1615 г. в северо-западной части Парижа с раздела и продажи небольшими участками королевских земель между улицами Ботэ и Жак. Париж застраивался на общественные (муниципальные), государственные, королевские и частные средства. По инициативе подрядчиков, например, застраивались острова Нотр-Дам, Ваш и Сен-Луи.

В 1633—1636 гг. были изменены границы города. Западная его часть с дворцами Лувр и Тюильри, кварталы по улицам Сент-Оноре и Ришелье были ограждены новой крепостной стеной. Подготовлены проекты ограждения крепостной стеной предместий Сен-Жермен, Сен-Мишель, Сен-Жак, Сен-Марсель и Сен-Виктуар. В это время предпринимаются попытки оформления въезда в город. Саломон де Бросс и Шарль дю Ри проектируют ворота Сент-Оноре (рис. 3), которые, однако, не были осуществлены.

С ростом Парижа в западном направлении явилась необходимость соединить предместье Сент-Оноре с предместьем Сен-Жермен, которые располагались на противоположных берегах Сены. Был возведен новый мост — Пон-Неф (1578—1606, рис. 4, 1). На Пон-Нефе не было никаких построек, обычных для средневековых мостов, и по сторонам центрального проезда шли тротуары. Второй мост — Мари —



2. 1 — Шарлевиль, 1608 г. (княжество Д'Арм), К. Метезо, план города; 2 — Нанси (Новый), 1588—1611 гг., Ж. Ситони; 3 — г. Ришелье, 1638—1641 гг. (Пуату), Ж. Лемерсье



3. Париж. Ворота Сент-Оюре, до 1626 г., С. де Бросс и Ш. дю Ри (проект не осуществлен)

по имени его строителя (1610—1635), имел по сторонам проезжей части четырех- и пятиэтажные здания и соединял предместье Марэ с островом Сен-Луи (рис. 4, 2), который в это время начинал застраиваться. Третий мост — деревянный, построенный в 1632 г. по линии дворца Тюильри, — сгорел в конце XVII в. и был заменен каменным, Королевским.

Париж всегда страдал от недостатка воды. Требовалось устройство фонтанов. Однако здесь в отличие от городов Италии они оставались чисто хозяйственными сооружениями (насос на мосту Сен-Мишель и др.), и только некоторые из них представляют художественный интерес. Таковы фонтан Медичи в Люксембургском саду (1620-е гг., арх. Саломон де Бросс, рис. 4, 3, инж. Т. Франсин, скульпторы Оттен и Валуа) и фонтан Самаритянки в виде скульптурной группы на Пон-Неф.

Саломон де Бросс (1571, Вернен на Уазе, — 1626), крупнейший архитектор из рода Андруэ Дюсерсо, сын арх. Жака I Андруэ Дюсерсо. Главные постройки в Париже: Люксембургский дворец (1611), Дворец Правосудия (интерьеры 1614), отель на ул. Бозар (позднее Лианкур, а затем Рошофуай); в Шаренте — две церкви (1606—1623); в Ренне — Дворец Парламента (1618).

Замок Монсо-ен-Бри (1609, для Марии Медичи), замок Куломье (1613, для Катерины Гонзаго).

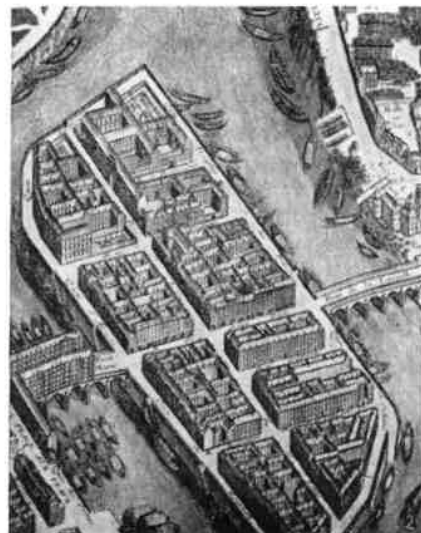
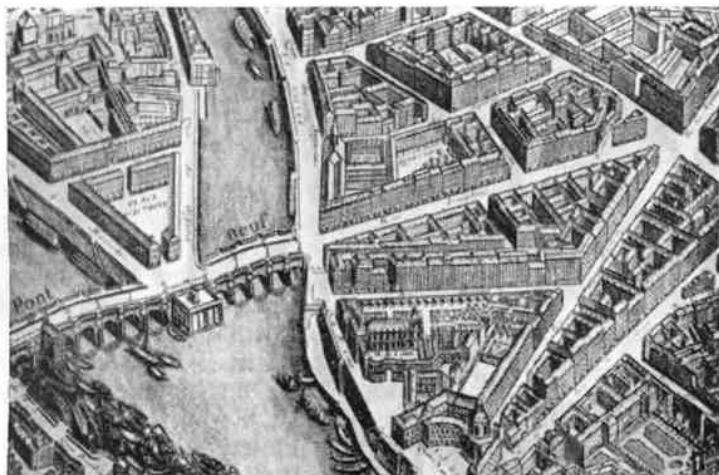
Дальнейшее развитие планировочных работ в Париже выразилось во включении в паутину средневековых улиц отдельных крупных, правильно распланированных зданий и новых регулярных площадей.

Огромный дворцовый комплекс Лувра (рис. 5, 1), сложившийся к середине XVI в., имел решающее значение в формировании плана города и его архитектурного лица. Более того, этапы формирования этого комплекса оказали известное влияние на всю архитектуру Франции.

К реконструкции ставшего не нужным старого Луврского замка приступили в 1624 г. После перестроек арх. Леско в середине XVI в. создаваемый заново королевский дворец образовал юго-западный угол современного комплекса. С северо-запада Лемерсье симметрично построил такой же корпус, а на стыке поставил павильон Часов (рис. 5, 2). Так был создан западный фронт фасадов Лувра и до половины построены южный и северный корпуса. Однако новый корпус всецело подражал корпусу Леско, а более высокий павильон Часов с его куполом и кариатидами был по своим формам еще ренессансной постройкой. Лишь Большая галерея (закончена в 1608 г.), соединявшая со стороны Сены Луврский дворец с дворцом Тюильри и примыкавшая западным концом к павильону Флоры (1608), явилась новым словом в архитектуре Лувра. Это была принципиально новая архитектура, рассчитанная на эффект. Он достигался применением на фасаде колоссального ордера и декоративной барочной пышностью интерьеров. Многоцветная мозаика, лепнина и живопись особенно характерны для зала послов. Для Пуссена — строгого классика, — получившего этот заказ, требования короля были неприемлемы. Заказ выполнил живописец Яков Бюнель. Галерею и павильон Флоры строили архитекторы Жак II Андруэ Дюсерсо и Луи Метезо.

Луи Метезо (1572—1615) родился в Дре. Первый получил от Генриха IV звание «архитектор короля». Главные постройки в Париже: оборудование и внутреннее убранство дворца Тюильри (1605), галерея Лувра (1608), участие в составлении проекта Королевской площади (1605), Акведук в Рюэли. До-страивал замок в Сен-Жермен-ан-Ле.

С. де Бросс в 1611 г. (после смерти в 1626 г. С. де Бросса работы заканчивал



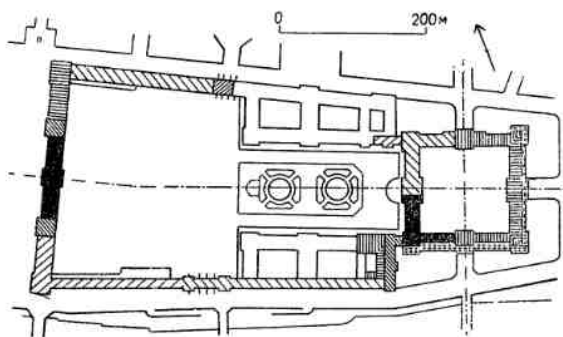
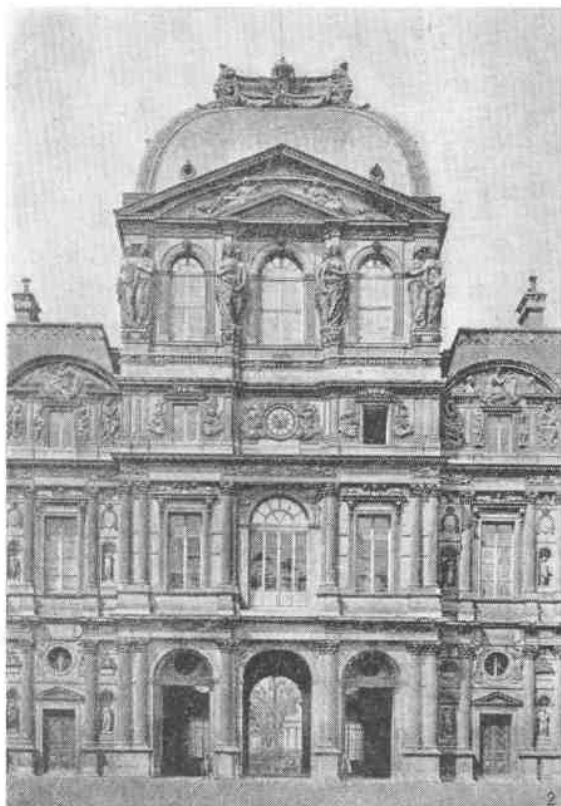
4. Париж

1 — Пон-Неф, 1578—1606 гг., Дезий; 2 — остров Сен-Луи, застройка с 1600 г.; 3 — фонтан, С. де Бросс

Лемерсье) строит для Марии Медичи на левом берегу Сены, на улице Вожирар, на месте отеля Люксембург дворцово-парко-

вый комплекс (рис. 6, 1), который получает название Люксембургского дворца. В 1624 г. по заказу Ришелье на другой стороне Сены, близ Лувра, Жак Лемерсье воздвигает Пале-Рояль. Эти постройки — пример включения в средневековый город крупных дворцовых зданий и характерны для французских дворцов 1-й половины XVII в. В Люксембургском дворце, образцом которому послужил замок Верней, перестроенный Жаком Андруэ Дюсерсо, строгие русты ренессансных дворцов Италии зазвучали по-новому (рис. 6, 2). Сады Люксембургского дворца, созданные Буассо, по праву считались лучшими в начале XVII в.

Начало XVII в. было отмечено в градостроительстве Парижа созданием площадей. Одной из первых с 1606 по 1612 г. строилась арх. Клодом Шатийоном на правом берегу Сены, на месте уничтоженного Турнельского замка Королевская площадь (рис. 7, 1). Весь фронт этой квадратной площади (длина сторон 139 м) образуют ряды одинаковых домов (рис. 7, 2). Красный кирпич, белый камень и черные шиферные крыши создают своеобразную цветовую гамму этой лаконичной архитектуры. В 1605 г. начали строить площадь Дофина, для которой Марией Медичи была заказана конная статуя Генриха IV. Площадь занимала западную оконечность острова Ситэ и тоже была замкнутой, но в форме треугольника, по очертанию око-



5. Париж. Лувр

1 — план 1624 г., 2 — павильон Часов, 1624 г. Ж. Лемерсье

нечности острова. В 1607 г. от Пон-Неф на левом берегу Сены была пробита улица Дофина, которую должны были застроить такими же домами, как на площади Дофина. В 1609 г. была намечена (но не построена) в квартале Марс полукруглая площадь Франции (рис. 7, 3), от которой должны были лучами расходиться прямые

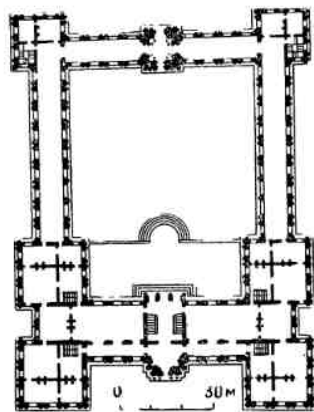
улицы. Идея этого проекта получила развитие в градостроительстве абсолютизма лишь много позже.

Прямые улицы, расположенные по осевым координатам регулярной площади и ориентированные на монумент в ее центре, приходят на смену хаотической застройке и кривым улочкам с ограниченной средневековой перспективой. Осевые связи площади становятся градостроительным принципом классицизма. Возрастает и ставшая теперь иной организующая роль площади в архитектуре города. В Лионе, в подражание Парижу, была построена площадь Белькур (1609—1658), в Монтобане повторили парижскую площадь Рояль.

Строились въездные ворота в городах, часто в форме триумфальных арок: ворота Сен-Никола в г. Нанси; Нотр-Дам в г. Рিশелье и др.

Дворцы и замки. В XVII в. происходит процесс перерождения укрепленного замка в неукрепленный дворец. В этот период дворец уже включается в общую структуру города, а за городом связывается с обширным парком. В конце XVI и начале XVII в. тесные связи с Италией, глубокий интерес к ее культуре и искусству, роскошь ее дворцов и вилл вызвали естественное подражание в высших французских кругах. Но искусство барокко не получило широкого развития во всей Франции. Можно говорить только о единичных барочных постройках, хотя для ряда французских провинций и городов отдельные барочные мотивы стали глубоко национальными: Лангедок, Монпелье, Эк и др.

Французские архитекторы проходили суровую школу практики. Как правило, они были выходцами из строительных артелей или семей потомственных каменщиков, объединенных в корпорации, строго хранивших свои профессиональные приемы, восходившие еще к средневековым традициям готики. Конструктивными принципами готики великолепно владели французские архитекторы, бывшие одновременно конструкторами, практиками-строителями и подрядчиками. Отсюда критическое отношение ко всему привносимому извне, в том числе и к барокко. Переплетение позднеренессансных, готических и барочных черт с чертами классицизма очень характерно для Франции 1-й половины XVII в. Однако классицизм с конца XVI в. вплоть до середины XIX в. является основ-



6. Париж. Люксембургский дворец, 1611 г., С. де Бросс.
План и фасад

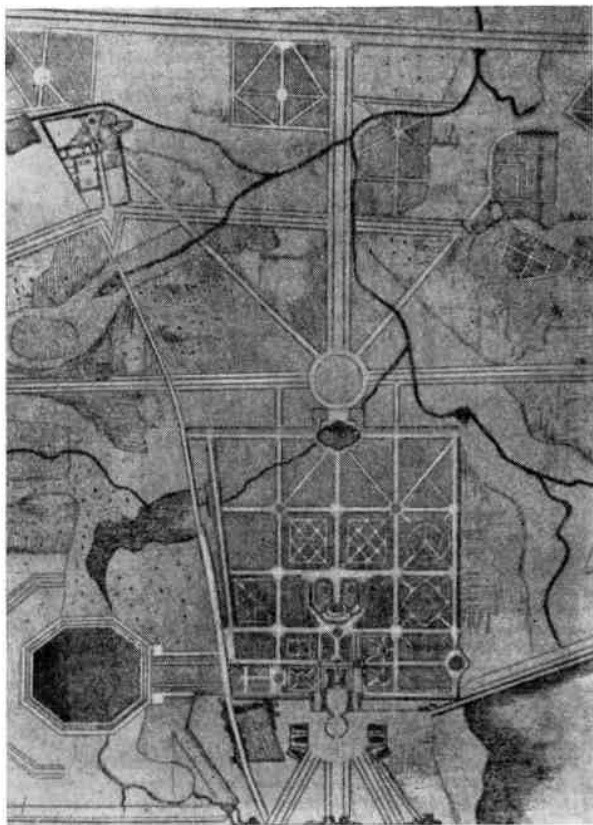


7. Париж

1 — Королевская площадь, 1606—1612 гг., К. Шатийон; 2 — Королевская площадь, схема домов 1605 г., К. Шатийон и А. Аллейом; 3 — площадь Франции, 1609 г. (квартал Маре)



8. Пуату Замок Ришелье, 1625 г., Ж. Лемерсье



9. Версаль. Охотничий замок, 1624—1631 гг., Ф. Леруа. План

ным направлением, все остальные сопутствуют ему.

В развитии типа французского замка этого времени, а также позднее различимы два направления: одно — официальное «представительствующее», создававшееся в защиту идеи абсолютизма; другое поднимало на щит человеческую личность. Последнее рождалось по преимуществу в буржуазных кругах близкого в этот период ко двору чиновного «дворянства мантии». С этой группой сближаются многочисленные замки, загородные резиденции и всякого рода малые дворцы королей и родовых знати, искавших в них уюта и отдыха от придворной шумной и пышной жизни.

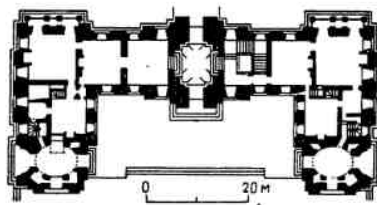
К первой группе следует отнести комплекс замка и г. Ришелье (рис. 8), идеи которого во 2-й половине XVII в. получают завершение в Версале. Замок Ришелье — П-образной формы в плане с парадным двором и в окружении рва (начат в 1625 г. по проекту Лемерсье) — создавался как

роскошный памятник славы кардинала. Интерьеры замка изобиловали пышной лепниной и живописью, посвященной владельцу. Дворцовый парк был насыщен аллегорической скульптурой, также призванной прославлять кардинала.

Королевская резиденция Версаль (рис. 9), возникшая в 1624 г., увеличенная в 1631 г. Лемерсье и Филибером Леруа, была в этот период небольшим охотничьим замком (по типу замка Ришелье). Это было П-образное в плане сооружение с ровом и позолоченной решеткой, ограждавшей парадный двор. Перед замком располагались четыре корпуса из камня и кирпича с металлическими решетками на балконах. Двор старого замка, получивший впоследствии название Мраморного, сохранился до сегодняшнего дня. Первые сады Версальского парка были разбиты Жаком Буассо и Жаком де Менуар. На северо-западной оконечности парка Ф. Мансар построил увеселительный зверинец в форме восьмигранника.

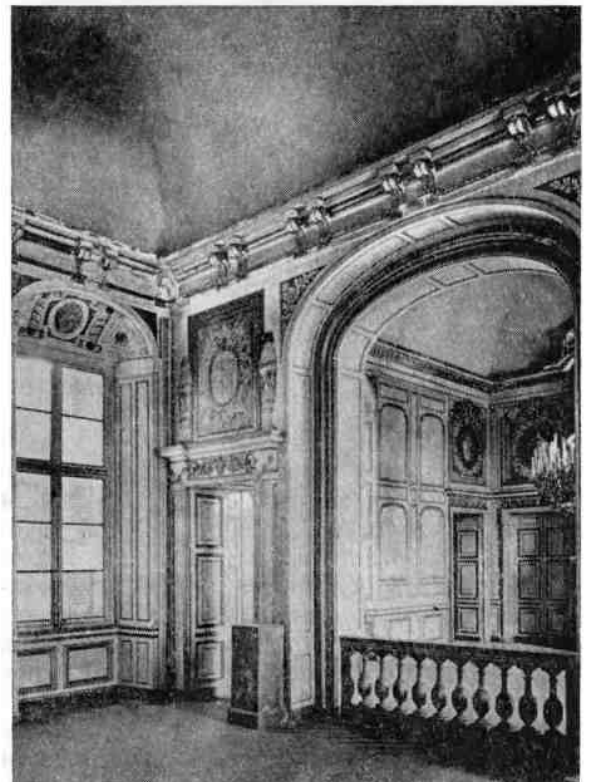
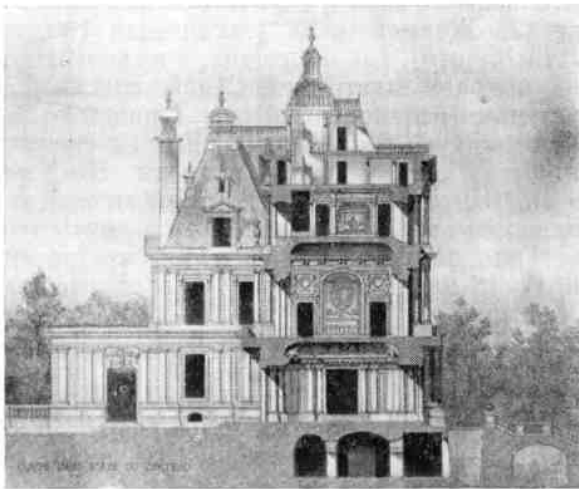
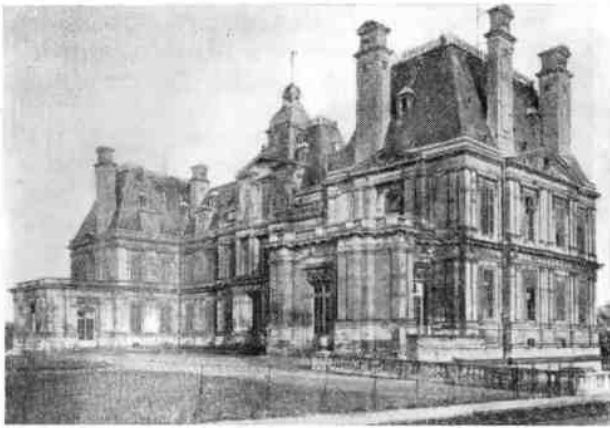
Франсуа Мансар (1598—1666). Один из основоположников французского классицизма XVII в., ученик С. де Бросса и Шарля дю Ри. Основные постройки в Париже: монастыри — Визиток (1632), Минимов (1636), Валь-де-Грас (1647). Отели: Врильер (1640), Бациньер (1640—45), Мазарини (1645), Жар (1648), Д'Омон (1655), Карнавале (1661). Замки в провинциях: Блуа (1635), Мезон (1642), Берни, Фрезн; в Сен-Дени церковь Фюнеран-де-Бурбон.

Наиболее ярким примером второй группы замков является замок Мезон (1642—1646, рис. 10), построенный Мансаром для президента Парижского парламента Рене де Лангей близ Парижа, на высоком берегу Сены. Здание, сохраняя П-образный план с центральным ризалитом и выступающими крыльями, однако свободно от традиционной замкнутости



10. Замок Мезон (близ Парижа), 1642—1646 гг., Ф. Мансар

План, общий вид, разрез, деталь фасада, интерьеры лестницы и зала 2-го этажа





11. Замок Блуа, департамент Луар и Шер, 1636—1660 гг., перестройка Ф. Мансара

французских замков. Каждый объем сооружения, как обычно, перекрыт индивидуальной кровлей. В декоре фасадов Мансар следует мастерам итальянского и французского Возрождения, применяя позитивные ордерные членения. Рисунок орнамента и форма полусферических куполов сближают здесь Мансара с Филибером Делормом.

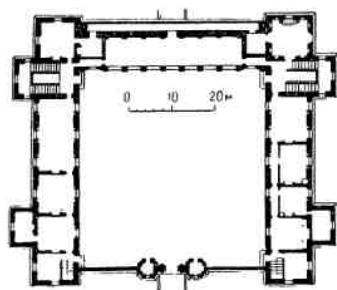
Произведения Ф. Мансара отмечены изысканным вкусом и тонким рисунком. Этот выдающийся мастер шел от своего индивидуального понимания классического наследия и создал свой стиль, в котором нашел ту золотую середину, когда декоративная обогащенность форм не заслоняет простоты и ясности общей композиции объемов и масс, четкости решения плана, что особенно присуще замку Мезон (рис. 10). Этот шедевр Мансара дает ясное представление о чертах французского классицизма 1-й половины XVII в. Замок Мезон сыграл большую роль в дальнейшем развитии типа малых «интимных» дворцов,

в том числе и строившихся в Версале: Фарфорового, Большого и Малого Трианонов. Великолепно и другое произведение Ф. Мансара — замок Блуа, перестроенный им из более раннего сооружения (рис. 11).

Интимность и изысканное великолепие с таким очарованием раскрытые Мансаром в замке Мезон характеризуют старинный замок французских королей Фонтенбло, перестроенный Грасье Жасменом в начале XVII в. Парк Фонтенбло с его партерами, каналами, фонтанами и богатой скульптурой возник еще в XVI в. Парк имел ряд итальянских черт (применение ракушек и полихромных материалов с отражением их в воде, создающим иллюзию коралловых рифов и драгоценных камней). Мотивы итальянских вилл и парков заметны и в замке Сен-Жермен-ан-Ле (закончен в 1608 г. Луи Метезо), где от дворца, поставленного на высоком плато над Сеной, спускается уступами великолепный сад. Террасы отделялись друг от друга подпорными стенками и имели свои фонтаны и гроты. Но уже здесь зарождается новое в развитии садово-паркового искусства, появляется прием сочетания партеров с боскетами, что затем получит блестящее развитие в творчестве Ленотра.

С 1629 г. было запрещено во вновь строящихся замках родовой знати делать фортификационные устройства. Но постепенное превращение их в парковые резиденции началось уже в конце XVI в. Подъемные мосты заменялись каменными, рвы становились элементом парка, башни у входов заменялись павильонами. Все это хорошо видно в замке Блеранкур (1614) Саломона де Бросса, близком по плану и общему облику к замку Ришелье. В других замках, как Куломье-ен-Бри (арх. С. де Бросс), Шавиньи (рис. 12) и Пон-Сюр-Сен (арх. Лемюэ), укрепления еще частично сохраняются, но все же и здесь сказывается общая тенденция к отмиранию фортификационных устройств. Особенно яркими примерами новых типов замков являются Шилли-Мазарини (арх. Лемерсье, 1627, рис. 13), Росни (принадлежал Сюлли), Фюмишон.

В XVII в. во Франции парковое искусство теряет свое подчиненное значение, и в нем развиваются два самостоятельных направления: «классическое» и «романтическое». Династия художников сада — «классиков» Моллей — Жака, Клода, Андре, работав-



12. Замок Шавиньи, департамент Эндр и Луара, середина XVII в., П. Лемюэ. План и фасад

ших с конца XVI в. до середины XVII в., — создала садово-парковые ансамбли Тюильри, Сен-Жермен-ен-Ле, Фонтенбло и др. Они заложили основы и теорию искусства регулярного «французского» сада, в чем значительна также роль Жака Буассо, первого планировщика Версальского парка. Садовник теперь становится архитектором и скульптором, начинает мыслить пространственными категориями, овладевает бога-



13. Замок Шилли-Мазарини, департамент Сена и Уаза, 1627 г., Ж. Лемерсье

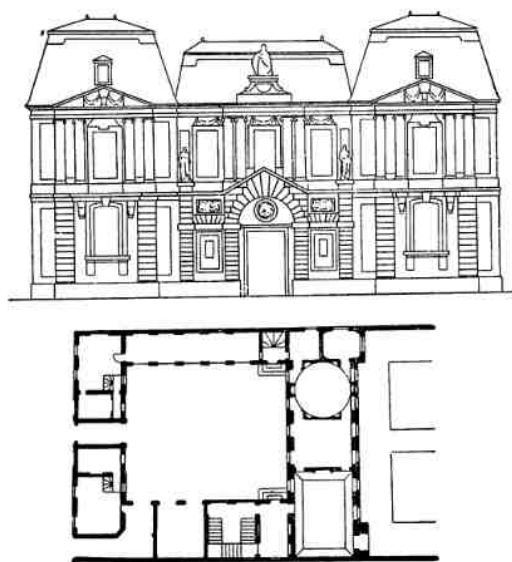
той цветовой и объемной палитрой живого материала, который он подчиняет соответствующей посадкой и стрижкой своему художественному замыслу. Второе течение садово-паркового искусства возникло из убеждения в красоте естественных форм живой природы, из любви к родному пейзажу и желания сохранить его. Это романтическое направление получило название «английского» парка, хотя оно возникло во Франции. Элементы его уже имеются у Буассо. Широкое распространение английский парк во Франции получает в конце XVIII в. (садовники Дюфранзи, Гюбер Робер и др.).

Городское жилище. В начале XVII в. в Париже растущая потребность в жилище вызвала широкое строительство и заселение новых районов. Однако от рядовой городской застройки и отелей этого периода почти ничего не дошло до нас — о них мы знаем из теоретических трудов 1-й половины XVII в.¹

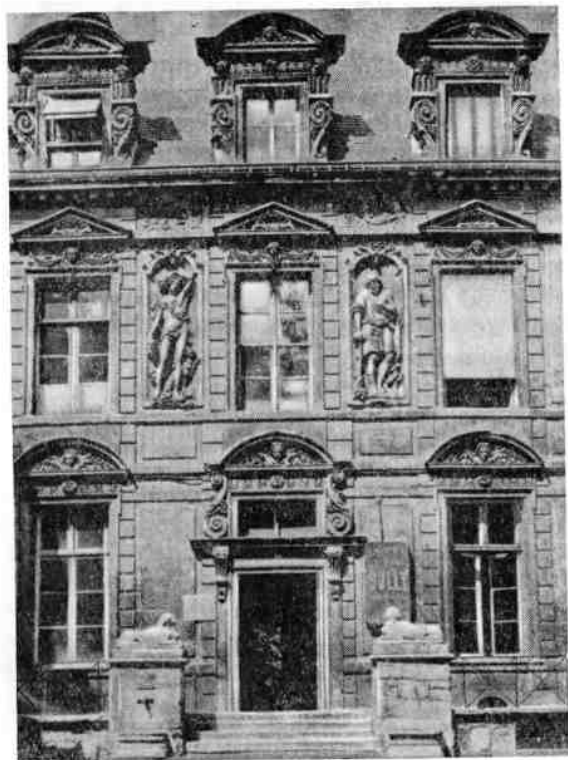
К концу XVI в. в Париже сложился тип отеля², который господствовал во французской архитектуре на протяжении двух веков, с жилым домом между двором и садом. Двор, ограниченный службами, выходил на улицу, а жилой корпус располагался в глубине, отделяя двор от сада, как в отеле Карнавале арх. Леско (середина XVI в.), перестроенном 100 лет спустя Мансаром (рис. 14). Тот же принцип планировки в отелях начала XVII в.: Сюлли в Париже (1600—1620) на улице Антуан, арх. Жака I Андруэ-Дюсерсе (рис. 15); Тюбеф на улице Пти-Шан (рис. 16, 1). Эта планировка имела неудобство: единственный двор был и парадным, и хозяйственным. В дальнейшем развитии этого типа жилая и хозяйственная части дома разграничиваются. Перед окнами жилого корпуса располагают парадный двор, а сбоку от него — второй, хозяйственный двор. Отель Лианкур (арх. Лемюэ, рис. 16, 2) имеет такой двор. Много отелей строил Франсуа Мансар, придавший им уют и комфорт. В отеле Карнавале (1655—1666) он создает

¹ П. Лемюэ. Искусство строить для граждан всех сословий, 1623; История каменных домов XVII века; Жан Барбе. Книга об алтарях и каминах.

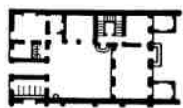
² Отелом мы называем жилище знати XVII—XVIII вв., отличая его от буржуазного особняка XIX в. ОТЕЛЬ, как правило, располагался внутри дворового участка, особняк — вдоль улицы.



14. Париж. Отель Карнавале, 1636 г., Ф. Мансар. Фасад и план

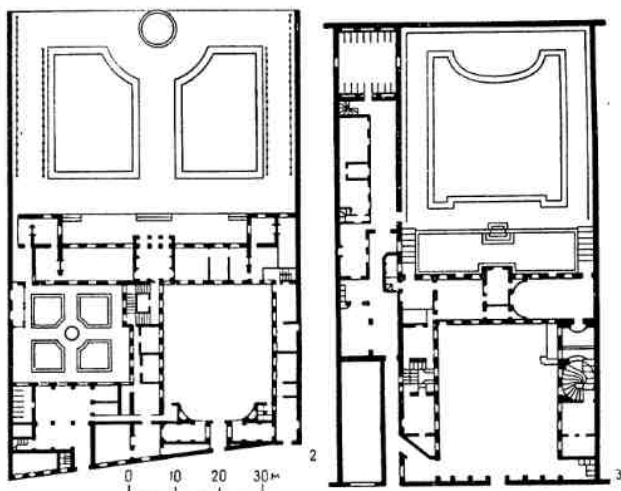


15. Париж. Отель Сюлли, 1600—1620 гг., Ж. I Андруэ Дюсерсо



16. Париж. Отели

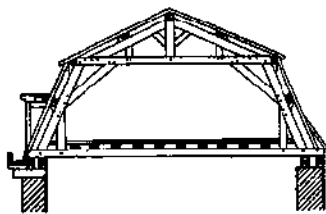
1 — Тюбеф, 1600—1620 гг., П. Лемюэ, план; 2 — Лианкур, 1620—1640 гг., П. Лемюэ, план; 3 — Бациньер, 1-я половина XVII в., Ф. Мансар, план



четкую планировку помещений. В отелях Де-ля-Врильер и Бациньер (рис. 16, 3) Мансар делает по улице невысокую каменную глухую ограду, относя службы на боковые стороны двора, что позднее стало обычным. Чтобы сделать дом удобным с минимумом проходных помещений, Ф. Мансар вводит большое количество разнообразных лестниц. Вестибюль и парадная лестница становятся обязательной частью отеля.

В отелях 1-й половины XVII в. обычно помещений немного, как правило еще нет парадных комнат. Гостей принимают в жилых, подчас единственных комнатах, а то даже и в спальнях. В качестве гостиной также служат галереи, ведущие свое начало от большого зала средневекового замка. Галереи сохраняются во французских жилых домах вплоть до конца XVII в.

В этих отелях нет еще глубокого единства плана и фасада. Простые и удобные планы сочетаются, как правило, с пышно украшенным фасадом. Общеприняты фронтоны с лежащими на них фигурами, объемная скульптура (как в отеле Сюлли) на тему «времена года» (см. рис. 15), поэтажный коринфский ордер (отель Муайон), большой ордер (отель Тюбеф). Углы здания, оконные и дверные проемы отделываются рустами (отель Мазарини Ф. Ман-



17. Париж. Мансарда, около 1640 г.,
Ф. Мансар

сара). Входные двери и въездные ворота в домах на узких улочках средневекового города украшались плоскими наличниками. Богатой резьбой покрывались створки дверей и ворот. Крыльцо и сильно выступающие из плоскости стены портики делались только в отелях на площадях.

Большое значение в формировании нового облика домов имели крыши, конструкция и форма которых теперь менялись. С увеличением помещений и укрупнением габаритов домов возникла потребность в уменьшении крутизны крыш, ставших слишком высокими. В 1630 г. Мансар предложил изломанную форму крыши с использованием чердака под жилье (рис. 17). Эта система, названная по имени автора мансардой, получила международное признание и распространение. Ряд подобных конструкций был предложен арх. Лемюэ (отель Д'Аво). К середине XVII в. раздельное покрытие каждой части дома начинает заменяться общим на все здание. Уже в начале века намечается тенденция делать крышу вообще незаметной. С. де Бросс с этой целью предложил устройство балюстрады по краю крыш. Для устройства кровель применяли шифер, черепицу, свинец. В Бургундии, Франш-Конте и на Юге была излюбленной разноцветная черепица, уложенная в шапку.

Предметом заботы как заказчиков, так и архитекторов был интерьер дома. Резное дерево, скульптура, живопись и лепнина являются неотъемлемой частью внутреннего убранства отелей. Крупнейшими живописцами, работавшими в области интерьера (панно, плафоны и пр.), были С. Вуз и мастер его школы Лесюэр, Леберен, Лясера, Жан Ленотр, Жак Морен, Жак I Борен.

Новые тенденции в архитектуре жилья в тот период еще не коснулись домов рядового горожанина, очень консервативного по своим взглядам. В них по-прежнему в первом этаже делают лавки, а во втором — жилые помещения. Такой прием плани-

ровки сохранился до наших дней в зданиях на площади Дофина.

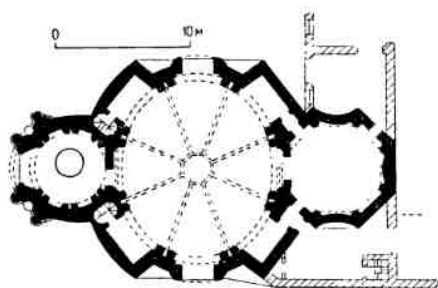
Большим новшеством в жилой архитектуре Франции начала XVII в. было появление доходных домов с квартирами для сдачи в наем. Примером может служить дом Фальконе на улице Сен-Пьер.

Городские общественные постройки. Чисто административных построек в это время было мало: в основном это были ратуши и дворцы правосудия. Во Франции, где королевская власть была сильна, а муниципальная служба в XVII в. еще невелика, общественные здания были небольшими, — они состояли из зала собраний, нескольких бюро, архива, церкви, зала для стражи и полиции, тюрьмы. Приспособленные под ратуши богатые жилые дома стояли вдоль улицы рядом с другими жилыми зданиями. Таковы ратуши в Авиньоне, Солье, Пуазре в Бургундии. Новые ратуши во Франции возводились на больших площадях, как ратуша в Лярошель (1595—1606). Это пышное сооружение со статуями на фасаде, открытой лестницей и небольшой башенкой, может служить примером провинциального французского «барокко», истоки которого идут от узорочья. Строже формы ратуши в Труэ (1616, арх. Луи Нобль). Ратуша в Реймсе (1627, рис. 18) — еще совершенно средневековое сооружение. Великолепен Сенат Парижа, выходящий на улицу Турнон. Сохранились рисунки интерьера дворцов Правосудия в Париже и г. Ренне (С. де Бросс).

Фундаментальных зданий рынков Франция до XVIII в. не имела. Очень часто рынками служили галереи, пристроенные к церкви (Бар-Сюр-Об), способные укрыть от непогоды. Однако строились биржи, предназначенные для торговых сделок и хранения товаров, монетные дворы. Особенно интересны биржа в Лионе (1651) и монетный двор в Авиньоне, возможно арх. Кёберга или Вальфеньери (рис. 19) — великолепные примеры французского местного переложения образцов Италии XVI в.

Вплоть до Великой французской революции забота о больных, обучение детей и преподавание наук было в руках духовенства. Но уже в начале XVII в. на вклады короля и частных лиц начинают строиться специальные здания больниц и средних учебных заведений — коллежей.

Наиболее интересна больница Сен-Луи в Париже (1606, рис. 20, 1). Она была



18. Реймс. Ратуша, 1627 г.

пристроена во время эпидемии чумы к старой больнице Отель-Дие. Системой нескольких concentрически расположенных дворов с небольшими проходами для персонала была создана полная изоляция инфекционных больных. Иным был план больницы Инкюрабль¹ в Париже (рис. 20, 2). В глубине двора размещалась церковь (рис. 20, 3), обе ветви трансепта которой замыкались крестовой постройкой, а к сторонам креста примыкали палаты для больных, легко обслуживаемых при такой планировке. Больница Шарите в Лионе (рис. 20, 4) арх. Э. Мартельянжа имела шесть дворов, расположенных в три ряда. Уровень организации больниц в начале XVII в. был гораздо более высокий, чем в последующее время. Первые специальные больницы Франции внешне мало чем отличались от монастырских построек. Более интересны в этом плане богадельни арх. Кёберга в Лиле (1626) и Берге (1629) — образцы французской провинциальной архитектуры I-й половины XVI в.

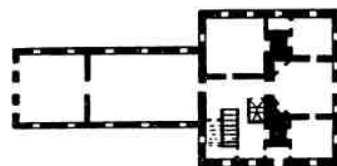
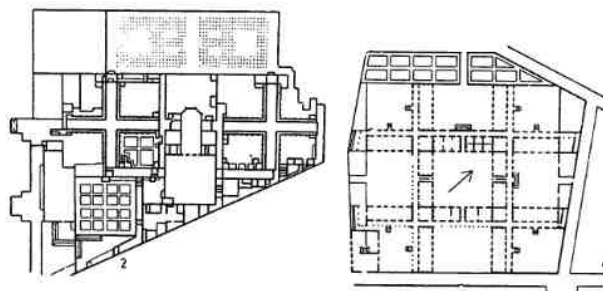
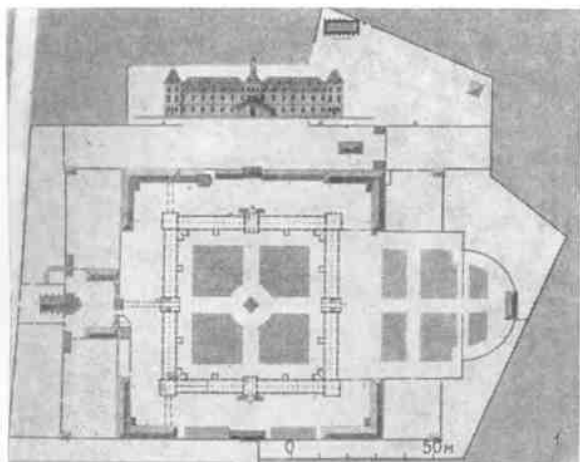
¹ Для неизлечимых больных.

Коллежи состояли, как правило, из отдельных корпусов, образующих несколько групп, как, например, коллеж во Флеш.

Культовые сооружения. С окончанием религиозных войн сразу началось восстановление разрушенных церквей и постройка новых. В одном только Париже в I-й половине XVII в. их возведено более 20. В культовой архитектуре Франции этого времени, очень многообразной, еще сильны традиции готики и Ренессанса: Нотр-Дам в Гавре (1606—1608, рис. 21, 1), Сент-Этьен-дю-Мон в Париже (рис. 21, 2), Сен-Пьер в Оксере (рис. 21, 3) и др. Барокко не нашло широкого отражения в церковной архитектуре, хотя и она в какой-то степени отдала ему дань. Французские иезуиты считали идеалом красоты барочную церковь Иль Джезу в Риме. Французские архитекторы-иезуиты, работавшие сначала в Италии (Этьен Мартельянж и Турнель), ввели во Франции церкви типа Иль Джезу. Влияние этого итальянского сооружения безусловно имело место (церковь в Рюэли, в г. Ришелье и др.), но степень этого влияния преувеличена. Ряд церквей, построенных по плану Иль Джезу, имеют совершенно иной архитектурный облик, иначе организованные фасады. Таковы церкви Сен-Поль-Сен-Луи в Париже (рис. 22), Иезуитов в Блуа, построенные Мартельянжем, церковь в Авиньоне — Турнелем (1620—1655), Сен-Жерве в Париже — С. де Броссом и Метезо (рис. 22).



19. Авиньон. Монетный двор, 1-я половина XVII в., Кёберг или Вальфенъери



20. Больницы

1 — Париж, Сен-Луи, 1606 г., план;
2 — Париж, Инкюабль, 1-я половина XVII в., план; 3 — Париж, Инкюабль, больничная церковь, 1-я половина XVII в.; 4 — Лион, Шарите, 1-я половина XVII в., Мартельянж

С приходом к власти кардинала Ришелье, идеолога абсолютизма и контрреформации, создается ряд культовых сооружений, в том числе церковь Сорбонны арх. Лемерсье (1635—1642, рис. 23) и собор женского монастыря Валь-де-Грас (рис. 24), начатый Ф. Мансаром в 1645 г. и законченный Лемерсье, Пьером Лемюэ и Габриэлем Ледюком в 1665 г. Оба здания имеют некоторые барочные черты, получившие особую окраску. В этих церквях при Ришелье насаждаются пышные барочные мотивы, но все же общий строй этой архитектуры далек от барокко Италии. Схема церкви Сорбонны стала впоследствии традиционной; это — основной крестообразный в плане объем, колонные портики с фронтонами на торцах ветвей креста, купол на барабане над средокрестием.

Церковь Сорбонны была первым во Франции зданием с куполом, который в Сорбонне еще не стал доминирующим. Развита как в Иль Дезеу фасадная плоскость закрывает барабан, а удлиненный неф плохо вяжется с центрическим купольным объемом. Купольная система этой церкви идет от собора Петра в Риме, но Лемерсье ввел в конструкцию купола готические аркбутаны, придав им вид небольших волют. В церкви Сорбонны все изысканно и все изящно.

Гораздо массивнее собор Валь-де-Грас — одно из самых барочных сооружений Франции. Валь-де-Грас построен на тех же сочетаниях, что и церковь в Сорбонне, но взаимосвязь между частями благодаря обилию тяжеловесного декора усложнена.

С окончанием периода правления Ришелье и Мазарини прямое воздействие



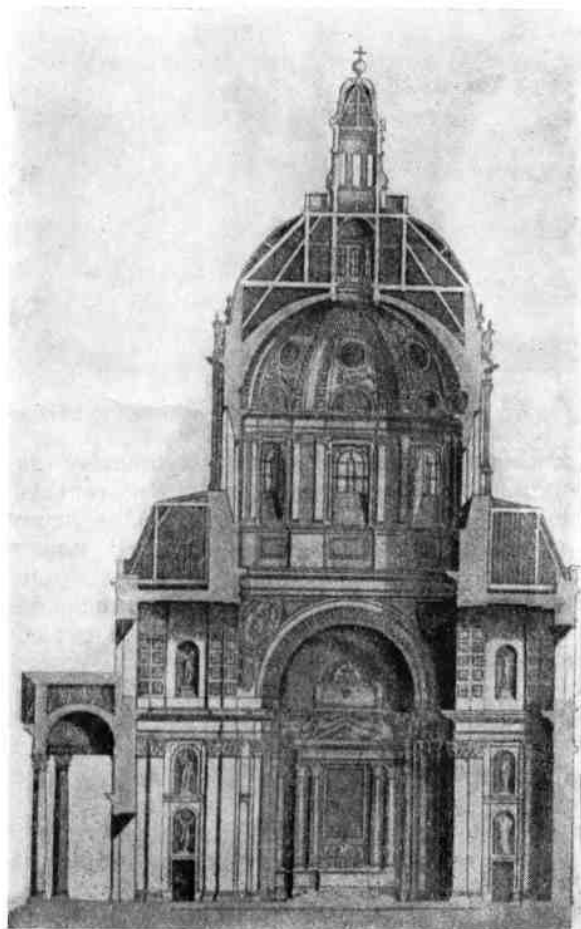
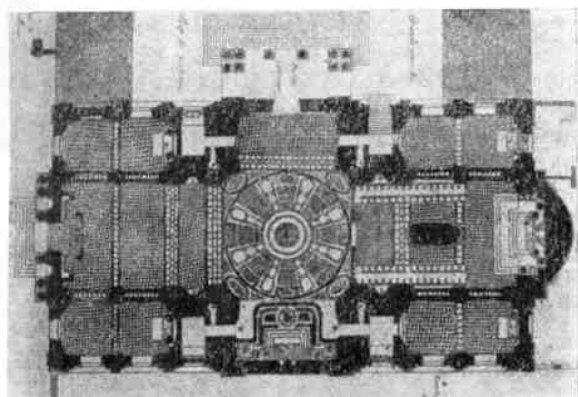
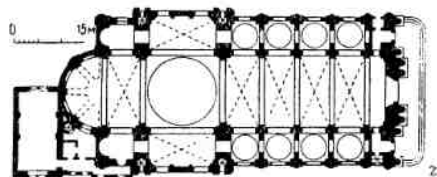
21. 1 — Гавр, церковь Нотр-Дам, 1606—1608 гг.;
2 — Париж, церковь Сент-Этьен-дю-Мон, 1-я
половина XVII в.; 3 — Оксер, церковь Сен-Пьер,
1630—1656 г., В. Кери, Исен I и Гийо, закан-
чивал Лалиль

незультских идей в церковной архитектуре ослабевае. Лево в коллеже Четырех наций (1668), еще используя приемы барокко, достигает более ясного соподчинения главного и второстепенного. Он увеличивает барабан и купол, делая низкой фасадную плоскость и выдвигая ее вперед (рис. 25).

Особенно явственны архитектурные концепции французского классицизма этого периода, в основе которых зачастую лежали ренессансные постройки Италии, воспринимавшиеся французами XVII в. как образцы классического искусства. Церковь Визиток в Париже (1632—1634, рис. 26) Мансара в своем облике отдаленно связана с Темплетто Браманте. Не менее интересна в этом отношении церковь монастыря Минимов (1632).

В конце XVI—начале XVII в. распространение янсенизма¹ способствовало ро-

¹ Религиозное общественное движение строго аскетического направления, возникшее в XVII в. на основе учения Корнелия Янсения.

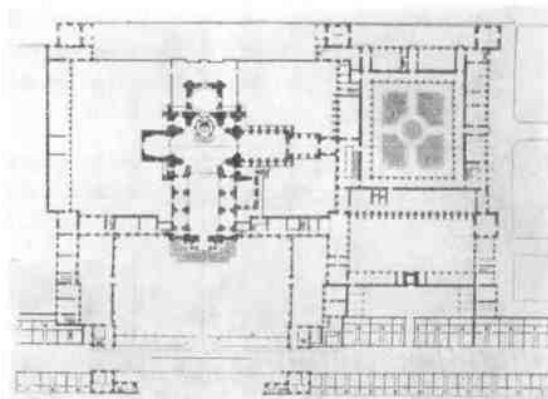


22. Париж

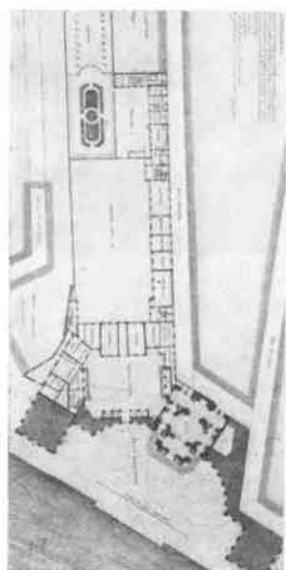
1 — церковь Сен-Жерве, 1616—1621 гг., С. де Бросс и Л. Метезо; 2 — церковь Сен-Поль-Сен-Луи, 1619 г., Э. Мартельянж. План



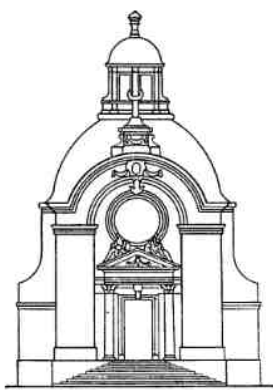
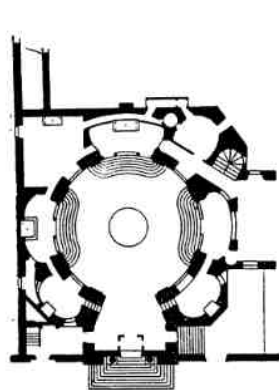
23. Париж. Церковь Сорбонны, 1635—1642 гг., Лемерсье. Фасад, план и разрез



24. Париж. Собор монастыря Валь-де-Грас: 1645 г. — Ф. Мансар; 1665 г. — Ж. Лемерсье, П. Лемюз, Г. Ледюк. Фасад и план



25. Париж. Коллеж четырех наций, 1668 г., Л. Лево. План всего комплекса и общий вид коллежа с собором



26. Париж. Монастырь Визиток. Церковь, 1632—1634 гг., Ф. Мансар. Фасад и план

сту монастырей, которые по-прежнему продолжают выполнять некоторые светские функции: содержат учебные заведения, больницы, богадельни, приюты. В начале XVII в. монастыри многочисленных монашеских орденов переполняли города, все более становясь помехой развития последних. Так, большинство монастырей содержало на городских территориях обширные огороды, парализуя этой своей хозяйственной деятельностью формирование и рост города. В 1614, 1626 и 1656 гг. издаются указы, запрещающие в Париже и его окрестностях строить и расширять монастыри; это привело к широкому строительству их в провинции.

На примере монастырских комплексов хорошо видны рационалистические устремления французских архитекторов, их тяготение к функционально осмысленной и художественной ясности. Как правило, архитекторы стремятся достигнуть большей выразительности сооружений не средствами пышного декора, а нахождением удачных пропорций, как в аббатствах в Понтлевуа, Редоне (1630), Бэк-Элуэне (1644—1646) и др.

С начала XVII в. в условиях города, при отсутствии больших земельных площадей, в монастырских зданиях начинает расти этажность. Жилые здания получают два, а то и три этажа, как в монастыре Валь-де-Грас или Порт Рояль (Антуан Лепотр, 1646—1648). Как правило, эти постройки концентрируются около одного или нескольких дворов, которые по древней традиции сохраняют вдоль всех дворовых фасадов обходные галереи, понизу иногда выступающие вперед (монастырь Урсулинок в Дижоне, арх. Гийом Табуро, 1643), женский кармелитский в Плёрмеле (1604), кармелитский Анны в Д'Орай (1630). Перед архитекторами ставятся новые планировочные и художественные задачи — перекрыть сводами трехэтажное здание, организовать сообщение между этажами с помощью системы лестниц; интерес к барочным мотивам еще велик. Жилой корпус бенедиктинского аббатства св. Георгия на Луаре (1625) в этом отношении повторяет формы парижского отеля Сюлли.

Строятся монастыри крепостного типа, напоминающие бенедиктинское аббатство О'Дам (1630). Продолжают возникать очень живописные комплексы — аббатство св. Антония во Вьенуа, иезуитский монастырь Лепюи (арх. Мартельянж, 1617).

Вторая половина XVII в.

Абсолютизм Франции, блистательно отраженный в архитектуре 2-й половины XVII в., имел и обратную сторону медали. Расходы на королевские постройки и содержание двора Людовика XIV — «короля-солнца» — были совершенно непосильны для бюджета Франции. Во время войн (1667, 1672, 1687 гг.) Франция потеряла ряд земель, а в экономическом отношении уступила первое место Англии. Государственный долг к концу правления Людовика XIV дошел до баснословных цифр,

в десятки раз превышавших годовой бюджет страны.

В годы юности монарха сюринтенданту Кольберу удается укрепить и поднять французскую экономику. Большое внимание уделяет Кольбер строительству городов и новых промышленных центров, созданию Академии архитектуры (1677 г.). Директором Академии был назначен Франсуа Blondel, первыми членами были Либераль Брюан, Даниэль Гиттар, Антуан Лепотр, Франсуа Лево, Пьер Миньяр, Франсуа Д'Орбэ. В 1675 г. получает звание академика Ж. А. Мансар, а в 1685 г. — Пьер Бюлле.

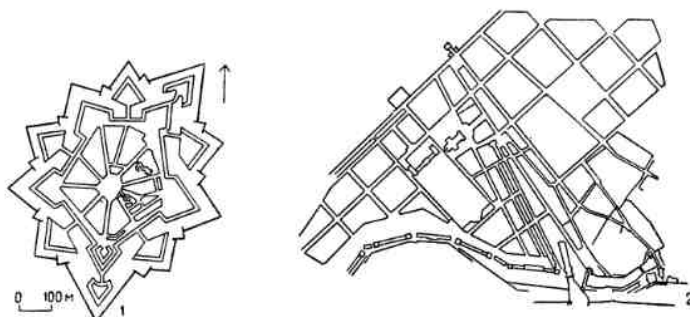
Жюль Ардуэн Мансар (1664—1708), ведущий представитель французского классицизма 2-ой половины XVII в., принципы которого были положены в основу Академии архитектуры. Работал для короля и знати в столице и провинции. Градостроитель — практик и теоретик архитектуры. Основные постройки: замки короля — Дюваль (1675), Кляньи (1683), Версаль (дворец, Большой Трианон, конюшни, Оранжерея), церковь Нотр-Дам, Зверинец (1678—1708), Сен-Клу, Сен-Сир (1686); Марли (1696—1699), Медон (1698—1704); замки знати — Дампье (1680), Наварр (1686), Буфле (1691). В Париже: площади — Побед (1686), Вандомская (1700). Отели — Лорж, Мансар. Собор Инвалидов (1676—1708). В Сен-Жермен-ан-Ле — отель Нозль (1680). Строил в провинциальных городах Арль, Дижон, Тур, Нант, Марсель, Лион. Ученики Ж. А. Мансара: Ш. А. Д'Авиле, Ж. Берен, Пьер Лепотр, Лассюранс, Ж. Боффран, Робер де Котт и др.

Основной задачей Академии было обобщение накопленного опыта архитектуры с целью выработки «идеальных вечных законов красоты», которым должно было следовать все дальнейшее строительство. Академикам вменялось в обязанность писание трудов по теории архитектуры, разрешалось преподавать, но запрещалось строить. Академия дала критическую оценку принципов барокко, признав их не приемлемыми для Франции. Основой красоты признавались пропорции. Blondel утверждал, что «свойство божества — геометричность». Перро ему возражал. Дискуссия охватила широкие круги передовой интеллигенции Франции, людей науки, искусства и сказалась на развитии эстетических представлений в архитектуре. Произошла нивелировка между более творческим течением (Перро) и строгой, сухой «классикой» академизма, что наложило свой отпечаток на характер сложения стиля французского классицизма XVII в. Считалось совершенно обязательным, чтобы центральной осью всегда отвечал выступ здания, балкон,

проем окна или фронтон. Крылья фасада полагалось замыкать павильонами или выступами. От вертикальной расчлененности объемов (включая крыши) переходят к горизонтальным композициям, к общей крыше, поддерживаемой антаблементом, балюстрадой, четко выраженным поэтажным членением.

Градостроительство. Самым крупным градостроителем и военным инженером

XVII в. во Франции был арх. Вобан, построивший 150 городов-крепостей. Некоторые из них, как Брест (рис. 27, 2), получили дальнейшее развитие. Вобан внес много нового в науку фортификации. До него города-крепости защищались артиллерией, которая могла вести обстрел противника даже из центра города благодаря наличию прямых улиц. Вобан усовершенствовал защиту города системой рвов, ба-

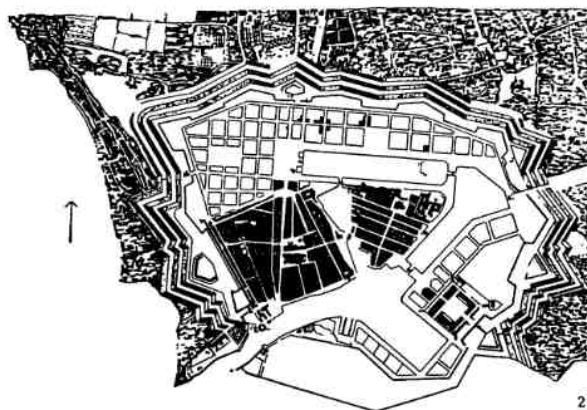


27. Планы городов

1 — Рокруа, 1-я половина XVII в., перестроен С. Вобаном; 2 — Брест, 1666 г., основан Кольбером; в 1694 г. перестроен Вобаном

28. Неф-Бризак, департамент О'Рэн, 1698 г. С. Вобан





29. Планы городов

1 — Версаль, 1662 г., А. Ленотр; 2 — Гавр, основан в XVI в., перестроен в XVII в.; 3 — Рошфор, 1657 г., Л. Лево



стионов, куртин. Укрепленный город, как правило, имел форму правильного многоугольника, охваченного большими петлями укреплений. В г. Юнинг (1679) площадь оборонительных сооружений равна восьмикратной площади жилой части города. Города Лонгвин (1679) и Неф-Бризак в Эльзасе (1698; рис. 28) были построены Вобаном в форме правильного восьмиугольника с шахматной планировкой; в центре размещалась квадратная площадь с въездами по углам. Город Рокруа (рис. 27, 1)

был перестроен Вобаном с сохранением в нем радиально-кольцевой системы улиц и окружающих его бульваров. Система новых мощных укреплений придала городу форму неправильного пятиугольника.

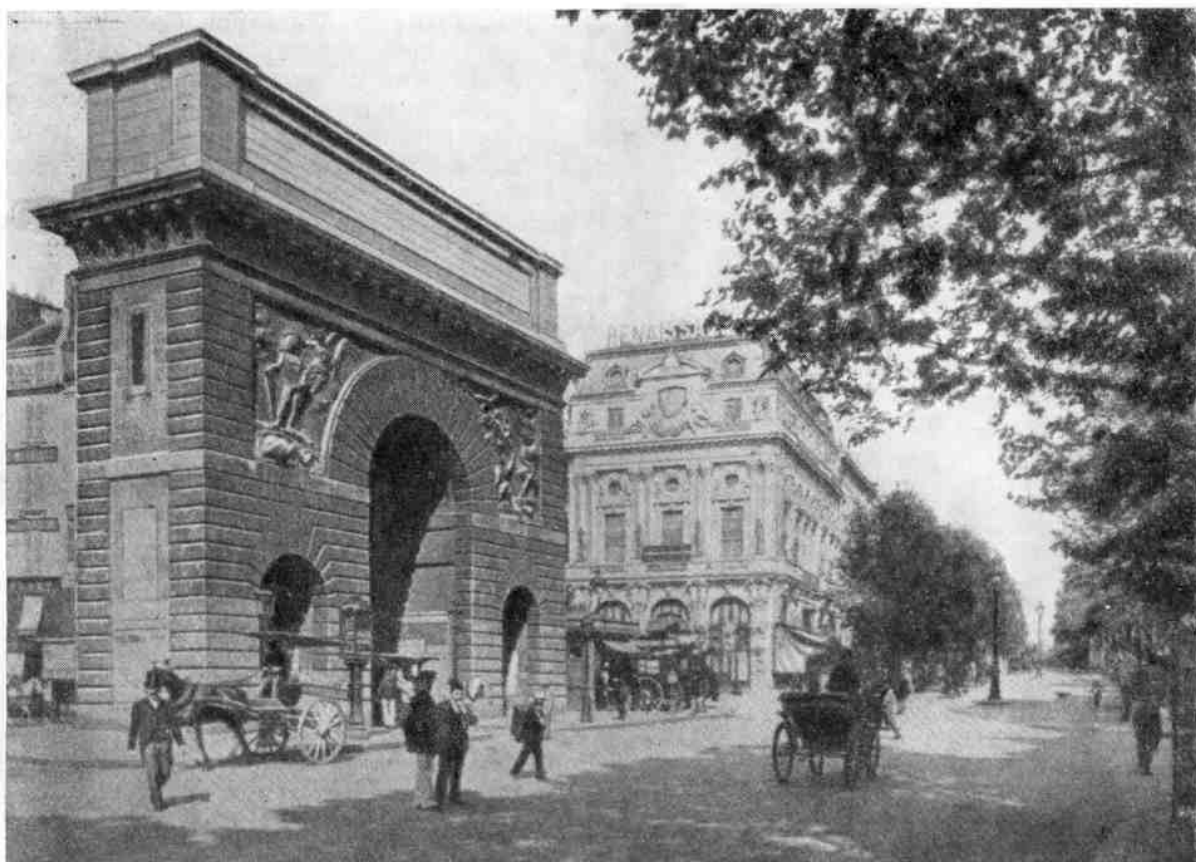
Город-резиденция Версаль (рис. 29, 1) начал строиться по плану Ленотра в 1662 г. и сложился за три строительных периода. Наибольшая, ранняя его часть заключена между тремя авеню, ведущими в Париж, Сен-Клу и Со и образующими трезубец. На север от авеню, ведущей в Сен-Клу, кварталы были построены арх. Мансаром, тогда как южные кварталы возникли при Людовике XV.

Промышленные города в XVII и XVIII вв. возникали на базе приморских гаваней и портов. Город Гавр (рис. 29, 2) был основан в XVI в. Беллармато в устье Сены, у старого порта Алфлер, и многократно перестраивался в процессе роста. Гавр с двумя рядами крепостных укреплений XVI—XVII вв. и живописной системой улиц с конца XVIII в. получил регулярную шахматную планировку. Брест (рис. 27, 2), основанный Кольбером в 1666 г., имел нерегулярный план, привязанный к местности. В 1694 г. Вобан перепланировал город на началах регулярности. По заданию Кольбера на побережье Атлантического океана, кроме Бреста, были построены города-порты Рошфор (рис. 29, 3) и Лорьян, а на Средиземном море — Сент (1657, арх. Лево). Позднее арх. Блондель и инж. Клервиль придали г. Рошфор форму неправильного



шестигранника, расположив его по обеим сторонам р. Шаранты. Город хорошо вписан в природу: в части, непосредственно прилегающей к реке, имеет свободную планировку; в части, удаленной от реки, — регулярную.

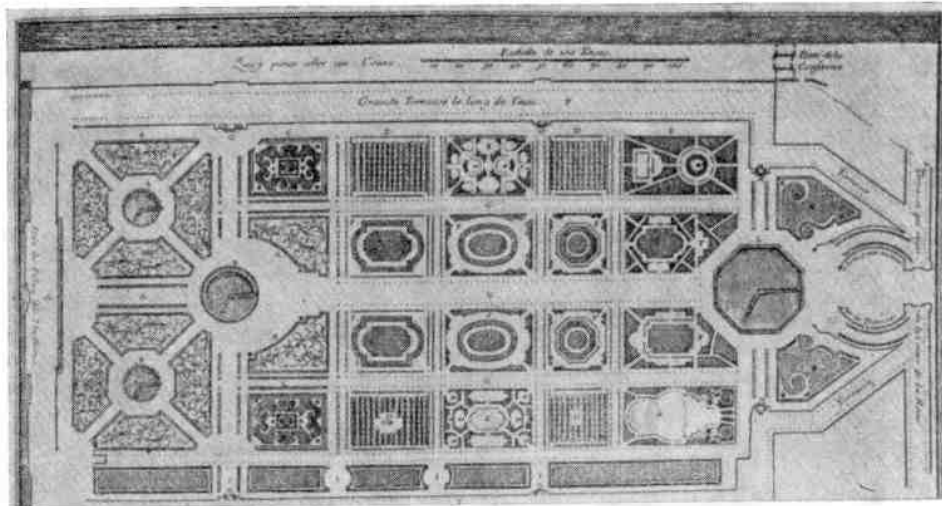
Градостроительные работы в Париже, начатые в 1-й половине XVII в., продолжались. В 1676 г. был составлен план (архитекторы Булле и Блондель) расширения и застройки города — один из первых в истории градостроительства. План предусматривал расширение города к северо-западу; на месте древних укреплений проектировались озеленение и «променады», послужившие началом будущих больших бульваров; были парадно оформлены въезды в город — в виде триумфальных арок: Сен-Дени (1672, по проекту Ф. Блонделя, рис. 30, 1), Сен-Мартен (1674, по проекту Булле, рис. 30, 2) и утра-



30. Париж

1 — ворота Сен-Дени, 1672 г., Ф. Блондель; 2 — ворота Сен-Мартен, 1674 г., П. Булле

31. Париж. Парк Тюильри, 1666 г., А. Ленотр



ченные: Сен-Бернар, Сен-Луи и Сан-Антуан. Ворота Сен-Дени украшены барельефами работы Жиардона и Анье.

Были предприняты работы и в западной, еще внегородской части Парижа. В 1666 г. Ленотр спроектировал систему трех лучевых аллей, сходящихся у входа в парк Тюильри (рис. 31). По оси трезубца проходит луч Елисейских полей с деревьями в два ряда; с юга — аллея Кур-ля-Рен, уже существовавшая ранее; с севера — аллея, которая должна была пройти через предместье Сент-Оноре, не осуществленная. Таким образом, въезд в Париж с запада должен был отвечать въезду в Версаль. Ленотр изменил план Тюильри, сделанный Дюсерсо в 1579 г., с одинаковыми по ширине продольными и поперечными аллеями, и выделил центральную аллею, придав ей функцию оси симметрии. Сохранив шахматную сетку парка и всю систему водоемов, он так их изменил, что из множества разнородных элементов создал единый организм.

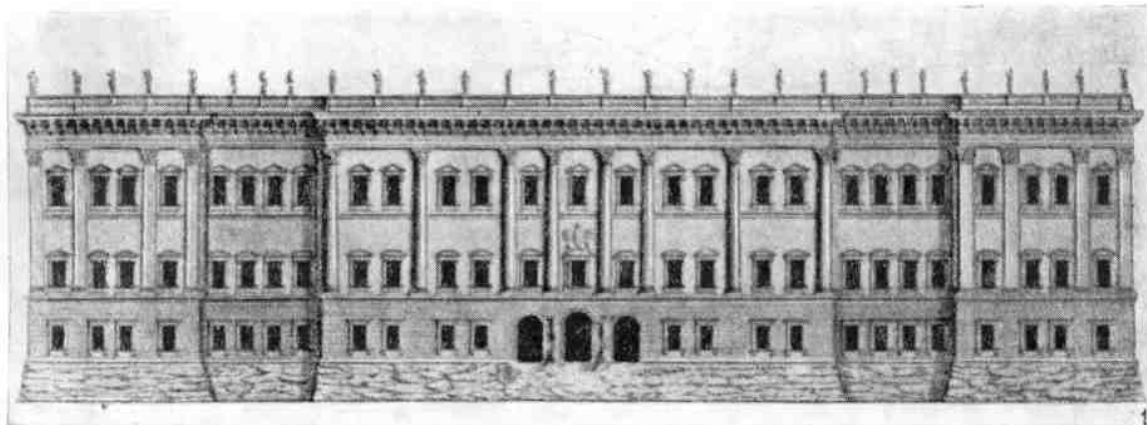
В этот период в Париже Ж. А. Мансар создал две площади — Вандомскую (рис. 32, 1) и Побед (рис. 32, 2) — обе в честь Людовика XIV. Вандомская площадь¹, законченная в 1701 г. по проекту Мансара, представляет собой четырехугольник со срезанными углами. Площадь была обстроена единым фронтом зданий дворцового типа с портиками по длинным

сторонам и на срезанных углах; в центре площади стояла конная статуя Людовика XIV работы Жиардона. Вся площадь создавалась как обрамление для статуи короля; этим объясняется и ее замкнутый характер. На площадь выходили две короткие улицы, замыкавшиеся: одна — порталом монастыря Капуцинов, другая — монастырем Фейянтов с порталом работы Фр. Мансара. Вандомская площадь создала новый опорный градостроительный центр на западе тогдашнего Парижа.

Круглая площадь Побед (проект 1679 г., постройка 1685 г.) на перекрестке двух новых улиц создавалась как триумфальная. Конная статуя Людовика XIV из позолоченной бронзы работы Жиардона своими размерами подавляла маленькую площадь — диаметром всего 60 м. В фасадах обрамлявших ее зданий проходил единый мотив, характерный для Ж. А. Мансара: аркады в первом этаже, большой ионический ордер пилястр верхних двух этажей и покатые крыши с люкарнами двух чередующихся форм. Перед статуей Людовика, которому воздавались почести как боже-ству, днем и ночью горел неугасимый огонь.

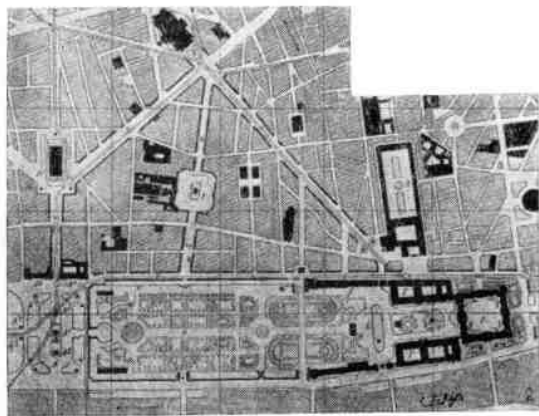
В конце XVII в. были сделаны проекты перепланировки восточной части города. Венсенский замок с предместьями Сент-Антуан (Бастилия) посредством широких бульваров, названных Венсенскими, присоединился к Парижу. Система совмещения проезжей улицы с пешеходным бульваром была применена и на левом берегу Сены, перед собором Инвалидов, а в XVIII в. — перед Военной школой. Большие

¹ Своим названием площадь обязана имени владельца участка, занятого под площадь, — герцога Вандомского.



33. Париж. Лувр. Конкурсный проект восточного фасада дворца, 1666 г.

1 — проект Л. Бернини; 2 — современный план части Парижа около Лувра — «Дворцовый Париж»



нявший равное место с прежними частями города — «Ситэ» и «Виль» (рис. 33, 2).

Луи Лево приступил к завершению Лувра в 1661 г., и к 1664 г. «четырёхугольник» Лувра был построен. В трех новых дворовых фасадах Лево повторил западный фасад Леско и Лемерсье. Для главного, уличного фасада (восточного) Лувра Лево взял за образец фасад церкви Сен-Жермен-Л'Оксерруа, стоявшей напротив дворца. Проект Лево был найден недостаточно представительным, и Кольбер обратился к итальянским архитекторам Кондини, Райнальди, Пьетро да Картона и Бернини с просьбой принять участие в конкурсе. Кроме проекта Бернини (рис. 33, 1) на конкурс представили проекты Лемерсье, Моро, Готтар, Уден, Леблон, Перро и др. Одержал победу Клод Перро.

Фасад Перро¹⁾ (осуществлен в 1667 г.)

¹ Ряд исследователей считает автором Лувра арх. Д'Орбэ, с чем трудно согласиться.

покоряет своим органическим масштабом, величавым спокойствием, ясным соподчинением частей, парадностью и торжественностью всей композиции (рис. 34). Восточный фасад Лувра подчинил себе все окружающее пространство. Именно восточный фасад Лувра стал главной частью всего огромного дворцового ансамбля. Трудно найти более яркий и совершенный пример французского классицизма 2-й половины XVII в. по богатству и выразительности форм, по пространственной организованности и пластической выразительности. Произведения классицизма 2-й половины XVIII в. — ортодоксально-рационалистические, кажутся холодными рядом с подобными творениями классицизма 2-й половины XVII в.

Следует отметить, что, воздвигая свой фасад, Перро не посчитался с постройкой Лево. Фасад Перро на 15 м превысил реальную длину здания, что привело к необходимости возвести по южному фронту новую, чисто декоративную фасадную стену, которая, как ширмой, загородила со стороны Сены фасад постройки Лево. Это чрезвычайно характерно для приемов барокко и говорит о наличии общности между классицизмом XVII в. и барокко. Этот прием применил также Лево в коллеже Четырех Наций (см. рис. 25), заслонив декоративной свободной стоящей стеной, имеющей форму полукруглого фасада, прямоугольный корпус здания.



34. Париж. Лувр, 1667 г., К. Перро. Восточный фасад

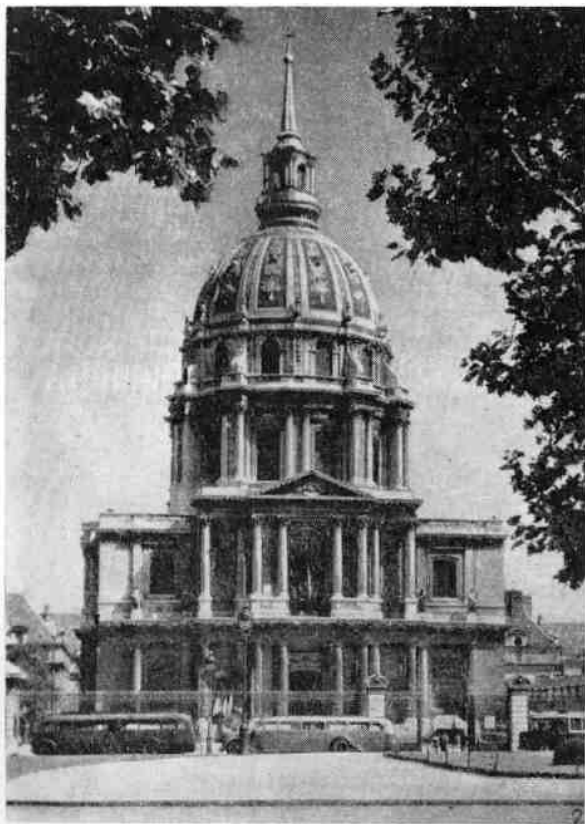
Не менее важной в сложении облика «классического» Парижа явилась ротонда собора Инвалидов (рис. 35, 2) Ж. А. Мансара (1676—1708; отделку ротонды после смерти Мансара заканчивал до 1735 г. Робер де Котт). Либераль Брюан в сдержанных, сухих и тяжеловесных формах построил Дом военных инвалидов — крупнейшее из сооружений этого рода, великолепно продуманное функционально (рис. 35, 1). Здание преобразилось с введением в этот ансамбль огромной купольной ротонды, ставшей еще одной высотной доминантой Парижа наряду с куполами церквей Валь-де-Грас и Сорбонны. Ясность композиции строго центричного объема, спокойная уравновешенность масс сочетаются в этом выдающемся произведении архитектора Ж. А. Мансара с торжественной приподнятостью образа. Мастер достиг этого, взяв элементы композиции церквей

Сорбонны, Валь-де-Грас и коллежа Четырех Наций и по-новому соподчинив их в целом. Собор Инвалидов, увенчанный мощным золоченым куполом, царит над серыми зданиями Парижа.

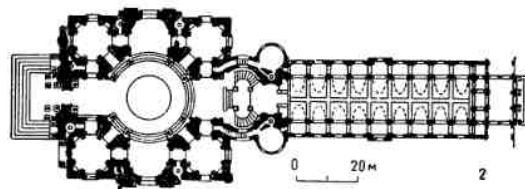
Ротонда собора Инвалидов имеет в плане квадрат, углы которого между ветвями креста образованы капеллами. Фасадная плоскость, закрывающая в церкви Сорбонны и Валь-де-Грас торцы ветвей креста, стала частью параллелепипедного основания, над которым возвышается барабан с куполом. Купол ротонды собора Инвалидов состоит из трех частей. Нижний купол имеет большое круглое отверстие, через которое виден второй параболический свод с росписью, подсвеченный из пазух нижнего свода. Верхний деревянный купол с фонарем диаметром 27 м венчает и покрывает всю систему. Необычайно эффектен пол центральной части ро-

35. Париж. Дом Инвалидов

1 — часть Парижа с видом на Дом Инвалидов; 2 — ротонда собора Инвалидов, 1674—1708 гг., Ж. А. Мансар, фасад и план



тонды, пониженный на 1 м. Желтые стекла в окнах создают внутри собора ощущение постоянного солнечного света. Внутреннее пространство этого сооружения строится на строгой соразмерности всех частей, в



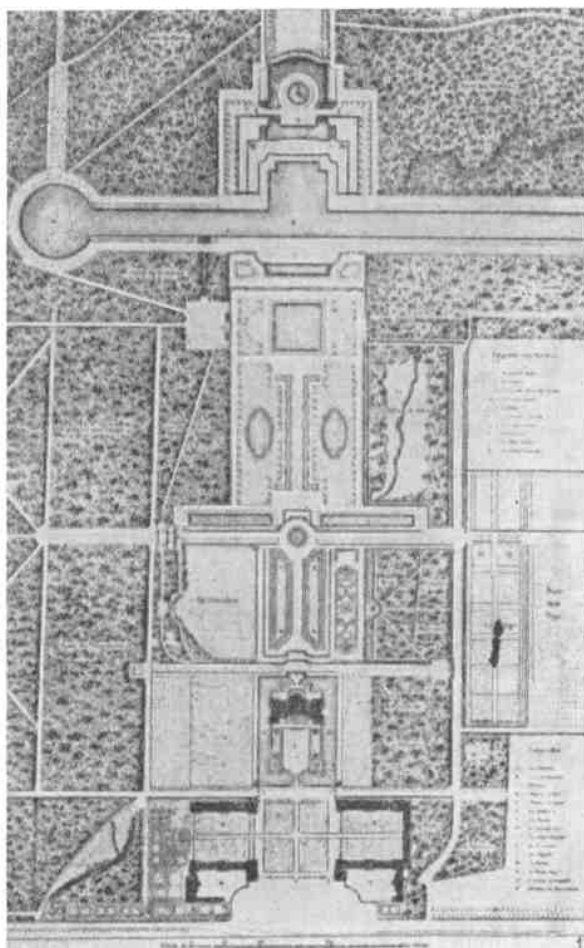
основу которых, как и в Лувре, положен единый модуль.

Комплекс Дома Инвалидов вошел в планировку левого берега Сены, став в юго-западном углу его опорным ансамблем, как Люксембургский дворец, Пале-Рояль и Лувр на правом.

Градостроительные работы в Париже в XVII в., хотя и изменили лицо города, но все же в целом он продолжал оставаться средневековым с беспорядочной застройкой, в которую были вкраплены в различных местах ансамбли отдельных регулярных площадей и крупных двorcов, изолированных от бурной жизни города и носящих парадно-представительный характер.

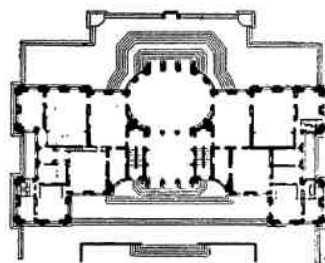
При перепланировке других городов в средневековую сетку улиц, как и в Париже, включались отдельные ансамбли, расширялись улицы. В больших провинциальных городах, как Тур, По, Гаен, Дижон, Лион, Ренн, Монпелье и др., создавались мемориальные площади в честь короля.

Дворцы и замки. Замок Во-ле-Виконт был построен в 1661 г. Луи Лево (интерьеры — арх. Ш. Лебрэн; парк — Андре Ленотр; рис. 36, 1, 2). В этом сооружении —



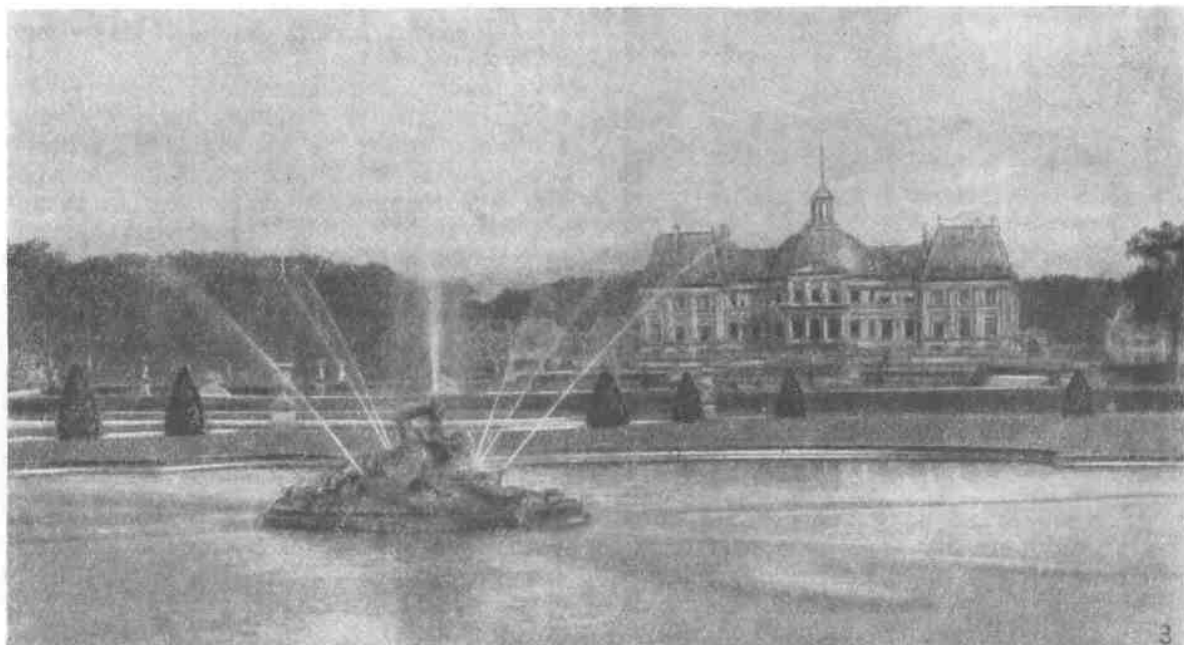
еще много от более ранней архитектуры: высокие кровли, отдельные над каждым объемом; в центральной части здания, по главному фасаду, — поэтажный ордер из рустованных колонн. Входной портал с фронтоном, украшенным лежащими скульптурами, напоминает произведения С. де Бросса или Дюсерсо (рис. 36, 3). Великолепны интерьеры замка. В парке Ленотр впервые наметил осевую систему композиции плоских партеров, подчиненную дворцу. Однако здесь тяжеловесный дворец еще не слился в единый организм с парком, а осевое развитие парка от дворца, вдаль, в бесконечность, нарушается поперечным расположением бассейна в конце сада. Эти проблемы будут решены Ленотром в Версале. Однако все это не снижает огромного художественного достоинства этого выдающегося произведения Франции.

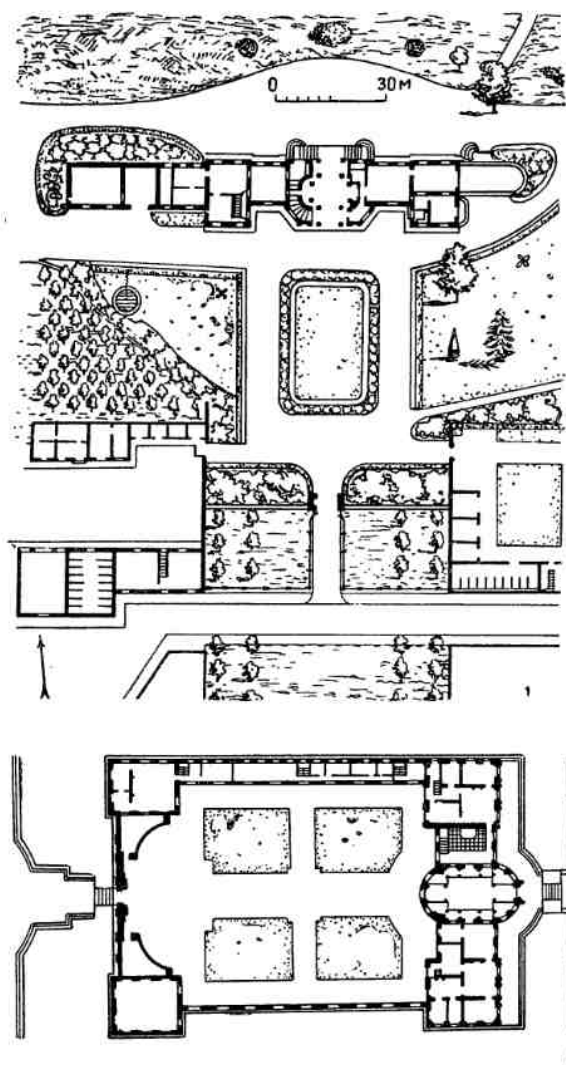
Загородные дворцы — замки, называвшиеся вплоть до XVIII в. «шато», имели



36. Замок Во-ле-Виконт, департамент Сена и Марна, 1661 г., Л. Лево, интерьер — Ш. Лебрен, парк — А. Ленотр

1 — общий вид дворца и парка; 2 — план дворца; 3 — фасад





37. Замки, департамент Сена и Уаза

1 — Де-Суси-ан-Бри, 1-я половина XVII в., Л. Лево, план;
2 — Рэнси, 1641—1643 гг., Л. Лево, план

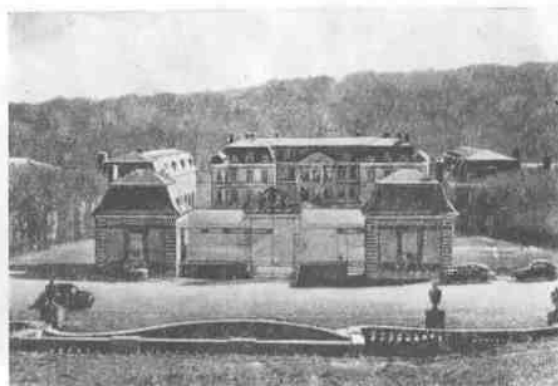
различные плановые и фасадные решения. Во 2-й половине XVII в. по всей Франции продолжали строить по типу старых замков, для планов которых характерно замкнутое каре, образующее внутренний двор. Таковы Сен-Сепюлькр и Рэнси (Л. Лево, рис. 37, 2), Линьер (Франсуа Лево), Виласер (Готтара), Баньоле и др. Эти постройки окружались рвами с водой. Многие замки получили в результате перестроек в конце XVII в. П-образный план; потеряв замкнутость, они продолжали сохранять индивидуальные крыши над объемами. Старую замковую планировку и облик со-

хранил Ж. А. Мансар в замке Дампье-сюр-Бутон, построенном им в 1675—1683 гг. (рис. 38).

Но в это же время возникают замки, которые полностью утрачивают все признаки прежних боевых сооружений. Таковы Де-Суси-ан-Бри (Луи Лево; рис. 37, 1), Д'Исси (Бюлле), Линьер и Берси (Франсуа Лево). Новыми по своему образу и планировке являются замки Наварр (1686) в Эр и Марли (1696—1699), около Версаля, Ж. А. Мансара. Замок Наварр (рис. 39, 1; перестроен в XIX в.) двухэтажный, в форме куба, имел центральный зал, освещенный широким барабаном с куполом. Замок Наварр послужил прообразом для Королевского павильона в Марли.

Марли (рис. 39, 2) создавалось как интимная королевская резиденция, для избранных друзей короля, но и здесь, среди друзей, Людовик желал блистать, как солнце. Павильон короля и 12 павильонов для приближенных (на восток и на запад от него) должны были аллегорически изображать солнце и 12 месяцев года. Изысканные по архитектуре павильоны размещались в парке, созданном Ленотром и Ж. А. Мансаром. Марли, расположенное в болотистой низине, среди холмов, требовало больших затрат и поэтому не было достроено.

Совершенно особое место среди всего замкового строительства занимает Версаль — резиденция короля (произведение Лево, Ж. А. Мансара, Лебрена, Ленотра и Ж. А. Габриэля). Здесь производятся огромные строительные и парковые работы, создается неведомый до того по грандиоз-

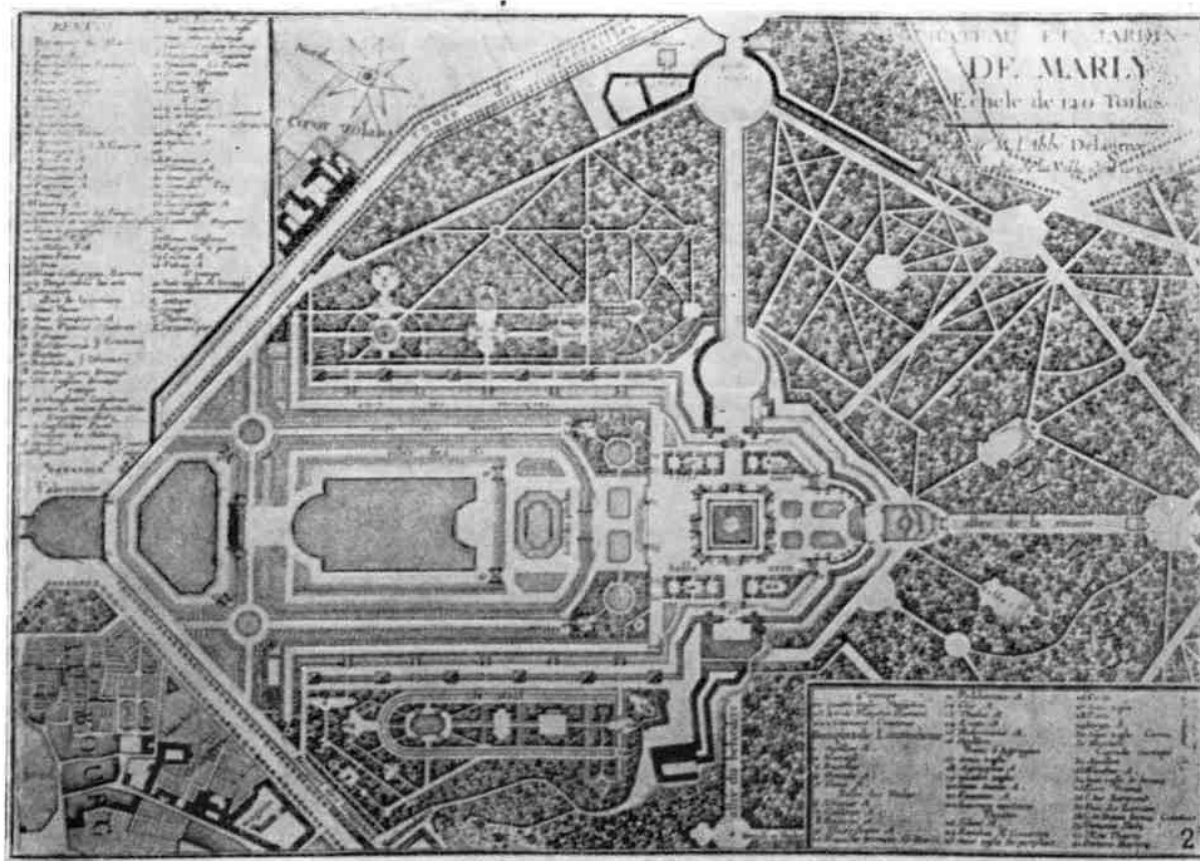
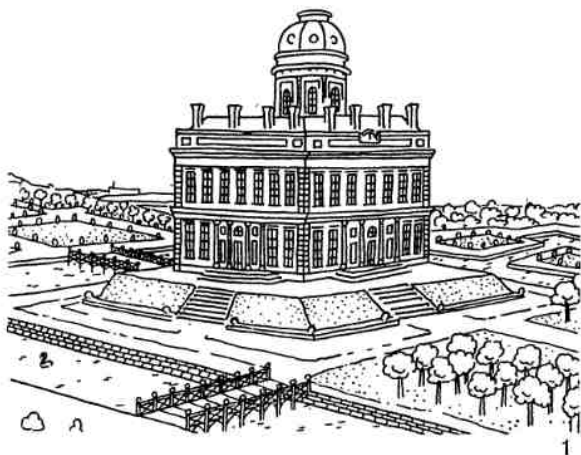


38. Замок Дампье-сюр-Бутон, департамент Об, 1675—1683 гг., Ж. А. Мансар

ности и цельности архитектурный ансамбль дворца, парка и города. Вольтер писал о Версале: «Если бы Людовик XIV затратил на Париж одну пятую того, что ему

стоила победа над природой в Версале, то Париж был бы на всем своем протяжении так же хорош, как хорош он возле Тюильри и Пале-Рояля, и он сделался бы красивейшим из городов мира». Идея, ради которой строился этот непревзойденный по блеску и величию комплекс, представлялась выше и важнее градостроительных работ даже в столице.

Перестройку Маленького замка Людовика XIII в период правления кардинала Мазарини поручили арх. Лево, который приступил к ней в 1661 г. (рис. 40, 1). Работы Лево в Версале велись двумя этапами. В 1661 г. обновлялось декоративное убранство дворца, строилась Оранжерея, перестраивался Зверинец (1662 г.; рис. 40, 2). В 1668—1671 гг. замок Людовика XIII был обстроен новыми помещениями так, что стены корпусов, образующих Мраморный

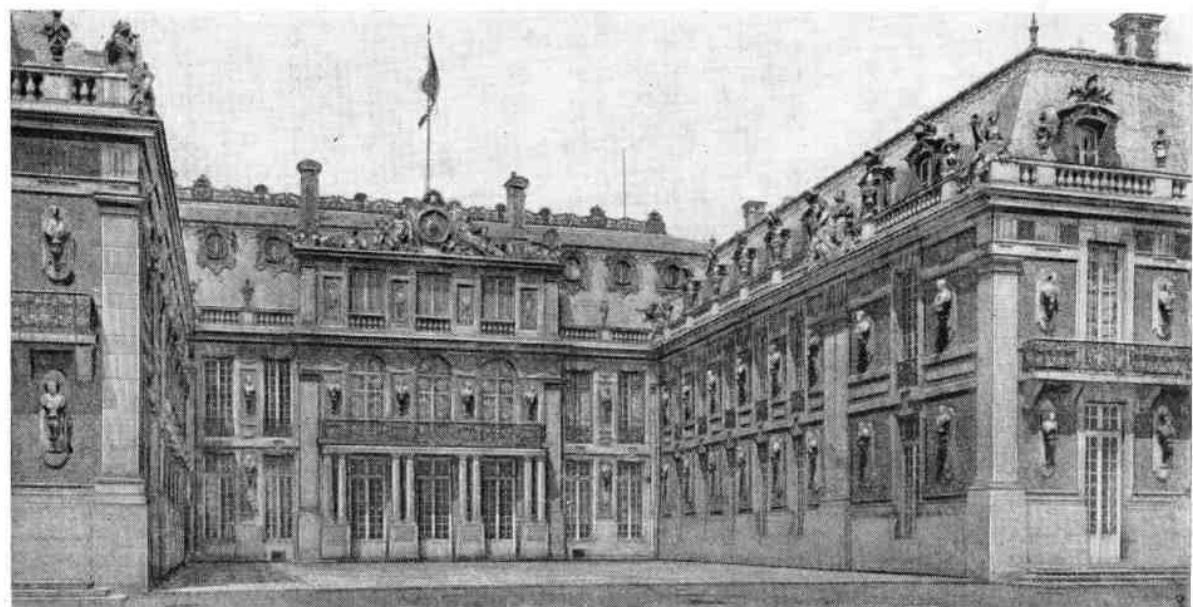
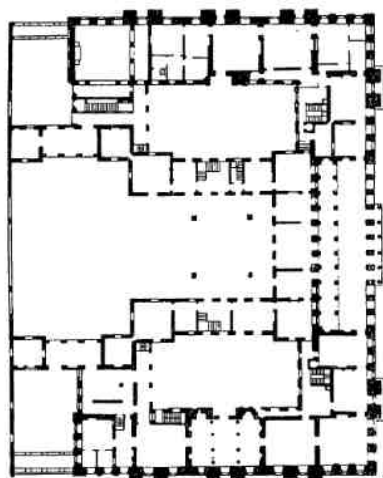


39. Замки

1 — Наварр, департамент Эр, 1686 г., Ж. А. Мансар; 2 — Марли-ле-Руа, департамент Сена и Уаза, 1696—1699 гг., Ж. А. Мансар и А. Ленотр, план

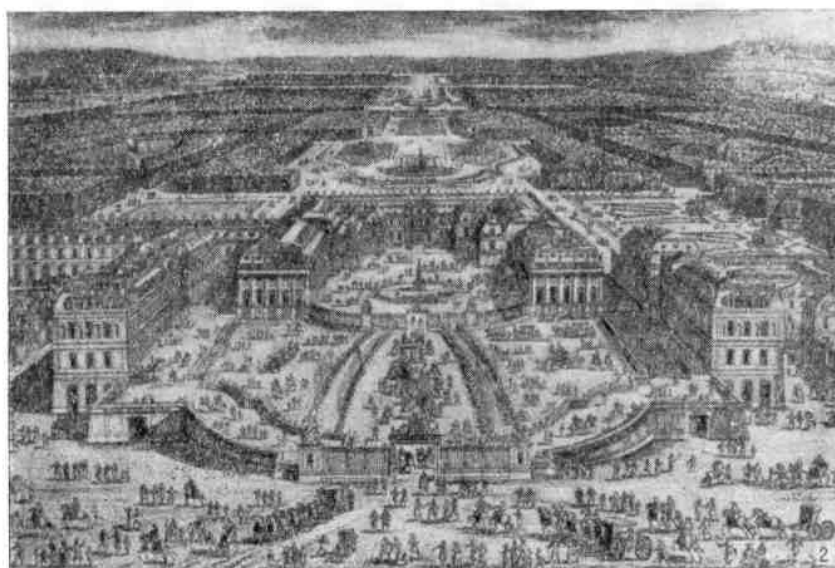
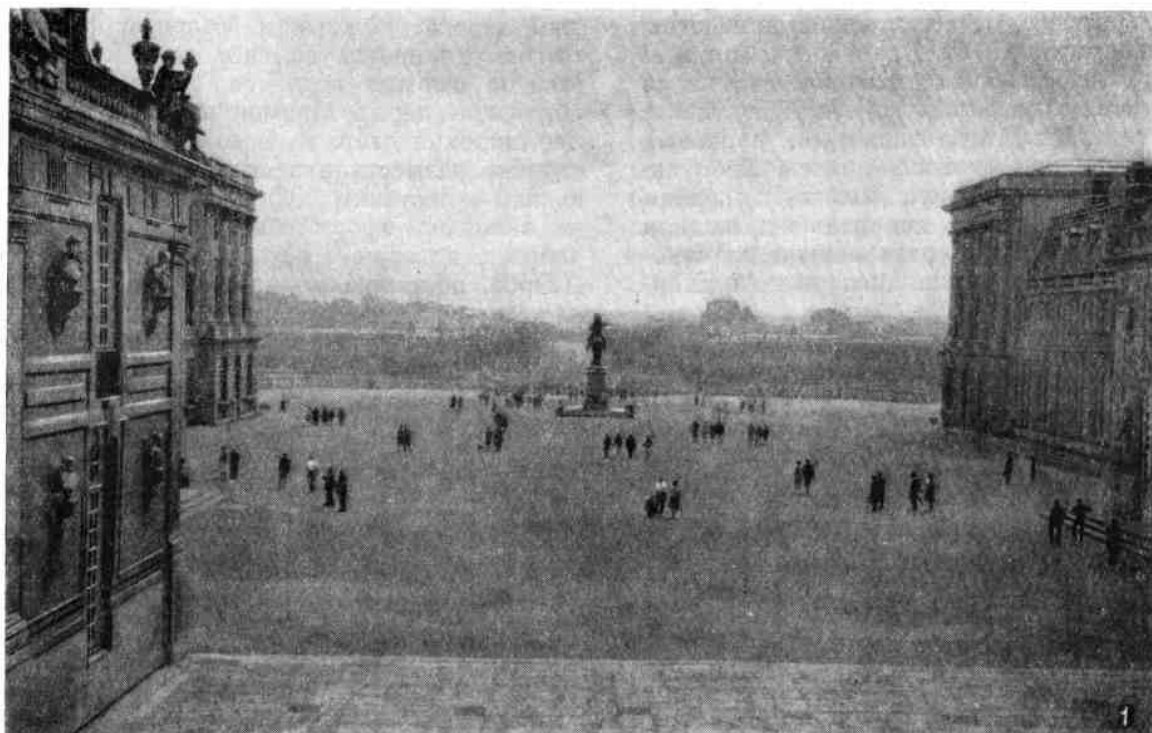
двор (рис. 40, 3), выходящий на восток, в сторону дороги на Париж, сохранялись; стены же внешних фасадов замка в значительной своей части были уничтожены. В результате этого западный, парковый фасад удлинился втрое, причем Лево застроил старый корпус только в первом этаже; его верхние два этажа выходили теперь на террасу, создававшую род пропилей, которые соединяли парк с Мрамор-

ным двором. Южный и северный фасады также удлинились за счет двух изысканных по формам корпусов, которыми был образован перед Мраморным двором более широкий двор. В северной, новой пристройке разместили лестницу Послов, а в южной — лестницу Королевы. Лево умер, не закончив оформления передней части двора, которую осуществил Франсуа Д'Орбэ, поставивший по линии восточных



40. Версаль

1 — дворец и парк, 1661 г., план двора, Л. Лево; 2 — Звзринец, 1662 г., Л. Лево и Ж. А. Мансар; 3 — Мраморный двор, 1662 г., Л. Лево



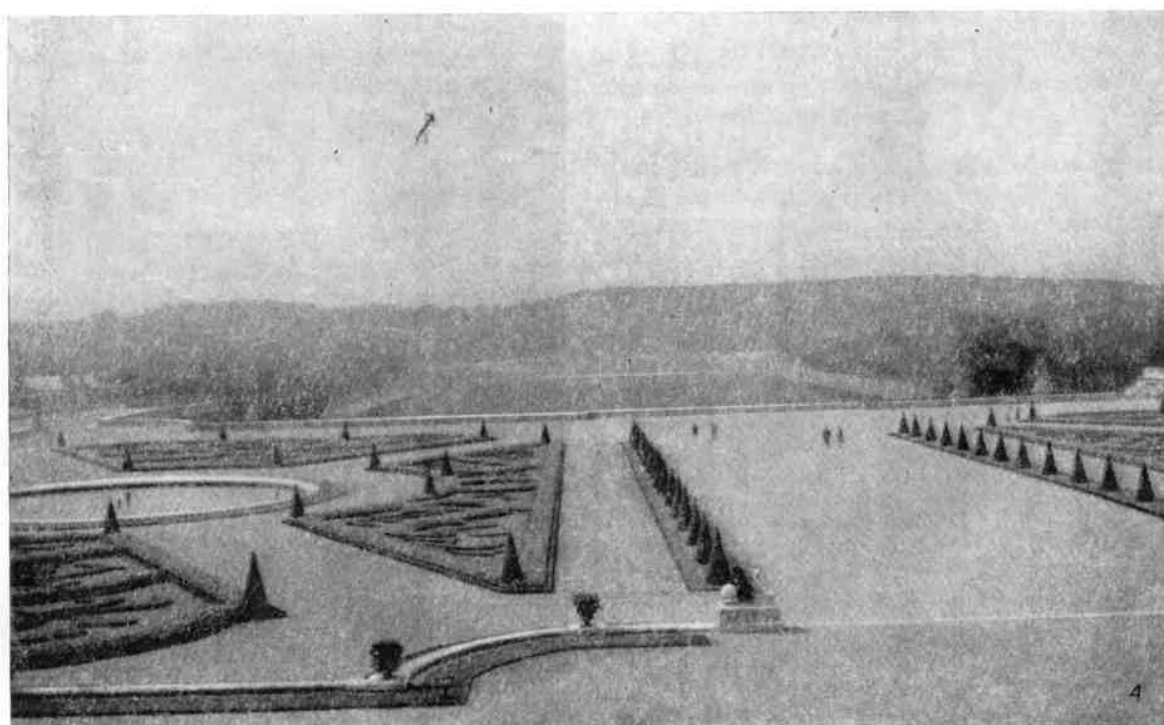
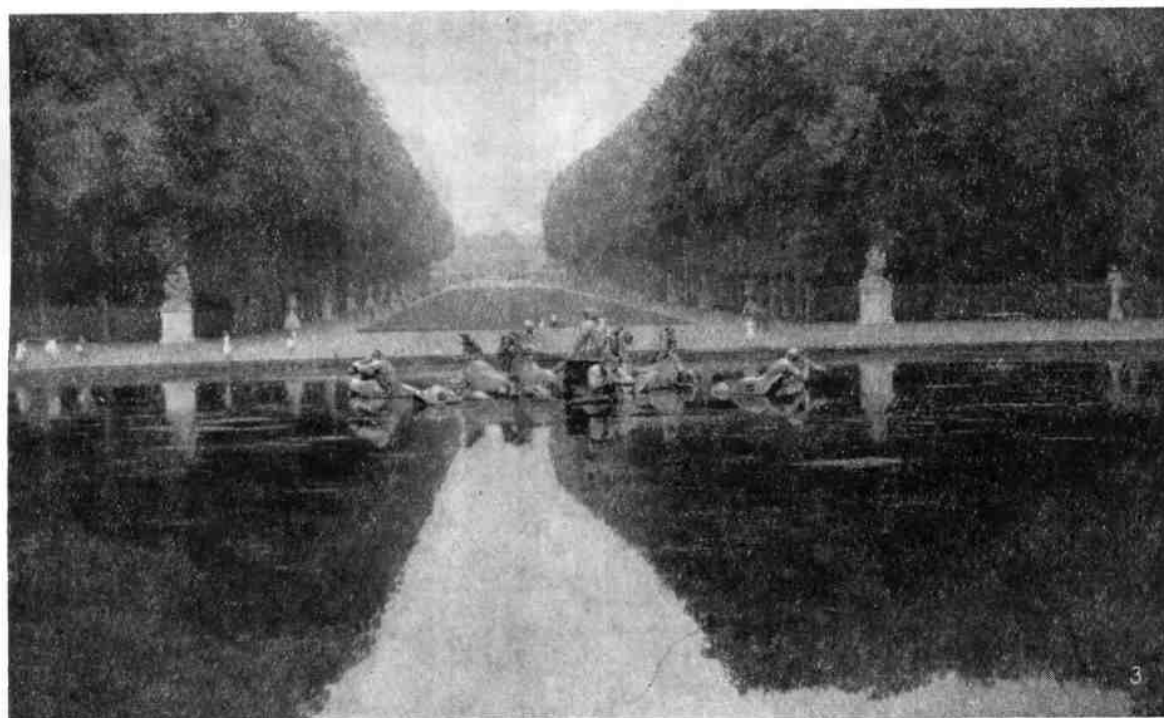
41. Версаль

1 — вид на Мраморный и Королевский дворы из спальни короля; 2 — дворец; 3 — бассейн Колесницы Аполлона; 4 — парк, вид из Зеркальной галереи дворца, А. Ленотр

торцов дворца решетку с двумя павильонами. Так был образован «Королевский двор».

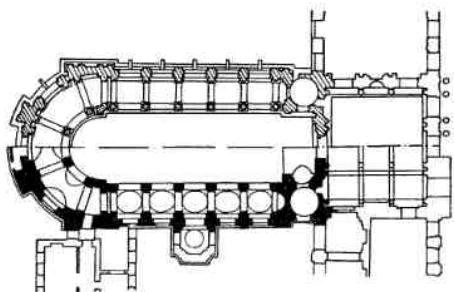
В результате этого второго строительного цикла Версаль сложился в целостный дворцово-парковый ансамбль, являющий собой замечательный пример синтеза ис-

кусств — архитектуры, живописи, скульптуры и садово-паркового искусства французского классицизма XVII столетия. Однако после смерти Мазарини Версаль, созданный Лево, стал казаться недостаточно величественным, чтобы выражать идею абсолютной монархии, воплощение кото-



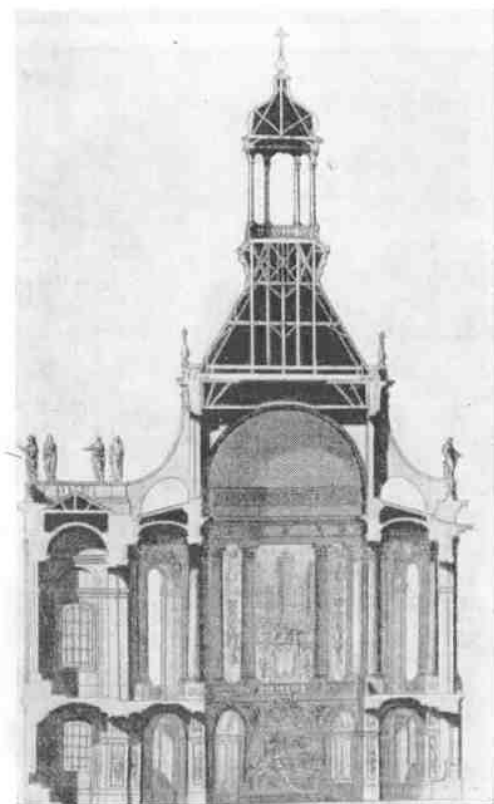
рой в архитектуре королевской резиденции считалось делом первостепенной государственной важности.

С этой целью для перестройки Версаля был приглашен в 1678 г. Ж. А. Мансар (рис. 41), с именем которого связан третий строительный период в истории создания этого комплекса (1678—1708). Мансар еще больше увеличил дворец, возведя по линии хозяйственных построек Людовика XIII два крыла длиной по 500 м каждое под прямым углом к южному (1678—1682) и северному (1684—1689) фасадам дворца.



В северном крыле он поместил церковь (1699—1710 гг.; рис. 42), вестибюль которой заканчивал Робер де Котт (1709—1710). Кроме того, Мансар надстроил над террасой Лево еще два этажа, создав вдоль западного фасада Зеркальную галерею (рис. 43, 1), замыкающуюся залами Войны и Мира (1680—1686). На оси дворца в сторону подъезда во втором этаже Мансар поместил королевскую спальню с видом на город и конную статую короля, поставленную позже в точке схода трезубца дорог Версаля. В северной части дворца размещались покои короля, в южной — королевы (1671, 1673—1681). Мансар построил также два корпуса Министров (1671—1681), которые образовали третий, так называемый «двор Министров», и соединил эти корпуса богатой, золоченой решеткой.

Все это совершенно изменило облик сооружения, хотя Мансар оставил ту же высоту здания. Ушли контрасты, известная свобода фантазии, ничего не осталось.

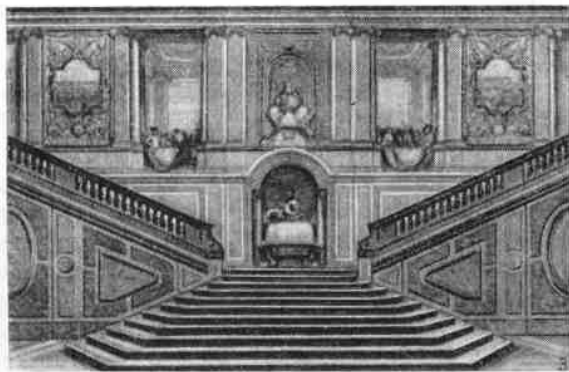


42. Версаль. Церковь, 1699—1710 гг., Ж. А. Мансар. Интерьеры, 1709 г., Р. де Котт. План, разрез и интерьер



43. Версаль

1 — Зеркальная галерея, 1686 г., Ж. А. Мансар и Ш. Лебрен;
2 — зал Войны, 1680—1686 гг., Ж. А. Мансар и Ш. Лебрен;
3 — лестница Послов, 1678—1679 гг., Л. Лево и Ш. Лебрен



кроме протяженной горизонтали трехэтажного сооружения, единого в строе своих фасадов с цокольным, парадным и аттиковым этажами. Почти никакого разнообразия, кроме противопоставления окон главного этажа небольшим квадратным проемам мезонина. Впечатление грандиозности, которое производит эта блестящая архитектура, достигнуто большим масшта-

бом целого, простым и спокойным ритмом всей композиции.

Интерьеры дворца также были созданы за несколько строительных периодов. В них особенно явственны принципы «большого стиля» французской архитектуры времени Людовика XIV, сочетание трезвой логики композиции с декоративной обогащенностью форм.

В центральной части дворца размещалась королевская семья, а в огромных крыльях, пристроенных Мансаром, находилась стража и придворные. Парадные комнаты королевской четы занимали второй этаж. Одна группа королевских покоев располагалась анфиладой вдоль наружной стены дворца, обращенной в сторону парка, другая — вдоль Мраморного двора. Каждая комната посвящалась различным античным божествам, имена которых алле-



44. Версаль. Дворец, Большие и Малые конюшни, 1679—1686 гг., Ж. А. Мансар

горически связывались с членами королевской семьи. На плафонах и над каминами изображены сцены из жизни богов, а по стенам висели станковые картины, составившие позднее первый фонд Лувра.

К большим апартаментам короля вела лестница Послов (1678—1679; рис. 43, 3), к большим апартаментам королевы — лестница Королевы.

Интерьер церкви, законченный в 1710 г. Робером де Котом, составляет одно из звеньев в общей художественно единой цепи парадных интерьеров дворца; он полон светского блеска и утонченной пышности. Интерьер центральной части дворца значительно богаче по многообразию привлеченных художественных средств, чем фасады. Этот принцип взаимосвязи наружного и внутреннего облика сооружения, сформировавшийся в Версале, получил позднее широкое распространение в отелях рококо.

Почти все интерьеры центральной части дворца были выполнены самим Лебреном, либо в сотрудничестве с Мансаром, при постоянной консультации братьев Перро. Для этих работ Лебреном были привлечены крупнейшие живописцы, скульпторы, медники, резчики и организована специальная школа. Под руководством и по эскизам Лебрена работала го-

беленная мануфактура. Постоянно вместе с ним работало до 250 рабочих,

Шарль Лебрен (1619—1690), живописец и декоратор, один из основоположников «большого стиля» искусства времени Людовика XIV. В 1634—1637 гг. ученик С. Вуэ. В 1642—1646 гг. находится в Италии. В 1648 г. участвует в создании Академии, с 1660 г. ее президент. Создатель ряда блестящих интерьеров, в отелях Парижа: Бациньер, Жар, Эзелен, Ламбер (1648) и др.; Лувр (1661), Версаль — летница Послов (1674—1678), Зеркальная галерея, залы Войны и Мира (1679—1684). Оформление празднеств в Версале и Сен-Жермене. Сотрудничал с Луи Лево и Ж. А. Мансаром.

В период работы с Лево творчество Лебрена имело барочные тенденции, ярко выраженные в лестнице Послов, где мастер пользуется приемами иллюзорной перспективы, примененной весьма умело и интересно. В Зеркальной галерее, как и в залах Войны и Мира, созданных Лебреном вместе с Мансаром, уже ничто не напоминает барокко. Ясность замысла, композиционная четкость, утонченное величие архитектурной формы делают эти интерьеры выдающимися памятниками классицизма конца XVII в.

Сооружения, расположенные рядом с дворцом, едины с ним по своим архитектурным образам. Оранжерея Лево под южным партером в 1681—1688 гг. была увеличена в 4 раза и перестроена Мансаром

по образцу римских терм. С южным партером ее соединяют две колоссальные лестницы, между которыми она и размещена. Идея грандиозного, казалось, нашла свою адекватную форму в образе этих лестниц. При взгляде от партера Швейцарцев, лежащего у подножья оранжереи, особенно ярко вырисовывается смысл всего замысла. Масштабы лестниц, огромные плоскости которых как бы уходят в небо, несоизмеримы с человеком: они созданы для царящей здесь «идеи».

В этом же плане построены Мансаром в 1679—1686 гг. Большие и Малые конюшни (напротив дворца, со стороны г. Версаля). Они заняли место между лучами трезубца дорог (рис. 44).

Дворец Версаля немыслим без его парка. Этот парк создан замечательным мастером, архитектором-садовником Ленотром.

Андре Ленотр (1613—1700) вырос и творчески сложился в семье садовников Моллей. Им созданы и перепланированы в принципах регулярного «французского» парка классицизма XVII в.: Во-ле-Виконт (1661—1663), Кланьи (1674), Со и Медон (1680), Шантильи и Шуази (1693), Пинон, Версаль (1663—1600), Марли (1699), Сен-Клу; в Париже район Елисейских полей и парк Тюильри (1664—1672).

В своих садах и парках Ленотр последовательно проводит принципы классицизма — регулярность, строгую симметрию, ясность композиции, четкость соподчинения главного и второстепенного. По взглядам Ленотра дворец должен быть хорошо обозреваем и окружен воздухом. От центра дворца должна идти главная аллея, ось симметрии парка. Она не должна замыкаться, но, уходя в бесконечность, должна сливаться с далью. Ленотр не любит ограниченных пространств, он увлекается беспредельным раскрытием пространства. Главную аллею пересекают поперечные аллеи, образующие прямоугольные или квадратные участки боскетов. Боскеты, будучи расположены симметрично, однако не должны быть одинаковыми внутри. Перед зданием должны быть разбиты на террасах хорошо обозримые партеры и бассейны с водой. Весь парк должен хорошо просматриваться. Хороший сад не может походить на лес с его неорганизованностью и произволом. Кладя в основу своих композиций эти принципы, Ленотр создает поражающие по размаху и грандиозности парки,

сравнимые только со строительством городов.

Путем умелой посадки и стрижки деревьев Ленотр воспроизвел в живом материале четкие и ясные архитектурные объемы, сделав впервые садово-парковое искусство трехмерным. Он создает стены стриженных деревьев, посаженных друг к другу без просветов, подобно сплошному ряду домов, как бы создавая пространство улицы. Он не любит виртуозных и красочных партеров. Его стихия — это композиция боскетов и водоемов, симфония цветочных и фактурных сочетаний. Даже скульптуре он отводит подчиненное место, хотя ее очень много в созданных им садах и парках.

Версальскому дворцу дана западно-восточная ориентация, благодаря чему в лучах заходящего солнца он кажется особенно блистательным. Ленотр в Версальском парке создал три луча, сходящихся в вершине большого канала. В композиции парка он применил оптимальное число три, построив парк из трех частей: партеров перед дворцом, боскетов по обеим сторонам главной оси и массива свободно растущей зелени, группирующейся около большого канала, который в 1671 г. получил форму креста. Связь дворца с парком особенно ощущается из окон Зеркальной галереи, откуда видны все три стороны зеленых ковров газонов: с севера — водные плоскости фонтана Драконов, с юга — партеры Креста и Швейцарцев. Большое планировочное значение имеют многочисленные скульптуры работы Ф. Жирардона и А. Кузевокса (рис. 45), помогающие утверждать царящий везде порядок. В третьей, лесистой части парка, также изобилуют вазы и скульптура. Ленотр свободно отступает от своих строгих принципов в боковых аллеях, замкнутых фонтаном Латоны, не имеющих свободной перспективы. Для устройства водных партеров и фонтанов был сооружен акведук, поставляющий воду в Версаль из Кланьи, из рек Жуин и Луары.

Версальский парк предполагает движение зрителя. Гармонично сочетая в себе строгую планировку и смену разнообразных комплексов, он обладает силой декоративного воздействия. В Версале нет ни одного предмета, который не воспринимался бы то как очень большой, то как очень маленький. Дворец вблизи кажется величественным, но при отходе от него к каналу он становится узкой полосой.



45. Версаль. Английский парк. Аллея со статуями, скульптура — А. Кузевокс

При взгляде на парк от дворца его пространства ширятся и уходят до самого горизонта. Если спуститься в него, он оказывается наполненным своеобразными замкнутыми мирами. Статуи парка вблизи соразмерны человеку, но при взгляде на них с террас дворца, они становятся маленькими, а их масштаб подчеркивает грандиозность окружающего пространства.

Вообще, в Версале масштабы дворца и парка, зелени партеров и водной глади бассейнов кажутся преувеличенными, а их объемы — двухмерными.

Утрачивается ощущение материала и его стереометричности, все становится плоским и неосязаемым.

Особенностью Версальского парка является аллегорический смысл его скульптуры, мифология которой условна, и это подчеркивается. Фонтан Апполона — бога Солнца — центральная фигура Версальского парка. Латона — мать Апполона — открывает блистательное шествие богов и богинь. Образы античных статуй как бы переплетаются с царственными особами

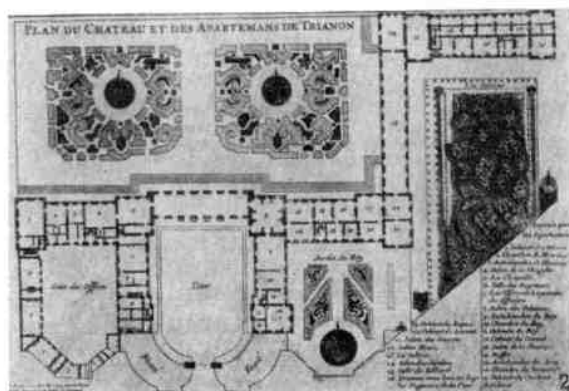
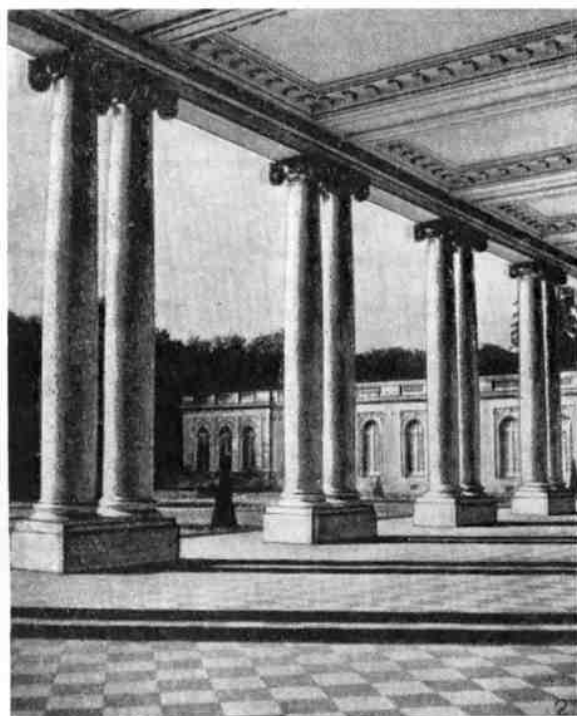
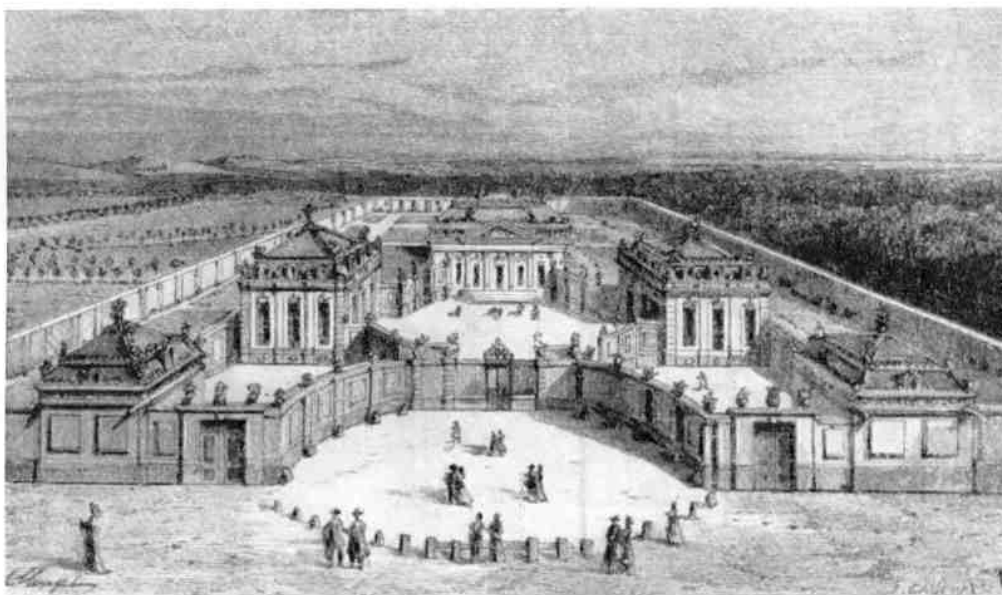
XVII в. Впервые это было задумано и осуществлено в замке Ришелье, а затем завершено в Версале.

Работы в Версале стоили государству 250 млн. ливров.

Версальский дворец и Версальский парк подавляют своим величием. Чтобы здесь было легко и приятно жить, в глубине свободной части парка был построен в 1670 г. Лево так называемый Фарфоровый Трианон (Трианон-де-Порслен; рис. 46, 1). Это живописное сооружение с крышей из золоченого свинца и декором из голубого, желтого и белого фарфора позже перестало отвечать строгим требованиям стиля, и в 1687 г. Фарфоровый Трианон был сломан, а на его месте Ж. А. Мансар при участии Робера де Котта выстроил новый, Большой Трианон (рис. 46, 2) — одноэтажное здание с плоской кровлей, выполненное из драгоценных сортов мрамора. Облик этого сооружения, изысканного и утонченного, отражает интимную жизнь дворца.

Таким образом, в Версальском замке четко разграничились две основные функции этого сооружения: одна — официально-представительная, государственная и другая — интимная, связанная с личной жизнью короля и его приближенных.

Городское жилище. В богатых жилых домах придворной знати, а также финансовых верхов увеличивается количество комнат, усложняется планировка. В этот период возникает несколько вариантов планировки особняков по типу дома между двором и садом. В ряде владений планировка асимметрична, двор и сад располагаются с одной стороны, а жилые и хозяйственные постройки — с другой. Таковы отели Парижа: Эзелен — Л. Лево (рис. 47, 1), дома на ул. Клери (рис. 47, 2) и Жуж Консюль — Жана Рише, отели Амело-де-Бей — Д. Готтара (рис. 48, 1), Монморенси — Жака Моро (рис. 47, 3). Примером симметричного решения является отель Жаба — Л. Брюана. Но, как правило, при асимметричном плане выдерживается симметрия в фасаде, часто создаваемая искусственными приемами. Во многих отелях середины XVII в. заметны черты еще не завершенного развития типа (отели Амело, Лувуа, Шамуа и др.), в планах нет четкой взаимосвязи частей. Поиски в этом направлении (отели Жаба и Бове — Антуана Лепотра, рис. 48, 2) получают полное разре-



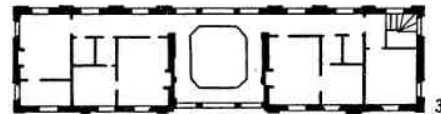
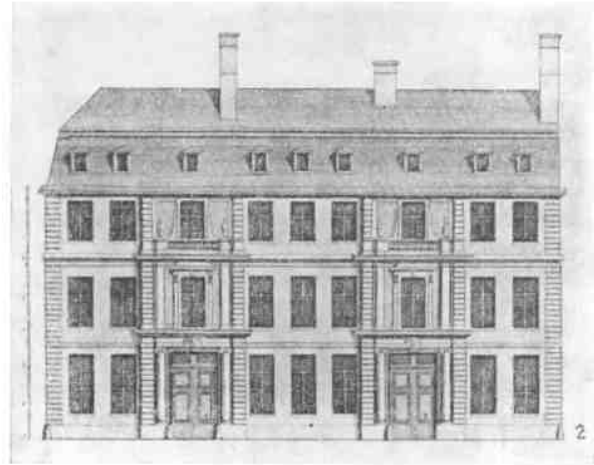
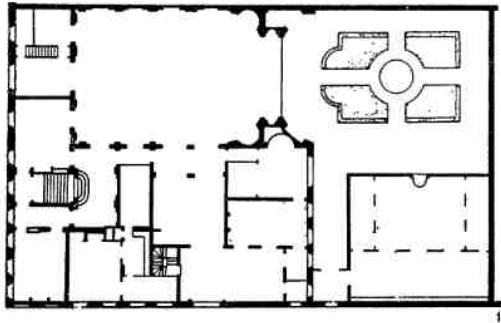
46. Версаль

1 — Фарфоровый Трианон (Трианон-де-Порселен), Л. Лево, гравюра; 2 — Большой Трианон, 1687 г., Ж. А. Мансар и Р. де Котт, план и фрагмент фасада

шение в работах Ж. А. Мансара: отели Лорж, Ноэль в Сен-Жермен-ан-Ле, дом Мансара на ул. Турнель и дом, предлагаемый Мансаром в качестве образцового.

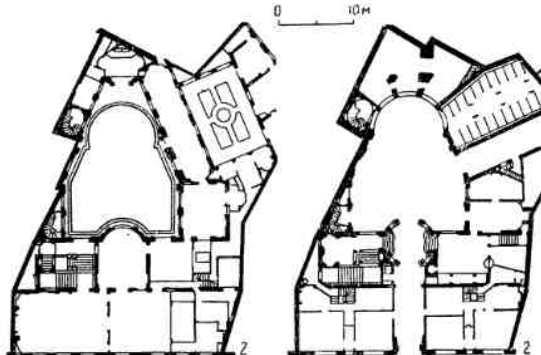
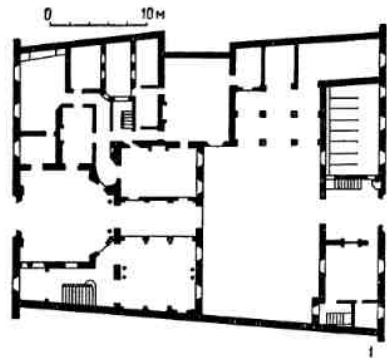
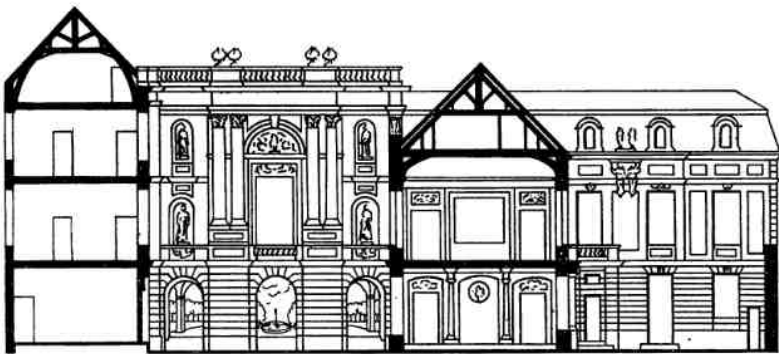
В изысканных отелях Эзелен, Ламбер

(рис. 49, 1, 2, 3, 4), Амело и Лувуа сильно разрастается комплекс хозяйственного двора, который стараются изолировать от парадного двора. Отель Ламбер во многом отходит от традиционной схемы дома между



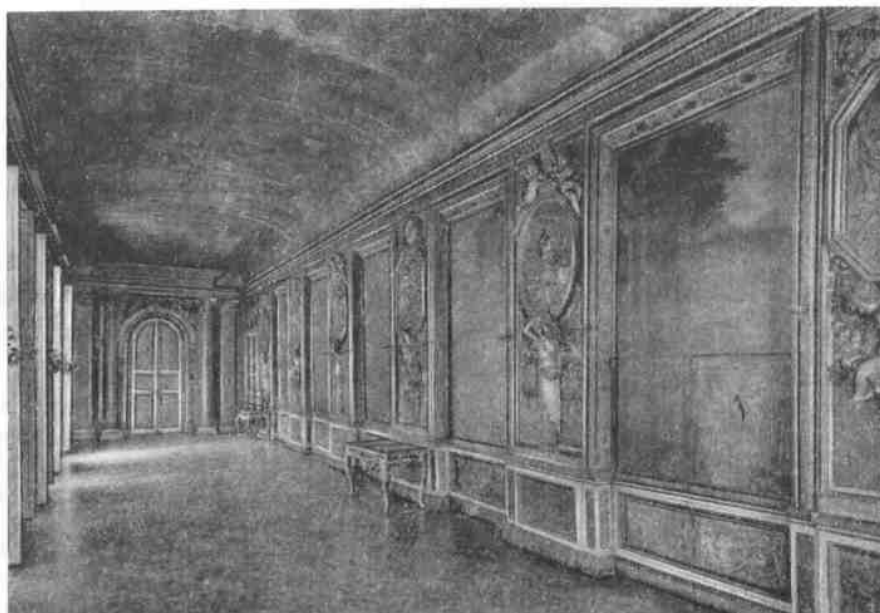
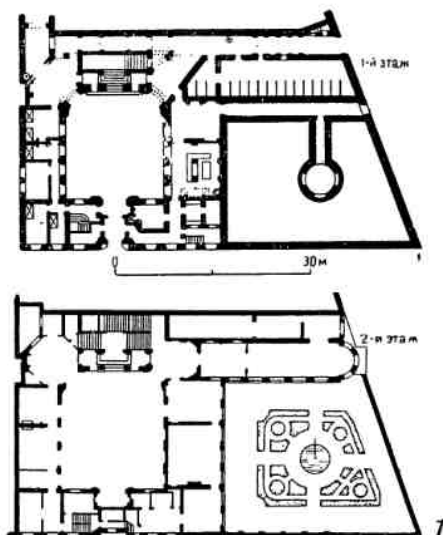
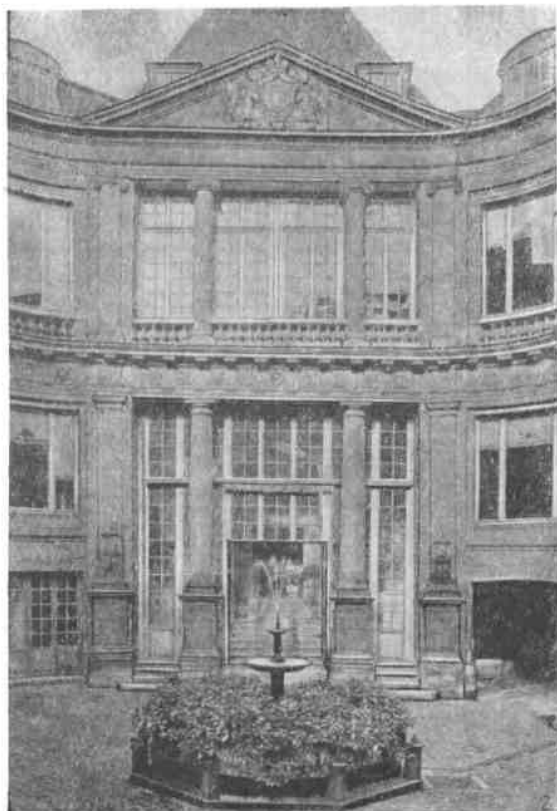
47. Париж. Отели

1 — Эзелен, 1642 г., Л. Лево, план и фасад; 2 — отель на улице Клер, 2-я половина XVII в., Ж. Рише; 3 — Монморенси, 2-я половина XVII в., Ж. Моро, фасад и план 2-го этажа



48. Париж. Отели

1 — Амело-де-Бецей, 1657—1660 гг., Д. Готтар, план и фасад; 2 — Бове, 1654—1660 гг., А. Ленотр, план и фасад



49. Париж. Отель Ламбер
 1 — план 1-го и 2-го этажей;
 2 — Главная лестница, фасад;
 3 — Большая галерея или галерея Геркулеса; 4 — Овальный вестибюль на втором этаже

двором и садом благодаря остроумному использованию углового участка, с полным разделением хозяйственных и парадных частей дома. Интерьеры отеля Ламбер, сохранившиеся до наших дней, дают представление об организации внутреннего пространства и убранстве жилых помещений конца XVII в., существенно отличных от отелей рококо начала XVIII в. Салоны Любви и Мира, галерея, торжественные и величественные, лишены уюта рокайльных жилых интерьеров домов знати. В отелях этого периода увеличивается количество комнат для прислуги, которая отделяется от хозяев (отель Лион — Л. Лево), и вводится коридорная система. Появляются передняя, большая комната, спальня, кабинет, гардеробная, к ним примыкает ряд комнат, имеющих самостоятельные входы. Парадные входы часто располагаются с угла: дом на ул. Клеры (рис. 47, 2), дом на ул. Жуж Консюль. Впервые в замке Фонтенбло и в отеле Бове появляются ванны комнаты, гораздо позднее возникают уборные. До наших дней дошли великолепные интерьеры отелей Франции этого периода. Лучшие из них: кабинет Муэ отеля Ламбер, парадные комнаты и салоны отеля Лозен.

Повсеместно в городах продолжают строиться дома для сдачи в наем как частными лицами, так и монастырями; одновременно сдаются в наем и отели. Для жилых домов провинции, особенно юга, характерна большая простота, в фасадах — четкое выделение междуэтажных тяг часто в сочетании с богатым скульптурным входом. В этом плане интересны отели Гальян, Варвен, Шатален, Геллад в Авиньоне архитектора Миньяра.

Городские общественные постройки. С ростом городов возрастает и строительство общественных зданий. Продолжают строиться ратуши, дворцы правосудия, архиепископства, торговые дома, больницы. Все эти сооружения (обычно в три этажа, иногда с мансардой) построены, как правило, с профессиональным размахом, разнообразием плановых и фасадных решений, отличаются ярко выраженной индивидуальностью.

Впервые Шарлем и Луи Жибером в 1691—1694 гг. строится Медицинская школа (рис. 50). Это небольшое круглое сооружение, увенчанное куполом с люкарнами, послужило образцом целому ряду построек такого же назначения. В Париже строится

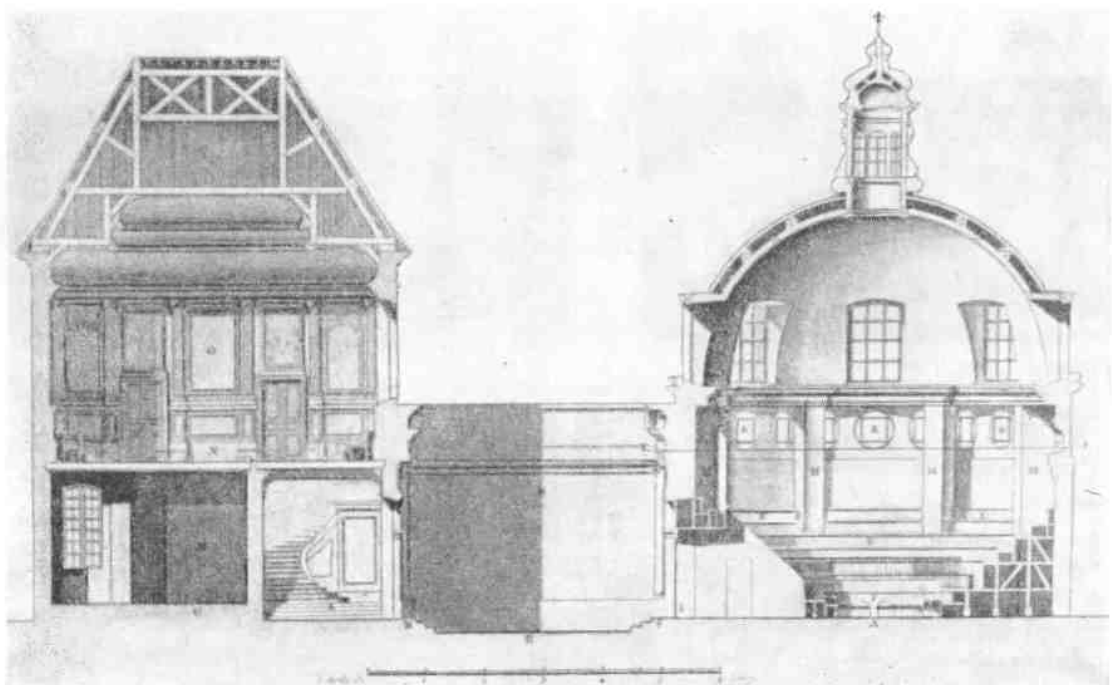
театр «Комеди Франсез» (арх. Д'Орбэ; рис. 51), в Тулоне — арсенал (арх. Пюже).

Из провинциальных зданий заслуживает внимания Бюро по торговле драпом арх. Жан Бюлан (1655 г.) и павильон Де-ля-Моль (арх. Антуан Матис Ривьера из Парижа, 1664—1667) в г. Э. в Провансе на юге Франции.

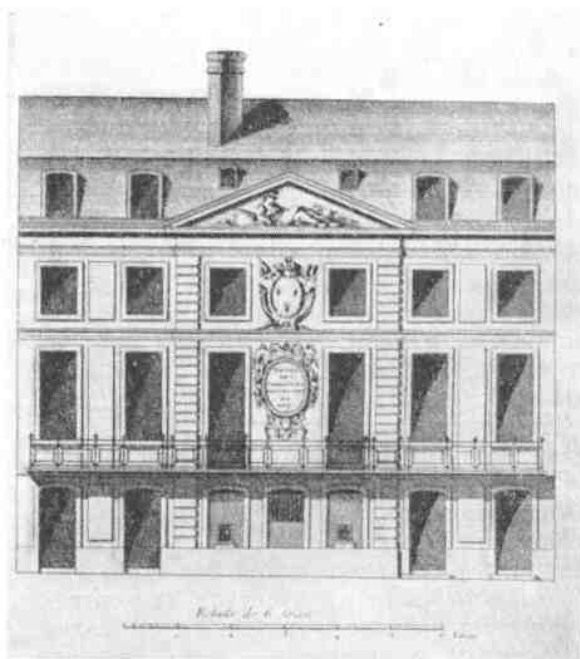
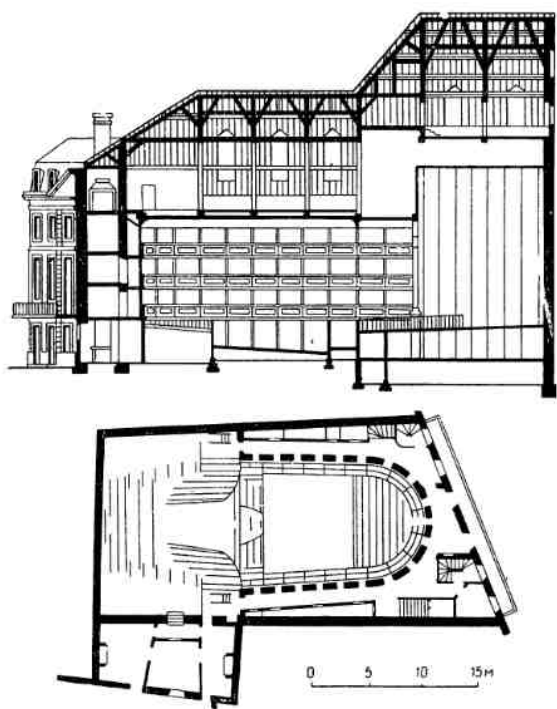
Исключительный интерес представляют работы Ж. А. Мансара в городах Арле, Бокере, Дижоне, Туре, Нанте, Марселе (рис. 52, 2), Лионе (рис. 52, 1), где он в основном строил общественные здания, проявляя тонкое понимание своеобразия местных архитектурных и художественных течений, умение использовать их в своем творчестве.

Культовые сооружения. Архитектура церковных сооружений шла в ногу с общим развитием классицизма. Однако это не исключало сохранение типов, ранее возникших, и привело к очень большому разнообразию культовых построек этого периода. Однонефные, прямоугольные и крестовые в плане здания самых различных размеров (собор в Лиле, арх. Вобан; церковь Урсулинок в Бурже, рис. 53, 1) строились повсеместно, в основном при больницах, коллежах, монастырях. Продолжают возникать церкви по плану Иль Джезу: однонефные с боковыми капеллами (церковь Сен-Тома в Париже); трехнефные без трансепта (церковь иезуитов в Камбре) и трехнефные с трансептом (собор в Монтбане, арх. Д'Орбэ; рис. 53, 2); церкви Сен-Николя, арх. Шардоне; Сен-Сюльпис, Сен-Рош в Париже; трехнефные без трансепта и капелл (церковь Версальского дворца) и центрические: Шарите в Марселе и в Асфели, Асонсьон в Париже (арх. Эрард, рис. 54, 1) и церковь Сальпетриер, арх. Либераля Брюан (рис. 54, 2).

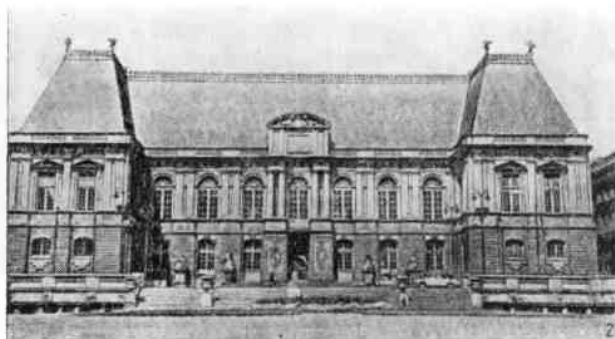
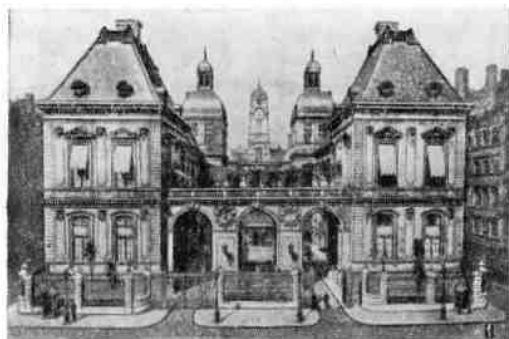
Влияние Иль Джезу еще сказывается и в общем облике церквей. Церковь Иезуитов в Камбре (рис. 55, 3) продолжает линию развития св. Бруно в Бордо и Визиток в Невере, в которых сохраняется схема фасада Иль Джезу в пышных местных, вторящих барочным традициям. Собор в Монтбане сохранил базиликальное построение и на боковых фасадах готические контрфорсы. Западный, главный фасад, построенный по схеме Иль Джезу, вместо пышных волют по углам имеет башни. По схеме Иль Джезу построена замечательная церковь Сен-Рош Робера де Котта (рис. 55, 1), в своих фор-



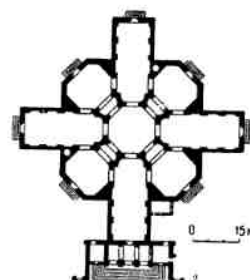
50. Париж. Медицинская школа, 1691—1694 гг., Ш. и Л. Жибер. Разрез



51. Париж. Театр «Комеди Франсез», 1688 г., Ф. Д'Орбэ. Фасад, план и разрез

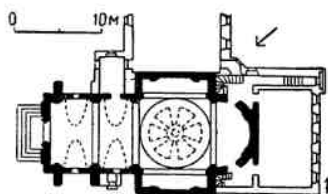


52. 1 — Лион, ратуша, 1646—1672 гг., Монэн, перестроена Ж. А. Мансаром в 1702 г.; 2 — Марсель, ратуша



54. Париж

1 — церковь Асопсьон, 2-я половина XVII в., Эрард; 2 — церковь Сальпетриер, 1670 г., Л. Брюан, план

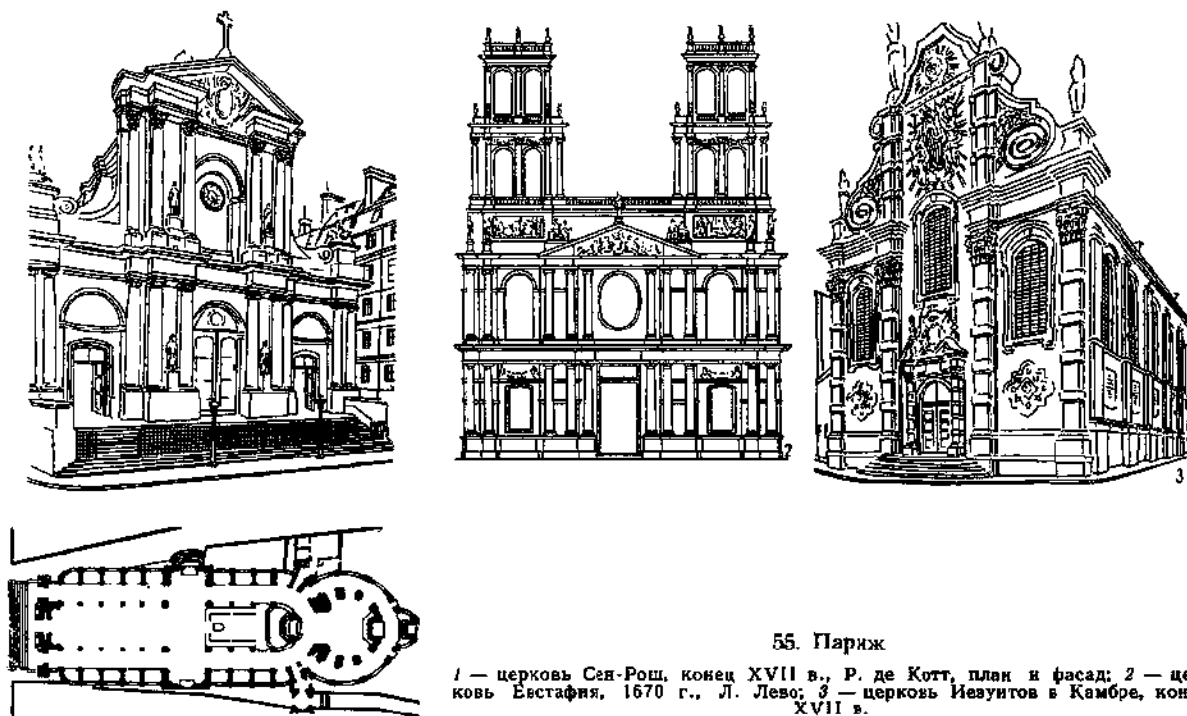


53. 1 — Бурже, церковь Урсулинок, конец XVII в., план; 2 — Монтюбан, собор, конец XVII в., Ф. Д'Орбэ

мах, однако выдержанная в принципах классицизма. В ней также очень сильно готическое влияние, особенно явное в соборах городов Ош и Ренн, в парижских церквях Сен-Жак-дю-О-Па — Готтара и Евстафия — Лево (рис. 55, 2), увенчанных на западном фасаде двумя башнями. В отличие от готических башни теперь имеют четкие ордерные членения и завершены плоскими крышами с балюстрадами или куполами.

Монастыри в конце XVII в. продолжают выполнять ряд гражданских функций, причем монастырская архитектура постепенно приобретает более светский характер. Укрепленные монастыри — теперь большая редкость (монастырь во Флеш). Жилые постройки монастырей очень разнообраз-





55. Париж

1 — церковь Сен-Рош, конец XVII в., Р. де Котт, план и фасад; 2 — церковь Еустафия, 1670 г., Л. Лево; 3 — церковь Иезуитов в Камбре, конец XVII в.

ны: наряду с небольшими коттеджами существуют огромные трехэтажные корпуса, фасады которых членятся колоссальным ордером. Иногда суровая гладь стены не получает никакой обработки, приближая эти здания к сооружениям казарменного типа. Строительство монастырей продолжает быть важным каналом распространения стилизованных форм классицизма. Пример этому — бенедиктинское аббатство Сен-Сюльпис (1680).

Первая половина XVIII в.

К концу XVII столетия после блестящего расцвета начинается ослабление всей абсолютистской системы. В своем стремлении пресечь растущую оппозицию буржуазии абсолютизм становится на путь открытой феодально-католической реакции. Ее крупнейшей акцией была отмена Нантского эдикта (1685), сопровождавшаяся изгнанием из Франции гугенотов. Реакция нанесла тяжелый удар экономике и культуре страны, в том числе ее архитектуре. Несколько сот тысяч наиболее энергичных и квалифицированных ремесленников, строителей, архитекторов, а также многие представители промышленной буржуазии поки-

нули страну и увезли с собой в изгнание в Англию, Голландию, Германию, Швейцарию свои капиталы, знания и навыки.

Градостроительство. В начале нового, XVIII столетия во Франции проблема перепланировки старых городов встает во всей своей полноте и сложности ее практического разрешения. Все более актуальной становится ее теоретическая разработка с позиций современных требований жизни, теперь далеко перешагнувших рамки «идеальных» градостроительных схем Возрождения. Теперь город с его планировочной и пространственной структурой рассматривается как реальная основа его переустройства на новых началах.

Отдельные вновь возникавшие величественные ансамбли города создавались без учета требований его общей перепланировки. Ложье в трактате «Опыт архитектуры» призывает рассматривать город как целое, в котором все взаимосвязано, продумано. Задачу градостроительства он видит не только в переустройстве и благоустройстве существующего города, но и в разработке перспективы его дальнейшего роста. Эту же мысль поддерживал и другой крупный теоретик — Патт, который считал, что в основе перепланировки города должна лежать еди-

ная общая идея, отраженная в генеральном перспективном плане города, хотя бы ее осуществление и требовало многих лет. Новое понимание города как растущего и изменяющегося целого находит выражение в практике градостроения этого периода.

Изменяется в первую очередь отношение к площади, которая рассматривается теперь как узел в системе уличной сети, по-новому организующий связь частей города между собой. Иной представляется и застройка площади. По высказываниям теоретиков XVIII в. на площади должны находиться общественные здания — биржа или ратуша, в то время как в XVII в. ставилась статуя монарха. В проектах XVIII в. начинает преобладать и иной тип площади — «открытой», нередко организуемой средствами парковой зелени и партеров, с широким обзором прилежащих пространств города, ранее и в XVII в. закрытых застройкой. Так возникает прямая перспектива, дающая возможность композиционно связывать между собой отдельные части города.

В ансамблях площадей XVIII в. получают развитие приемы и традиции французских градостроителей XVII в. — регулярность, культ целых чисел, простые, четкие контуры осевых и центрических построений. Планировочные схемы парижских площадей Вандомской и Побед многократно повторяются в проектах XVIII в. Огромное и плодотворное влияние на развитие градостроительных идей исходит от Версаля.

В середине столетия в ряде городов Франции создаются новые площади, повсюду для чего служит постановление монарха Людовика XV, истинной же причиной — рост городов и неотложная потребность в перепланировке центральных кварталов. В Бордо в 1728 г. Габриэль-отец создает прямоугольную площадь-набережную (рис. 56, 1), одной стороной открытую на реку. Новыми здесь были связь площадей с открытым пространством и акцентировка этой связи местоположением монумента, выдвинутого на линию набережной.

В г. Ренн Габриэль (рис. 56, 2) раскрыл пространство площади тем, что создал две площади рядом — Людовика XIV и Людовика XV. Эти площади соединены между собой проездами так, что одна переходит в другую. Каждая, сохраняя свой четкий прямоугольный абрис, получает раскрытый характер. Королевская площадь в Реймсе

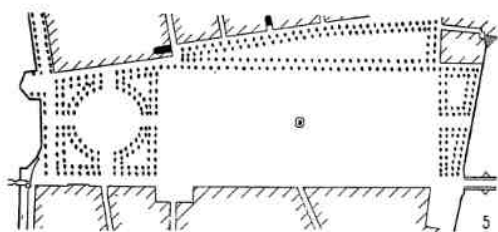
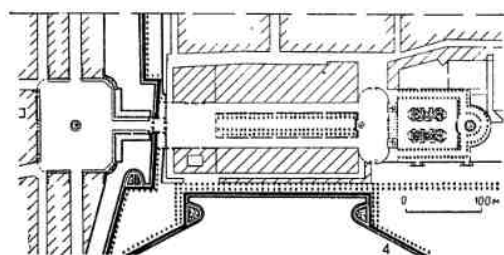
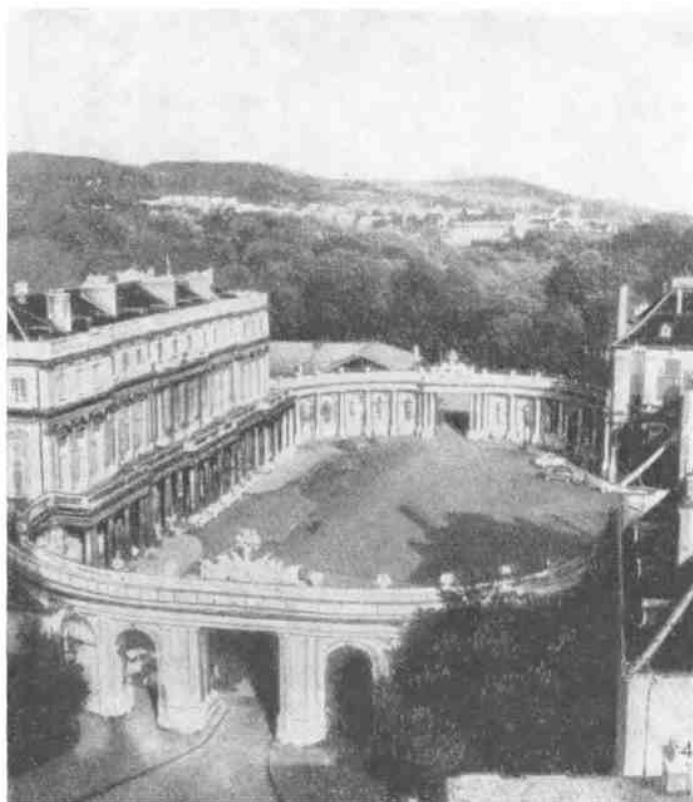
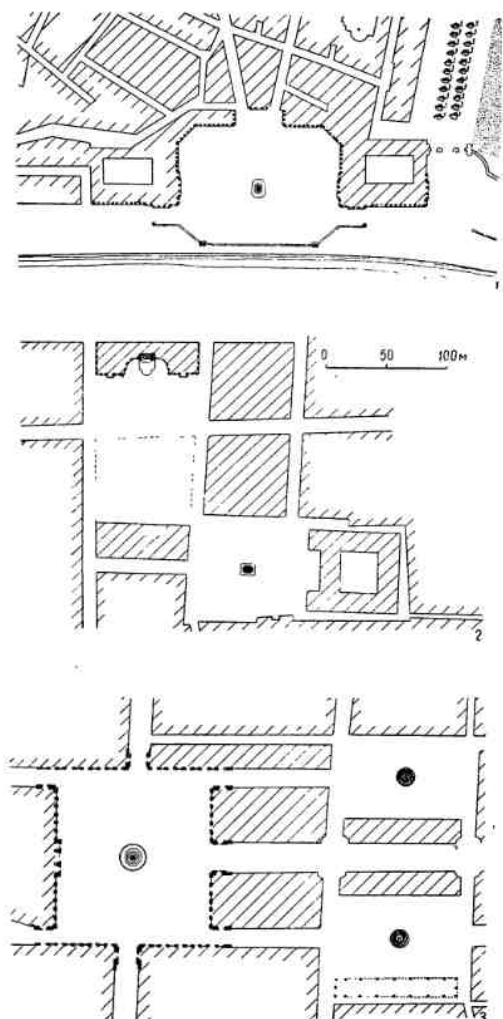
(рис. 56, 3) создается по проекту Карпантье как организующее город пространство, зрительно связанное с ним. Статуя поставлена на пересечении двух магистральных направлений города и архитектурно выявляет его центр. В Руане преобразованием старой площади Вье-Марше перед ратушей Карпантье создает ансамбль двух площадей. Сквозь открытые аркады ратуши площадь Вье-Марше соединяется с площадью Люксембурга и прилегающими к ней садами. Здание ратуши, выходящее своими фасадами на обе площади, стало центром равновесия этого ансамбля и города в целом. Принцип сочетания ряда площадей применен в Нанси (рис. 56, 4), где по проекту Эре де Корни была создана единая цепь из трех площадей (1752—1755), соединившая между собой две прежние замкнутые площади старого и нового города. Уже ранее этот принцип был применен Робером де Коттом на площади Белькур в Лионе (рис. 56, 5).

Но наиболее полно раскрываются градостроительные идеи середины XVIII в. в проектах конкурса 1748—1753 гг. на создание площади Людовика XV в Париже. Эти проекты интересны как выбором их авторами местоположения площадей, так и вариантами решений самой площади (рис. 57).

Составление окончательного проекта площади на основе лучших конкурсных проектов было поручено арх. Ж. А. Габриэлю.

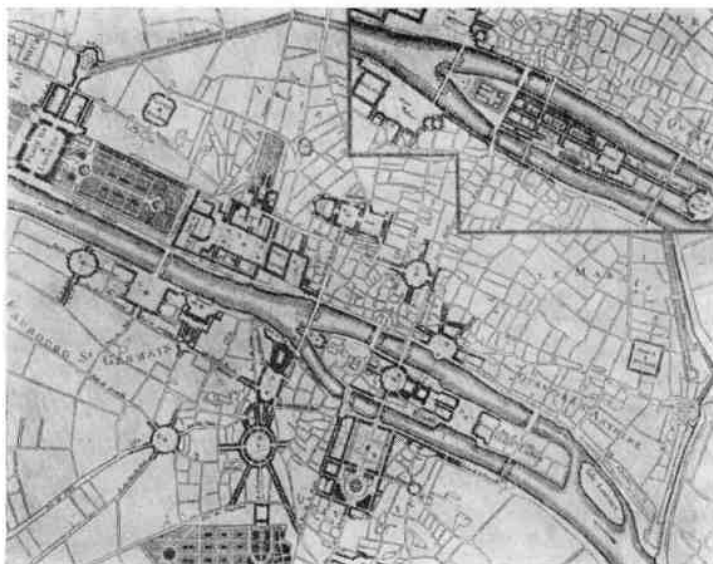
Габриэль Жак Анж (1699—1782), сын арх. Габриэля V, начал работать совместно с отцом на постройках короля в интерьерах Версаля, Фонтенбло, Тюильри. Работал для мадам Помпадур. Начав работать в формах рококо, быстро от него отошел и стал на путь классицизма. Крупная самостоятельная работа — Военная школа (1750—1771). Участвовал в конкурсе на площадь Людовика XV. Построил два дворца на этой площади. Малый Трианон и французский павильон в Версале, ряд отелей и замков знати. Перестраивал Версальский дворец.

Проект площади Людовика XV Габриэля явился синтезом не только результатов конкурса, но и обобщением широкого предшествующего опыта французской градостроительной мысли XVII—XVIII вв. в создании открытых площадей различного типа, как площадь-набережная, узловая площадь на пересечении главных осей города с ее прямыми перспективами, закрепленными скульптурным ориентиром, парковая площадь-партер и др.



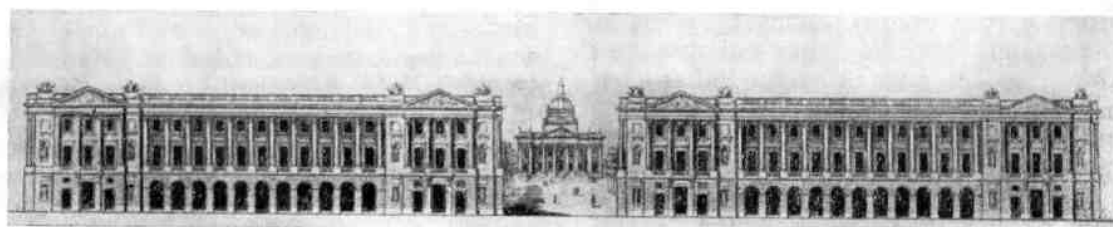
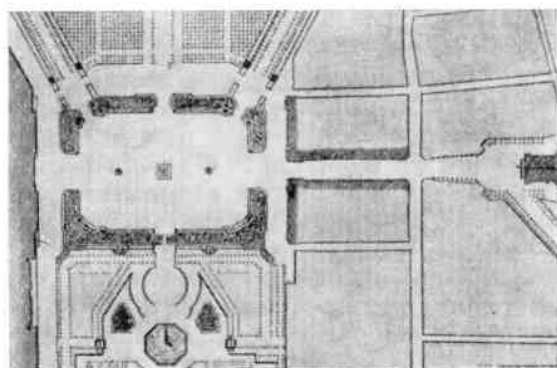
Площадь Людовика XV (1755—1763 гг.), ныне площадь Согласия (рис. 57), первоначально была ограничена рвами и балюстрадами: конная статуя (работы Бушардона) в центре площади с фонтанами по бокам была обращена в сторону дороги на Версаль и закрепляла ее ось. В отличие от площади в Бордо, открытой в сторону реки, площадь Людовика XV создавалась открытой с трех сторон. Лишь с севера ее ограничивали фасады двух однотипных зданий (рис. 58) длиной около 100 м каждое. Тридцатиметровый разрыв между этими зданиями открывает короткую перспективу улицы Рояль с церковью Мадлен на оси, построенной первоначально Контаном Д'Иври. С юга границей площади служит

56. 1 — Бордо; площадь, 1728 г., Ж. Габриэль V, заканчивал Ж. А. Габриэль; 2 — Ренн, Королевская площадь, 1723—1725 гг., Ж. Габриэль V и Робелен; 3 — Реймс, Королевская площадь, 1755—1756 гг., Лежандр и Карпантие; 4 — Нанси, Королевская площадь, 1752—1755 гг., Эре деКорни, план и вид с птичьего полета; 5 — Лион, площадь Белькур, 1713 г., Р. де Котт, план



57. Париж. Площадь Людовика XV (площадь Согласия), 1748—1753 гг. Конкурсные проекты

58. Париж. Площадь Согласия, 1755—1763 гг., Ж. А. Габриэль, статуя работы Бушардона. План, фасады дворцов на площади Согласия (Гард Мебль и Морское министерство), интерьер Гард Мебль



река, с востока — Тюильрийский парк, с запада — зеленый трезубец Елисейских полей. Здесь трансформирована схема Версаля, с которым Габриэль своей площадью архитектурно связал Париж, создав «ось» Лувр — Версаль, что было основной идеей его замысла. Площадь трактована как раскрытый, парковый вариант традиционной мемориальной площади Парижа, и не случайно абрис площади Людовика XV напоминает Вандомскую. Габриэль, опираясь на традицию, развивает идеи своих предшественников.

В начале XVII в. было составлено два плана Парижа: план Деларива (1728) и второй — Луи Бретеза, так называемый план Тюрго (1737). Планы фиксируют важнейшие планировочные преобразования Парижа XVII в. Кольцо городских укреплений заменено бульварами. В центре Парижа мы видим остров Ситэ с площадью Дофина и Пон-Неф, острова Нотр-Дам и Сен-Луи, застроенные отелями знати. На правом берегу Сены — ансамбль Лувра-Тюильри, окончательно сформировавшийся к середине XVII в., с Тюильрийским садом, от которого прямая аллея Елисейских полей ведет к Версалию. Место будущей площади Людовика XV еще представляет собой пустырь и каменоломни. Выделяются ансамбли площадей Вандомской, Побед и комплекса Пале-Рояль, ворота Сен-Дени и Сен-Мартен у северного въезда в город. На левом берегу Сены — ансамбль Дома Инвалидов с собором и эспланадой, коллеж Четырех наций, Люксембургский дворец. Город окружен предместьями, которые включаются в парижскую застройку в XVIII веке.

Сен-Жерменское предместье, начавшее заселяться в 1-й трети XVIII в., становится одним из аристократических районов Парижа (рис. 59). Улицы Севр, Сена, Бак, Бабийон застраиваются роскошными отелями. Их строят ученики и последователи Ж. А. Мансара: Лассюранс, Робер де Котт, Куртон, Брюан, Ж. А. Габриэль, Д'Орбэ, Боффран и др., а также архитекторы фландрской школы: Оппенор, Мейсонье, Пино. Энергично застраивались предместье Сент-Оноре, район Марэ и Вандомской



59. Париж. Сен-Жерменское предместье, Л. Бретез. Фрагмент плана Тюрго, 1739 г.

площади, улицы Капуцинов, Вивьен, Ришелье, район площади Побед; начали заселяться районы за линией бульваров, что привело к расширению Парижа, уничтожению древних въездов в город — ворот Конфранс и Сент-Оноре.

В городе устраиваются фонтаны, имеющие декоративное значение. Наиболее интересный из них — фонтан четырех времен года на улице Гренель и Мольера.

Дворцы и замки. Дворцовое и замковое строительство в 1-й половине XVIII в. численно весьма значительно, но возведение крупных замков и дворцов прекращается. Истощение казны не позволяло более осуществлять столь дорогие замыслы. Людовик XV строит в Шуази маленький замок, в Версале — Малый Трианон. На задуманную в 1747 г. перестройку Версаля денег не хватает.

Ж. А. Габриэль, с 1739 г. ставший архитектором короля, выполняет большое количество работ для двора.

Одним из самых совершенных творений Габриэля является Малый Трианон в Версальском парке, построенный по заказу Людовика XV в 1762—1768 гг. (рис. 60, 1). Дворец сочетает в себе миниатюрность со



60. Версаль. Малый Трианон, 1762—1768 гг., Ж. А. Габриэль

1 — план расположения дворца в парке; 2 — садовый фасад; 3 — интерьер, лестница; 4 — Французский павильон, 1751 г.

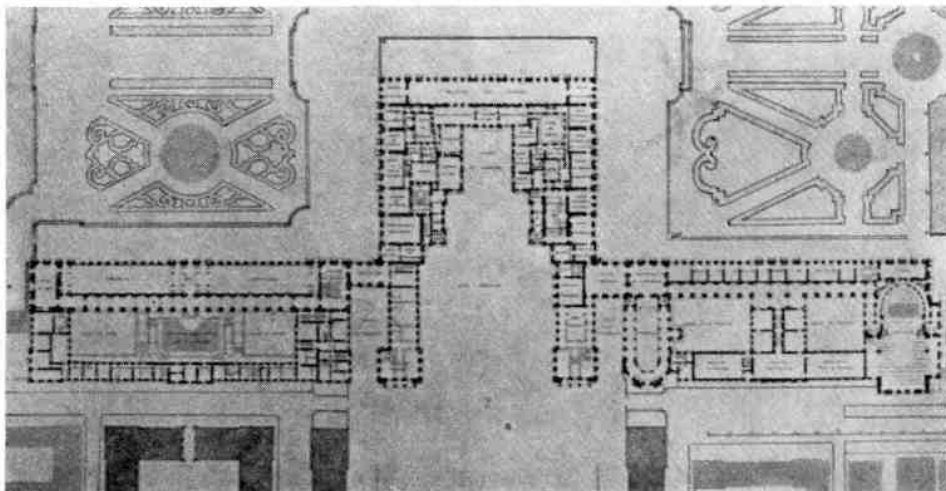
своеобразной монументальностью. Этот сложный образ создается тонко обыгранным контрастом между тяжелым, распластанным низом здания с открытой галереей, массивными сходами в парк и поднятым на этот широкий пьедестал легким объемом двух верхних этажей дворца (рис. 60, 2). Композиция фасада Малого Трианона построена на соотношении 1:2. Математическая четкость в пропорциях фасадов не лишает здания большой живописности. Дворец поставлен на склоне холма так, что садовый фасад его имеет два этажа, а главный — три. Этим достигается органическое включение здания, выдержанного на строгих принципах классицизма, в свободный английский парк. В Малом Трианоне есть попытка перейти к новому типу загородного аристократического дворца, воспроизводящего планировочные формы и облик богатого городского отеля (рис. 60, 3).

«Английский» парк Малого Трианона, созданный Жюсье и Антуаном Ришар, — художественная антитеза «французского» парка Версаля. Этот парк стал воплощением красоты живой природы, живописного сочетания свободно растущих деревьев, кустарников, цветов. В этом своеобразном уголке расположен так называемый Французский павильон, построенный Габриэлем в 1751 г. (рис. 60, 4).

Линия развития французской архитектуры, связанная с утверждением человеческой личности, так ясно прозвучавшая в образе замка Мезон (Франсуа Мансара),

получила в Малом Трианоне новое, не менее изысканное выражение.

Во времена Людовика XV Версальский дворец с частями, построенными Лево и Лебреном, казался слишком эмоциональным — барочным, поэтому король предпринял перестройку центральной части дворца, его восточного фасада и интерьеров по проекту Габриэля (1742, рис. 61). В результате этих перестроек от грандиозных интерьеров Лево и Ж. А. Мансара сохранилась только Зеркальная галерея, залы Войны и Мира и спальня короля. Была полностью разрушена часть дворца с лестницей Послов, примыкавшая с севера к королевскому дворцу. На этом месте Габриэль построил новый корпус, перекликающийся по своим внешним формам с фасадом Лувра. В торце этого сооружения он поставил павильон с портиком, несущим фронтоном, который закрыл восточный фасад церкви. Аналогично была сломана и по образцу северной построена вновь арх. Луи Филиппом южная сторона застройки, образующая Королевский двор. Огромные крылья дворца Ж. А. Мансара остались почти без изменения, только к торцу южного крыла Габриэль пристроил театр, задуманный еще Людовиком XIV. Вплоть до XIX в. сохранялись изумительные по изяществу убранства апартаменты Людовика XV, сделанные Габриэлем на месте комнат Людовика XIV, со скульптурными панелями Вербена и Руссо. Робером де Коттом в 1732 г. была закончена отделка зала Геркулеса.



61. Версаль. Дворец, 1742 г., перестройка Ж. А. Габриэля

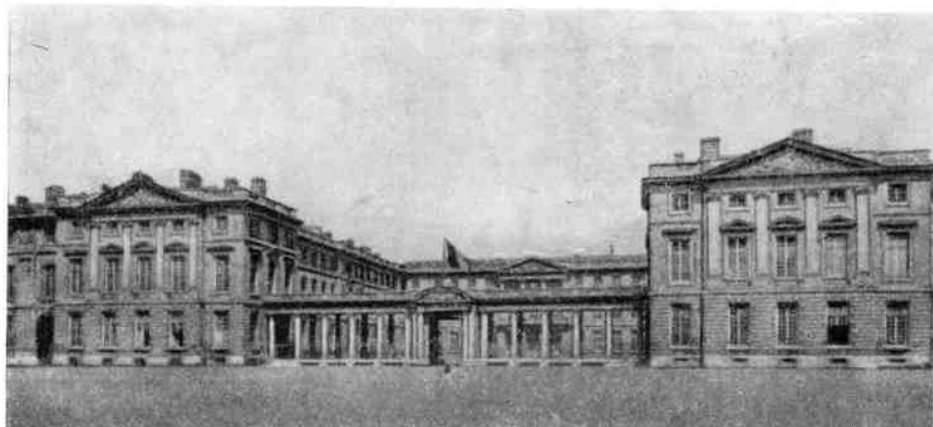


62. Замок Шантильи, департамент Уаза
1 — манеж, 1719—1740 гг., Ж. Д'Обера; 2 — конюшни

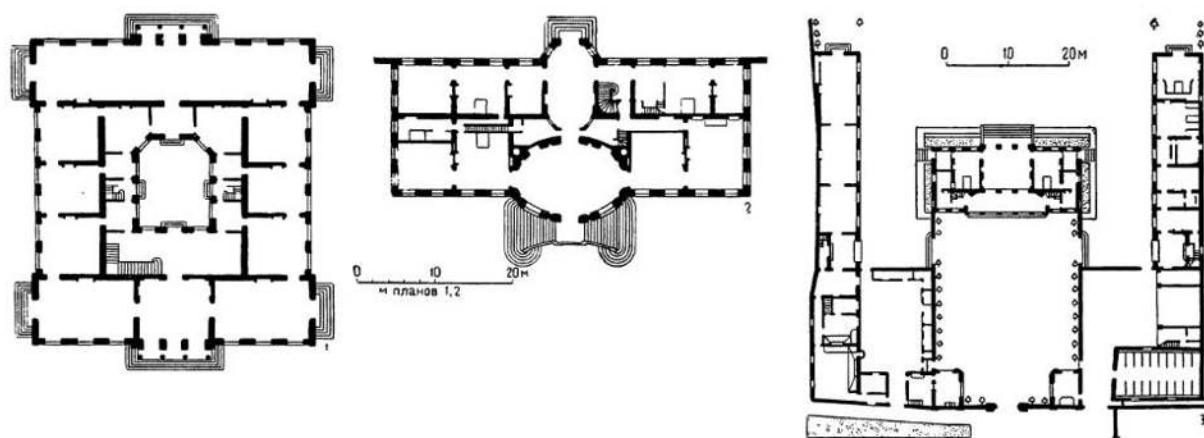
Большие работы велись в королевских резиденциях Фонтенбло и Шантильи. В Фонтенбло Габриэлем в 1749—1751 гг. был построен над прудом изысканный храм Людовика XV, названный также павильоном Габриэля. С утонченной роскошью отделаны интерьеры этого дворца, среди которых выделяется зал Советов. Живописное окружение английского парка подчеркивает строгость форм павильона Габриэля. В Шантильи особого внимания заслуживают манеж (1719—1740, рис. 62, 1) Жака Д'Обера и конюшня (рис. 62, 2), по праву считающиеся лучшими во Франции. Малый замок в Шантильи арх. Жака Брюана

(1718—1722) замечателен своими интерьерами в формах развитого рококо.

Загородные дворцы, возникавшие на окраинах больших городов, по-прежнему называемые замками, почти полностью уподобляются городским отелям: замки Богатель в Абевиле и Компьене (рис. 63, арх. Габриэль), Сент-Уэн (Боффран, рис. 64, 3); Сабль и Переньи (Дего Клод, 1711—1715; рис. 64, 1), Монморенси (арх. Карту, рис. 64, 2) и многие другие. Как и в отелях, стремление к комфорту выступает на первый план. В замке Сабль применена коридорная система, санитарные устройства вынесены в башенки вне стен здания.



63. Замок Компьен, департамент Уаза, 1751 г., Ж. А. Габриэль, закончил Дрё в 1782 г.



64. Замки

1 — Переньи, департамент Кот-д'Ор, после 1715 г., Дего, план; 2 — Монморенси, департамент Сена и Уаза, 1702 г., Ж. С. Карту; 3 — Сент-Уэн, департамент Сена, начало XVIII в., Ж. Боффран, план

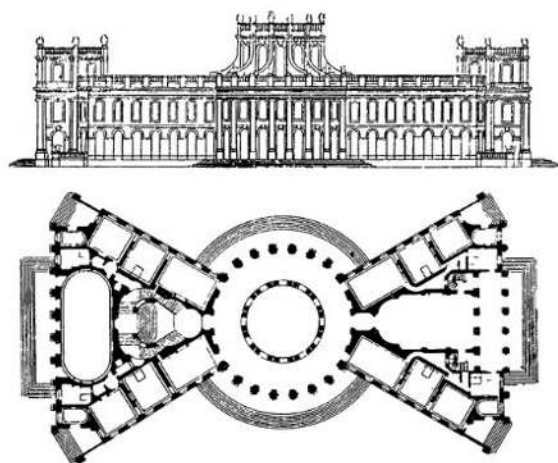
В замке Переньи с планом в виде традиционного каре обеспечены удобные междуэтажные связи; в пределах этажа комнаты дополнительно связаны с дворовой галереей. Замок Бушфор (Боффран) по традиции окружен рвами, наполненными водой.

Наравне с произведениями классицизма возникают замки в формах рококо. Архитекторы Боффран и Эре в Нанси и его окрестностях Люневиле и Мальгранже создают ряд сооружений, в которых мотивы рококо, характерные для интерьеров, применены для организации внешнего облика здания. Это не типично для французской архитектуры. Таковы дворец в Мальгранже арх.

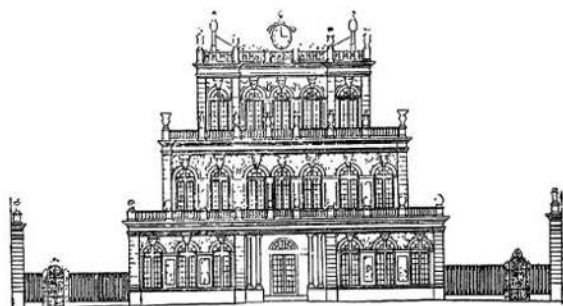
Боффрана (рис. 65) и замок Шатено арх. Эре де Корни (рис. 66) под Люневилем.

Жермен Боффран (1667—1754) — самый способный ученик Ж. А. Мансара. Работал как скульптор, живописец и архитектор, был историком и теоретиком архитектуры, инженером. Главные постройки — в Париже: Арсенал, Опера, Ратуша, Дворец Правосудия, дворец Пти-Люксембург; отели: Амело, Д'Аржансон, Боффран, Бризак, Кобер-де-Торен, Кольбер, Демар, Дюра, Энуйе, Лебрен, Менен, Мазарини, Мишоль, Де Монтаран, Монморенси, Ревель, Субиз, Виллар. Замки: Сен-Клу, Бутефор. В Нанси отель Мальгранж.

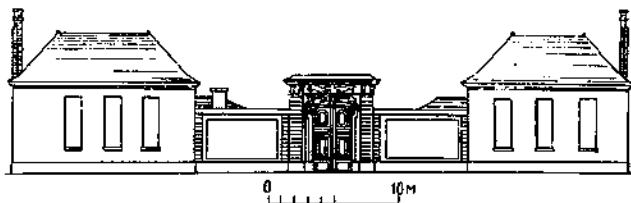
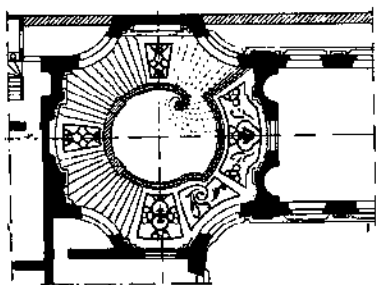
Городское жилище. Затухание придворной жизни в Версале привело к переселению близко стоящей к трону знати в Париж, где стали быстро застраиваться особняками предместья Сент-Оноре и Сен-Жермен.



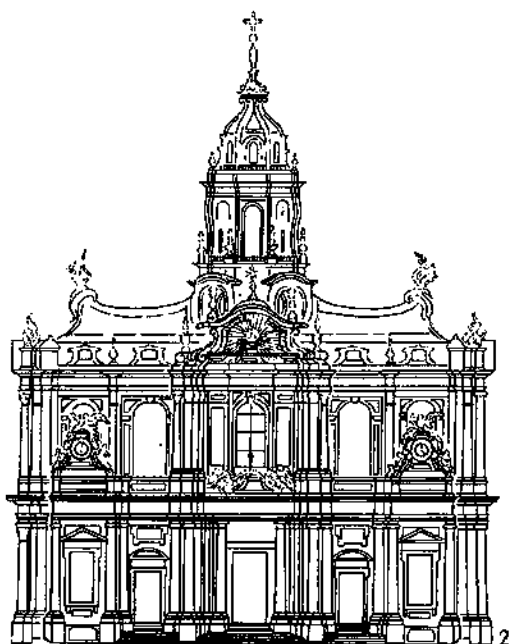
65. Нанси. Мальгранж. Дворец, 1-я половина XVIII в., Ж. Боффран. Фасад и план



66. Замок Шатено, департамент Мёрт и Мозель, около 1742 г., Эре де Корни



68. Париж. Отель Торси, 1-я половина XVIII в. Ограда



67. Париж

1 — отель Годьон, 1719—1729 гг., Ж. М. Оппенор, план; 2 — осуществленный проект церкви Сен-Сюльпис, 1720 г., Ж. О. Мейсонье

Рококо возникло как искусство высших кругов французской аристократии, светской и церковной и во Франции имело черты, значительно отличающие его от рококо других стран. Для французской архитектуры времени расцвета рококо характерна устойчивость приемов классицизма в фасадах при полном отходе от них в интерьерах. Здесь широко применяется живопись, резное дерево, лепнина. Тематикой росписей являются фантастические сцены, китайские мотивы. Важное место в декоре интерьеров занимают «ламбри» — роспись в фризовой части стен. Излюбленными являются каминь, сильно уменьшенные, ставшие подставками под большое зеркало.

Французское рококо получило два направления: одно из них, более сдержанное, представлено мастерами-классиками школы Ж. А. Мансара, которые создали в формах рококо утонченные и изысканные интерьеры, декоративное убранство которых отличается высоким вкусом и тонкостью рисунка; как правило, этим интерьерам соответствуют фасады, выдержанные в строгих формах классицизма. В отелях XVIII в., созданных архитекторами школы Ж. А. Мансара, весьма сильны связи с архитектурой XVII в. Перестраивая старые отели, зодчие часто сохраняют сложившуюся ранее планировку.

На французскую архитектуру этого периода меньшее влияние оказывали архитекторы — Оппенор, Мейсонье и Пино, вышедшие из Фландрии и учившиеся в Италии, тяготевшие к барочной окрашенности образов, исполненных выразительного движения. Эти архитекторы пытались вынести формы рококо на фасад, как в отеле Годьон Оппенора (рис. 67, 1), в соборе, спроектированном Мейсонье, но не построенном (рис. 67, 2), и др. Однако их идеи получили воплощение в интерьерах многих построенных ими отелей и дворцов, особенно бравурных и стоящих ближе к итальянскому и немецкому рококо, например Пале-Рояль арх. Оппенора.

Отели этого периода строятся с учетом возросших требований комфорта повседневной жизни. Парадные комнаты-залы и галереи сокращаются в размерах, но одновременно увеличиваются комнаты бытового назначения. Снижаются потолки, что делает помещения более интимными; удлинением окон достигается лучшая освещенность комнат. Окна подчас делают до самого пола. Вань и уборные получают вид настоящих комнат; появляются зачатки водопровода и канализации. Вводится коридорная система планировки дома с целью лучшей изоляции комнат, как в оте-

ле Д'Аржансон (позднее — Ротелен, арх. Лассюранс, 1713).

В расположении отеля на участке сохраняются давно выработанные схемы дома между двором и садом с оградой вдоль улицы (рис. 68), но начинают появляться и дома с фасадом, выходящим на улицу. Отели знати теперь требуют больших площадей под конюшни, каретные сараи, дворы, сады. Группой архитекторов школы Ж. А. Мансара застраиваются отелями наиболее аристократические районы Парижа. Робер де Котт строит ряд отелей в Сен-Жерменском предместье, хорошо продуманных планировочно, где нет ненужных скруглений, овальных и полукруглых вестибюлей и гостиных (отель Де Люд). Строгой простоте фасадов отвечает в интерьерах изысканная роскошь. В ряде там же построенных Лассюрансом отелей — Мезон, Овернь, Нефшатель и в отеле Вандом арх. Леблона в решении фасадов соблюден «классический» принцип выделения центральной части углов. Асимметричным зданиям пытаются придать симметрию, как в отеле Ноэль Лассюранса.

Робер де Котт (1655—1735), ученик Ж. А. Мансара. С 1714 член Академии Архитектуры. С Ж. А. Мансаром строил замки короля Сен-Жермен, Версаль, Марли; в Лионе — ратушу. В Париже строил самостоятельно: дом № 82 на ул. Пти-Шан; отели: Бурбон, Д'Естре, Гренель, Делюд, Тулуз, Грениуйе, Гран-Шантье, Бонрепо, отель на углу улицы Бак и набережной Д'Орсей, на ул. Ришелье. Построил фонтан Самаритянки. В Безансоне — ряд особняков. В Шалон-сюр-Марн, Вердене и Страсбурге — дворцы. Замки: Труар, Шантелю и др. Консультировал за пределами Франции строительство дворцов в Бонне, Турине, Мадриде и др.

Пьер Кенето, прозванный Лассюрансом (1655—1724), ученик Ж. А. Мансара, много работавший с ним, с 1700 г. работает самостоятельно. Им построены: особняки Ротелен, Мезон, Нефшатель или Бетюн, Ноэль, Рокелор, Монтбизон; замок Д'Еври-Пто-Руж и др.

В отеле Амело Боффрана (1710—1713; рис. 69) на улице Сен-Доминик в предместье Сен-Жермен использован небольшой клочок земли, на котором вокруг овального двора располагаются, примыкая к улице, конюшни и каретные сараи, а в глубине — жилая часть отеля, выходящая в сад. Овальная форма двора привела к сложным пятиугольным очертаниям лестницы и столовой, необычайной форме вестибюля с нишами и овального салона. Однако ясная логика композиции, строгая симметрия пла-

на и фасада делают это сооружение организованным и собранным.

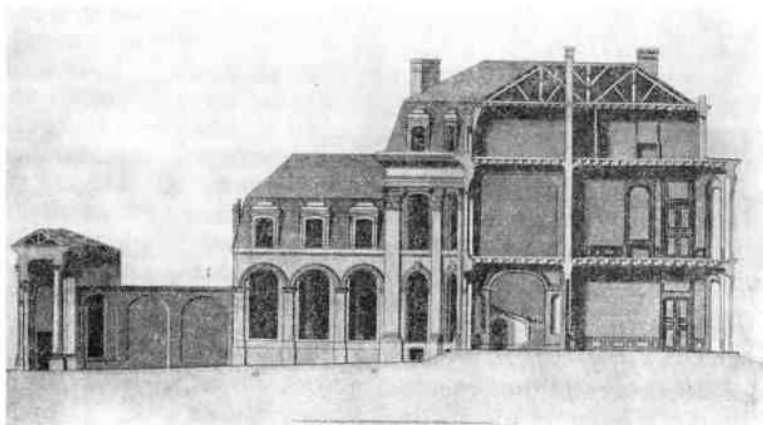
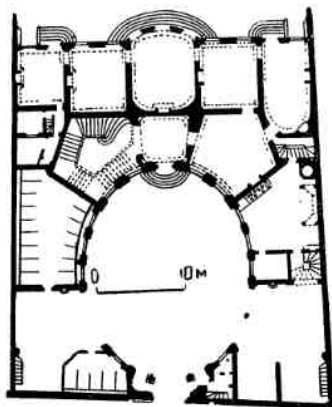
Классическим примером французского рококо является отель Де Субиз (рис. 70), перестроенный в 1705 г. из зданий XVI в. Делямером. В 1731—1738 гг. этот отель был соединен большим корпусом конюшен с отелем Де Роан. Оба сохранили в своей планировке традиционные схемы дома между двором и садом. Овальный салон отеля Де Субиз, расписанный Боффраном в 1730 г., и овальный вестибюль отеля Де Роан являются композиционным ядром этих домов.

К отелю Амело близок по плану отель Нуармутье (арх. Жан Куртон). Особенно ярко черты развитого рококо выражены в отеле Матиньон (его же, 1726, рис. 71) и отеле Мора (архитекторы Габриэль, Д'Обера, 1746—1749, рис. 72), который отличается большой простотой линий и удобной планировкой.

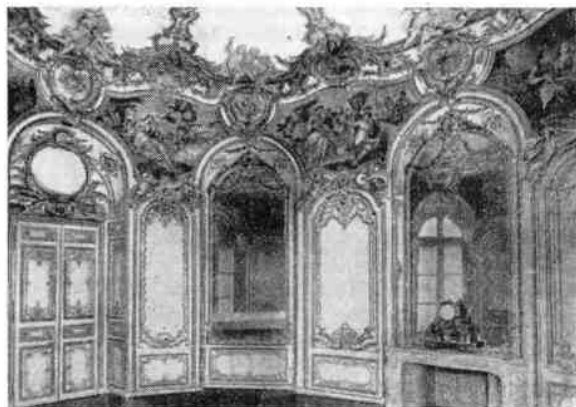
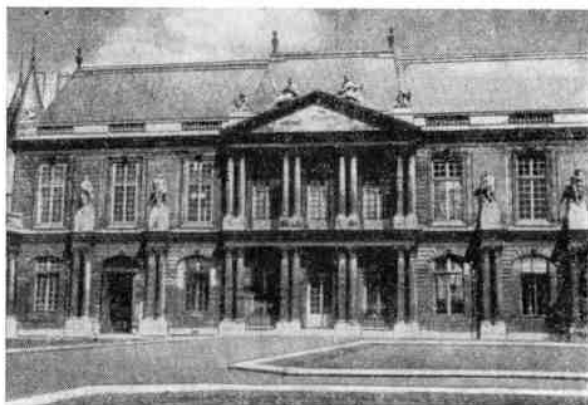
Наравне с традиционной возникают и новые варианты планировки. В отеле Демар все службы расположены вдоль улицы, а жилая часть, разделенная на два здания, занимает место между дворами и садом. Формы лестницы и вестибюля парадной части, хорошо нарисованные, построены на приятном сочетании кривых и прямых линий согласно новым вкусам эпохи.

Черты классицизма ясно читаются в великопепных отелях Лассай и Бурбон, арх. Гварини (рис. 73) в Сен-Жерменском предместье; эти отели заканчивали Лассюранс, Габриэль, Д'Обера. Отель Бурбон по плану близок к замку Мезон Франсуа Мансара. При сравнении этих двух памятников хорошо видны изменения, произошедшие во вкусах Франции за столетие. Если в замке Мезон еще сильны ренессансные тенденции, придающие классицизму на заре его становления большую эмоциональность, то отель Бурбон, построенный спустя столетие на основе канонических принципов классицизма, кажется холодным и более строгим.

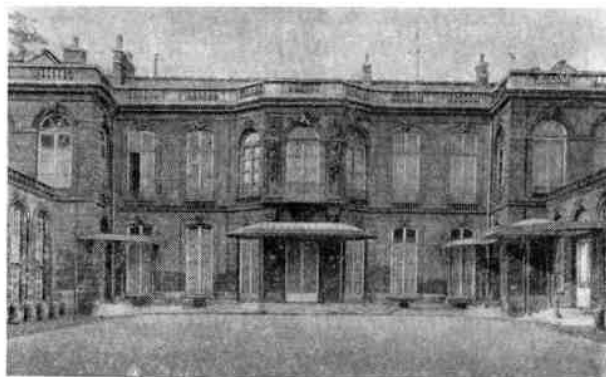
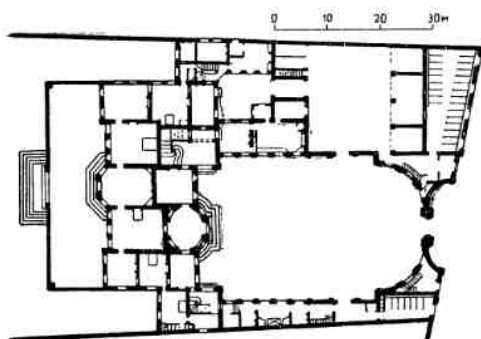
О доходных домах этого периода дают представление дом на улице Шерш-Миди и дом на улице Кок в предместье Сент-Оноре. Первый ближе к отелям, второй — пятиэтажный, с магазинами, имеющий убывающие по высоте резко разграниченные этажи, — несет в своем облике новые черты.



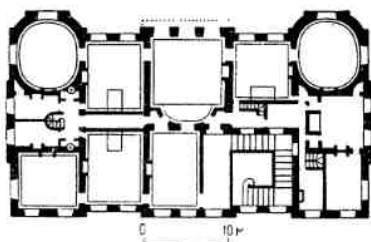
69. Париж. Отель Амело, 1710—1713 гг., Ж. Бофран. План и разрез



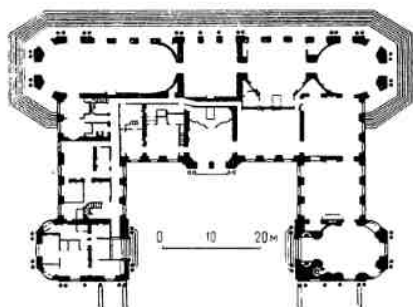
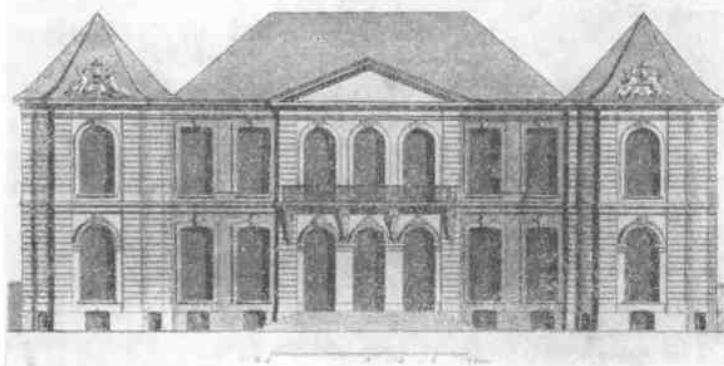
70. Париж. Отель Де Субиз, 1705 г.. Делямер. Фасад и интерьер — декор Боффрана, 1730 г.



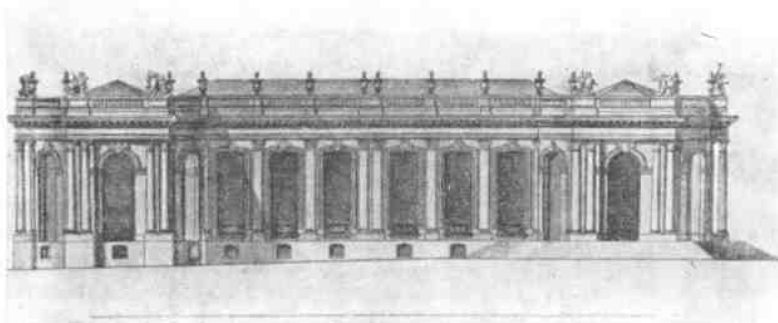
71. Париж. Отель Матиньон, 1726 г., Ж. Куртон. План и фасад



72. Париж. Отель Мора, 1746—1749 гг., Ж. А. Габриэль и Ж. Д'Обера. План и фасад



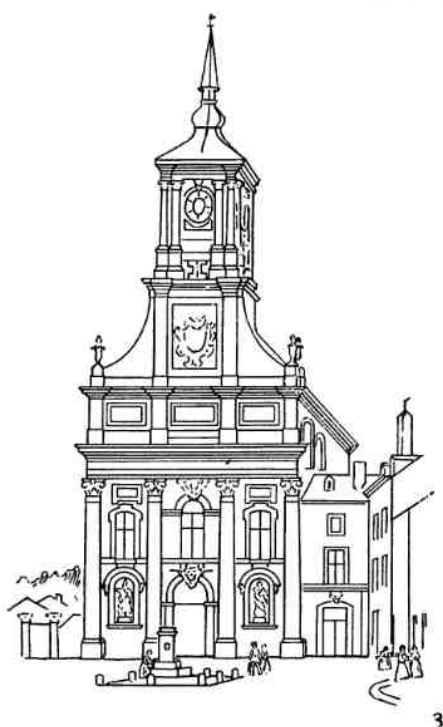
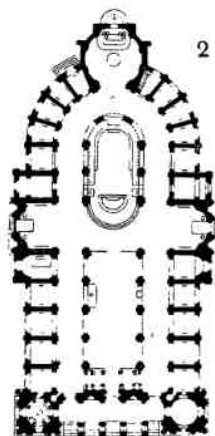
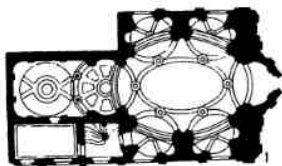
73. Париж. Отель Бурбон, 1722—1729 гг., Гварини; с 1724 г. Ж. А. Габриэль и Ж. Д'Обера. План и главный фасад



74. Париж. Военная школа, 1750—1771 гг., Ж. А. Габриэль. Общий вид и фасад



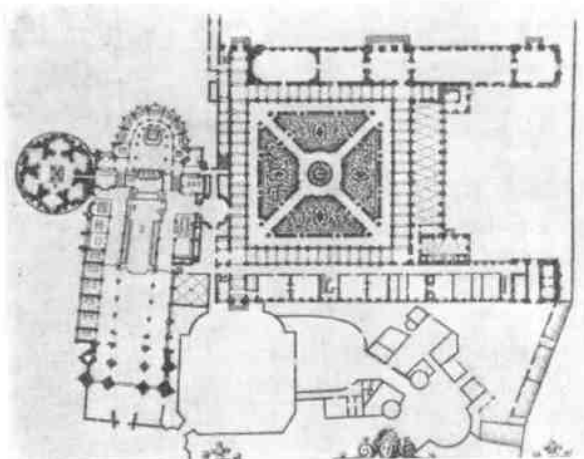
75. Ренн. Ратуша, 1744 г., Ж. Б. Лемуан и Ж. Габриэль V



76. 1 — Нисс, церковь Мизерикорд, 1-я половина XVIII в., план; 2 — Париж, церковь Сен-Сюльпис (конкурсный проект), 1728 г., Сервандони, план; 3 — Нанси, церковь, 1-я половина XVIII в., Эре де Корни

Городские общественные постройки.

Большое градостроительное значение получило здание Военной школы в Париже арх. Габриэля (1750—1771, рис. 74), возведенное рядом с Домом Инвалидов и положившее начало будущей площади Марсова поля. В этом комфортабельном сооружении, рассчитанном на 500 человек, предусматривалось индивидуальное жилье для педа-



77. Департамент Сена, монастырь Сен-Дени, Р. де Котт, 1732 г.

гогов и слушателей, были сделаны сантехнические устройства. Фасад, выходящий на Марсово поле (рис. 74), изыскан по пропорциям, прост и ясен в композиции. В центре фасада — портик коринфского ордера с фронтоном, несущим скульптуру. Над ним — четырехреберный высокий купол, напоминающий луврский павильон Часов. Большой художественный интерес представляют и интерьеры Военной школы. Это здание — лучшее произведение Габриэля.

В общем процессе интенсивной перепланировки городов и с ростом удельного веса общественных зданий, ратуши получают центральное место в городе. Ратуши в Бове, Руане, Кретоне, Нанте, Эр-сюр-ля-Лиз, в Ренне (рис. 75), Тулузе, Нанси, как правило, вытянутые по фронту здания, с ордерным делением на цокольный, парадный и аттиковый этажи, великолепно скомпонованные и величественные, без излишнего декора.

Если в ратушах к середине XVIII в. уже определились новые формы зданий этого типа, то тип театра в этот период только начинает формироваться. Строительство театров в этот период находится под влиянием Италии, откуда в 1756 г. арх. Шимон по заданию короля привез планы различных зрительных залов. После пожара оперного театра в Пале-Рояль в 1763 г. Суффло и Габриэлю было поручено приспособить под зрительный зал машинное отделение театра Тюильри. В 1753—1770 гг. Габриэль строит театр в Версале. Почти одновременно возводятся театры в

Менс и Монпелье. Вольтер и Руссо отмечают, однако, что театры и театральные представления стоят в этот период еще на очень низком уровне, не говоря уже о том, что в основном они служат знати и мало доступны для народа.

В этот период в городах Франции строится много больниц и других лечебных учреждений, которые шли по пути дальнейшего усовершенствования уже отмеченных весьма крупных в функциональном и художественном плане достижений XVII в. Больницы Сен-Жак в Безансоне и отель Диё в Массоне следуют в своей планировке образцу парижской больницы Сальпетриер. Хирургические амфитеатры Сен-Ком в Монпелье и Париже на улице Бушри имеют форму ротонды. В больнице в Карпантра изысканный двухэтажный фасад с портиком в центре, завершенный балюстрадой с вазами, закрывает собой больничные корпуса, расположенные во дворе. Для юга Франции характерны больницы, подобные Дому Инвалидов с церковью в центре и лестницами в угловых корпусах.

В начале и середине XVIII в. строятся казармы, коммерческие и торговые учреждения, хранилища для зерна, монетные дворы и др.

Культовые сооружения. Между 1700 и 1760 гг. строится особенно много церквей, соборов и монастырей, здания которых мало чем отличаются от светских построек. Декоративные формы светской, дворцовой архитектуры характерны и для церковных интерьеров. В церкви Версаля (1699—1710) живопись сводов и стен уже потеряла былую сдержанность и уподобилась дворцовым росписям. Отделка интерьера церкви получает рокайльные формы, которые, однако, не выходят на фасад (церковь Мейсонье в формах рококо не получила одобрения и не была построена; см. рис. 67, 2).

В культовом зодчестве этих лет преобладают два типа церквей: центрические, как Вораи-сюр-Лоньон, Оратуар в Авиньоне, Мизерикорд в Ниссе (рис. 76, 1) и трехнефные с трансептом, как Сен-Сюльпис (рис. 76, 2), Мадлен в Безансоне, собор в Нанси и др. В облике этих церквей превалируют черты классицизма: пилястры заменены свободно стоящими колоннами, однако барочные мотивы еще не полностью ушли из церковной архитектуры. В церквах типа Иль Джезу башни, иногда

заменяют волкюты и формируют новый строй фасада церкви. Таковы Сен-Луи в Версале, Сен-Морис в Безансоне, Сен-Жак в Люневиле, в которой башни приобрели затейливую барочную форму. Не случайно первую премию на конкурсе 1731 г. на восстановление сгоревшей церкви Сен-Сюльпис получил арх. Сервандони за проект церкви с двумя башнями в фасаде и двухъярусным портиком. Появляются церкви с одной башней на западном фасаде, как церковь в Нанси (арх. Эре де Корни, рис. 76, 3).

Процесс обмирщения коснулся и монастырей, в которых стремятся к большему комфорту и парадности помещений, куда проникают и рокайльные мотивы декора. Самые крупные из них — монастыри Сен-Дени (арх. Р. де Котт, 1732; рис. 77) и Сен-Сир, учрежденный Людовиком XIV и мадам Монтенон для благородных девиц.

Вторая половина XVIII в.

Вторая половина XVIII в. — начало полного внутреннего краха абсолютизма и идеологических побед буржуазии. Аристократическое искусство, переживавшее закат, последний раз обращается к классическому наследию, которое в этот период служит основой также и для программных выступлений буржуазии в области монументального искусства.

Сложная и многогранная архитектура Франции 2-й половины XVIII в. многое берет из предшествующей эпохи, не порывая с традициями. С одной стороны, в классицизме XVIII в. возрождаются монументальные черты блистательного классицизма 2-й половины XVII в.; с другой, — культивируется интимность, столь характерная для искусства рококо 1-й половины XVIII в. Формы классицизма в этот период в значительной степени зависели от знакомства с античностью и древним миром, изучение которого сделало большие успехи в эту эпоху.

В середине XVIII в. значительной частью французского общества овладевают две идеи, которые пропагандируются философами, литераторами, экономистами: люди должны жить согласно принципам разума и человек должен возвратиться к природе (Ж. Ж. Руссо). Глубокие противоречия, таившиеся в этих понятиях, ускользали от внимания французских авторов, знавших,

что жизнь человека зависит от природы и общественной среды, но в то же время признававших существование Вечных идей и Вечной красоты.

Борьба за преемственность традиций в классицизме XVIII в. была связана с глубоким интересом французского общества к античности, в которой теперь черпали доводы для преклонения перед Разумом и Природой. Архитекторы классицизма одинаково используют классику как античных Греции и Рима, так и Ренессанса. В теории архитектуры возникает учение, согласно которому все архитектурные формы должны быть обусловлены функционально.

Идея возврата к природе сказалась в садово-парковом искусстве и искусстве интерьера. Французские строго регулярные парки XVII в. с подстриженными деревьями кажутся теперь искусственными. Английские парки со свободной планировкой, зародившейся еще в начале XVII в., получают широкое развитие в конце XVIII в. Для 2-й половины XVIII в. чрезвычайно характерны теоретические споры, вызванные реакцией против стиля рококо, которая получила широкий отклик у писателей, философов (Гюго, Вольтера) и теоретиков архитектуры, остро высмеивавших декоративные причуды рококо.

Большую полемику вызвала книга Ложье «Опыт архитектуры»¹ как во Франции, так и за пределами ее. Теория Ложье основана на принципе разума. Архитектура, по его мнению, для того, чтобы стать рациональной, должна быть естественной, в основе ее должна лежать конструкция хижины и ясная в своей логичности конструктивная система греков. По Ложье, колонна, созданная, чтобы быть опорой для балки, и превращенная мастерами барокко в декоративную, должна быть возвращена к своей первоначальной логической функции. Также фронтон должен быть реальной опорой кровли, а не декорацией.

Идеалом архитектуры Ложье считал Мезон Каре в Ниме² и резко критиковал роскошь общественных больниц и Собор Инвалидов. Ложье, Патт и другие теоретики классицизма видели основу красоты в пропорциях, отождествляя закономерности архитектуры с музыкальным ритмом.

¹ M. A. Laugier. Essai sur l'architecture. Paris, 1753.

² Античный храм (псевдопериптер) в г. Ниме на Юге Франции.

Академия архитектуры принимает деятельное участие в разработке теоретических основ классицизма, занимается изучением античных памятников путем посылки в Италию и Грецию своих пенсионеров. Между 1758—1768 гг. издаются увражи проектов учеников и профессоров академии.

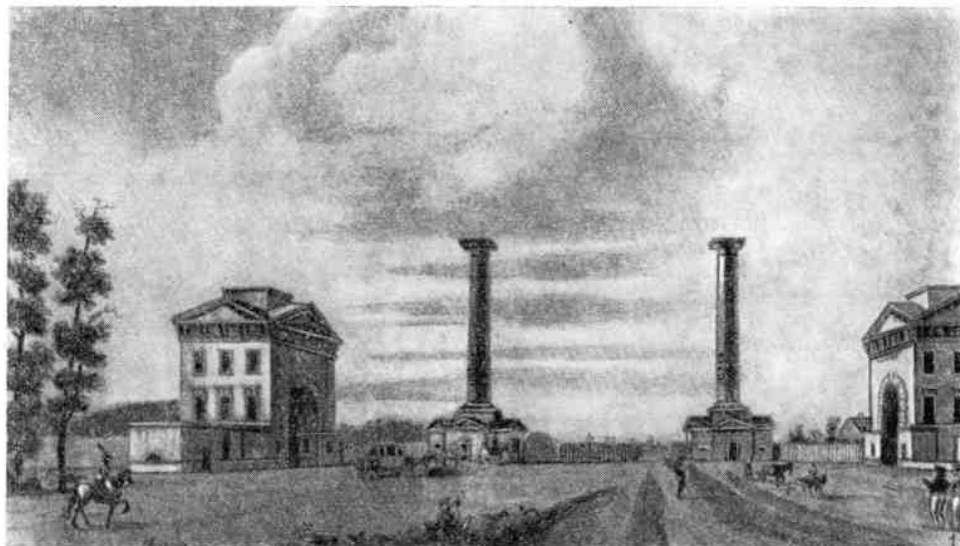
В стенах Академии большое внимание уделяется теории конструкций и применению в строительстве достижений химии и физики. Разрабатываются наиболее рациональные системы сводов, металлических и деревянных конструкций, печей и других санитарно-технических устройств, по которым выпускаются специальные обобщающие труды и руководства. В поле зрения теоретической мысли архитектуры теперь оказывается готика, ставшая предметом пристального изучения (Блондель, Ламбер, Ложье, Патт, Суффло, Виньи, Леруа, Перронне и др.). Однако эта «варварская» архитектура привлекает и вызывает восхищение теоретиков и практиков классицизма только своей конструктивной стороной.

Градостроительство. В 1724—1726 гг. были сделаны попытки остановить расширение Парижа, однако они так же, как и предыдущие, не увенчались успехом. Начинает застраиваться свободное пространство между Парижем и соседними деревнями, которые ранее использовались под огороды. На запад лежали большие владения короля. Создание площади Людовика XV, прокладка улицы Рояль, насаждение парков на Елисейских полях привлекали сюда, к берегу Сены, аристократию и буржуазию, которые строят здесь свои отели. Продолжается застройка предместья Сент-Оноре и района Ле-Руль. Заселяется пространство к северу от больших бульваров и церкви Мадлен к Монмартру, носившему название квартала Поршерон (свинопасов), который к концу XVIII в. становится одним из изысканнейших районов Парижа. Бульвары в середине века еще не получили своего настоящего вида. На левом берегу Сены город мог развиваться только в западном направлении. Набережная Д'Орсей и участки к югу от Дома Инвалидов были заняты огородами и старыми отелями, которые начинают перестраиваться. Здесь создается отель Де Сальм, где жил и умер Вольтер.

Усиление бесплановой застройки Парижа вызывает резкий протест обществен-

78. Париж. Заставы,
К. Н. Леду

1 — Дю-Трон (или Вен-
сентская), 2-я половина
XVIII в.; 2 — Сен-Мар-
тен или Ла-Вийет,
1789 г.; 3 — Фонтенбло,
2-я половина XVIII в.



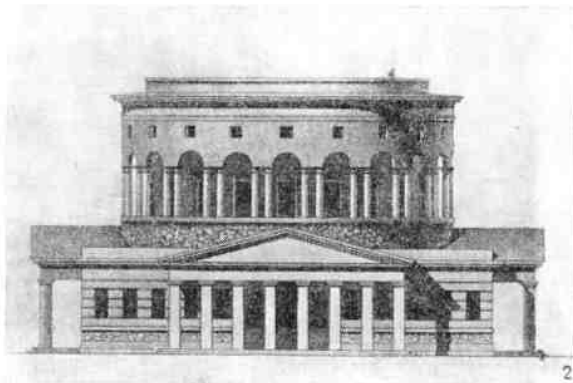
ности, в котором звучит и голос Вольтера. Правительство пытается ввести стихийное градостроительство в плановое русло. Приказ 1783 г. устанавливает пропорции между высотой здания и шириной улицы. Вводится нумерация домов, освещение улиц масляными лампами, делаются тротуары из досок. В 1786 г. приступают к сносу домов на мостах. Запрещается захоронение внутри города, и Академия объявляет конкурс на создание кладбища.

Разрабатывается проект превращения Сены в водную артерию для прохода кораблей из Гавра и Руана. По-прежнему не решена проблема воды, которую доставляют из Сены 20 тыс. водоносов. В 1762 г. вода рек Иветты и Беврон была подведена к ряду парижских фонтанов, а в 1777 г. были построены первые водокачки, от которых шли водопроводы по различным улицам Парижа.

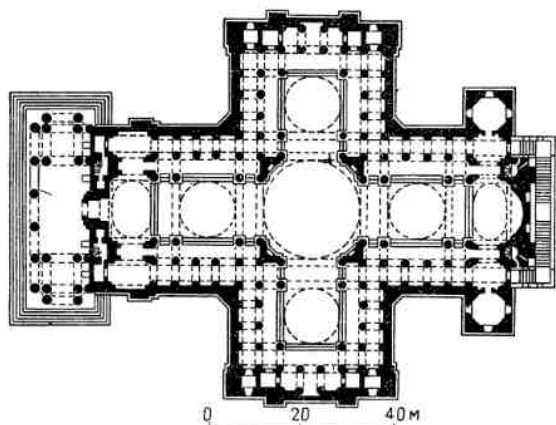
В 1784 г. было принято решение о перестройке таможенных застав. Их создание было поручено Леду.

Клод Никола Леду (1756, Дорман на Марне, — 1806). Крупный архитектор-классик, основоположник романтического направления, теоретик и историк архитектуры. В Париже строил: ламбри для кафе Милитер (1762). Особняки: Д'Айви, Монморенси, Юзе, Гимар, Сен-Жермен. В Безансоне — театр; в Лювесеене — павильон Барри; в Версале — Малый Трианон, храм Любви; город Шо; парижские заставы.

Строительство началось с 1784 г. Здания застав вместе со сплошной цепью вала, с широким бульваром по внутренней



его стороне и по внешней должны были образовать единый таможенный пояс столицы. Леду создал 17 больших застав, 30 малых, кроме того, 33 контрольных поста, разбросанных по наружной линии города. Выйдя далеко за пределы узко утилитарной задачи постройки таможенного



79. Париж. Пантеон (церковь Женевиэвы), 1756—1789 гг. Ж. Ж. Суффло. Общий вид и план

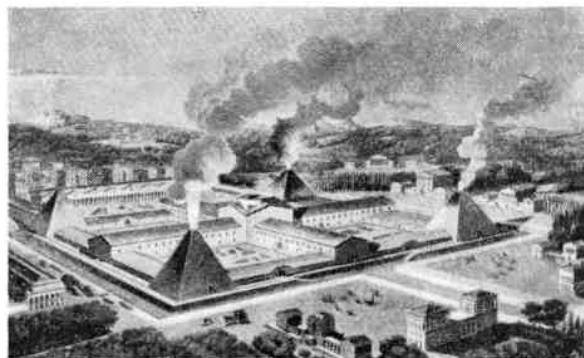
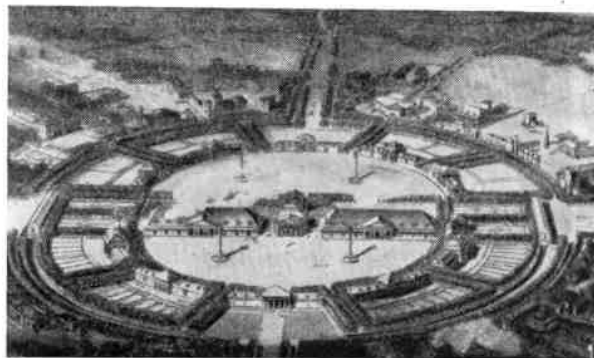
барьера, Леду задумал свои заставы как пропилен Парижа. Большая часть застав была разрушена во время революции (как

вещественное олицетворение ненавистного народу таможенного режима), но уже в 1793 г. было признано их архитектурное значение, и заставы были отнесены к неприкосновенным общественным памятникам. Четыре заставы существуют и поныне: почти не измененная застава Дю-Трон (или Венсентская, рис. 78, 1) на площади Наций, застава Д'Анфер, на пути в Орлеан маленькая ротонда в парке Монсо и наиболее значительная из них — застава Сен-Мартен или Де-Ля-Вийет (рис. 78, 2). Представляет интерес застава Фонтенбло (рис. 78, 3).

В 1756 г. Суффло построил собор аббатства Женевиэвы (рис. 79), который стал в конце столетия местом захоронения великих людей страны — национальным Пантеоном. Пантеон Суффло окончательно определил вкусы эпохи. Это сооружение является наиболее совершенным и чистым выра-

жением идей французского классицизма 2-й половины XVIII в. Крестовое основание, портик западной ветви креста, барабан с куполом — все три части четко и логично соподчинены друг другу. Шесть коринфских колонн портика являются слагаемыми того ритмического движения, которое создается кольцом из 18 свободно стоящих колонн барабана, несущего купол.

В Пантеоне Суффло завершились двухсотлетние искания французских архитекторов классически четкого образца церковного здания. Система из трех объемов — нижнего основания, купола и портика, организующая облик сооружения, возникла в начале XVII в. в соборах Сорбонны и Валь-де-Грас. В барочных соборах Сорбонны и Валь-де-Грас соотношения между объемами лишены ясности. Они переплетены между собой, создавая сложные трепетные образы. В коллеже Четырех наций каждый объем получает большую самостоятельность: они расчленяются между собой — купол отделяется от нижнего основания с портиком. В ротонде Дома Инвалидов



81. Промышленные города

1 — Шо, 1773 г., Леду; 2 — оружейный завод, 2-я половина XVIII в., Леду



80. 1 — Лион, план города после перестройки, 1771—1774 гг., Ж. Ж. Суффло и Моран; 2 — Тулон, променады, 1750 г., Моран, проект

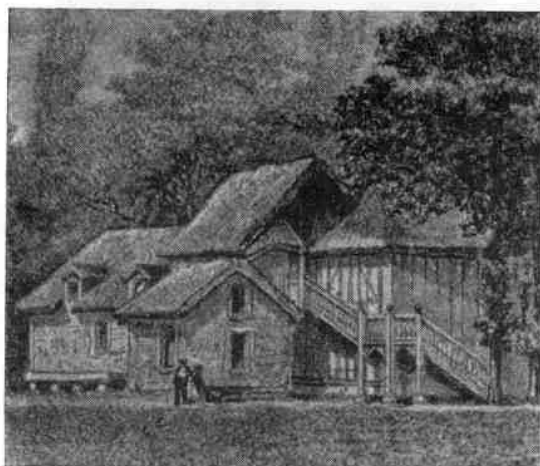
огромный купол царит над нижним основанием с двухэтажным портиком. Здесь объемы расчленены, но они не равнозначны, что придает этому сооружению классицизма XVII в. большую эмоциональность. В Пантеоне Суффло каждый объем получил полноценное развитие. В их сочетании и создается ясный и гармоничный образ здания эпохи классицизма XVIII в.

Суффло Жан Жермен (1713—1780) — виднейший представитель и основоположник французского классицизма конца XVIII в. Учился в 1734—1737 гг. в Риме. Обмерял памятники Сицилии и Пестума. Практическую деятельность начал в Лионе, где вел работы по перепланировке города. Строил больницу, театр, много частных отелей. В Париже строил церковь св. Женеьевы (Пантеон) и частные отели.

В развернувшемся градостроительстве Франции сильно сказывается пример Парижа и Версаля. В Руане и Нанте ликвидируют укрепления и на их месте, как в Париже, разбивают бульвары. В Бордо на месте древней крепости создается полукруг-



82. Версаль. Дворец, апартаменты Марии Антуанетты, 1781—1783 гг. Мик



83. Версаль. Парк Малого Трианона, дереvушка, 1783 г., Г. Робер и Мик

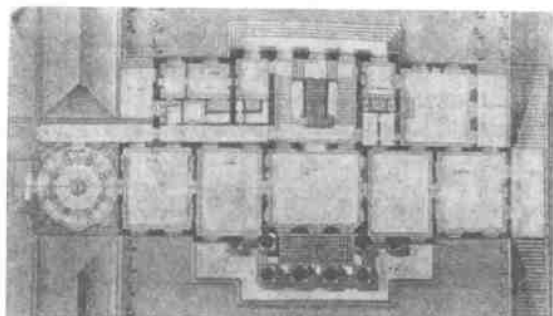
лая, раскрытая к реке мемориальная площадь Людовика XVI с триумфальной колонной в центре. Площадь обрамляют фасады зданий в палладинском духе с аркадами в первом этаже. В городах Мец, Безансон, Монпелье, Бордо, Тур, Нант, Руан и др. идет перепланировка старых районов, строятся общественные здания — ратуши, театры, больницы, артиллерийские

училища, гостиницы, биржи, прокуратуры; обновляется жилой фонд. Особенно сложной была перепланировка быстро растущего промышленного Лиона (рис. 80, 1). Город, зажатый между реками Роной и Соной, с холмистым рельефом берега мог развиваться, только вытягиваясь вдоль берега Роны. Суффло много сделал по регулированию застройки старого города между Роной и Соной, а арх. Моран в 1771—1774 гг. осуществил регулярную планировку левого берега Роны. Этот план Лиона несомненно создан под влиянием Версальского парка (системы боскетов Ленотра), а также парижских площадей. Примеру Парижа следовал и Тулон, украсившийся променадами с четырьмя рядами деревьев (рис. 80, 2).

Особое место во французском градостроительстве конца XVIII в. занимает индустриальный город Шо (близ соляных копий под Безансоном), построенный Леду (рис. 81, 1), а также оружейный (рис. 81, 2) и соляной городá-заводы.

Дворцы и замки. Новые дворцовые резиденции теперь почти не строятся. В правом крыле Версальского дворца добавляется ряд интимных комнат (рис. 82) Марии Антуанетты (арх. Мик, 1781—1783). Особенно интересны парковые сооружения Малого Трианона в Версале (его же): Деревушка (рис. 83), Бельведер, храм Любви. В романтических «английских» садах иначе, чем во «французских» парках, размещаются скульптура и архитектурные парковые постройки — они так же, как и сама природа, получают свободу. Органически связан с зеленым массивом парка храм Любви, в парке Малого Трианона хорошо вкомпанованы в зелень деревенские хижины, китайские пагоды, готические развалины, парк Монсо.

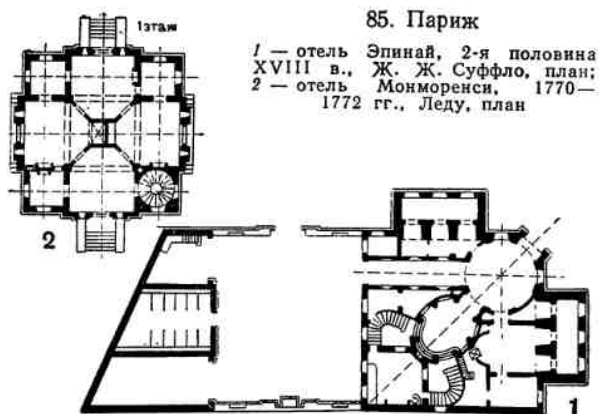
Фасады родовых замков знати переобустраиваются в духе новых требований классицизма конца XVIII в., сохраняя старые планы, которые лишь частично были приспособлены к новым нуждам: замки Бельбеф, Сен-Леонар, Барре, Маре и др. Возникают отдельные здания, в которых признаки старых замков полностью утрачены. Таковы замок Булае — прямоугольная постройка с пилястрами большого коринфского ордера во всех фасадах, увенчанных балюстрадой с вазами, замок Бенувиль (рис. 84) и др. Особое место в ряду этих замков занимают постройки Леду.



84. Департамент Кальвадо. Замок Бенувиль, 1768 г., Леду. Фасад и план

Городское жилище. В Париже много строится особняков знати, в которых традиционная схема дома между двором и садом исчезает. Дома своими фасадами выходят на улицу и зачастую имеют овальные, круглые и восьмигранные залы, сохраняющие отзвуки форм рококо.

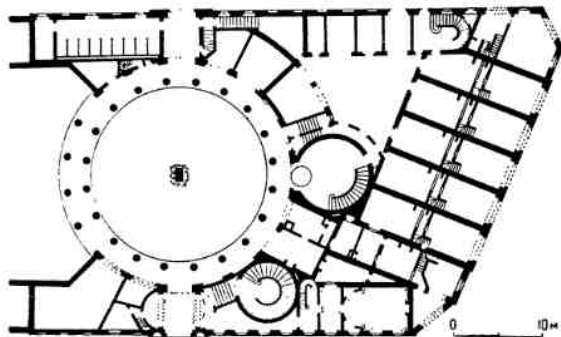
Жилые комнаты, как правило, небольшого размера, отвечают требованиям высшего комфорта. Очень часто лестницы размещают по диагонали постройки, галереи совершенно не применяются. Основные комнаты komponуются около центрального помещения — холла. В спальнях делают альковы и ставят кровати на возвышение. К спальне обычно примыкает интимный кабинет, за которым располагается будуар. Особняки Габриэля и Суффло отмечены печатью артистизма творчества, в чем, однако, им мало уступают постройки Леду и Булле, искавших красоту в новой, более суровой простоте. Отель Эпинай в Со арх. Суффло (рис. 85, 1) близок к более изысканному и утонченному отелю Барри в Люневиле (Леду). Созданные Леду отели — Мон-



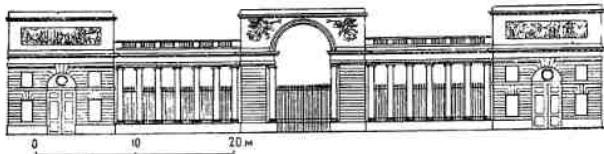
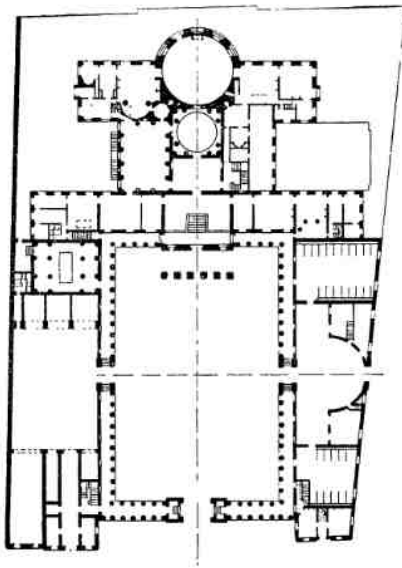
моренси (рис. 85, 2) Гимар, Маннери, Юзе и др. — великолепны разнообразием и изяществом как планов, так и фасадов, строгих, но лишенных сухости. Также подкупают красотой плана и утонченностью форм отели Буасье (Карпантье) и Д'Аржансон (Лемуана).

Наряду с небольшими отелями создаются крупные, типа дворцов, как, например, построенные арх. Пейром отель принца Конде и отель герцога Орлеанского, отель Бомарше (арх. Ж. Б. Лемуан, рис. 86), отель Де Сальм (арх. Руссо, рис. 87) и отели Монвиль и Брюнуа (арх. Булле). Все перечисленные дома являются образцами классицизма конца XVIII в. и очень близки к проектам, удостоенным Гран При Французской академии.

Повсеместное широкое развитие получают доходные дома, из которых до наших дней дошли немногие. Хорошо сохранился дом на улице Шерш-Миди в Париже (1760, рис. 88). К этому же времени относится дом на улице Турнон, 12.



86. Париж. Отель Бомарше, конец XVIII в., Ж. Б. Лемуан. План



87. Париж. Отель Де Сальм, 1782—1790 гг., Руссо.
План, фрагмент и деталь паркового фасада

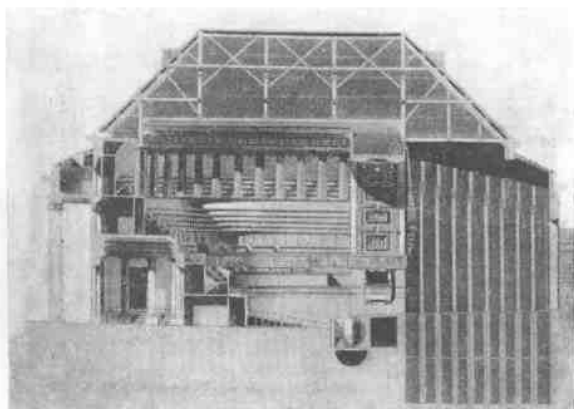
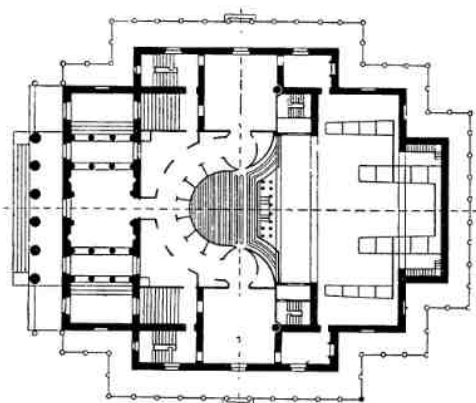
Городские общественные постройки.
В небольших городах сохраняется традиция приспособлять жилые дома богатых владельцев под ратуши. Их признаком часто является лишь башенка в центре или сбоку. Более монументальны ратуши в Турне и Готене с их богатыми лестницами, красивыми коваными решетками или подобные здания в Шольоне и Шалон-сюр-Марне. Они имеют внутренние дворы, овальные залы, в фасаде — рустованный низ, выступающий центральный ризалит с ордерами, увенчанный фронтоном. В больших городах (как Мец, Тур, Лион и др.) размеры ратуш подчас сознательно ограничивались, если этого требовала композиция ансамбля. Во многих городах строятся крупные здания судов и тюрем, но в большинстве случаев одинаковыми. Последнее не относится к зданию тюрьмы в



88. Париж. Жилые дома на улице Шерш-Миди, 1760 г.

Эксе, арх. Леду, где плоскость фасада выполнена циклопической кладкой, и к тюрьме в Булье, где совмещены в одном сооружении тюрьма, наблюдательный пункт и церковь. В 1771 г. началась постройка нового монетного двора в Париже. Помещения монетного двора образуют несколько дворов, закрытых с улиц традиционным парадным фасадом.

Вторая половина XVIII в. — время широкого строительства во Франции общественных театров. Именно в этот период складывается тип здания театра. Наиболее ранние сооружения, как Опера в Море, Пале-Рояль в Париже, театры в Шалон-сюр-Марн, в Амьене (арх. Руссо), в Лионе (арх. Суффло) — все это простые прямоугольные сооружения с аркадой в первом этаже. В ряде театров появляются криволинейные планы более сложной конфигурации: театр Фейдо в Париже (архитекторы Легран и Молино), а также театры с



89. Безансон. Театр, 1778—1780 гг., Леду. План и разрез

перистилем. После 1770 г. классический колонный портик становится непременным атрибутом внешнего облика театра. Таковы театры в Бордо (арх. Луи), Дижоне (арх. Селларье), Нанте (арх. Кюсси), Безансоне (арх. Леду; рис. 89). Портики имели и утилитарное назначение в качестве крытого подъезда для карет, подаваемых ко входу в театр.

Виктор Луи (1731—1793). Окончил школу Академии архитектуры. Был в Италии в 1756—1759 гг. Архитектор-классик 2-й половины XVIII в.

Этьен Луи Булле (1700—1780) — крупный французский архитектор-классик, создавший ряд особняков знати и хорошо известный своими рисунками и архитектурными композициями (см. раздел II этой главы).

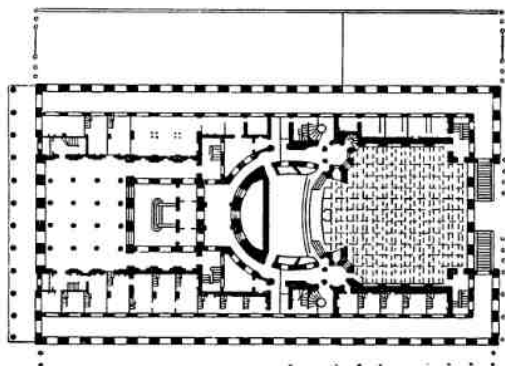
Постройка театра в Бордо арх. Луи (рис. 90) была знаменательным событием в развитии французского классицизма конца XVIII в. В этом здании художественные принципы классицизма согласованы с функциональной стороной сооружения. Это неслучайно. Общественная — идейная и практическая — роль театра и его важное место в архитектурном формировании облика города требовали больших выразительных объемов и укрупненного масштаба архитектуры. Это давало оптимальные возможности воплощения в монументальном образе театра новых художественных идеалов эпохи, которые поэтому и смогли получить наиболее полное отражение именно в театральном здании.

Здание театра в два этажа с аттиком имеет форму вытянутого параллелепипеда (два квадрата в плане) и в фасадах членится пилястрами большого коринфского ордера, который по входной стороне театра переходит в двенадцатиколонный портик во всю ширину фасада, завершенный парапетом со статуями. Зрительный зал театра был вписан в три четверти окружности, имел ложи и ярусы, опорой которых служили колонны. Все это было новым словом в архитектуре театра и надолго осталось образцовым, как и вся ясная и удобная планировка здания. Великолепна открытая лестница театра, перекрытая куполом.

По-прежнему строится множество больниц в Париже: Божон (арх. Жирардон, рис. 91, 1), Шарите и др. Делается попытка заменить старую больницу Отель Дие в Париже новым зданием на острове Лебедей по проекту Пейра (1785), имевшим вид Колизея (рис. 91, 2).

В 1769 г. арх. Жаком Гондуэном (родился в 1737 г.) была выстроена школа хирургов. Здание представляет собой прямоугольник со срезанными углами и внутренним двором, на который выходит портик анатомического театра. Это одна из лучших и совершенных построек классицизма конца XVIII в.

В этот период важной проблемой становится строительство рынков. В 1770 г.

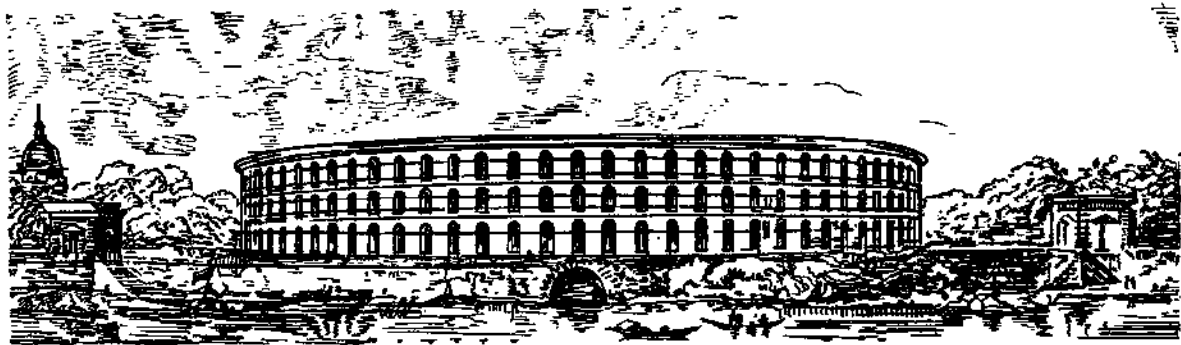


Академия объявляет конкурс на постройку рынка в Париже. В своей истории архитектуры Ж. Ф. Блондель посвятил рынкам целый раздел. Большой рынок зерна — Халь-де-Бле, построенный в 1763—1767 гг., представлял собой галерею с арками, окружавшими открытый двор (рис. 92). В 1780 г. инженеры Легран и Молино перекрыли этот двор легким деревянным куполом, который сгорел в 1802 г. и позднее был заменен металлическим. О характере производственных зданий этого времени можно судить по сохранившемуся изображению здания стекольной мануфактуры, весьма развитой тогда во Франции.

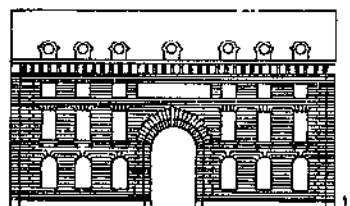
Значительным было в тот период строительство мостов и каналов. В 1766—1779 гг. группа инженеров — Дюморей, Гиймо, Обри, Антуан во главе с инженером Готей — создает более 16 мостов в различных провинциях Франции. Инж. Готей строит канал Шароле протяженностью 490 км и этим кладет начало широкому развитию каналостроения по всей стране.



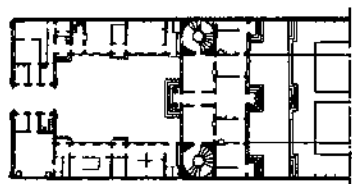
90. Бордо. Театр, 1772—1780 гг., В. Луи. План, фасад и интерьер



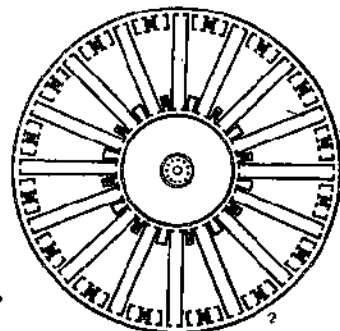
2



0 5 10 m



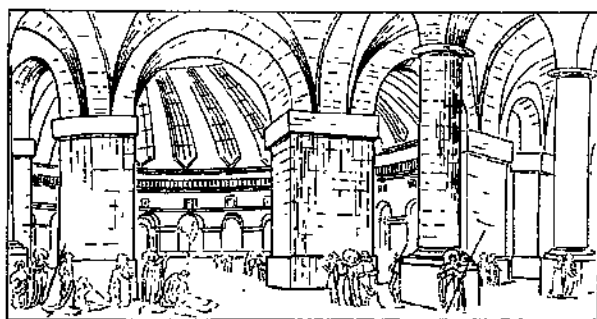
0 10 20 m



2

91. Париж

1 — больница Божон, 1784 г., Жирардон, план и фасад; 2 — больница Отель Дё на острове Лебедей, 1785, Пейр (проект не осуществлен), план и фасад



92. Париж. Рынок зерна — Халь-де-Бле, 1763—1767 гг., перекрытие — 1780 г. по проекту инженеров Леграна и Молино



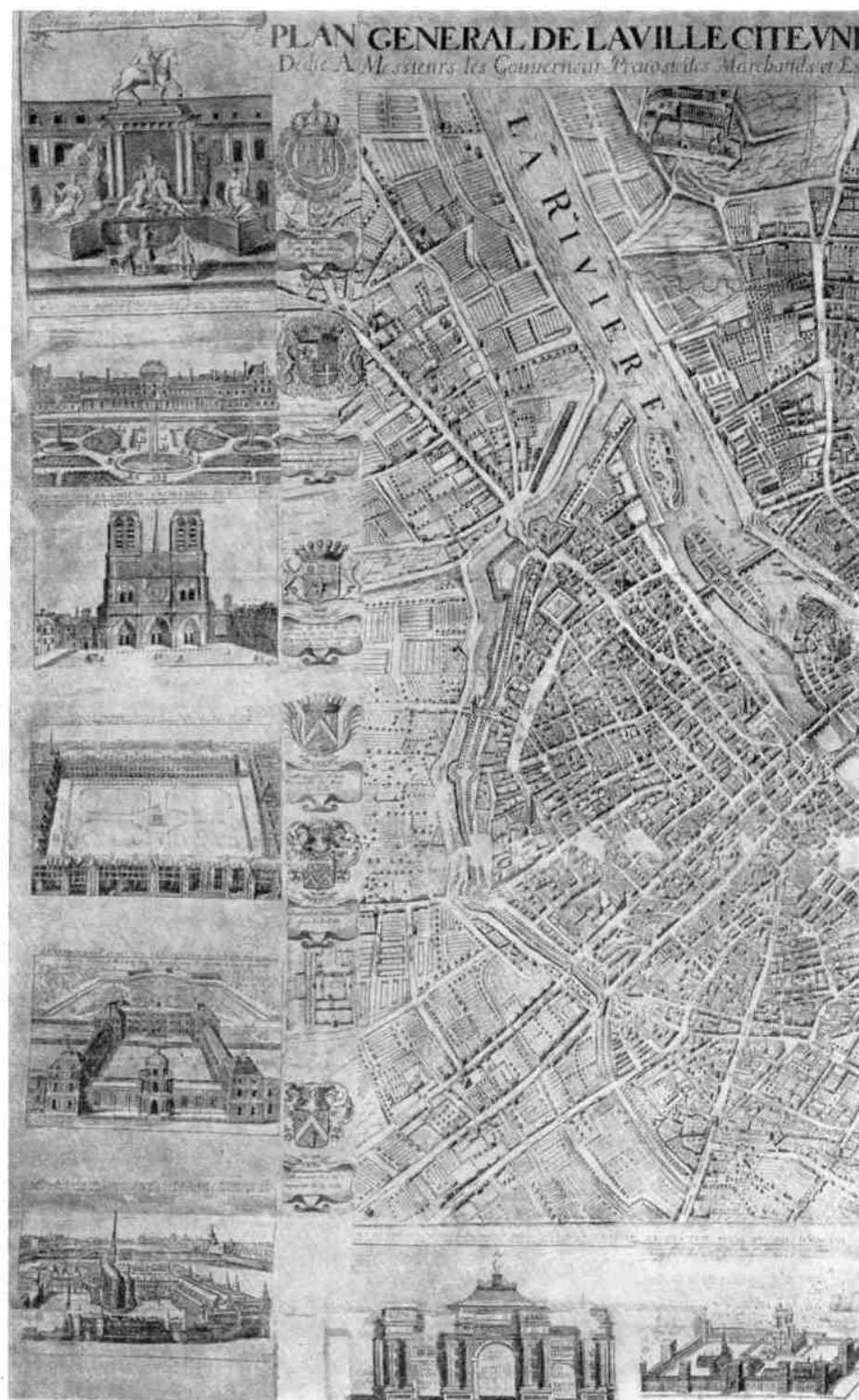
93. Париж. Церковь Филиппа де Руль, 1774—1778 гг., Ж. Ф. Шальгрэн

Лучшие среди мостов: мост Навий на р. Ду, в Бургундии, Сен-Лорен и Эшава на р. Со-не (около Шалона).

Культовые сооружения. Общее увлечение античностью сказалось и в церковном строительстве. Теоретики классицизма Ложье и Патт предлагали строить церкви по античным образцам с портиками и перистилями, в то же время считая идеалом

легкие конструкции готических соборов. Целый ряд церквей строится по образцу греческих храмов (монастырь Шарите в Париже, арх. Антуан) или римских сооружений. Однако готические традиции во многом сдерживали интерес к античным храмам, перистилям и портикам, базиликам и ротондам. Этим можно объяснить возникновение многих очень своеобразных, по сути

94. Париж. Карта,
1699 г.



UNIVERSITE ISLES ET FAUBOURGS DE PARIS

Plans de la dite Ville. Par Jean Baptiste de La Motte, Architecte de la Ville de Paris.



95. Париж и окрестности, карта 1774 г.





дела далеких от античности и в то же время новых по характеру сооружений. Таковы церкви Филиппа де Руль в Париже арх. Шальгрена (1774—1778; рис. 93) и Мадлен в Руане арх. Лебрюмена (завершена в 1781). Церковь Филиппа имеет базиликальный разрез и аркбутаны и одновременно классический портик. Смещение классики и готики очень типично для французских церквей конца XVIII в.

Большое развитие получают церкви с греческим и латинским крестом в плане, которые отстаивали теоретики классицизма. Лучшими произведениями этой группы являются Пантеон арх. Суффло и церковь Петра в Безансоне арх. Бертрана, подобно церкви в Нанси арх. Эре де Корни, увенчан-

ная на западном фасаде одной башней. Среди центрических сооружений представляет интерес восьмигранная церковь Блендонфонтен в О'Саоне (1782—1792) и церковь Де Гиври, построенная инж. Готей.

Несмотря на все попытки ограничить строительство монастырей на территории Парижа, а имеющиеся вывести в провинции, они продолжали строиться. В Париже в 1789 г. насчитывалось 29 мужских и 63 женских монастырей. В 1781 г. арх. Броньяр строит в Париже монастырь ордена капуцинов (лицей Кондорсе), а арх. Антуан — монастырь Шарите. Новые черты в этой архитектуре особенно ярко проявились в аббатстве Ройм (арх. Массон, 1785), созданном под большим влиянием Леду.

II. АРХИТЕКТУРА ВРЕМЕНИ ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ИМПЕРИИ. КОНЕЦ XVIII — ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX в.

Конец XVIII и 1-я треть XIX в. во Франции — время больших исторических событий, время крушения феодальных порядков и утверждения капиталистического общества. Открывшая широкий путь для развития капитализма Великая французская буржуазная революция привела в движение силы, которым суждено было произвести переворот и в области архитектуры.

На годы консульства и Первой империи (1799—1814) приходится во Франции начало промышленного переворота, создавшего предпосылки для возникновения ряда новых типов зданий и изменений в старых. С ростом городов острее становится необходимость перестройки средневековой уличной сети, более рационального размещения городских рынков, устройства складов, боен. Вопросы утилитарного благоустройства города постепенно выдвигаются на первый план. Доходный многоквартирный городской дом становится основной единицей городской застройки. Изменяет свой характер отель, который эволюционирует от аристократического дворца к типу буржуазного особняка. В архитектуре общественных зданий наряду с появлением отдельных новых типов происходит дифференциация существующих: более специфическими становятся функциональные требования, начинают вырабатываться планировочные приемы, отвечающие данному типу здания.

Существенным явлением в строительной технике было появление (с 1-го десятиле-

тия XIX в.) железа в несущих конструкциях и деталях. Этому материалу предстояло сыграть значительную роль в сложении новых архитектурных течений.

Рассматриваемый период является временем постепенного накопления в архитектуре черт, отвечающих, пока в утилитарном отношении, изменившимся требованиям жизни. Господствующей стилевой системой архитектуры первых лет революции, как и в начале XIX в., продолжает оставаться классицизм, сохраняющий преемственную связь с архитектурой XVIII в. в разработке основных типов гражданской архитектуры, в постановке проблемы городского ансамбля. Этот классицизм не является однородным. Он проходит сложный путь развития в предреволюционные десятилетия и меняет свое содержание: вначале республиканский, сопутствующий героическому периоду французской революции, он становится консервативным академическим течением в годы консульства и особенно Первой империи.

Раскрытие относительности существовавших представлений об античной архитектуре (возникшее во 2-й половине XVIII в. в результате более близкого знакомства с античными памятниками, открывшего их во всем живом многообразии и индивидуальной неповторимости), было первой брешью в стройной системе правил, основанной на признании абсолютного значения форм, взятых вне их исторической обуслов-

ленности. Следствием расширения связей с внешним миром и возросшего интереса к зодчеству других стран и эпох была также множественность архитектурных образцов. Достойными подражания стали признаваться не только памятники Италии и Рима, но и стран Востока, Египта, не только античности, но и Ренессанса. Вновь начинают оживать готические традиции, особенно стойкие в церковной архитектуре и никогда полностью не исчезающие в стране.

Все это создавало благоприятную почву для эклектического подхода к освоению архитектурных форм, подтачивавшего классицизма.

Конец XVIII в., отличительной чертой которого, казалось, был новый поворот к античности, отмечен появлением идей, направленных на развенчание классического идеала, освобождение от груза сложившихся на его основе канонов и в конечном счете от самих классических форм. Впервые под сомнение берется не та или иная интерпретация классики, а она сама, ее система и формы.

Возникает стремление установить новый порядок сочетания элементов в композиции, ведутся поиски новых форм вместо классических. Характерными для этих поисков были фантастичность предлагаемых решений, их «космический» масштаб, оторванность от практических требований повседневной жизни и обращение в далекое будущее. Как ни утопичны были эти попытки совершить переворот в архитектуре, найти для нее новые формы в то время, когда для них еще не созрели предпосылки ни в функциональном, ни в конструктивном развитии типов зданий, они оказали влияние и на творчество консервативно настроенных архитекторов. Эти попытки выявили тенденции, которые стали проявляться в классицизме 2-й половины XVIII в.: стремление к геометризации, большему соответствию форм их назначению и материалу; обособление архитектурного мотива, приобретающего способность существовать самостоятельно в системе равнозначных элементов вне «иерархического» порядка; установление новых композиционных связей, основанных на мысленном соединении находящихся на расстоянии частей зданий, и т. д.

Однако этот переворот в архитектуре не получил непосредственного отражения в художественной политике времени бур-

жуазной революции, которая, по словам Маркса, «драпировалась, то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи»¹. Новые архитектурные идеи явились выражением развивающегося кризиса классицизма; они были предвестниками назревающего конфликта между его омертвевшей системой и требованиями жизни, выдвинутыми промышленным переворотом начала XIX в. Этот кризис был одним из признаков глубинного процесса приведения архитектуры в соответствие с требованиями утверждавшегося капиталистического общества — процесса, закончившегося более чем 100 лет спустя рождением новой архитектурной концепции.

В то же время отсутствие реальных условий для воплощения в жизни идей, подрывающих в корне идеологическую систему классицизма, приводило к тому, что новые приемы и формы в архитектуре выступают с конца XVIII в. и позже в XIX в. в тесном переплетении с приемами классицизма, с эклектическим заимствованием форм архитектуры других эпох и стран. Внешне позиции классицизма кажутся непоколебимыми, и его поздняя стадия, или так называемый стиль Империи, отличается пышной репрезентативностью форм и определенностью художественной характеристики. Но уже начинают проявляться противоречия между архитектурной формой и конструкцией, между формами и назначением здания, между возрастающими утилитарными требованиями и жесткостью классической схемы.

Упразднение в 1793 г. Академии архитектуры, сосредоточение ее функций (в узком смысле) в одном из институтов Академии изящных искусств и почти одновременное открытие Политехнической школы лишило архитектуру питающей ее основы — соприкосновения с техникой строительства. Это как бы узаконило ограничение архитектуры сферой декоративного убранства, сосредоточив решение практических задач в учреждении инженерного профиля. Все последующее развитие архитектуры в XIX в. идет по двум основным линиям — эклектики и рационализма. Приметы первой из них видны в умеренном классицизме Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтена; второй — в школе профессора Политехни-

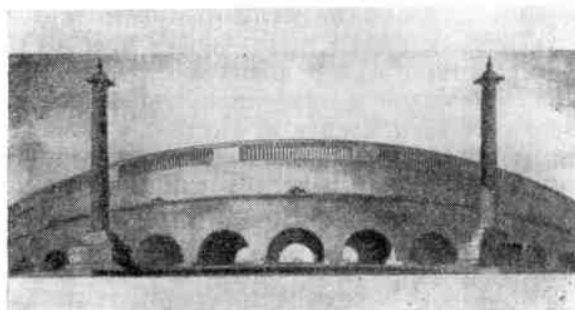
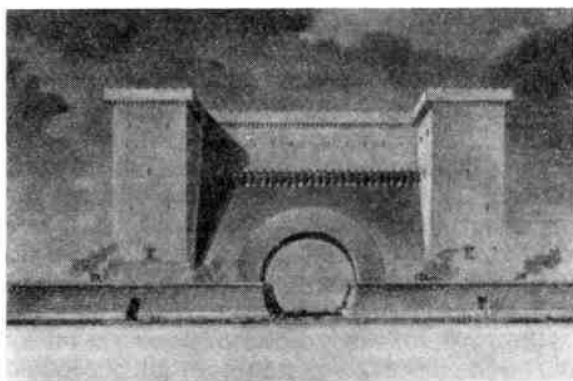
¹ К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарт. Соч., т. 8, изд. 2-е, М., 1957, стр. 119.

ческой школы Ж. Н. Л. Дюрана, поставившей во главу угла полезность и соответствие форм своему назначению.

• • •

В годы революции тяжелое экономическое состояние страны, военные расходы, защита революционных завоеваний не давали возможности развернуть строительство. Эмигрирует знать, духовенство. Не строятся больше дворцы, монастыри, церкви. Вслед за национализацией больших владений (из которых лишь немногие остаются в ведении государства) происходит приспособление конфискованных зданий для новых целей. С аукциона продаются или сдаются внаем (целиком или по частям) монастырские здания и большие отели, в которых размещается множество мелких и крупных предприятий, с необыкновенной быстротой растущих в годы Директории. В них устраиваются меблированные комнаты, лавки, рестораны, балльные залы, склады товаров, общественные бани и т. п. Сюда водворяются мануфактуры, заведения промышленного характера, торговые дома. Для больших собраний приспособляются залы Тюильри, дворца Бурбонов.

Эти годы строительного затишья были в то же время периодом интенсивной работы архитектурной мысли. Архитектурная практика собственно революционных лет тесно связана с деятельностью якобинского Конвента, стремившегося демократизировать искусство, приблизив его к общественной жизни народа. Своеобразным и ярким явлением художественной жизни того времени было оформление больших событий и революционных празднеств (среди которых первым был праздник Федерации на Марсовом поле 14 июня 1790 г.), архитектурно-декоративные мизансцены массовых шествий и действ, грандиозные проекты мемориальных сооружений. Эти декорации, создававшие возвышенное обрамление революционных праздников и будней, были проникнуты эстетикой классицизма. В них реализовались те же приемы и формы, что и в проектах французской Академии, представлявших на соискание Большой премии (Grand Prix) и отличавшихся преувеличенным масштабом сооружений, разрастанием здания в гигантский по протяженности комплекс, в котором неразрыв-



1. Архитектурные композиции: цирк, городские ворота, 1780—1790-е годы. Э. Л. Булле

ная цепь корпусов образует различные комбинации из каре, кругов и полукружий.

Эта академическая линия классицизма была не единственной; наряду с нею в творчестве таких архитекторов, как Булле и Леду, отразились надвигающиеся перемены в архитектуре, признаки будущего перелома в ее развитии. Новые идеи и приемы проявились в рисунках и проектах Булле (1780—1790), представлявших собой грандиозные архитектурные композиции (рис. 1).

Проекты Булле, в которых классицизм является лишь отправной точкой, поражают уверенностью и мастерством, с которыми он трансформирует традиционные формы, устанавливая между ними новые композиционные связи. Среди приемов, применяемых Булле, характерны: объединение равнозначных элементов (без обязательного выделения центра) наряду с мощным противопоставлением геометрических форм, большие, гладкие поверхности стен (почти лишенные окон), верхний свет, горизонталь-

ное завершение зданий, очень сдержанный декор (чаще всего ритмическое повторение какого-либо мотива), зелень как архитектурный компонент. В своем трактате «Архитектура» Булле берет элементарную геометрию как базис для архитектурного проекта. Средствами нахождения новых форм он считает распределение масс, освещение (светотень) — Булле особенно подчеркивает этот прием, монументальные размеры, выявление характера здания, «сдвиги» в масштабности. Таковы его гробница Ньютона, отличающаяся предельной лаконичностью и смелостью в освоении чистой геометрической формы, городские ворота, цирк и другие композиции.

В творчестве Леду эти попытки вырваться за пределы очерченного классицизмом круга понятий и форм проявились с еще большей остротой. В его постройках, и особенно в проектах, определился ряд таких приемов, как изолированность, замкнутость каждого архитектурного объема (когда нарушены связи, свойственные композиции классицизма, а новые находятся в процессе становления). Нарушение привычных пропорций в классических формах, придающее зданию подчеркнутую экспрессивность, выявляющую его характер, нагромождение различных мотивов и форм (первая стадия разрушения классицистической композиции); попытка в практике заменить классическое расположение объемов геометрическим построением; включение скульптуры в виде отдельно стоящих статуй, выделяющихся на фоне гладкой стены, — эти черты ярко проявились в архитектуре парижских застав (Министров, Дефурно, Ля-Вийетт и др.).

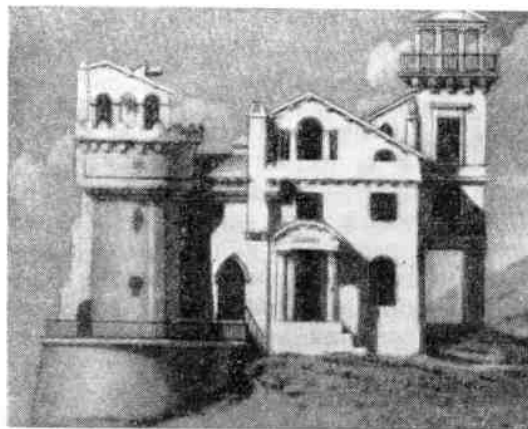
Одна из важнейших работ Леду — проект города Шо, который представляет собой открытый ансамбль, вписанный в круг («совершенную форму» по Леду), с радиальными улицами и центральной площадью. В проекте чувствуются отзвуки идеальных городов Возрождения. Вместе с тем — это первый индустриальный город, задуманный в целом с мастерскими, магазинами, административными зданиями и жильем. Композиция города Шо основана на свободном сочетании равноправных элементов. Здесь Леду отказывается от дифференциации построек согласно их «рангу». Общественные здания города призваны выражать идеи общественной морали, но не путем добавления символических атрибутов, а через воз-

действие самих архитектурных форм, которые Леду стремится сделать «говорящими».

Наряду с отвлеченными (геометрическими) формами архитектуры, порывающими с основами классицизма и часто фантастическими, в проектах Леду намечается ряд таких композиционных приемов и форм, которые укореняются в эклектической архитектуре XIX в. К ним относятся: постепенный отход от «иерархического» распределения объемов и деталей, от центрирования композиции, возросшая роль боковых ризалитов здания, равнозначность мотивов его центральной части.

Трансформация художественных идей наглядно прослеживается в творчестве Ж. Ж. Лекё, младшего из плеяды архитекторов революционной эпохи. Для его композиции (чаще всего небольших сооружений) характерны множественность мотивов — египетских, турецких, персидских, готических — и фантастичность форм, нарушающих классический порядок группировки объемов, пропорций, взаимоподчинения частей и целого. Им свойственны асимметричное расположение объемов, изобилие статуй, колонны причудливых форм, не относящихся ни к какому ордеру, экспрессивные линии крыш (рис. 2).

У Лекё ярче всего обнаруживается склонность к использованию композиционных возможностей, заложенных в непропорциональности. В его творчестве отход от классицизма проявился особенно заметно в усилении эклектической тенденции, которая становится преобладающим направлением в архитектуре XIX в.



2. Рандеву Бельвиль. Ж. Ж. Лекё

Сочетание традиционных мотивов и новых приемов наблюдается в работах Л. А. Дюбу, в его увражах. Ученик Булле Ж. Н. Л. Дюран уже полностью развенчивает классические ордера, пытаясь найти им замену в геометрических формах. Однако самая его позиция трезвого рационализма, базирующегося исключительно на критериях полезности, удобства и экономии, приводит его к компромиссу с классикой, поскольку чистый функционализм представляется ему утопичным.

Годы революции, богатые архитектурными идеями, отмечены созданием проекта перепланировки Парижа — Плана комиссии художников, который предусматривал большие работы (связанные с пробивкой улиц) по реконструкции путей сообщения, оздоровлению антисанитарных районов города.

Национализация больших городских владений сделала настоящим решение вопроса о координации мер по использованию этих территорий в пределах города. Создание регулирующего плана Парижа, идея о котором возникла гораздо раньше, получило теперь реальное основание и практическую необходимость. План комиссии художников (1794—1797) был создан на основе топографического плана Парижа Э. Вернике, опубликованного на IV году революции и послужившего основой для многих проектов. План художников подытоживал и сводил в одно целое ряд идей, возникших в течение XVIII в., но нашедших законченное выражение лишь теперь, когда впервые речь шла о целом комплексе связанных между собой мероприятий, влияющих на уже сложившийся город.

Основными положениями Плана художников были:

1. Прокладка большой магистрали «Запад — Восток» от площади Согласия до Бастилии. Эта магистраль должна была пройти по прямой линии вдоль Тюильри до новой Луврской площади, затем (образуя излом) от середины колоннады Лувра в восточном направлении до площади Бастилии. Она образовывала первый парижский диаметр, связывая крайние точки города: заставу Звезды на западе и Тронную заставу на востоке.

2. Создание площади с расходящимися от нее лучами улиц перед обсерваторией; большой проспект намечался от этой юж-

ной окраины города к Люксембургскому дворцу.

3. Расчистка острова Ситэ: снос ветхих зданий и освобождение от окружающей застройки наиболее ценных архитектурных памятников. В плане намечалось также создание ряда дуговых магистралей, а также прокладка множества прямолинейных улиц. Отличительной чертой плана художников была широта оздоровительных мероприятий: упорядочение набережных (Д'Орсей, Тюильри и Монтебелло), освобождавшихся, как и мосты, от застройки, благоустройство рынков, закрытие некоторых кладбищ внутри города, увеличение числа колодцев, ряд мер по озеленению города, его очистке и освещению. Реализация некоторых предложений этого плана началась лишь в период Консульства. По частям они продолжали осуществляться в последующие десятилетия вплоть до больших перепланировочных работ Оссмана.

Как и в других странах Европы, во Франции в XIX в. городское население растет за счет сельского. Однако этот рост в силу ряда причин здесь происходит медленнее. Еще нет больших самостоятельных промышленных центров, но значительно увеличиваются предместья больших городов. Концентрация происходит прежде всего в текстильной промышленности (Нормандия, Лилль и особенно Мюлуз). В первой трети века возникают лишь два новых города: Понтиви (1805—1806) и Ля-Рош-сюр-Йон (1811), оба почти полностью перестроенные Наполеоном I из старых городов с политическими целями приобщить к новому режиму те районы страны, которые оставались приверженными к старым порядкам. Средоточием градостроительных работ становится Париж, который быстро растет при Наполеоне I. Этому способствует усиление административной централизации и развитие политических функций столицы, парадное строительство которой было подчинено задачам утверждения престижа императорской власти, стремлению Наполеона создать столицу, достойную великой «Империи Запада», — город, способный соперничать с императорским Римом. Большая часть из того, что было построено в период Империи, является продолжением намеченного в Плате комиссии художников на основе приемов, сложившихся во французском градостроительстве к концу XVIII в. К ним относятся: прямая линия



3. Париж. Площадь Согласия

в разбивке улиц и площадей; монументальная перспектива — ориентирование улицы или площади на какой-либо памятник или здание, которые завершают перспективу и, таким образом, становятся компонентом архитектурного ансамбля; пересечение улиц с площадью не по углам, а по осям через ее центр, где находился монумент (Королевские площади); лучевая система планировки города или его части; наконец, оформление фасадов зданий той или иной улицы или площади по единому, специально для нее спроектированному образцу.

Используя эти принципы в градостроительстве начала века, мастера вносят ряд изменений в их трактовку. Новая черта — пробивка улиц, т. е. систематический снос существующей застройки (что в отдельных случаях встречалось уже в XVIII в.). Пробивка

улиц, расчистка территории, которые иногда вызывались прямой необходимостью (как, например, при устройстве рынков), получают и эстетическое обоснование. Возникает прием, основанный на архитектурном воздействии изолированного сооружения на далекое окружение, идея красоты громадных пространств (рис. 3).

К главным градостроительным работам этого времени относится прокладка улицы Риволи на правом берегу Сены вдоль сада Тюильри (с рядом перпендикулярных к ней улиц), являющейся продолжением Елисейских полей и образовавшей начало новой большой оси — «Запад — Восток». Здесь впервые удалось выдержать единообразие в застройке столь значительного отрезка улицы (рис. 4). Спроектированные П. Фонтеном по единой схеме фасады для улиц

Риволи, Пирамид, Кастильоне применены с большим размахом и тактом. Они образовали «лицо» лишь одной стороны улицы: другая ее сторона широко раскрыта в сторону сада, благодаря чему длинный ряд уходящих в перспективу зданий теряет значительную долю монотонности.

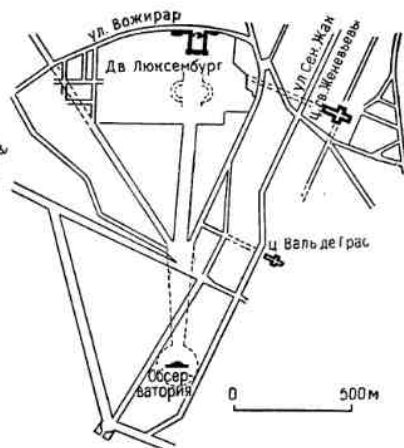
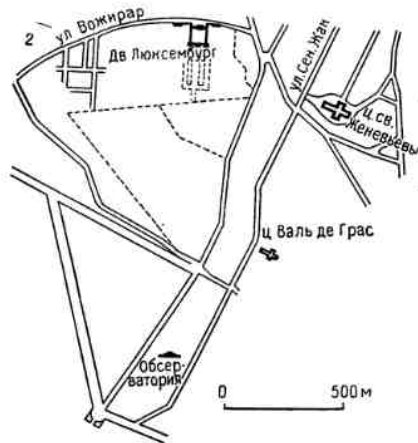
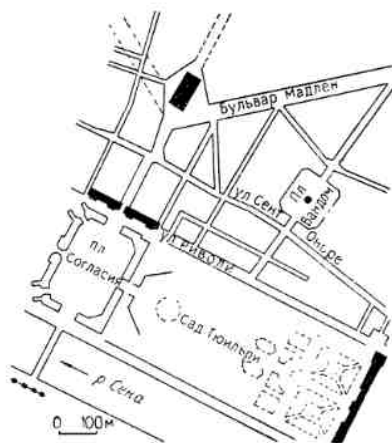
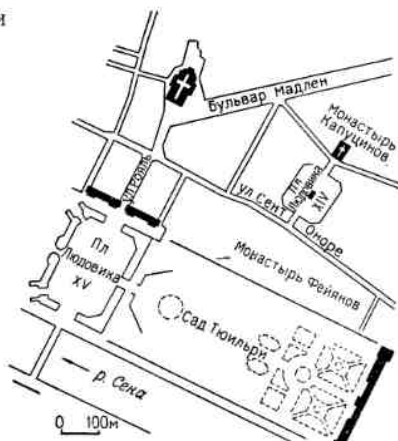
Для соединения Лувра и Тюильри с северной стороны была начата постройка



4. Париж. Улица Риволи

галереи, идущей от павильона Марсан Тюильрийского дворца. Со стороны двора в ней был повторен колоссальный ордер Большой галереи. Задуманная расчистка территории между двумя дворцами, представлявшей собой беспорядочно застроенный, прорезанный узкими темными улицами жилой массив, — коснулась лишь ее западной части, где была воздвигнута небольшая арка Карусель. Арка завершила перспективу новой улицы Империяль, которая пролегла через старые кварталы между Лувром и вновь образованной площадью. Несколько церквей было снесено на острове Сите, где была также частично расширена площадь перед собором Парижской богородицы.

На левом берегу Сены основной градостроительной работой была прокладка авеню Обсерватории по оси Люксембургского дворца (рис. 5). Завершены также некоторые площади, сложившиеся ранее: перед Медицинской школой и церковью Сен-Сюльпис.



5. Париж. Схематические планы основных реконструкций Наполеона

1 — Вандомская площадь до и после реконструкции; 2 — район Обсерватории до и после реконструкции

Ко времени Первой империи относится создание в Париже ряда больших архитектурных перспектив, которые связали между собой отдельные, далеко отстоящие друг от друга площади, улицы, а иногда и здания, сделав их элементами крупных городских ансамблей. Ориентирами этих перспектив нередко становятся уже существующие здания, которые принимают на себя главный акцент в новой архитектурной ситуации: новая улица Суффло (1807), продолженная до улицы Сен Жак по оси Пантеона, купол которого завершает также улицу Ульм; улица Валь-де-Грас (1811), ориентированная на церковь Мансара. При этом большие части нейтральной в художественном отношении городской застройки также включаются в сферу архитектурного воздействия этих ориентиров, и самая их нейтральность приобретает при этом определенное композиционное качество.

Монументальные здания или памятники, которые строятся в это время и представляют собой отдельно стоящие сооружения, рассчитаны на архитектурный эффект, всецело зависящий от их положения в уже существующей городской среде. Таковы храм Славы (церковь Мадлен), триумфальные арки на площади Звезды и на площади Карусель, колонна на Вандомской площади, которая теперь утратила замкнутый характер благодаря пробивке новых улиц (Кастильоне и Мира), продолживших ее продольную ось далеко за пределы площади (рис. 5).

Грандиозность градостроительных замыслов (при сравнительно скромных результатах осуществления) — черта, характерная для периода Первой империи. В этом отношении очень показателен проект нового генерального плана Парижа архитекторов Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтена, в котором помимо окончания Тюильрийского дворца развивалась идея создания административного центра города в юго-западной его части, включавшего в новую композицию старые ансамбли: Эспланаду инвалидов и Военную школу с Марсовым полем.

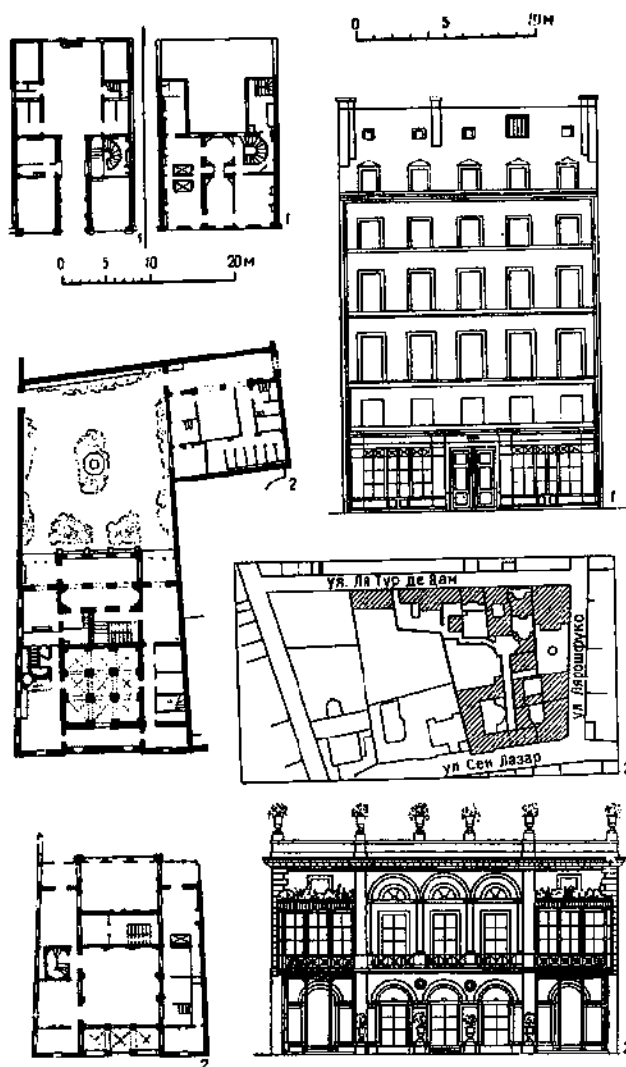
Заметную роль в годы Первой империи начинает играть утилитарная сторона городского благоустройства. Инженер Брюер назначается Наполеоном начальником всех строительных работ Парижа, и это накладывает свой отпечаток на характер строящихся под его началом сооружений.

Главные работы по благоустройству города заключались в упорядочении и развитии водоснабжения, в реконструкции набережных (с целью лучшей защиты города от наводнений). Так, в 1802—1805 гг. был закончен постройкой судоходный канал Урк (соединяющий Сену с притоком Марны р. Урк), который в пригороде Ля Вийетт разветвлялся на два основных канала Сены: Сен-Дени и Сен-Мартен. К 1806 г. относится указ об открытии в Париже 60 фонтанов, бьющих круглые сутки. Была значительно расширена сеть канализации, введены в действие первые большие коллекторы.

С 1802 г. начинаются работы по реконструкции и дальнейшему устройству набережных Сены — по обоим берегам от центра города к юго-западу (до Трокадеро) и также на острове Ситэ. В этот период был построен целый ряд новых мостов: Искусств (1803), пешеходный с металлическими конструкциями (что являлось новшеством для того времени), Аустерлица (1806), Иены (1806—1813). Начатый в 1786 г. снос домов на старых мостах (уничтоживший одну из характерных черт средневековья) закончился лишь в 1809 г.

Многие рынки были переустроены или перенесены; кроме того, был построен ряд новых. В ряде случаев это влекло за собой перепланировку и упорядочение прилегающих улиц. Важным мероприятием городского благоустройства была постройка пяти боен на периферии столицы, перенесение некоторых кладбищ за ее пределы.

Во время Директории (1795—1799) несколько оживляется строительство жилых домов, но период наибольшей строительной активности в 1-й трети века падает на 20-е гг., когда застраивается ряд новых кварталов города: Пуассоньер, Сен-Жорж, Франциска I — между Елисейскими полями, тогда еще пустынными, и Сеной, Новых Афин и др. Некоторые кварталы в тот период были лишь намечены (как, например, Европейский квартал). Строительная инициатива принадлежала предпринимателям, которые строили не только доходные дома, но и особняки для продажи, рассчитанные на определенный контингент покупателей. Так, был застроен и вскоре заселен квартал между улицами Ля-Тур-де-Дам, Ля-рошфуко и Сен-Лазар, получивший название Новых Афин, где обосновались многие знаменитости своего времени — артисты



6. Париж. Жилые дома

1 — доходный дом, 1-я треть XIX в., планы этажей, фасад;
2 — отель Марс квартала Новые Афины, 1819—1821 гг.,
Константен, генплан квартала; планы этажей, фасад

Тальма, Марс, Дюшенуа, художники Орас Верне, Изабе, писатель Монтолон и др. Обширное владение Божон также было разбито на участки, там были проложены новые улицы — Шатобриана, Байрона, Фортюне. Особняками застраивалась территория между шоссе Д'Антен и деревней Клиши.

Некоторые изменения претерпевает в это время тип отеля, постепенно утрачивающий дворцовые черты. Его размеры уменьшаются, в то же время возрастает степень комфорта, и планировка в ряде случаев

приобретает индивидуальные черты, сохраняя при этом многие традиционные приемы в расположении и трактовке помещений. На рубеже века еще господствует прием расположения дома между двором и садом, часто два крыла здания выходят торцами на улицу и объединяются стеной с большим монументальным порталом. Подобные ограды замыкали курдонеры не только жилых, но и общественных зданий, и, являясь своеобразным элементом фронта улицы, нередко представляли самостоятельный интерес (ограды банка Франции и квартала Тампль).

Но уже во многих особняках, построенных в конце 1-й трети XIX в., можно обнаружить ряд черт, которые отличают их от отелей традиционного типа. Одна из этих черт — отсутствие курдонера. В этом отношении типичен квартал Новые Афины (1819—1821, арх. Константен, и др.), объединивший ряд владений, различных по размеру, конфигурации участков и композиции (рис. 6). В планировке квартала отсутствует общий архитектурный прием, каждый особняк здесь представляет собой самодовлеющую единицу. Внутри квартала узкий извилистый проход, играющий роль коридора, дает возможность второго выхода для некоторых особняков, соединяя противоположные улицы квартала. Все дома выходят на улицу и имеют небольшие внутренние дворы-сады. Планировка каждого владения индивидуальна: черты регулярности сохраняет отель Марс, в котором комнаты группируются вокруг центрального зала с верхним светом (первоначально задуманного в виде открытого двора-атриума); в миниатюрном особняке Дюшенуа полукруглый курдонер как бы проникает в объем дома, трансформируя схему старинного отеля со служебными крыльями и оградой на улицу. Дом Тальма вытянут в ширину. Его хорошо скомпонованный план тем не менее далек от схемы отеля и сохраняет лишь некоторые старые приемы, как, например, вход на лестницу из пассажа, расположение во дворе служб, умело изолированных от сада и дома. План дома с асимметричным выступом маленькой террасы предвосхищает свободный план особняка-виллы середины XIX в.

В архитектуре Новых Афин сильно ощущается влияние итальянских образцов Палладио и Виньола (иногда их определенных произведений, получивших здесь замет-

ный налет эклектики). Тот же характер носят и другие жилые дома этого периода. В них соединяются приемы и формы архитектуры античности и Ренессанса, иногда еще усложненные неогреческими мотивами и всецело подчиненные своему новому назначению — служить оформлению современного особняка. Случается, что в домах лишь с двумя фасадами (торцовые стены примыкают к соседним владениям) эти последние различны не только по формам, членениям, но и по самой стилистической характеристике. На объемное построение здания заметное влияние оказывает появление небольших террас, остекленных галерей с чугунными колонками, и балконов, опирающихся на колонны или столбы и образующих род портика над входом.

Продолжали строиться пяти- или шестиэтажные доходные дома с лавками в первом этаже, над которым возвышались четыре уменьшающиеся по высоте этажа (см. рис. 6), отделенные тягами друг от друга и завершенные мансардным этажом. Планировка квартир мало изменяется в этот период. Фасады домов очень просты: рустованный первый этаж с аркадами, строгие прямоугольные окна вытянутых пропорций с сандриками и фронтонами. К концу первой трети века характер этих фасадов меняется в сторону их усложнения: вместо одного вида руста появляется сочетание двух или трех его видов, усложняется форма окон и их обрамления, так же как форма люкарн, гуще и сложнее становится узор балконных решеток, более мелким и обильным — орнамент. Междуэтажные тяги приобретают большее значение, менее развитым становится венчающий карниз.

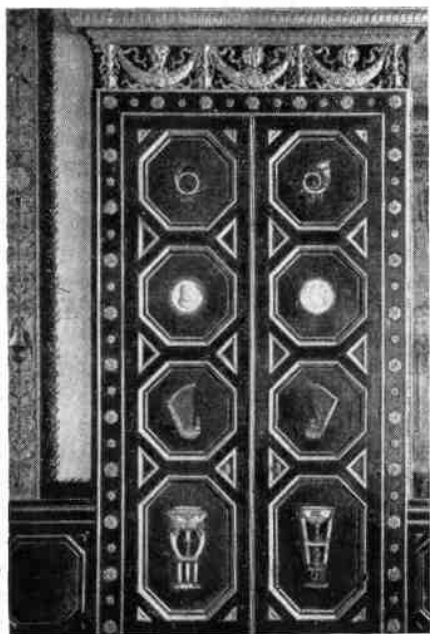
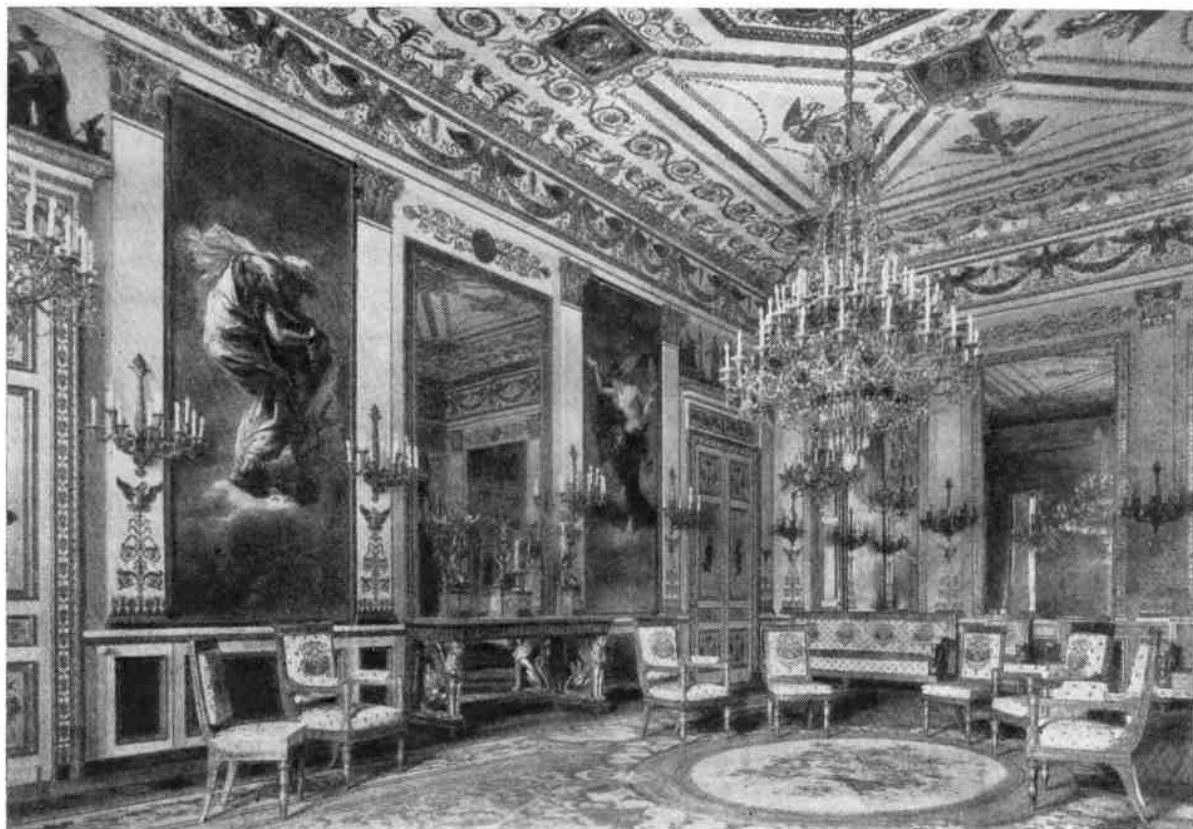
В начале века возникает новый тип жилого дома, сочетающий в одном владении отель, расположенный в глубине участка, и доходный дом, выходящий на улицу, с лавками в первом этаже. Лавки, получающие красивые фасады с большими витринами и комфортабельные интерьеры, уже сильно отличаются от средневековых лавок-мастерских, в которых производство и продажа были нераздельны и происходили на глазах покупателей (рис. 7). Теперь лавки — это только место торговли. Они имеют самостоятельное хозяйство (помещение за лавкой, квартира торговца), никак не связанное с жилой частью доходного дома, в котором, по большей части, они помещают-



7. Париж. Лавка, 1-я треть XIX в.

ся. Но уже появляется переходный тип магазина — это внутренние пассажи с лавками (как, например, галерея Комической оперы) в доме, верхние этажи которого заняты квартирами, или отдельные большие галереи, как, например, галереи Вивьен и Кольбер (1827—1828, арх. Делянуа и Вилло). Такие галереи с магазинами и кафе, богато декорированные внутри, служили променадами и были излюбленными местами встреч парижской публики.

Несмотря на обширные замыслы Наполеона в области строительства, количество крупных монументальных зданий, построенных в это время, невелико. Резиденциями императора и членов его многочисленной семьи служили старые дворцы и отели, частично перестроенные и заново отделанные внутри с почти неизменным участием Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтена, в творчестве которых стилистические тенденции времени проявились наиболее ярко. Им принадлежат как градостроительные проекты (например, перепланировка западной части Парижа, о которой говорилось выше), отдельные постройки и реконструкции, так и рисунки для мебели, обоев, бронзы, стекла, фарфора и т. д. Их работы широко представлены во внутренней отделке дворцов Компьен, Сен-Клу, Фонтенбло, Большого Трианона, Мальмезона. Примерами декоративного убранства интерьеров времени империи являются также отели Богарне и Де-Полонь (рис. 8). Здесь то же стремление к монументализации и геометризации форм (наряду с их упрощением), что и в архитектуре зданий, где получают распространение самостоятельные объемы, лишённые связующих элементов, «большой» ор-



8. Париж. Отель Богарне, интерьер 1-й трети XIX в.: гостиная «Времена года», дверь, диван, канделябр

дер в колонных портиках, стены, не разделенные тягами, по возможности глухие.

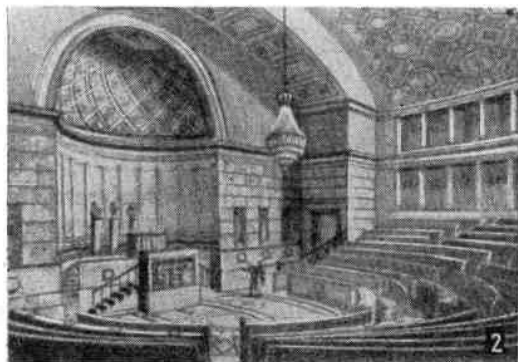
Во внутренней отделке, как и в «большой» архитектуре, копируются античные образцы (здесь особенно заметна множественность источников подражания), в трактовке которых господствуют стилизация, подчинение любого мотива некой орнаментальной схеме. Преобладают прямые линии, из кривых используются лишь круг и полукруг; широко применяется прием контраста гладкой поверхности и наложенных отдельных украшений (в мебели, бронзе); в орнаменте каждый элемент отделен от другого, переплетение, плавный переход одного мотива в другой уступает место ритмической связи. Культ личности Наполеона I, наложивший столь сильный отпечаток на характер архитектуры (по преимуществу триумфальной) времени его царствования, проявился также в росписях и станковых картинах (Гро, Энгр и даже Давид).

Общественные здания первой трети века также немногочисленны. Характерными памятниками этого времени остаются триумфальные сооружения и некоторые приспособленные для нового назначения здания или интерьеры (как, например, ряд залов законодательных собраний). Среди последних интересны залы Конвента во дворце Тюильри (1793) и Палаты депутатов в бывш. Бурбонском дворце (1795—1797), оба построенные Ж. П. Жизором, учеником Булле (рис. 9). Первый из них, перестроенный из театрального зала, характерен своей пространственной композицией, основанной на контрастном сочетании большого, нерасчлененного пространства, лишённого каких бы то ни было выступов и галерей, и ряда проемов (часть которых была занята ложами) — прямоугольных и полуциркульных, повторявших прямоугольную форму зала и полукруг амфитеатра с рядами сидений. В 1810 г. зал Конвента был снова переделан в театральный зал Персье и Фонтеном.

Для устройства зала Палаты депутатов (в котором во время революции происходили заседания Совета пятисот) была перестроена часть дворца Бурбонов. Здесь тип парламентского зала с амфитеатром сидений и трибуной в центре получил законченную форму. Обветшавший зал был перестроен в 1829—1833 гг. арх. Ж. Жоли, который употребил более прочные материалы

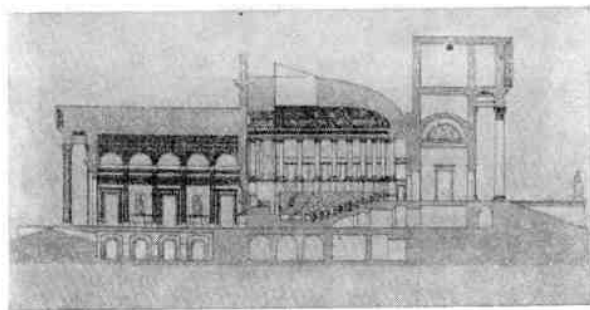
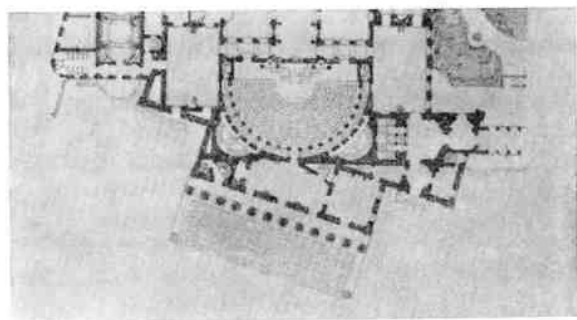
в конструкциях — металлические фермы, горшечные своды. В 1807 г. перестроенная часть дворца была завершена торжественным 12-колонным портиком (арх. Б. Пуайе). Поставленный на оси улицы Рояль под углом к существовавшему зданию портик представляет собой самостоятельное сооружение, почти не связанное со скрытым за его стеной залом, значительно более крупное по масштабу, чем старый дворец, и по своим размерам отвечающее громадным пространствам вновь образованного ансамбля площади Согласия. Это в полном смысле слова декорация, рассчитанная на украшение городской перспективы и призванная ответить находящейся на другом конце оси церкви Мадлен (рис. 10).

Храм Славы (церковь Мадлен, 1807, арх. Б. Виньон, закончен в 1842 г. арх. Ж. Ж. Юве) построен на месте церкви



9. Париж

1 — Тюильри, зал Конвента, 1793 г., Ж. П. Жизор;
2 — дворец Бурбонов, зал заседаний Совета пятисот,
1795—1797 гг., Ж. П. Жизор



10. Париж. Палата депутатов. Дворец Бурбонов. Портик, 1807 г., Пуайе. Общий вид, план и разрез

Мадлен, начатой в 1764 г. Контаном Д'Иври и оставшейся недостроенной. Храм Славы, который по замыслу Наполеона должен был служить памятником побед «Великой армии», в годы Реставрации был превращен в церковь. В это время была пристроена апсида и единственный неф перекрыт тремя плоскими куполами. Представляющая собой периптер коринфского ордера с двойным колонным портиком на высоком подиуме, к которому ведет широкая открытая лестница, церковь Мадлен тем не менее остается типичным образцом архитек-

туры своего времени. Ее силуэт и самый рисунок форм выдают мастера времени Империи — резкой очерченностью контура, подчеркнутым энтазисом колонн (выложенных из небольших камней) с сильным утонением вверх у пышных капителей. Интерьер церкви, напоминающий по приему залы римских терм, архитектурно не связывается с ее внешними формами периптерального храма, которые вступают также в противоречие с конструкциями здания (рис. 11).

Архитектурное значение церкви Мадлен основывается главным образом на той роли, которую она играет в городском ансамбле. Замыкая улицу Рояль, церковь стала частью широко задуманной перспективы, которая укрупняет уже сложившийся ансамбль площади Согласия и расширяет границы ее архитектурного влияния.

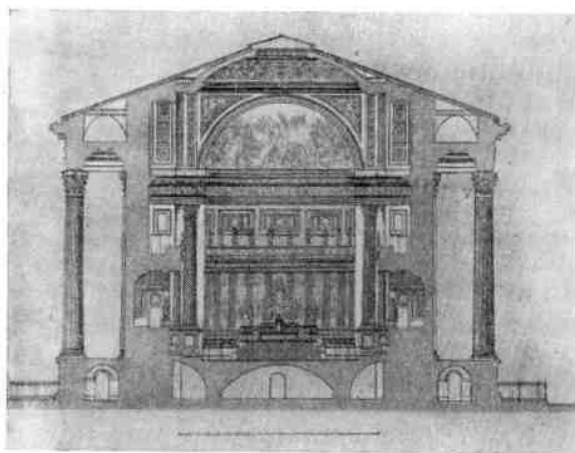
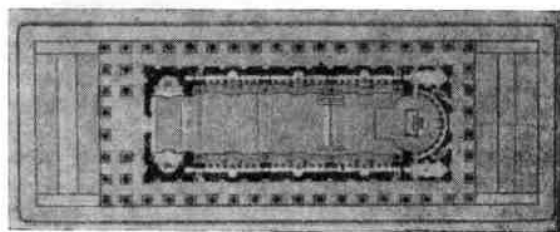
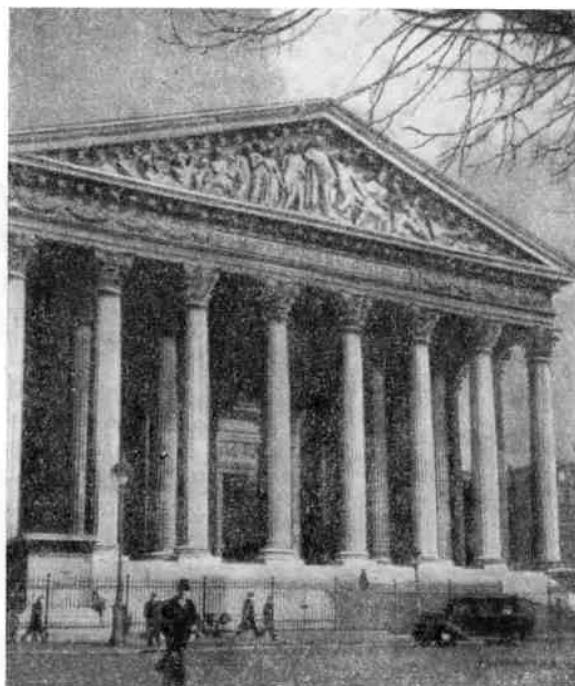
Если в проекте XVIII в. церковь Мадлен, видимая издали и служившая красивым завершением уличной перспективы, зрительно оставалась вне границ самой площади и не оспаривала значения выходящих на нее зданий, то в новой композиции парные фасады Габриэля приобрели характер кулис, придающих многоплановость перспективе, в которой церковь Мадлен заняла центральное положение. По своим абсолютным размерам здание очень велико (как и портик Палаты депутатов) и выполнено в ином, более крупном масштабе, чем уже существовавшие здания. Перспективное уменьшение зрительно их уравнивает, приближая храм к площади, и связывает его непосредственно со старым ансамблем. Иная (по отношению к XVIII в.) трактовка городского ансамбля сказалась и в том, что церковь Мадлен почти целиком «запирает» собой перспективу и благодаря этому еще теснее включается в существующую композицию, пренебрегая традиционным приемом постановки завершающего перспективу здания таким образом, чтобы оно было видно в просвете улицы целиком, окруженное воздухом или зеленью. Тонкую перспективную коррективу вносит в композицию повышение карниза церкви против карнизов домов улицы Рояль.

Триумфальная арка на площади Звезды (1806—1836, арх. Ж. Ф. Шальгрэн и др., скульптура Рюда, Корто, Этекса) расположена на пологой возвышенности в конце проспекта Елисейских полей. Арка закре-

пила проходящую через проспект ось, став вместе с тем архитектурным центром площади, начинавшей в то время формироваться. Арка, имеющая лишь один пролет (что является обычным для маленьких арок), отличается колоссальными размерами¹ и производит внушительное впечатление как издали, так и вблизи (рис. 12). Нерасчлененность масс в сочетании с большой детализировкой отдельных частей арки, так же как и отдельные диспропорции в ее масштабном строе (в целом построенной на модуле, равном радиусу арочного проема), заставляют сильнее «звучать» ее абсолютные размеры. Тяжелый аттик с крупными деталями находится вне масштаба антаблемента; барельефы в сложном обрамлении противоречат приему свободного наложения горельефа на гладкую стену пилонов. Но, может быть, именно благодаря этому противопоставлению так сильно выделяются скульптурные группы пилонов, их асимметричность и экспрессия. Знаменитая «Марсельеза» Рюда в своем стремительном движении действительно вырывается из тяжеловесного и более ретроспективного по духу окружения (рис. 13).

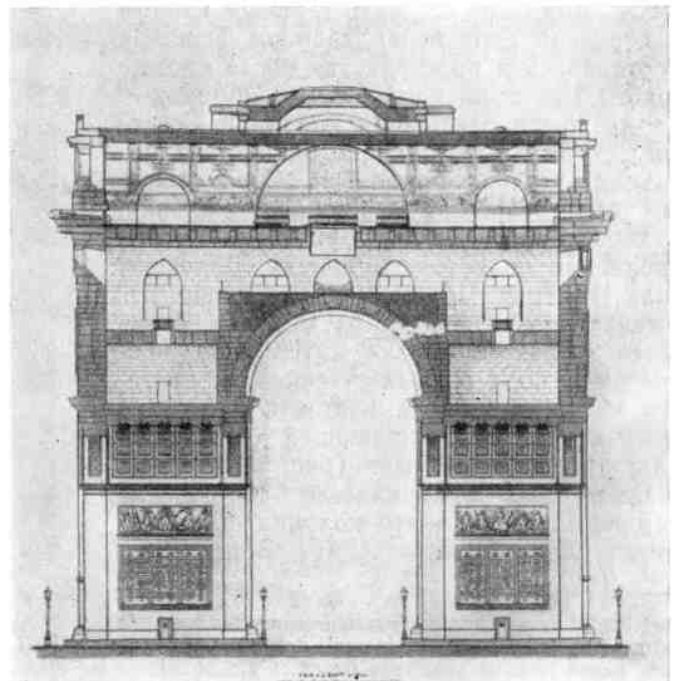
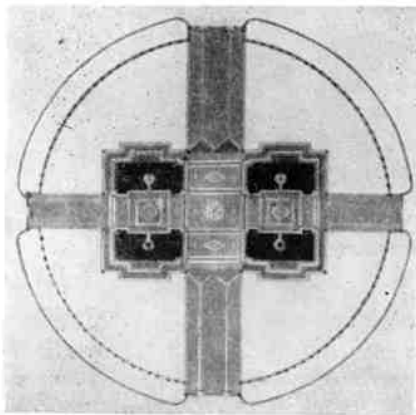
Арка на площади Карусель (1806, архитекторы Персье и Фонтен) находится на противоположном конце оси, соединяющей площадь Звезды с ансамблем Лувра. Построенная в честь победы при Аустерлице, она должна была служить главным входом на передний двор перед дворцом Тюильри и потерялась в пространстве после слома старого Тюильрийского дворца. Образцами для нее были взяты римские арки Септимия Севера и Константина, однако эта маленькая (17,50 м шириной и 14,60 м высотой) арка, изящная и пропорциональная, по характеру своей архитектуры и манере исполнения является типичным образцом стиля Империи. Четкость ее очертаний, напоминающая о чеканке из металла, смягчается полихромностью материалов — розового мрамора разных оттенков, желтого камня с золотом надписи, и хорошо гармонирует с завершающей бронзовой квадригой работы Бозио (рис. 14).

Еще одно мемориальное сооружение времени Империи — это колонна «Великой армии», или так называемая Вандомская



11. Париж. Храм Славы (бывш. церковь Мадлен), 1807 г. (закончена в 1842 г.), Ж. Ж. Юве. Общий вид, план и разрез

¹ Высота под сводом большой арки 29,15 м, вся высота 49,54 м. Ширина лицевого фасада (44,84 м) почти вдвое больше размеров боковых (22,21 м).



12. Париж. Триумфальная арка на площади Звезды, 1806—1836 гг., Ж. Ф. Шальгрэн и др. Общий вид, план и разрез

колонна (1806—1810, архитекторы Ж. Б. Лепер и Ж. Гондурэн, рис. 15). Она возвышается в центре площади, созданной Мансаром, на месте (и на фундаменте) конной статуи Людовика XIX, низвергнутой во время революции.

В отличие от мраморной колонны Траяна, послужившей для нее образцом, Вандомская колонна (фуст ее выложен из камня) покрыта листами бронзы, перелитой из австрийских орудий. Барельеф, идущий по спирали, изображает события победоносных войн. С установкой в центре площади колонны изменились и пропорциональные соотношения памятника с окружающей застройкой, призванной служить обрамлением королевской статуи. Вместо массивного объема скульптуры Жирардона возник тонкий, по существу высотный, ориентир колонны, который соответствовал уже не своему непосредственному окружению, а новым перспективам вливающихся в площадь улиц.

Биржа и коммерческий трибунал (1808—1826, арх. А. Т. Броньяр, закончена Делябаром) — окруженное колоннадой коринфского ордера здание, расположенное в центре небольшой площади (рис. 16). Уже современниками отмечалось противоречие между назначением биржи и архитектурными формами античного храма, которые сковывали возможность выполнения требований программы. Наибольшей уступкой современности здесь являются два ряда небольших окон, выходящих в наружный перистиль. В то же время ряд залов биржи был перекрыт металлическими фермами, а во всех главных помещениях отопление было паровым.

Утилитарное строительство, внешне малоэффектное, составляет существенную часть архитектуры I-й трети XIX в. Многие типы общественных зданий в это время приобретают рядовой, массовый характер, теряя во многих случаях черты репрезентативности (которая продолжает оставаться характерной для отдельных зданий, призванных выразить мощь и величие политического режима), приближаясь по характеру своей архитектуры к зданиям чисто утилитарным. Это рынки, склады, больницы, префектуры и т. д.

Разнообразие типов зданий этого рода, по существу, охватывается несколькими планировочными схемами, в основе которых часто лежит каре, образованное кор-



13. Париж. Триумфальная арка на площади Звезды. Деталь горельефа «Марсельеза», 1836 г., Ф. Рюд

пусами, расположенными по периметру прямоугольного двора (иногда окруженного галереями) и составляющее первоначальное звено в композиции. Таких звеньев может быть несколько — прием, находящий отзвук



14. Париж. Триумфальная арка на площади Карусель, 1806 г., Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтен



15. Париж. Колонна на Вандомской площади, 1806—1810 гг., Ж. Б. Лепер и Ж. Гондуэн

в грандиозных проектах, удостоенных Большой премии Академии.

К началу века в Париже многие рынки располагались прямо на улицах, часто узких, загромождая и загрязняя их. С 1802 г. рынки начинают упорядочиваться, вырабатывается их программа, для них строятся специальные здания, снабженные фонтанами и в ряде случаев вытяжной вентиляцией.

Во Франции строились как открытые рынки (*magché*), где продавались все виды товаров и съестных припасов, так и крытые (*halle*), огражденные стенами и содержавшие большие склады, главным образом оптовые. Разнообразные по назначению рынки часто бывали специализированными (рыбные, хлебные, рынки для птицы, масла и яиц, а также конные, суконные и т. д.). По плану они чаще всего были базиликальными или же представляли собой каре с клуатром и фонтаном посередине. Иногда два здания рынка располагались параллельно. Большая часть этих рынков освещалась через аркады или проемы с полуциркульным завершением.

Один из самых ранних (1806) и широко известных примеров применения металлической кон-



16. Париж. Биржа и коммерческий трибунал, 1808—1826 гг., А. Т. Броньяр

струкции в зданиях этого рода — перекрытие внутреннего двора расположенного кольцом зернохранилища в Париже (архитекторы Беланже и Брюне), где от карниза к центральному отверстию идут радиально поставленные чугунные фермы (51 шт.), соединенные 15 круговыми фермами (рис. 17).

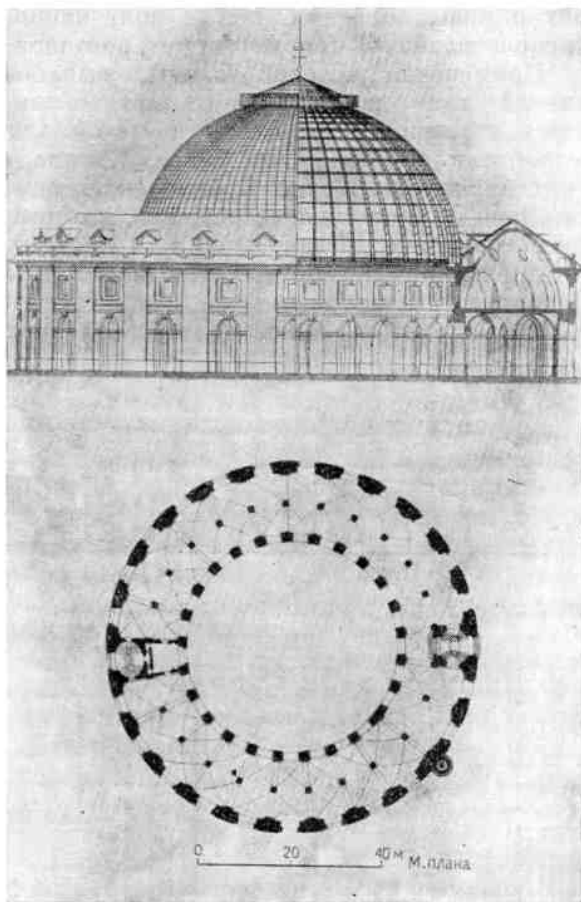
Рынок Сен-Жермен (1816, арх. Ж. Б. Блондель) построен в предместье Сен-Жермен на месте старой ярмарки. Это самый значительный из рынков, построенных в Париже в 1-ю половину XIX в. Его размеры 92×75 м в плане, он окружен аркадами на столбах. Рядом построены мясные ряды — 32 лавки. На рынке и в мясных рядах устроены фонтаны в виде ваз (рис. 18, 1).

Рынки строятся и в других городах Франции. Например, рыбный рынок в Анжере (1833, арх. Лашез), где резервуар, расположенный поблизости от рынка, и трубы, сообщающиеся с чанами, в которых находится рыба, позволяют легко обновлять воду; рынки в Марселе и Монпелье (рыбные); в Бурбон-Вандее — самый крупный из провинциальных рынков, трехчастный, окруженный галереями; в Марселе, Алансоне (круглый хлебный рынок), Лионе, Везуле, Ренне, Невере, Бурже.

Между 1811 и 1820 гг. были построены первые бойни в Париже: в Руле, Монмартре, Менильмонтане, Вильжюйфе и Грене-ле. Все пять бойен имеют примерно одинаковую планировку и сходны в деталях.

Бойни у заставы Вильжюйф (1812—1820, арх. Лелуар) представляют собой ансамбль отдельно стоящих корпусов, регулярный и симметричный, построенный по развитой программе с хозяйственными дворами, административными корпусами, складами фуража и т. д., с водоснабжением и канализацией. Фасады, так же как и в зданиях рынков, имеют аркады на столбах, гладкие стены с низкими полуциркулярными окнами, наличники которых обработаны рустованным камнем. Из камня же выложены тяги и углы здания. По примеру Парижа построили бойни и многие провинциальные города, внося туда некоторые изменения.

К 1808 г. относится декрет о постройке Главных винных и водочных складов Парижа на месте старого аббатства Сен-Виктор. Склады (1811—1831, арх. Гоше) представляют собой огромное сооружение. Их



17. Париж. Зернохранилище, перекрытие центрального двора, 1806 г., Беланже и Брюне. Фасад-разрез и план

архитектура проста и основана на ритме повторяющихся элементов. Фасады отражают конструкцию здания (сводчатые галереи, отмеченные зубчатым рядом фронтонов на фасаде), рустами выделены углы, пилястры, обрамления проемов. Выразительность достигается благодаря сочетанию объемов, контрасту гладкой стены и скупых деталей, размаху всего сооружения, отличающегося своей протяженностью (рис. 18, 2).

Склады часто строились многоэтажными, с каменными сводчатыми перекрытиями по детально разработанной программе.

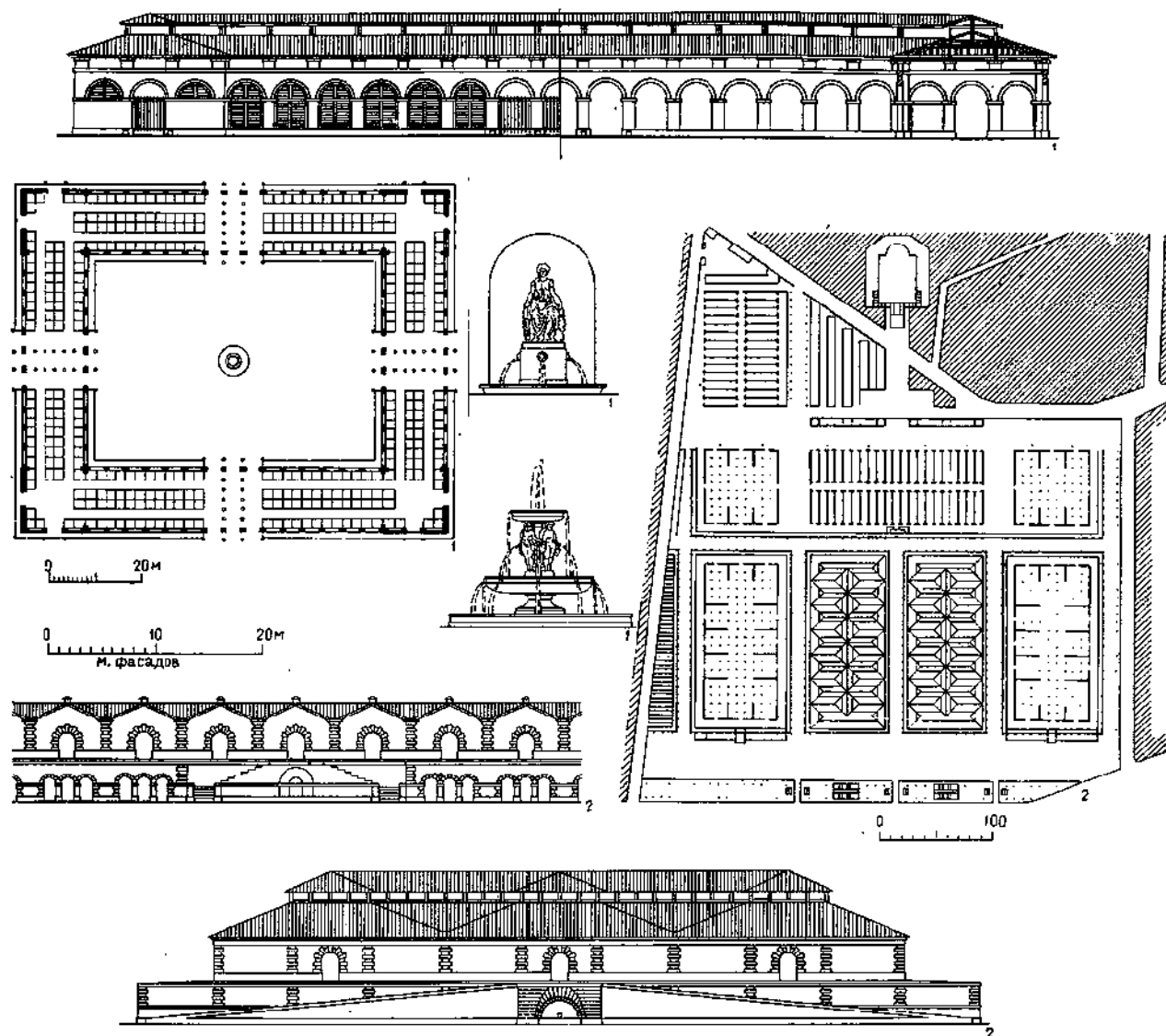
Примерами многоэтажных складов являются здания в Лионе, Берне, Лилле, Корбейле. Интересны фасады складов на площади Марэ в Париже (1833), выходящие на канал: большие остекленные поверхности, занимающие всю высоту фасада, гово-

рят о новых приемах, позже получивших распространение в архитектуре вокзалов.

Применение готовой схемы, выработанной для зданий другого назначения, здесь становилось тормозом, помехой для выработки рациональных форм. В складских зданиях особенно заметны настоячивые поиски экономичных решений, которые были наиболее эффективными в частных предприятиях. Но эти же решения были и наиболее утилитарными, не «архитектурными» — функция диктовала упразднение

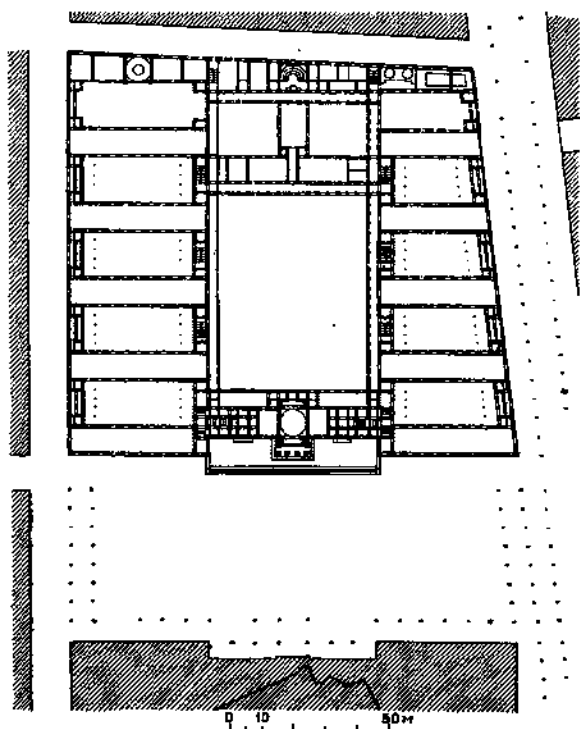
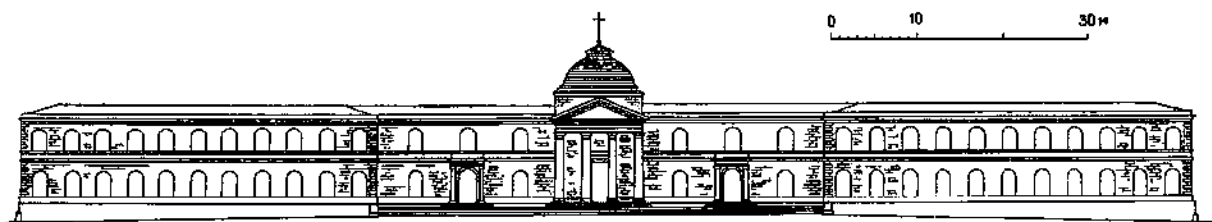
приемов классической схемы одного за другим.

С начала XIX в. заметные изменения происходят и в строительстве госпиталей и других зданий этого типа (дома для умалишенных, для престарелых и т. д.), получивших в это время довольно широкое распространение во Франции. В ряде случаев они представляли собой очень развитые ансамбли, объединявшие целые группы корпусов разной этажности в одной регулярной, основанной на принципах классицизма



18. Париж

1 — рынок Сен-Жермен, 1816 г., Ж. Б. Блондель, план, фасад, фонтаны; 2 — винные склады, 1811—1831 гг., Гоше, план и фасады



19. Бордо. Госпиталь, 1829 г., Бюрге. План и фасад

композиции. Таковы, например, комплекс в Нанте, включавший дом для умалишенных, богадельню, больницу и приют (1832—1836), дом для умалишенных в Ле-Мане (1829), госпиталь в Бордо (1829). В трактовке отдельного корпуса (того первоначального звена, которое, повторяясь в различных сочетаниях, образует цепь взаимосвязанных объемов) подчас обнаруживаются стойкие традиции, восходящие к большому монастырским больницам готики. Такой корпус представляет собой обширный удлиненный зал, освещенный с обеих продольных сторон, с кроватями, расположенными у стен, и широким проходом посе-

редине (например, госпиталь в Бордо, рис. 19). Наряду с зальными корпусами строились также (нередко в одном и том же комплексе) и здания с комнатами, расположенными по обеим сторонам идущего вдоль здания коридора. Формы архитектуры этих зданий предельно просты и строгие: гладкие стены, иногда рустованные в первом этаже или по углам, окна большей частью без наличников, иногда полуциркульные с обрамлением, горизонтальные тяги между этажами, аркады на столбах с простыми архивольтами. Дорические колонны — лишь в небольшом, обычно четырехколонном портике — редкая и скупая дань репрезентативности.

Первой третью XIX в. завершается большой этап в развитии французской архитектуры, которая в эти годы еще живет приемами и формами, выработанными классицизмом, и подчинена строгой дисциплине школы. Эти приемы и эта безусловная дисциплина были настолько сильны, что период их отмирания охватывает весь XIX в. Однако в первой трети столетия приемы классицизма еще являются определяющими в градостроительстве, его художественная система еще придает стилистическую общность произведениям этого времени, сдерживая эклектические тенденции, которые получают все большее распространение.

В то же время характерной чертой периода становится разделение строительства на монументальное и утилитарное, усиление различий в их стилистической характеристике и возрастающая роль второго из них в формировании тех типов зданий, которые были порождены требованиями развивающегося капиталистического общества, оказавшими определяющее влияние на все последующее развитие французской архитектуры.

ГЛАВА 3. АРХИТЕКТУРА ИСПАНИИ И ПОРТУГАЛИИ

1. АРХИТЕКТУРА ИСПАНИИ КОНЦА XVI — НАЧАЛА XIX в.

Конец XVI и XVII в. были для Испании очень тяжелым временем. Распад наиболее могущественной державы мира сопровождался неуклонным падением ее экономической мощи, обусловленным близорукой экономической политикой правящих классов этой страны и испанской короны.

На фоне обнищания трудового населения Испании особенно ярко выделяется богатство чиновной аристократии и земельных магнатов. Огромными средствами располагала и католическая церковь. В поисках утешения от земных невзгод разоренные непосильными налогами, измученные произволом королевских чиновников и помещиков ремесленники, мелкий торговец и крестьянин несут в церковь последнее пезо. Заинтересованные в поддержке могущественных церковных организаций представители испанских аристократических фамилий, занимающие большие и прибыльные посты государственные чиновники увеличивают средства церкви крупными вкладами.

Особенности экономического развития Испании XVII в. находят отражение в градостроительстве. Испанские города в целом сохраняют сложившуюся в течение прошлых столетий планировочную структуру. Но в XVII в. в их запутанной, стихийно сложившейся планировке создаются большие регулярные площади, предназначенные для празднеств, боя быков и парадов. Красивые парадные площади резко контрастировали с бедностью рядовых жилых кварталов. Благоустройство испанских городов оставалось очень плохим. Даже Мадрид с его блестящим королевским двором в сере-

дине XVII в. был одним из самых грязных городов Европы.

Рядовое жилищное строительство было одно-двухэтажным. Типы жилых домов, так же как и их конструкции, варьировались в различных провинциях в зависимости от климатических особенностей, бытовых традиций и местных строительных материалов. В южных, восточных и центральных провинциях наибольшим распространением пользовался тип домов, сложившийся под воздействием арабского народного зодчества, с внутренним, окруженным галереей, двором, вокруг которого объединялись все жилые и хозяйственные помещения.

Характерным примером жилища зажиточного горожанина Кастилии конца XVI — начала XVII столетия может служить дом знаменитого испанского художника того времени Доменико Теотокопули (Эль Греко) в Толедо.

Как и в жилых домах предыдущих столетий, основным композиционным ядром дома является патио, окруженное деревянными галереями, опирающимися на каменные столбы. Лестница, ведущая во второй этаж, по давней мавританской традиции заключена в каменную лестничную клетку. В первом этаже помимо кухни и других хозяйственных помещений расположена парадная комната для приема гостей и заказчиков. Во втором этаже расположены мастерская и комнаты личного пользования. К дому прилегает сад с геометрической разбивкой цветника, огражденный стенами. К выходящему в сад углу здания примыка-



Схематическая карта Испании и Португалии

ет двухъярусная терраса. У противоположной стены сада устроена пергола.

Интерьер дома оформлен очень скромно и в полном соответствии с традиционными архитектурными приемами мастеров-мудехар. Резные концы деревянных подбалок, поддерживающих прогоны галереи, своеобразные капители столбов, декоративные вставки из поливной черепицы — все эти традиционные мавританские приемы оформления жилища определяют архитектурный облик интерьера дома Эль Греко.

Такой тип дома имел широкое распространение в Кастилии в течение всей 1-й половины XVII в. Вполне очевидно, что выработанные народной мудростью композиционные приемы удерживались в строительстве жилых домов в течение столетий лишь потому, что бытовые навыки и уклад жизни

испанских горожан эволюционировали в то время очень и очень медленно.

Наряду с традиционным мавританским типом рядового жилого дома в те времена существовали и жилые постройки, в которых довольно сильно сказывалось влияние Ренессанса. Основная композиционная схема жилого дома состоятельных застройщиков оставалась неизменной, в ней отражалось стремление к большой строгости и симметричности планировки, применению открытых лестниц, идущих по итальянскому образцу вдоль одной из сторон патио, использованию ордера в оформлении столбов и растительного орнамента в декоративных деталях.

Описанные выше типы домов, принадлежавшие более состоятельному слою рядовых горожан (мелких дворян, купцов,

ремесленников-предпринимателей, удачливых мастеров разных видов искусств и т. д.), — в центральных провинциях строились преимущественно из обожженного кирпича. Подавляющая же масса жилищ здесь возводилась из тапиала (необожженный кирпич). В силу непрочности материала эти дома до наших дней не сохранились.

В северо-западных провинциях с дождливым климатом господствовали жилые дома с компактной планировкой без внутреннего двора. На первом этаже здесь обычно размещались общая комната, кухня и хозяйственные помещения, на втором — спальни и комнаты. У ремесленников в состав дома на первом этаже включалась мастерская, у торговцев — лавка.

В северо-западных провинциях в жилищном строительстве нередко применялись фахверковые конструкции.

На фоне рядовой, в подавляющей массе более чем скромной жилой застройки выделяются дворцы крупных правительственных чиновников и королевских фаворитов. Дворцы герцогов Лерма, Оливареса и других временщиков немногим уступали королевским резиденциям.

Строительство зданий общественного назначения было очень ограниченным. В некоторых городах строились ратуши (аюнтаменты), залы городских советов (кабильдо), больницы, богадельни и духовные учебные заведения — коллегии. Основное внимание уделялось церковному строительству. Особенно широкую строительную деятельность развил основанный Игнатием Лойолой в XVI в. могущественный орден иезуитов.

В иезуитских храмах, предназначенных для мирян, наибольшее распространение получила плановая схема в виде удлиненного латинского креста, созданная Виньолой (1568 г.) и позднее переработанная Джакомо делла Порта для римского храма Иль Джезу. По уставу ордена участие в богослужении специализированного певческого хора было исключено. Поэтому в иезуитских храмах были ликвидированы и те высокие монументальные ограждения хоров, которые так загромождали пространство среднего нефа храмов предыдущего времени.

Та же планировка в форме латинского креста начала применяться также и в строительстве соборов, приходских церквей и храмов других орденов.

В планах иезуитских храмов, предназначенных только для членов ордена, применялись формы круга, эллипса, октогона.

В Каталонии и баскских провинциях большое распространение имел давний для Испании тип зальной церкви с широким средним пространством и узкими боковыми капеллами. В южных и восточных провинциях имел распространение и трехнефный многопролетный тип храма, напоминающий древние арабские помещения для молитв.

Конструктивных новшеств в испанском зодчестве XVII в. сравнительно немного. В перекрытиях церковных зданий появляются эллиптические и коробовые своды с распалубками и промежуточными подпружками арками и октогональный купол.

Наиболее яркое и значительное явление в истории испанской архитектуры XVII в. — зарождение и быстрое развитие новых стилистических приемов.

Уже в конце 1-й четверти XVII в. в Испании начинает назревать реакция против сухости и аскетизма архитектурного стиля, господствовавшего во времена ожесточенной борьбы Филиппа II с реформацией и ересью и теперь переставшего удовлетворять наиболее значительных заказчиков — королевский двор и церковь.

Неуклонное падение экономической и политической мощи Испании поставило королевский двор перед необходимостью поддерживать падающий престиж королевской власти хотя бы чисто внешними средствами.

Пышный придворный церемониал, блестящие празднества и театральные представления, которыми была насыщена придворная жизнь уже с 1-й четверти XVII в., требовали соответствующего архитектурного оформления. Резкое противоречие между пышностью дворцовой жизни и аскетизмом официального стиля Casa-di-Austria становилось совершенно очевидным.

Тщательно изгоняемый в течение ряда десятилетий архитектурный орнамент начинает проникать в дворцовые сооружения, постепенно изменяя внутренний и внешний облик дворцовых сооружений.

Королевский двор начала XVII в. далеко не располагал теми денежными ресурсами, которые позволили Филиппу II создать величественный гранитный Эскориал. В поисках средств новой художественной выразительности архитекторы уже не имели

возможности применять дорогие строительные материалы. Гранит и песчаник заменяются кирпичом и штукатуркой. Грубоватые, но эффектные лепные украшения из стукко становятся излюбленным приемом архитектурной декорации.

Та же тенденция к обогащению архитектурных форм начала проявляться и в церковном зодчестве. Со всякими попытками поколебать могущество католической церкви внутри страны было уже давно покончено огнем и железом. Политика террора начинала терять свой смысл. Нужно было изыскивать новые приемы воздействия на умы и карманы верующих. Противопоставляя тяготам реальной жизни сладость общения с божеством, церковь начинает стремиться в оформлении храмов к праздничности и блеску, используя для этой цели все виды искусств и в первую очередь архитектуру.

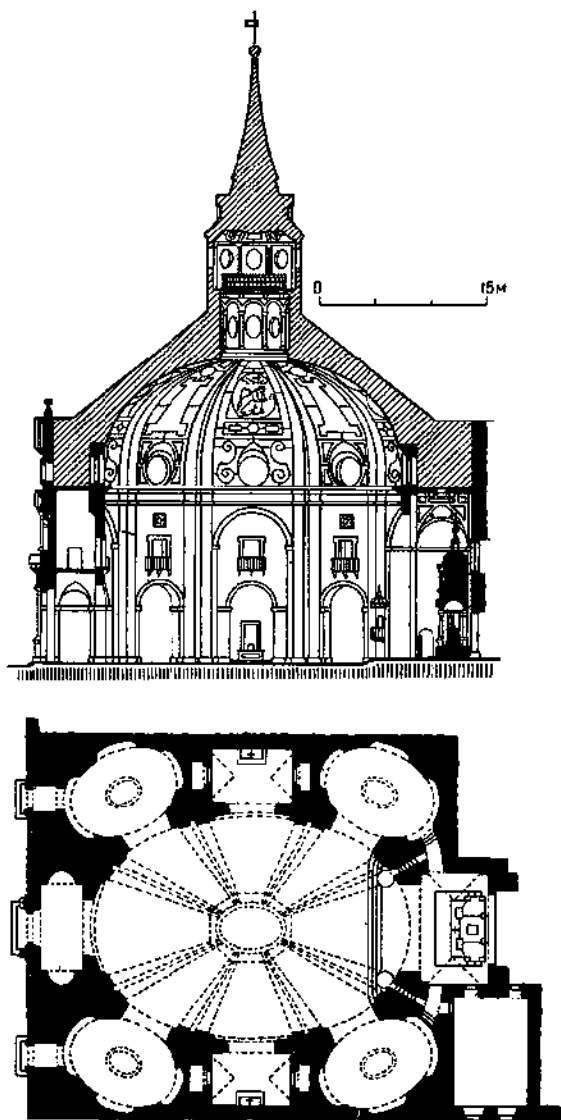
Связи королевского двора и церковных орденов с Ватиканом, торговые и дипломатические отношения с Италией оказали несомненно значительное воздействие на эволюцию стиля испанского зодчества, ознакомив заказчиков и мастеров с архитектурой итальянского барокко, с его импозантными, декоративно-насыщенными, динамичными композициями, мощной пластикой, контрастными сопоставлениями форм и выразительной игрой света и тени. Несомненно, конечно, что художественные связи с Италией обогатили палитру архитектурных форм испанских мастеров. Тем не менее развитие барокко в Испании имело достаточно глубокие побудительные причины для того, чтобы развиться здесь и в том случае, если бы волей исторических судеб Пиренейский полуостров оказался бы изолированным от всяких итальянских воздействий.

Так же, как и в эпоху Ренессанса, новые веяния сталкивались в различных провинциях Испании с традициями местной художественной культуры. Поэтому в пределах общего стиля развитие барокко в различных провинциях Испании имеет ясно выраженный региональный характер.

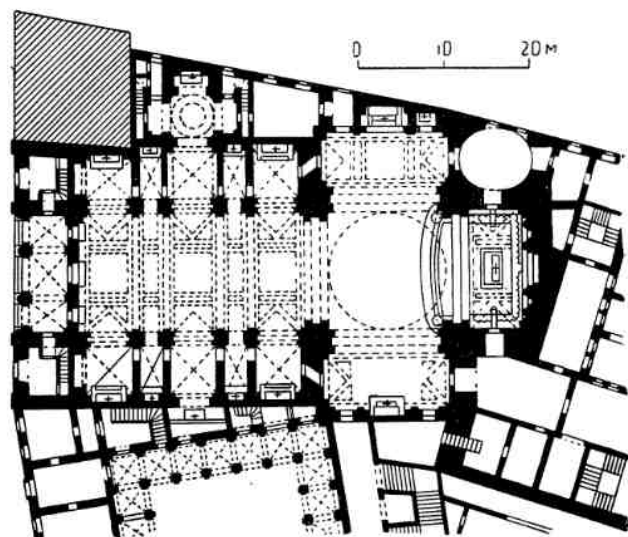
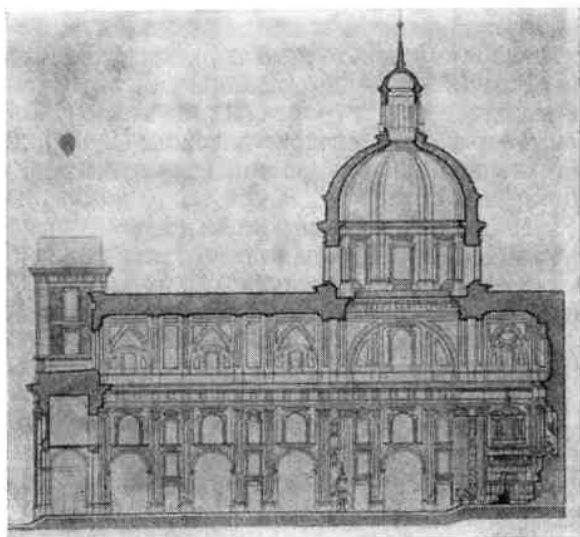
Наиболее последовательно новые стилистические тенденции развивались в Кастилии. Одним из зачинателей нового художественного направления был Хуан Гомес де Мора, племянник и ученик Франсиско де Мора — главного архитектора королевского двора.

В законченном в 1618 г. здании монастыря Бернардинок в Алькала де Энарес де Мора бесспорно принадлежит только план, так как строительство велось Себастьяном дель Пласа, внесшим в первоначальный замысел значительные изменения (рис. 1).

Де Мора уже не прельщает строгая центрическая композиция, столь властно владевшая воображением мастеров высокого Ренессанса. Центральное ядро плана



1. Алькала де Энарес. Монастырь Бернардинок, закончен в 1618 г., Х. Гомес де Мора и С. дель Пласа. План, разрез



2. Мадрид. Храм Сан Исидро эль Реаль, 1626—1651 гг., Ф. Баутиста. План, главный фасад, продольный разрез

он проектирует в форме эллипса, по длинной оси которого расположены главный вход и алтарь. Центральное ядро де Мора

окрыл кольцом капелл, попеременно то эллиптических, то прямоугольных. Мастера привлекала форма эллипса в плане, позволяющая добиться усложненной, динамичной композиции интерьера, контрастирующей со статичностью центральных сооружений. Ставка на живописный эффект чувствуется и в композиции световой башенки. Окна светового барабана дают мало света интерьеру, но заставляют ярко светиться на фоне темного свода гербовый щит, вылепленный на плоском потолке башни.

С именем де Мора связана первая попытка создания цельного городского ансамбля. В 1617 г. у городских властей Мадрида возникла мысль создать в центре города парадную площадь, предназначенную для проведения празднеств, боя быков и аутодафе. Сооружение площади было поручено де Мора. Строительство продолжалось с 1617 по 1619 г. Отведенный участок 100×200 м был застроен четырехэтажными домами, первый этаж которых представлял собой открытую арочную галерею. На одной из сторон располагалось здание хлебной биржи — Каса де ла Панадерия, балконы которого были предназначены для обслуживания королевского двора во время проведения торжеств.

Под влиянием мадридского опыта и в других городах Испании возникли попытки внести регулярное начало в хаотичную городскую застройку. Применение новых композиционных приемов становится все чаще и чаще. Крупнейшим иезуитским

сооружением Мадрида был храм Сан Исидро эль Реаль, построенный монахом-иезуитом Франсиско Баутиста в 1626—1651 гг. (рис. 2).

План храма представляет собой дальнейшее развитие плана Иль Джезу в Риме.

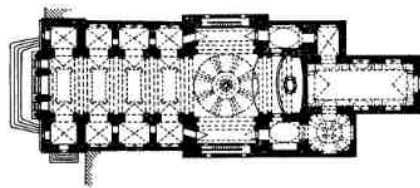
Конструктивная схема здания чрезвычайно проста. Главный неф перекрыт цилиндрическим сводом, опирающимся на столбы, расчлененные парными лизенами с врезанными в свод распалубками боковых окон. Нижние боковые капеллы отделены от находящейся над ними галереи для клира и членов ордена крестовыми сводами. В средокрестии переход центрального квадрата к кругу барабана образуется с помощью парусов. Купол перекрыт простой полусферой, но, благодаря тому что карниз ордера барабана опущен ниже основания купола, зрителям он кажется много выше.

Композиционное построение интерьера здесь несколько осложнено. Пространство главного нефа расчленено не одиночными, а парными столбами. В соответствии с этим чередуются большие и малые пролеты боковых капелл. Это делает ритмическое построение интерьера более богатым. Как и в других иезуитских храмах, хоры здесь не имеют специального помещения. Кресла хоров размещены в главном алтаре.

В композиции фасада отражено стремление к пластическому богатству, сильному рельефу, игре светотени. В центре нижней части здания рельеф усилен применением трехчетвертных колонн. На боковых ризалитах рельеф менее значителен — здесь применены плоские пилястры. Мощному рельефу колонн центра противопоставлена тонкая проработка наличников окон, сплетающихся в единую вертикальную систему. Ордер фасада трактован так же свободно, как и в интерьере — элементы коринфского ордера спокойно уживаются с дорикой. Оформление капителей заставляет вспомнить о «шестом ордере» Скамоцци.

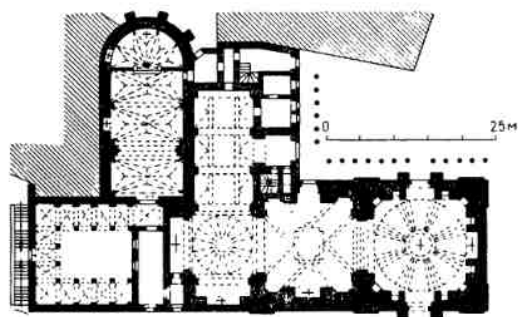
С целью повысить пластическое богатство фасада в композицию введена и круглая скульптура, помещенная в нише над центральным входом.

Ту же творческую линию можно проследить в храме Сан Хуан Баутиста в Толедо. План этого храма повторяет форму латинского креста, но в нем сильнее, чем в предыдущем примере, подчеркнута продольная ось (рис. 3). В композиции фасада этого сооружения совершенно отчетливо



3. Толедо. Храм Сан Хуан Баутиста, середина XVII в.
План, главный фасад

чувствуется влияние архитектурного образа римского прототипа (Иль Джезу). Вместе с тем пластика фасада здесь более активна и насыщена, силуэт здания более динамичен. В композиции фасада спорят две архитектурные темы — центрального портика и боковых башен. Все это говорит о том, что новые архитектурные тенденции уже очень далеки от спокойствия и ясности ренессансных приемов.



4. Мадрид. Храм Сан Андреа, 1642—1669 гг., Х. Виллареаль, С. Эррера Барнуэво. План, общий вид

Новые тенденции можно проследить и в мадридском храме Сан Андреа, построенном в 1642—1669 гг. (рис. 4).

К середине XVII столетия стремление к созданию декоративно насыщенных, сложных и пластически богатых композиций захватило почти все области Испании. Как и на предыдущем этапе истории испанской архитектуры, основная линия развития нового стиля определялась работами

мастеров Кастилии — наиболее мощной и влиятельной испанской провинции, центра испанской монархии и католицизма.

Барочные тенденции, как нельзя более соответствующие стремлению к показной пышности и великолепию, характерной черте идеологии паразитических классов Испании того времени, распространились на Пиренейском полуострове с большой быстротой.

Первым, уже вполне барочным мастером Кастилии был Хосе Хименес Доносо (1628—1690).

Наиболее значительными архитектурными работами Доносо являются: перестройка после пожара 1672 г. здания Панадерии на Мадридской Пласа Майор (рис. 5) и композиция внутреннего двора колледжии Сан Томасо. От старого здания Панадерии сохранилась лишь аркада первого этажа. При реконструкции здания Панадерии Доносо сохранил эти остатки и, достраивая здание, стремился сохранить и общую схему композиции Хуана Гомеса де Мора.

Однако в общем облике Панадерии, созданной Доносо в 1679 г., нет никаких следов суровой и строгой манеры последнего крупного мастера эрреско. Даже остроконечные, покрытые шифером шпили угловых башен не могут омрачить воспоминаниями об аскетическом Эскориале приветливый и нарядный образ новой Панадерии. Главное отличие от тех приемов, которые господствовали во времена Эрреры и его учеников, в здании Панадерии заключается в совершенно иной трактовке стеной плоскости. Последователи школы Эрреры очень выразительно подчеркивали в своих произведениях тектоническую сущность стены. Узкие, редко расставленные оконные проемы не нарушали ощущения единства сплошной каменной плоскости, лишенной каких бы то ни было декоративных украшений, способных зрительно ослабить массив каменной кладки.

Совершенно иначе скомпонован фасад Панадерии, сооруженный Доносо. Стена верхних трех этажей, расположенных над открытой арочной галереей, совсем не создает впечатления единой плоскости. Большие оконные проемы, обработанные красивыми наличниками с очень сложными и богатыми завершениями, разбивают ее на ряд простенков, расположенных один над другим по вертикали. Доносо покрыл эти простенки фресковой росписью (выполненной



5. Мадрид. Панадерия (Хлебная биржа на Пласа Майор), 1679 г., Х. Хименес Доносо

им совместно с Коэльо). Далеко выступающие карнизы расчленяют стену на ряд горизонтальных ярусов, энергично подчеркиваемых игрой светотени. В этом произведении Доносо сказалось стремление выявить не тектонические, структурные свойства стены, а ее декоративные качества.

Декоративная насыщенность фасада Панадерии увеличивается очень сложной разработкой оконных наличников, смелой моделировкой королевского герба, украшающего центр фасада. Доносо очень свободно обращается с архитектурными формами. В своеобразном начертании верха оконных наличников, разрыве фронтона над центральной нишей и прорисовке профилей чувствуется гораздо больше заботы о декоративном эффекте, нежели о тектонической логике.

Чрезвычайно характерным произведением первой фазы развития барокко в Кастилии является другое произведение Доносо — композиция внутреннего двора доминиканской коллегии Сан Томасо в Мадриде, основанной еще при Филиппе II и ставшей одним из крупных центров теологического образования (рис. 6). Повторяя обычную схему орденских учебных заведений,

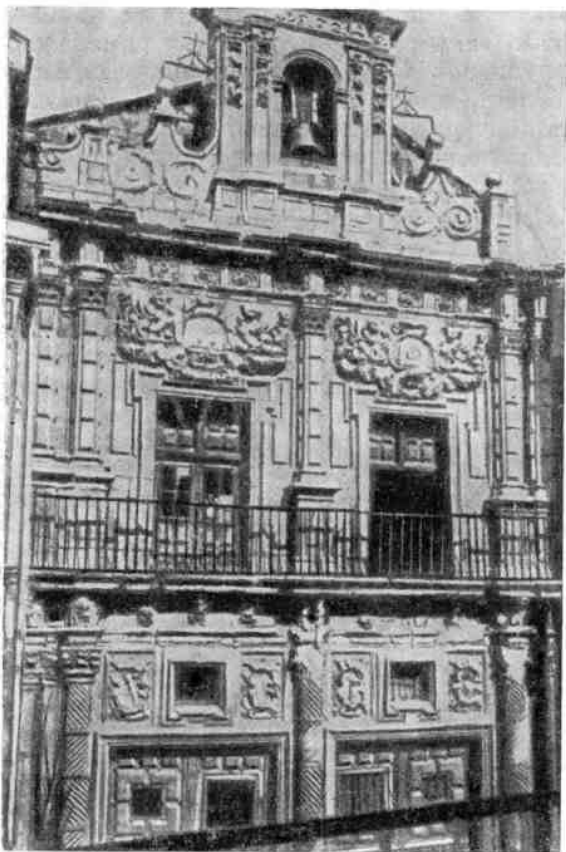
коллегия Сан Томасо состояла из храма и примыкающих к нему учебных помещений, сгруппированных вокруг обширного внутреннего двора. Пожар 1652 г. разрушил здание храма. Перестраивая двор, Доносо решительно изменяет всю структуру античного ордера.

Для расчленения каждого из ярусов ограждающих патио стен Доносо применяет парные пилястры, тщательно подчеркивая их чисто декоративный характер. В первом этаже плоскость каждой пилястры расчленена на три части широким желобком. Верх пилястр объединен очень сложным скульптурным завершением, гораздо более напоминающим декоративные картуши, нежели обычные капители ордера. Доносо отказывается от завершения пилястр обычным антаблементом и для разделения ярусов вводит лишь узкую карнизную плиту, поддерживаемую в интерколумниях кронштейнами и замком арки, вписанной в поле стены.

Еще более своеобразно трактованы пилястры второго яруса. Вопреки тектонической логике они суживаются книзу. Верхняя часть желоба, украшающего поверхность пилястр, заполнена скульптурной козынкой с изображением фруктов и цветов. Так же, как и в нижнем ярусе, завершение верхних пилястр имеет очень мало общего с обычным антаблементом. Пилястры перекрыты узкой каменной плитой венчающего здание карниза. Тумбы парапета составляют продолжение тела пилястр. Создается впечатление, что пилястры пронизывают карнизную плиту, свес которой поддержи-



6. Мадрид. Коллегия Сан Томасо, 2-я половина XVII в., Х. Хименес Доносо. Внутренний двор



7. Вальядолид. Храм Ла Пасион, середина XVII в. Западный фасад

вают сильные кронштейны, выступающие из плоскости пилястр, и небольшие консоли в интерколумниях.

В патио коллехии Сан Томасо орнаментальные украшения с одинаковой щедростью покрывают несущие и заполняющие элементы стены. Благодаря этому ордер, примененный в композиции, окончательно теряет свою структурную ясность и превращается лишь в один из элементов декоративной обработки стенной плоскости.

Доносо в изобилии вводит в свою композицию кривые линии. Не удовлетворяясь спокойными очертаниями классических полуциркулярных арок, он применяет трехцентровые и лучковые арки и овальные окна, завершает фронтоны разорванными сегментными арками. Над дверными проемами он располагает круглые окна и соединяет воедино эти два элемента с помощью выгнутого вниз промежуточного карниза и очень сложного дверного наличника. Фото-

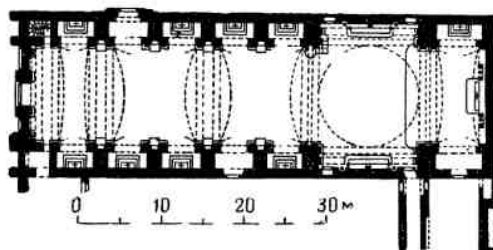
графии этого разрушенного несколько десятков лет тому назад сооружения с большой убедительностью свидетельствуют не только о большом творческом даровании и изобретательности Доносо, которого столетием позднее потомки назвали «эль-корруптор» (развратитель), но и о том, каким успехом пользовалась уже в начале 2-й половины XVII в. экстравагантность барочных декоративных приемов в среде иезуитов, охотно допускавших ее даже для закрытого духовного учебного заведения.

Стремление к сложной и изобильной орнаментации очень ярко отразилось в композиции фасада небольшого вальядолидского храма Ла Пасион, относящегося к середине XVII в. (рис. 7).

К середине XVII столетия барочные сооружения появляются и в Андалусии.

Под влиянием традиций красочного и жизнерадостного арабского зодчества барочные композиции приобрели здесь совсем другой характер, нежели в Кастилии. Уже в оформлении интерьера ризницы Севильского собора, начатого Мигуэлем Сумаррага в 1617 г., но законченного лишь в 1662 г., сказывается стремление создать архитектурный эффект живописным разнообразием форм, тонкостью орнамента, включением в композицию скульптурных изображений (рис. 8).

В отличие от мадридских храмов здесь нет огромных пилястр, занимающих всю высоту от пола до основания свода. Они расчленены на два яруса. В первом применен дорический ордер, во втором — коринфский. В открытых арочных пролетах второго яруса поставлены статуи апостолов (работы Хосе де Арфэ). Этим приемом создается эффектное чередование архитектурных и скульптурных форм. Сочетание крупного рельефа статуй с мелкой моделировкой оградений усиливает впечатление



8. Севилья. Ризница собора, 1617—1662 гг., М. Сумаррага. План

пластического богатства интерьера. Той же цели служит мелкая кассетировка купола, невольно вызывающая ассоциации с бесконечным орнаментом мавританских сооружений.

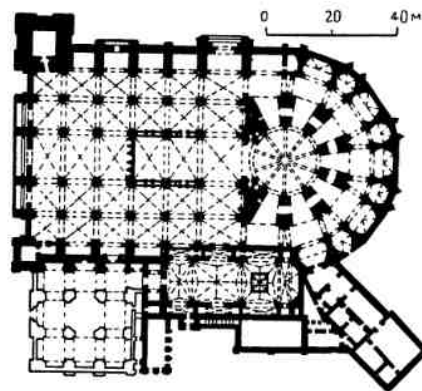
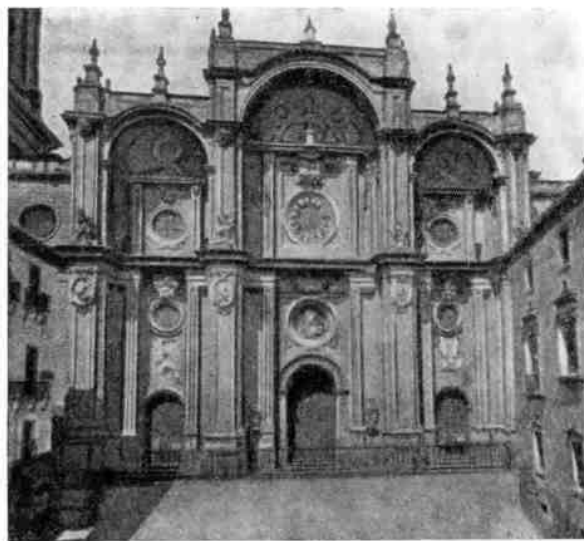
Новые тенденции отразились и в работах одного из наиболее ярких мастеров первой стадии развития барокко — Алонсо Кано, скульптора, художника и архитектора. Он был привлечен к достройке собора в Гранаде, производившейся после смерти Диего де Силое его учеником и помощником Хуаном де Маеда.

По проекту Алонсо Кано около 1667 г. выполнен главный фасад собора. Несмотря на то что Алонсо Кано был связан здесь чертежами первоначального проекта, ему все же удалось создать очень яркую и своеобразную композицию (рис. 9).

Торец здания скомпонован в виде огромной, трехпролетной, разделенной по высоте на два яруса триумфальной арки. В разработке этого мотива Алонсо применяет ордер, но использует его не для выявления тектоники сооружения, а скорее лишь в качестве декоративного приема, увеличивающего пластическую выразительность архитектурных форм. Он изменяет канонические ордерные соотношения и пропорции пилястр и антаблементов. Там, где ему кажется необходимым, он заменяет антаблемент лишь одной карнизной плитой. Плоскость пилястр он обрабатывает рамкой и завершает их скульптурными медальонами.

Алонсо применяет для украшения фасада собора и круглую скульптуру. Уменьшив размер человеческих фигур, он достигает зрительного увеличения масштаба здания. Характерны и очень сложные чисто барочные завершения верхнего парапета пинаклями своеобразного и затейливого рисунка. Большую выразительность фасаду собора придают ритм его членений, прекрасная разработка рельефа, виртуозная прорисовка декоративных украшений. Преобладание вертикальных элементов в архитектуре фасада делают его легким и стройным.

Пластическое богатство, игра светотени, динамичность архитектурных форм в композиции городского собора здесь также характерны, как для произведений представителей школы Эрреры статичность композиции, строгость тектонической логики, простота конструктивных приемов. Нет сомнения в том, что в этом произведении Алонсо Кано

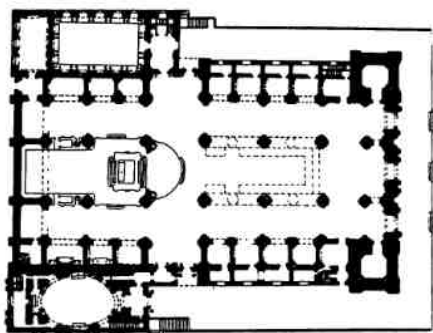


9. Гранада. Собор, первоначальный проект Э. де Эгас, в 1525 г. план изменен (в алтарной части) Д. де Силоэ. Фасад около 1667 г., А. Кано. План, главный фасад

мы встречаемся уже с вполне сложившимся барочным пониманием архитектурной композиции.

К числу наиболее убедительных свидетельств победы нового архитектурного стиля в Андалусии относится фасад собора в Хаене. Строительство этого здания было начато в 1552 г. мастером Педро де Вальдельвира (ум. в 1565 г.). Постройка затянулась на много десятилетий. Главный фасад собора был закончен по проекту Эвфразии Лопеса де Рохас в 1686 г. (рис. 10).

Фасад хаенского собора резко отличается от сооружений южных провинций предыдущего периода своей богатой пластикой. Внушительные трехчетвертные полуколонны коринфского ордера, стоящие на



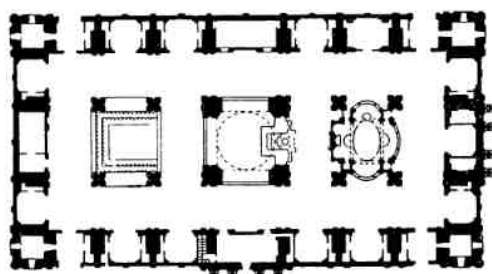
10. Хаен. Собор начат в 1552 г., П. де Вальдельвира. Главный фасад построен в 1686 г., Э. Лопеса де Рохас. Башни достроены в 1688 г. План, главный фасад

высоких пьедесталах, украшают центр собора. Их чисто декоративный характер становится ясным с первого взгляда. Основная часть антаблемента в интерколумниях прорезана оконными проемами. Таким образом, колонны фасада связаны только лишь выносной плитой венчающего карниза и не несут груза антаблемента. Они поддерживают лишь легкую балюстраду и скульптурные изваяния святых, стоящих на невысоких постаментах. В композиции верх-

него аттикового этажа безусловно проявляется влияние Алонсо Кано — капители пилястр заменены своеобразными орнаментальными картушами. Очень типичны для испанского барокко 2-й половины XVII в. украшающие верхний парапет тонкие фигурные обелиски. Мощная пластика центра сочетается с тонкой разработкой верха башен, выполненной со свойственной испанской архитектуре ажурностью и изяществом.

Новые стилистические искания сталкивались в различных испанских провинциях с вековыми традициями мавританского народного искусства. Эти традиции наложили свой яркий отпечаток на испанскую архитектуру эпохи Ренессанса и продолжали воздействовать на творчество мастеров — приверженцев новых барочных тенденций. Один из ярких примеров воздействия местных традиций на развитие барокко в Испании — собор Нуэстра Сеньора дель Пилар, построенный в столице Арагоны — Сарагоссе (рис. 11). Сооружение собора было начато в 1681 г. Франсиско Эррера (эль Мосо — младший, 1622—1685). План этого здания резко отличается от обычных планировочных схем католических храмов того времени. Он напоминает планировку старых мусульманских культовых сооружений. Обычно они состояли из обширного двора, окруженного открытыми аркадами или рядом мелких крытых помещений. В центре двора часто располагалась какая-либо местная реликвия. В центре нового сарагосского собора находилась главная святыня города — статуя Богоматери, стоящей на столбе. У наружных стен размещены небольшие капеллы, окружающие внутреннее пространство храма. Капеллы запроектированы пониженной высоты, что дало архитектору возможность осветить боковые нефы верхним светом с помощью больших круглых оконных проемов. Над крышей капелл возвышаются массивные пилоны, играющие роль контрфорсов, воспринимающих распор бокового нефа. Над средним нефом возвышаются три купола. Один из них, расположенный над средокрестием, имеет большой пролет. Над каждым из боковых нефов расположены еще по четыре купола в шахматном порядке по отношению к средним куполам.

Большим своеобразием отличается и другое здание Сарагоссы — храм Сан Газтано (1678—1683). Напряженная динамика композиции его фасада, трактовка ордера, на-



11. Сарагосса. Храм Нуэстра Сеньора дель Пилар, начат в 1681 г., Ф. Эррера эль Мосо (младший). План, фасад

личие таких элементов, как разорванный фронтон и волюты декоративного завершения центра, являются обычными для барокко. Вместе с тем изобилие резных элементов, заполняющих поверхность стен между пилястрами, ассоциируется с архитектурой платереско. Скрещение двух художественных культур создало здесь один из самых характерных примеров национального своеобразия испанского барокко (рис. 12).

Менее самобытна архитектура собора и колокольни Ла Сео в Севилье, построенных

в 1683 г. итальянским архитектором Кондини (рис. 13).

Наиболее полно и выразительно художественные идеалы конца XVII — начала XVIII в. — эпохи ярчайших социальных контрастов, нищеты и пышности — воплотились в работах династии замечательных кастильских мастеров, принадлежащих к фамилии Чурригера. Их творчество знаменует расцвет испанского барокко — могучего архитектурного стиля, значение которого выходит за пределы Пиренейского полуострова.

Главным мастером этой художественной династии был Хосе Чурригера (1665—1725 гг.). Имя этого зодчего и скульптора персонифицирует целое направление в искусстве Кастилии, и очень часто ему приписывают произведения других членов семьи Чурригера и его учеников.

Первый блестящий успех Хосе Чурригера относится к 1689 г. В этом году умерла первая жена Карла II — королева Мария Луиза Орлеанская. Был объявлен конкурс на проект катафалка. Победителем конкурса был Хосе Чурригера.

Молодому мастеру удалось создать необычно яркий образец блестящего и пышного искусства, культивировавшегося при



12. Сарагосса. Храм Сан Газтано, 1678—1683 гг.



13. Севилья. Собор и колокольня Ла Сео, 1683 г., Кондини. Вид с запада

дворе вымирающей династии. В этом великолепном и сложном сооружении с огромной изобретательностью использованы возможности архитектуры, скульптуры и живописи (рис. 14). Тектоническая архитектурная основа теряется в нагромождении вырезанных из дерева фигур, цветочных гирлянд, королевских гербов, факелов и спущенных знамен. Весь этот сложный конгломерат форм охвачен бурным стремлением вверх. Яркая роспись и переливы позолоты, мерцающей в колеблющемся свете свечей и погребальных факелов, усиливали восхищение современников красотой и пышностью катафалка.

Успех Хосе при дворе сразу принес ему популярность и обилие заказов.

В 1692 г. Хосе берет на себя выполнение крупных работ в Саламанке. В Саламанку переезжают и его братья — Хоакин и Альберто.

Фамилии Чурригера принадлежит завершение собора иезуитской коллегии в Саламанке (Ла Клересиа). Нижняя часть этого здания (до карниза главного ордера) была выполнена Хуаном Гомесом де Мора (начата в 1617 г.). Сопоставление верхней части этого огромного сооружения с его низом дает очень наглядное представление о характере той эволюции испанской архитектуры, которую она претерпела за истекшие десятилетия (рис. 15).

Низ здания спокоен, прост и внушительен. Трехчетвертные могучие коринфские колонны, обогащая рельеф стены, не нарушают цельности и единства массива ее тяжелой каменной кладки. Верхняя часть главного фасада, состоящая из двух угловых башен, соединенных декоративным фронтоном, имеет совсем иной характер. Изобилие вертикальных элементов — многочисленные, сильно раскрепованные колон-



14. Мадрид. Катафалк королевы Марии Луизы, 1689 г., Х. Чурригера

ны, пилястры, завершенные статуями и заостренные с зубчатой обработкой граней пинакли, резко акцентируют устремление вверх. Ритм этих вертикальных элементов очень сложен и наполняет всю архитектурную композицию верха беспокойным и напряженным движением. Единство этого ритма перебивается сложной композицией декоративного фронтона, представляющего собой своего рода каменную кулису, прихотливо украшенную сложными обрамлениями ниш, барельефами и статуями.

В противоположность пристрастию мастеров начала XVII столетия к спокойным и внушительным массивам каменной кладки строители верхней части Клересии тщательно избегают эффекта гладкой стеной плоскости, покрывая ее сплошь сильными выступами разнообразных вертикальных раскреповок и наличников, дробя ее нишами, декоративными фронтонами и барельефными вставками. Даже поверхность

полукуполов (в форме разрезанного пополам апельсина) не оставлена гладкой, а обработана сплошными кольцеобразными наслоениями.

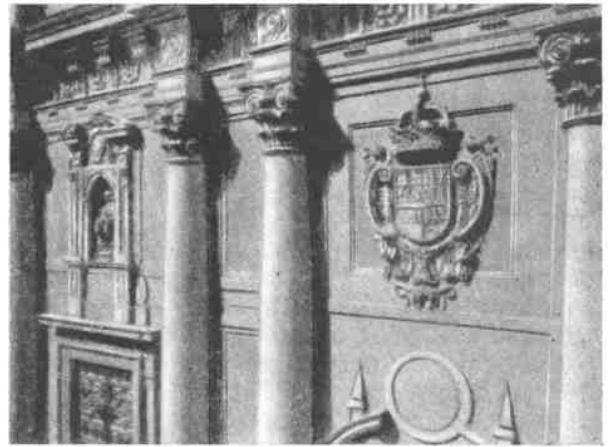
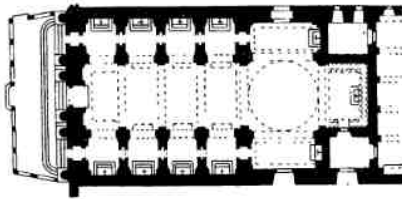
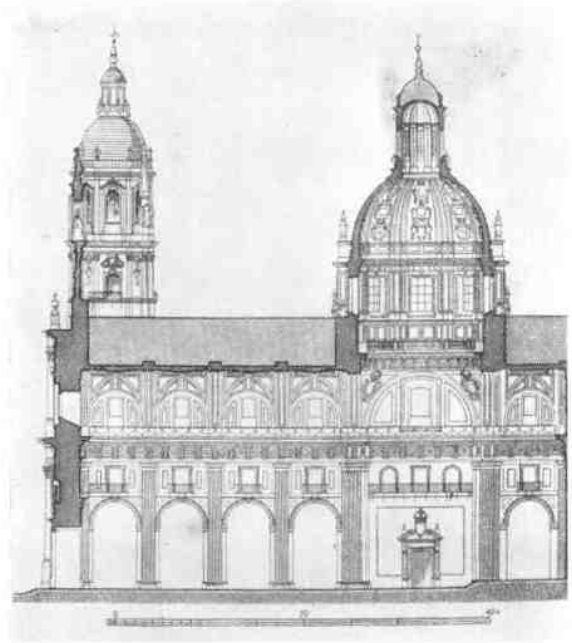
Напряженные и страстные искания живописных и динамических эффектов, отразившиеся в композиции верха Клересии, дают яркое представление о стадии полного расцвета испанского барокко, в то время как нижняя часть этого здания — о начальной фазе этого мощного художественного направления, проявившегося в Испании с такой исключительной яркостью.

Наиболее значительным архитектурным произведением Хосе Чурригера является ансамбль городка Нуэво Бастан неподалеку от Алькала де Энарес, выстроенного им в 1709—1713 гг. Этот заказ он получил от богатого банкира и предпринимателя Хуана Гоенече, издателя «Мадридской газеты», родом из долины Бастан в Наварре.

Этот городок объединил в себе стекольную фабрику, жилые дома и главную площадь с расположенным на ней дворцом Гоенече (рис. 16).

В основу городка был положен регулярный генеральный план, что для того времени являлось большим новшеством. Наиболее значительное здание ансамбля — дворец. Как и все испанские дворцовые здания того времени, дворец Гоенече имеет два этажа. Силуэт его осложнен введением не только угловых, но и двух центральных невысоких башен, фланкирующих главный вход. Обработка боковых частей фасада очень проста. Их украшают лишь оконные наличники несложного рисунка и низкие порталы также достаточно скромных очертаний. Башни, расчлененные на ярусы и обработанные пилястрами, массивны и грузны.

Несмотря на то что центр здания скомпонован уже гораздо сложнее (здесь есть и сильные раскреповки колонн и фронтоны, плоские волюты и своеобразные пинакли), простота общего облика дворца кажется удивительной для творчества одного из наиболее темпераментных мастеров испанского барокко. В ней сказывается не только экономия средств на обтеску плохо поддающегося обработке гранита, из которого выполнен фасад, но и свойственная жилищной архитектуре устойчивости традиции, не позволившая зодчему полностью отойти от привычного типа дворцового здания.



15. Саламанка. Собор иезуитской коллегии (Ла Клересиа), начат в 1617 г., Х. Гомес де Мора, достроен в конце XVII — начале XVIII в. братьями Чурригера. План, фасад, разрез, фрагмент фасада

Используя свою блестящую художественную фантазию в чисто декоративных сооружениях, Чурригера ограничил себя здесь очень жесткими рамками, с тактом большого художника считая излишней пышность для этого загородного жилища своего патрона. Во всем облике дворца есть нечто от суровости Эрреры — мастера, по складу дарования, казалось бы, противоположного Хосе.

Среди менее значительных архитектурных произведений, выполненных Хосе Чурригера для Мадрида, числятся различные работы в несуществующем ныне монастыре Сан Томасо (начатые им в 1724 г.), в том числе завершение фронтона фасада и украшение его нижнего яруса тремя прекрасными порталами. Он принимал участие и в сооружении фасада Сан Гаэтано в Мадриде (рис. 17).

С фамилией Чурригера связано и осуществление самого крупного градостроительного мероприятия того времени — сооружение пласа Майор, главной площади г. Саламанки, запроектированной на месте бывшей площади Сан Мартин дель Меркадо. Строительство новой площади было поручено Андресу Гарсиа де Киньон. В первую очередь была построена восточная сторона с так называемым Королевским павильоном (рис. 18). Надпись на каменной плите, помещенной над аркой, говорит о том, что первый камень этого здания был заложен 10 марта 1729 г. и 13 марта 1733 г. было завершено строительство домов, образующих линию Королевского павильона. В 1765 г. площадь была закончена постройкой здания ратуши — Аюнтаменто.

В строительстве площади принимало участие несколько членов фамилии Чурригера. Здесь работали: брат Хосе — Альберто, сын Хосе — Николас и племянник знаменитого мастера — Хосе де Лара. Пласа Майор застроена жилыми четырехэтажными зданиями с открытыми аркадами в первом этаже. Сходящиеся к пласа Майор улицы вливаются в пространство площади через большие арочные проемы. Созданные таким образом композиционные оси отмечены богатой архитектурной обработкой участка стены, расположенного над проезжими арками. С востока площадь замыкается Королевским павильоном. Плоскость стены над аркой декорирована пышной резной орнаментикой. Главную роль в ее тематике играют гербовые щиты, изобильно украшенные глубокой резьбой. Над главным карнизом возвышается декоративный фронтон, увенчанный тремя вазами вычурной формы.

Фасады четырехэтажных зданий, составляющих основной фронт застройки, объединены простым и спокойным архитектурным приемом, в котором главную роль играют горизонтальные, поэтажные членения. Этот основной мотив подчеркнутых горизонталей обогащен вертикальным ритмом плоских лизен, расчленяющих стенную поверхность по осям оконных простенков, увенчанных поверх главного карниза невысокими обелисками.

В композиции площади господствует здание Аюнтаменто, расположенное в центре северной стороны. Оно выделяется укрупненным масштабом своих членений, сильным рельефом боковых колонн, богат-



16. Нуэво Бастан. Дворец Гоенече, 1709—1713 гг., Х. Чурригера

ством декоративного завершения центра (рис. 19). Фасад Аюнтаменто в Саламанке не относится к числу наивысших достижений испанского барокко. В его композиции отсутствует ясность построения. Сильное выделение боковых осей трехчетвертными колоннами ослабляет центр, отмеченный более мелкими по рельефу вертикалями.

Недостатки фасада Аюнтаменто не умаляют художественных достоинств всей площади в целом. Трудом целой плеяды талантливых испанских мастеров в древнем кастильском городе были созданы прекрасный центр и один из лучших ансамблей европейского барокко.

Помимо перечисленных выше сооружений Хосе Чурригера выполнил огромное количество различных декоративных работ. С наибольшим блеском его талант проявился в композиции ретабло.

Помимо огромного и великолепного ретабло храма Сан Эстебан в Саламанке им выполнены ретабло в мадридском храме Сан Себастьян, церкви в Леганео, храм

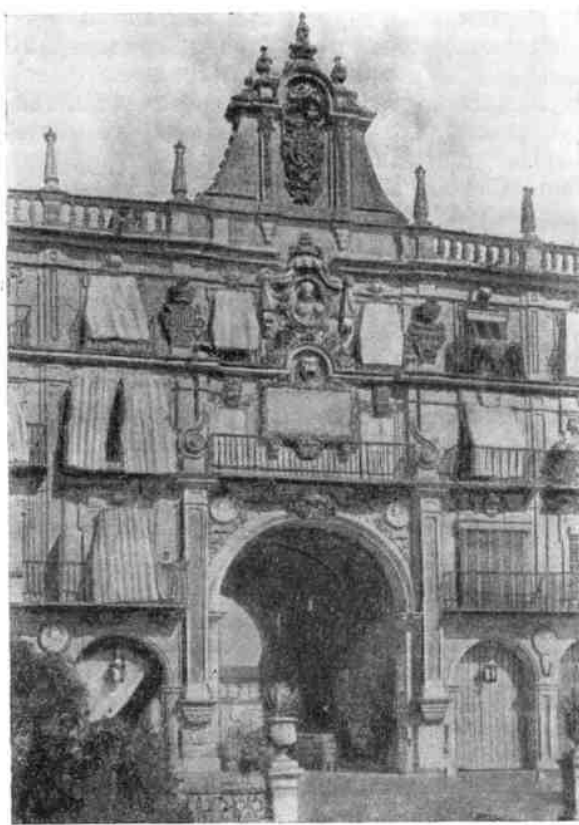
Сан Томасо в Мадриде, законченном уже после смерти Хосе его сыновьями.

В отличие от своих последователей, развивавших лишь декоративную сторону его творческой манеры и зачастую сознательно деформировавших тектоническую, структурную основу сооружения, Хосе Чурригера относился к структурному каркасу с почти академической строгостью, представляя своей мощной творческой фантазией полную свободу лишь в области декорации и орнаментики. Поэтому те ожесточенные проклятия Хосе, как разрушителя архитектуры, «великому ересиарху», которыми изобилуют высказывания позднейших, академически настроенных художников и писателей, по справедливости следует отнести не к нему, а к его последователям.

В области декоративной сила и универсальность его творческого дара создала большое и яркое архитектурное направление — стиль Чурригера, или «чурригереск».



17. Мадрид. Храм Сан Гаэтано, Х. Чурригера



18. Саламанка. Королевский павильон на пласа Майор, 1729—1733 гг., братья Чурригера

как его называют иногда историки искусства.

Умер Хосе в 1725 г. 60 лет от роду, в ореоле громкой и заслуженной славы. Опубликованный в мадридской газете некролог именовал его Микеланджело Испании.

Хоакин Чурригера (1674—1724) многие годы работал на постройке собора Саламанки. Его творчеству принадлежит гостиница коллегии Де-Сан-Бартоломе, коллегия ордена Калатравы и другие сооружения.

Альберто Чурригера (1676—1750) работал вместе с братьями на строительстве собора в Саламанке. В этом здании им, в частности, выполнена великолепная декоративная обработка хоров. Хоры высечены из прекрасного, теплого оттенка песчаника. Декоративная обработка хоров поражает исключительным богатством мотивов. В нем органично сочетаются влияние замечатель-



19. Саламанка. Аюнтаменто (ратуша), 1765 г., братья Чурригера

ных образцов платереско Саламанки и смелое и беспокойное барочное искусство. С громадным мастерством здесь сплетены в единое целое элементы архитектурных ордеров и геральдики, растительный орнамент, маски, головы животных.

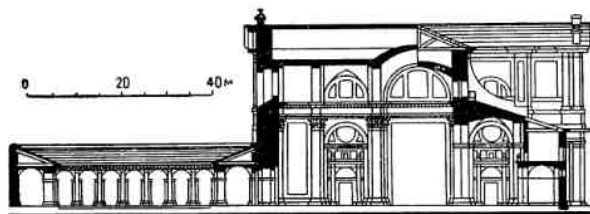
Одной из наиболее значительных работ Альберто Чурригера является достройка собора в Вальядолиде (1729). Нижняя часть главного фасада до карниза первого яруса осуществлена довольно точно по проекту Хуана де Эррера, известному нам по сохранившейся деревянной модели. Верхняя часть главного фасада отличается от первоначального замысла не только отсутствием угловых башен, запроектированных Эррерой, но и совершенно иной трактовкой архитектурных форм. Сохраняя систему членения верхнего яруса, Чурригера обогатил детали, украсил плоскость стены сочными декоративными пятнами, усложнил силуэт завершения (рис. 20).

Чурригера подчеркивает чисто декоративный характер пилястр, украшая их поверхность профилированной филенкой. Он заставляет неподатливый камень мягко изгибаться в завитках боковых волют. Избегая спокойных линий, он прибегает к многочисленным раскреповкам. Усиливая декоративный эффект, он вводит в композицию вычурное обрамление окна, статуи, сочную резьбу каменных гербовых щитов.

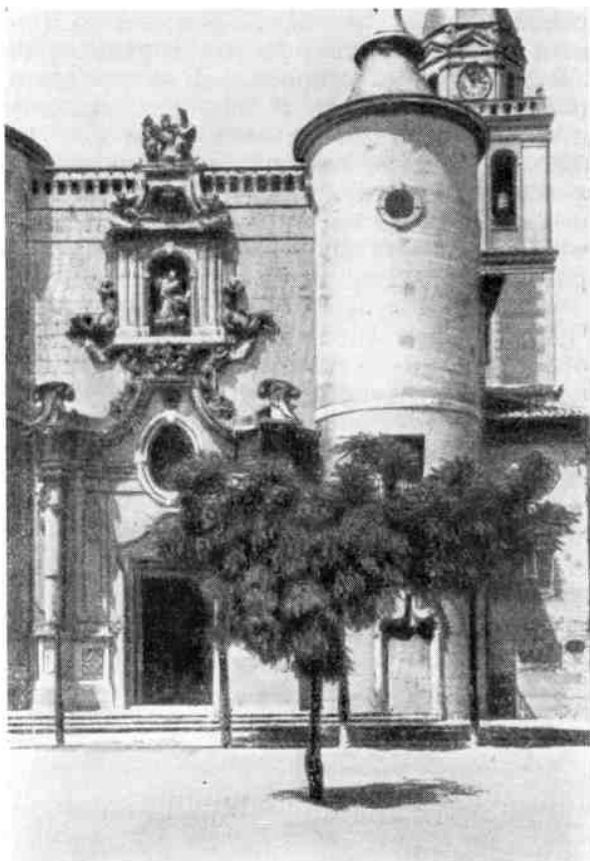
Все это декоративное богатство развивается на фоне простых структурных чле-

нений фасада. Строгость основного построения архитектурной формы определяется здесь не только композицией заложенного ранее первого яруса. В творчестве основоположников чурригеризма — Хосе и его братьев — всегда присутствует уважение к ясности конструктивных и композиционных приемов школы Эрреры, и вся их творческая смелость проявляется главным образом в трактовке деталей и орнаментики.

Широкую художественную славу семьи Чурригера создавали не только Хосе и его братья, но и их сыновья, племянники и внуки. Деятельность этой династии мастеров оказала такое большое влияние на развитие испанского искусства потому, что им



20. Вальядолид. Собор., конец XVI — начало XVII в., нижняя часть, проект Х. де Эррера; в 1729 г. А. Чурригера построил верхний ярус. Главный фасад, разрез



21. Руэдо. Храм Успения, 1738—1747 гг., А. Чурригера. Фрагмент фасада с порталом

удалось воплотить в своих произведениях свойственное эпохе стремление к пышности с той же полнотой, с какой столетием раньше Эррера воплотил дух фанатического аскетизма времен ожесточенной борьбы Филиппа II с протестантизмом и ересью, примером чему может служить церковь Успения в Руэдо (рис. 21).

Новое художественное направление продолжало развиваться не только благодаря работам членов семьи Чурригера, но и многочисленных учеников. Наиболее крупным из них является Педро Рибера (1683—1742). Одна из ранних его работ — монастырь Нуэстра Сеньора дель Пуэрте у устья р. Мансанарес, законченный в 1718 г. (рис. 22).

Трактовка новых композиционных приемов отличается в этом сооружении еще очень большой сдержанностью. Благодаря покрытым шиферной кровлей шатрам, про-

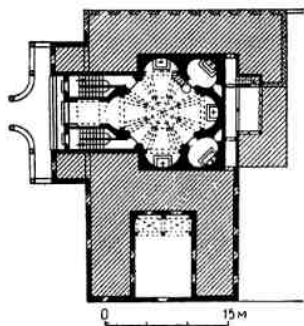
стоте стен, украшенных лишь тесаными из камня наличниками и рустовкой углов, общий облик монастыря напоминает сооружения школы Эрреры. О барочных тенденциях говорят лишь сложная разработка внутреннего пространства храма, декоративное богатство центрального портала и криволинейные очертания шатровых завершений.

Творчеству Педро Рибера принадлежит также церковь Монсерратской Богоматери ордена бенедиктинцев, построенная им в Мадриде в 1720 г. План этого здания воспроизводит простую базиликальную схему. В композицию фасадов скромного бенедиктинского храма врываются мотивы безудержной декоративной пышности развитого испанского барокко.

Затейливый силуэт завершения башни кажется чересчур фривольным для скромного храма монашеского ордена, и сравнение его со строгими линиями шиферных шатров и остроконечных шпилей предыдущего столетия дает наглядное представление об эволюции художественных вкусов заказчиков и зодчих. В этом сооружении отчетливо проявляется очень характерное для испанского барокко противоречие между скромными размерами здания, дешевой основой основных строительных материалов и претенциозностью декорации.

Рибера оставил глубокий след в барочной архитектуре Мадрида не этими церковными сооружениями, а многочисленными частными дворцами, общественными зданиями, фонтанами и мостом через р. Мансанарес. Большинство частных дворцов, построенных Риберой, до нашего времени не дошло. Сохранившиеся сооружения этого типа, например дворцы Мирафлорес, Пералес и Торесийа, дают отчетливое представление о его любимом композиционном приеме. Плоскость фасада этих зданий, выполненных чаще всего из кирпича, обычно очень проста. На этой гладкой поверхности выделяются лишь тесаные из гранита обрамления окон и венчающий карниз с модульонами. Центром декоративной композиции является очень сложный главный портал.

К числу характерных для Рибера произведений относится дворец маркизов Мирафлорес. На фоне спокойной фасадной плоскости ярко рисуется богатый, высеченный из гранита центральный портал, захватывающий два этажа. В первом этаже



22. Мадрид. Монастырь Нуэстра Сеньора дель Пуэрте, закончен в 1718 г., П. Рибера. План, фасад, разрез

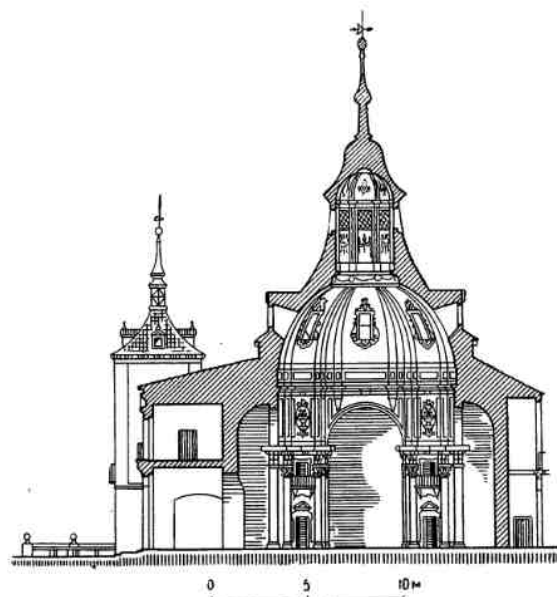


портал завершен тройным, сложно изогнутым фронтоном и перекрыт выступающей плитой балкона. Наличник балконной двери увенчан пышной декоративной композицией из мастерски нарисованных архитектурных, орнаментальных и геральдических элементов.

Сочетание аскетической простоты фасада с безудержно пышным порталом (обычно двухъярусным) является излюбленным композиционным приемом Риберы.

Творческая деятельность Риберы отличается большим разнообразием. Будучи главным архитектором Мадрида, он выполнил самые разнообразные заказы: построил театральные здания де ла Крус и Буэн Ретиро, дворцы, фонтаны и триумфальные ворота. О разнообразии и размахе его строительной деятельности можно судить и по дошедшему до нас мосту через р. Мансанарес. К сожалению, многие из его сооружений уничтожены временем и войнами.

Самым знаменитым произведением Риберы является портал мадридской богадельни. Постройка этого здания, начатая в 1722 г., тянулась очень долго. Она была



полностью закончена только в 1799 г. Творчеству Риберы принадлежат лишь боковые флигеля и главный фасад (рис. 23).



23. Мадрид. Богадельня, портал — П. Рибера.



24. Вальядолид. Университет, 1715 г. Н. и Д. Томэ

В центре спокойного, несколько монотонного фасада богадельни Рибера создал двухъярусный портал совершенно исключительной сложности и пышности — своего рода каменное ретабло, высеченное из великолепного гранита. Верх портала вздымается над кровлей, ломая спокойную линию венчающего карниза динамичным силуэтом трехчастного разорванного фронтона. Пилястры, образующие каркас композиции, имеют суживающуюся книзу форму. Вся поверхность портала заполнена сложнейшим растительным орнаментом, обогащенным геральдическими эмблемами и включением в композицию фигурок детей. Вместо обычного оконного или дверного проема (выхода на балкон) во втором ярусе портала Рибера применил здесь полукруглую нишу и поместил в ней скульптурную группу, еще более усилившую впечатление необыкновенного пластического богатства сооружения.

Не ограничиваясь орнаментальным украшением поверхности портала, Рибера вводит в композицию круглые, овальные и трехлепестковые отверстия, декорирует края портала искусно высеченными из камня изображениями складок материи, перевитых лентами и цветочными гирляндами.

Портал мадридской богадельни Риберы относится к числу наиболее ярких произведений барокко в Кастилии. По фантастической пышности и безудержной смелости в применении декоративных мотивов и полному разрыву с канонической трактовкой архитектурных элементов портал Риберы принадлежит к числу тех художественных крайностей, которые позднее жестоко осуждались приверженцами академического классицизма.

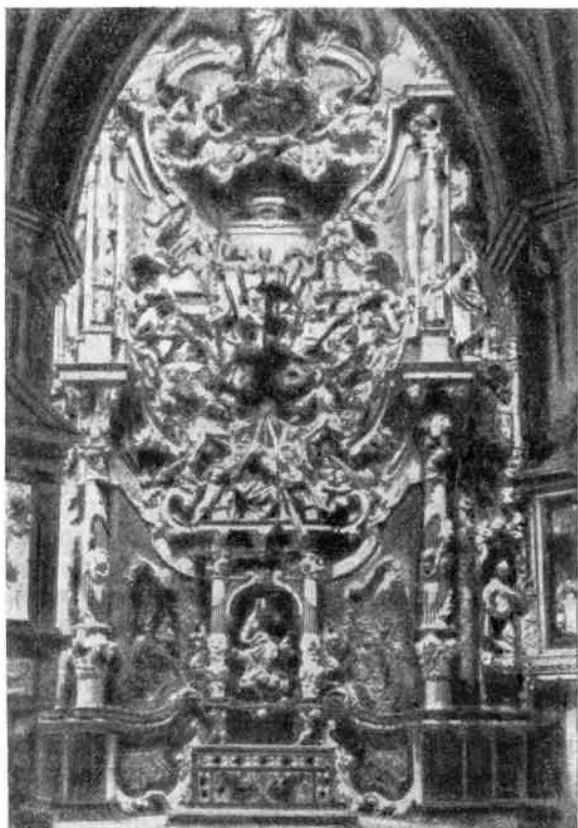
Другим, не менее знаменитым мастером, принадлежавшим к школе Чурригеры, был Нарсисо Томэ (ум. в 1742 г.). Нарсисо был сыном зодчего Антонио Томэ. Подобно многим другим испанским мастерам того времени он помимо архитектуры занимался также скульптурой и живописью. Широкою известностью принесло ему скульптурное оформление фасада университета в Вальядолиде (1715), которое он выполнил совместно со своим братом — скульптором и гравером Диего Томэ. Архитектурная композиция фасада Вальядолидского университета была задумана, по-видимому, каким-то другим мастером, оставшимся неизвестным (рис. 24).

Центр очень спокойного, расчлененного пилястрами здания украшен огромным двухъярусным портиком. Над колоннами нижнего яруса, завершенными выше карниза цилиндрическими пьедесталами, установлены статуи. Над кровлей в центре фасада возвышается декоративная надстройка, образующая второй ярус портика. Она увенчана сложным уступчатым фронтоном. Центр фасада обильно украшен скульптурой. В композицию введены статуи, гербы, цветочные гирлянды и фигурные пинакли, завершающие уступы фронтона.

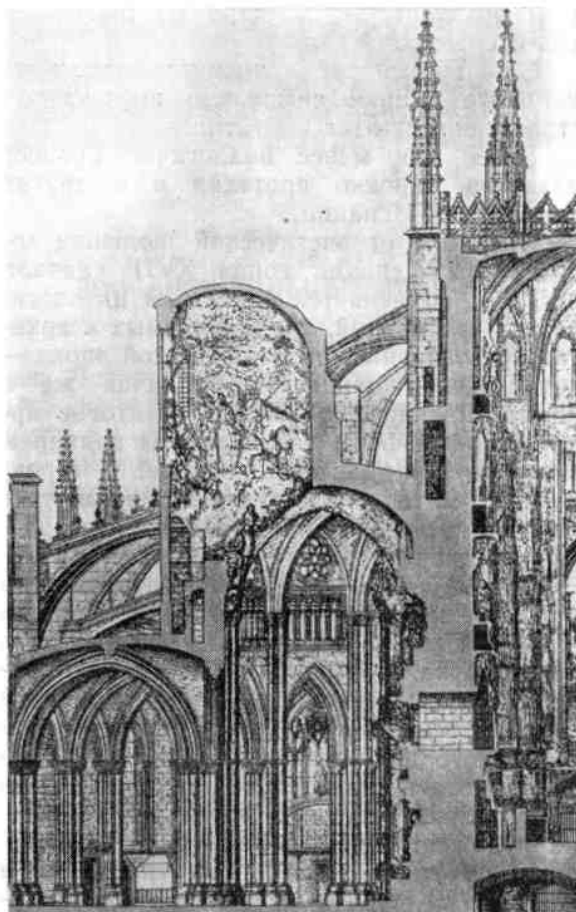
Высокое качество скульптуры Вальядолидского университета принесло Нарсисо репутацию первоклассного мастера. Вскоре после завершения этой работы капитул толедского собора пригласил Нарсисо Томэ для сооружения капеллы, примыкающей к задней стороне главного алтаря собора (рис. 25).

Для освещения ретабло Нарсисо сделал проем в сводах галереи кругового обхода собора, употребив много усилий на то, чтобы этот проем казался бы случайным обвалом купола, открывшим вид в небесное пространство, изображенное средствами живописи на потолке чердака, с парящими в нем облаками, на которых восседает Христос в лучах славы. На краях проема Нарсисо расположил скульптурные изображения пророков и святых, используя в своей композиции прием, широко применяемый в современных панорамах, — переход от реального пространства к иллюзорному при помощи объемных фигур первого плана. В потоке света, льющегося сверху на ретабло, натуралистически раскрашенные фигуры кажутся живыми.

Эту капеллу, названную Эль Транспаренте (прозрачная), трудно назвать чисто



25. Толедо. Капелла Эль Транспаренте, начата в 1721 г., Н. Томэ. Разрез, интерьер



архитектурным произведением. Нарсисо с огромной изобретательностью использовал свои архитектурные знания и мастерство скульптора и живописца для создания иллюзорной, театрализованной композиции, и кажется странным, как мог капитул допустить ее появление под строгими сводами древнего толедского собора. Однако капитул не только позволил Томэ ломать вековые готические своды храма, но и разделял, по-видимому, всеобщий восторг перед этим произведением молодого мастера.

Слава о необычайном эффекте Эль Транспаренте быстро разнеслась по всей Испании. Нарсисо стал одним из наиболее известных мастеров страны.

Появление Эль Транспаренте, иронически названного позднее, в эпоху неоклассики, «мраморным скандалом», показывает, что пристрастие церковных заказчиков, ищущих наиболее сильных методов воздействия на религиозные чувства народа, к эффектным театрализованным композициям начало приводить к перерождению архитектуры, к утере ее тектонического смысла.

Эль Транспаренте является одним из наиболее ранних симптомов вырождения стиля, появившихся в Кастилии.

Более или менее аналогично процесс развития барокко протекал и в других провинциях Испании.

Общность стилистической эволюции архитектуры Испании конца XVII — начала XVIII в. объясняется единством идеологических требований, предъявляемых к архитектуре основным заказчиком той эпохи — католической церковью. Различия же в композиционных приемах и трактовке архитектурных форм возникли под влиянием местных экономических условий и строительных материалов, художественных традиций и, конечно, квалификации и творческой индивидуальности мастеров.

Очень ясное выражение архитектура барокко периода полного расцвета получила в южных провинциях Пиренейского полуострова, особенно в Севилье и Гранаде, этих выдающихся центрах испанской художественной культуры. Традиции мавританского искусства, как и прежде, оказывали здесь значительное влияние на характер архитектурных форм. Кроме того, на художественном облике ряда произведений местного зодчества отразилось и знакомство зодчих и заказчиков с архи-

тектурой заокеанских колоний, с которыми Севилья вела оживленные сношения, являясь основным портом заокеанской торговли.

К числу лучших произведений барокко на стадии его расцвета в Андалусии относится церковь иезуитского монастыря Сан Луис в Севилье, построенная Мигуэлем де Фигероа в 1731 г. В плане храма разработана очень красивая комбинация основного центрического зала с полукруглыми и прямоугольными нишами и квадратными угловыми помещениями, связанная строгим осевым построением (рис. 26). По своей законченности и стремлению к четкой дифференциации отдельных элементов план церкви Сан Луис напоминает произведения мастеров итальянского раннего Ренессанса.

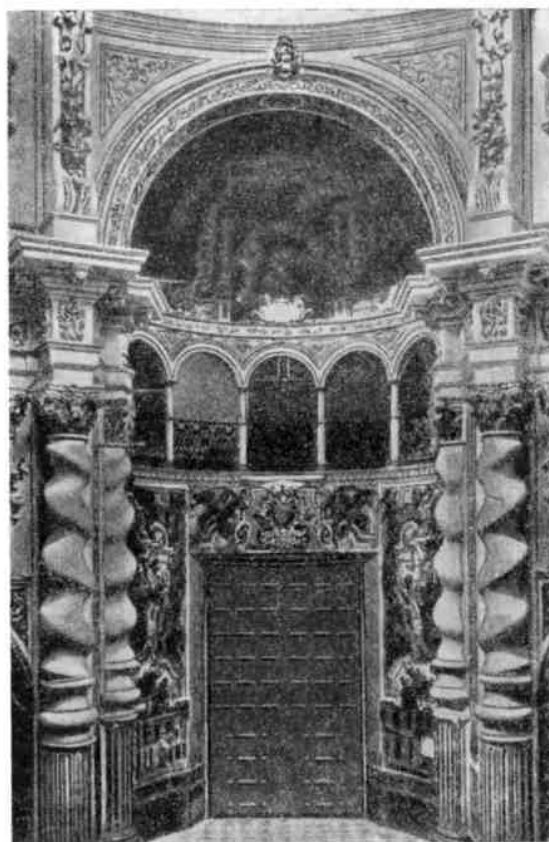
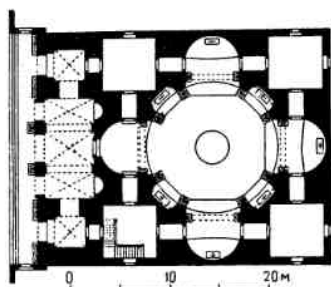
Однако в композиции интерьера совершенно ясно сказывается свойственное барокко желание сделать композицию разнообразной и живописной, внести в нее элемент движения, усложнить восприятие зрительных аспектов. Обилие лепнины и позолоты, сплошная орнаментация ниш и главное витые колонны создают обычное для этой эпохи впечатление беспокойной и несколько аффектированной пышности.

Фасад храма Сан Луис, богатый деталями, дополнительно обогащен сплошной орнаментальной насечкой всей плоскости стены. Геометрический характер украшения стеной поверхности не оставляет сомнения в том, что этот прием навеян традиционной практикой местных мастеров-мудехар.

В разработке фасада широко применен ордер. Зодчий проявил здесь большую изобретательность для того, чтобы придать ему яркое декоративное звучание. Стволы колонн одеты орнаментальными поясами, пилястры разбиты на отдельные панели, выделенные особой обработкой, благодаря чему они перестают казаться несущими и превращаются в плоскостную декоративную накладку.

Насыщенная декоративными элементами архитектура фасада храма производит впечатление большого своеобразия, обусловленного влиянием мавританских архитектурных традиций.

Одним из наиболее значительных архитектурных произведений севильского зодчества XVII в. является так называемый



26. Севилья. Храм Сан Луис, 1731 г., М. де Фигероа. Главный фасад, интерьер, план

дворец Сан Тельмо — здание Института навигационной корпорации, знаменитой между прочим тем, что из числа ее членов были набраны участники экспедиции Колумба. Помимо учебных аудиторий в здании института размещались обширная библиотека, музей и жилые помещения для преподавателей и учащихся.

Первоначальный проект здания принадлежал Антонио Родригесу. Фундамент здания был заложен под его руководством в 1682 г. Строительство, в силу разных обстоятельств, затянулось до 1796 г. (рис. 27).

Наиболее яркие страницы в строительную историю здания вписали мастера семейства Фигероа — известного севильского зодчего Леонардо Фигероа (около 1650—1730), его сына, внука и других родственни-

ков. Леонардо принадлежит проект главного портала, выполненного в натуре уже после его смерти (в 1775—1796).

Прием яркого выделения основного декоративного пятна на фоне фасадной плоскости, с которым мы уже встречались в архитектуре Кастилии, получил здесь свое дальнейшее развитие и завершение.

Портал дворца Сан Тельмо представляет собой довольно значительное трехъярусное сооружение. Верхний ярус поднимается над линией главного карниза и увенчан сложным по силуэту фронтоном. В центре открытого арочного проема поставлена статуя покровителя мореплавателей — Сан Тельмо с кораблем в руках, четко выступающая на глубоком синем фоне андалусского неба. Кроме статуи Сан Тельмо портал украшен и другими аллего-



27. Севилья. Дворец Сан Тельмо, 1682—1796 гг., портал — Л. Фигероа (1775—1796 гг.). Фрагмент фасада

рическими фигурами — Навигации, Геометрии, Математики, Астрономии, Архитектуры, Скульптуры, Живописи и Музыки.

В композиции ярусов портала применены спаренные, сплошь орнаментированные колонны. Наряду с растительным используется геометрический орнамент, что свидетельствует о стойкости традиций народного мавританского искусства. Помимо наличия мавританских декоративных элементов в причудливых изломах сложных архитектурных тяг портала Сан Тельмо чувствуются отголоски декоративных приемов заокеанской архитектуры, и они придают облику портала необычный и экзотический отпечаток. Фасад производит впечатление перегруженности декоративными элементами.

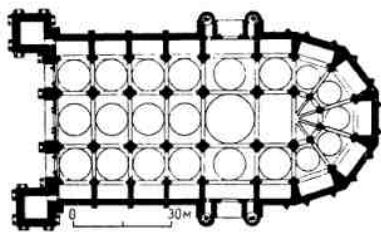
Композиция дворца Сан Тельмо является одной из крайностей развития многообразных декоративных тенденций испанского барокко.

Решительное изменение художественных вкусов отразилось и на построенных ранее культовых зданиях. Чаще всего пе-

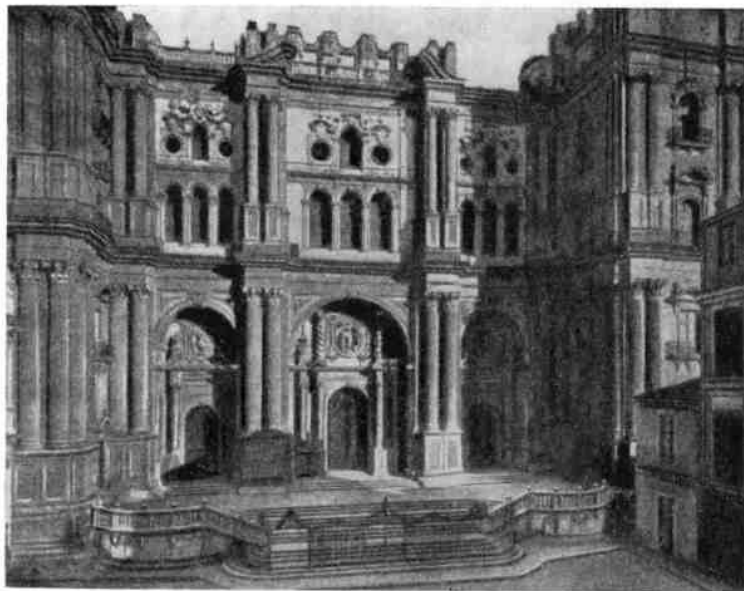
ределки затрагивали лишь интерьеры зданий, где строгие стены первоначальной постройки украшались декоративным ордером со сложными раскреповками, статуями и изобильным орнаментом. Однако нередко изменялся и внешний облик зданий путем переделки главного (а иногда и боковых) фасадов. Строительство крупных культовых сооружений по различным причинам растягивалось на много десятилетий. Ряд соборов, заложенных в 1-й половине XVI в., на ранней стадии развития испанского Ренессанса, заканчивался в конце XVII — начале XVIII в. во времена бурного развития барокко. Заканчивавшие собор зодчие, не будучи в состоянии изменить сообразно новым художественным идеалам объемную композицию, концентрировали свои усилия на декоративной разработке интерьеров и фасадов.

В южных провинциях примером позднейшего изменения внешнего облика здания может служить собор в Малаге, заложенный в 1528 г. (по-видимому, по проекту Диего де Силоэ). Собор был освящен в 1631 г. В начале XVIII в. по поручению капитула собора зодчий Висенте Асеро (ум. около 1738 г.) переделал главный фасад, введя в его композицию спаренные раскрепованные колонны, арки и богатую орнаментику (рис. 28). Асеро хорошо владел всем арсеналом архитектурных форм и деталей, имевших распространение в испанской архитектуре того времени. Однако в созданной им декоративной композиции отсутствует единство художественной идеи, свойственное лучшим произведениям испанского барокко. Две одинаково сильные темы — поярусно расположенных спаренных колонн и тройных арок между ними — спорят друг с другом, нарушая цельность художественного образа.

Собор в Мурсии был заложен еще в середине XIV в. В 1737 г. зодчий Хаиме Борт по заданию капитула составил проект переделки главного фасада, но осуществление его затянулось до конца XVIII в. (рис. 29). Законченный в это время фасад может служить одним из очень наглядных свидетельств стремления к крайней декоративной перегрузке композиции и утери ясности ведущей художественной темы, характерных для последней стадии развития испанского барокко. Эта непрерывная погоня за новыми эффектами привела к серьезным последствиям — к утере понимания



28. Малага. Собор, заложен в 1528 г.; в начале XVIII в. В. Асеро перестроил главный фасад. План, главный фасад



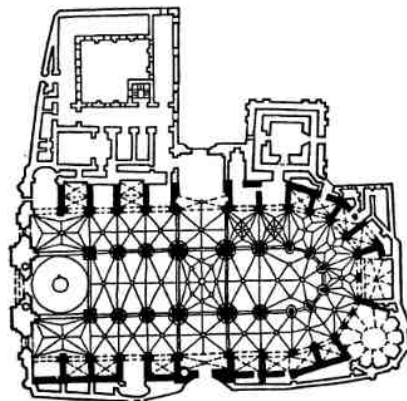
тектонического смысла архитектурных форм, в первую очередь ордера. Уже к середине XVIII столетия начали появляться произведения, в которых декоративная обработка не только нарушает конструктивный смысл пилястр и колонн, но и приводит к полному разрушению их структуры.



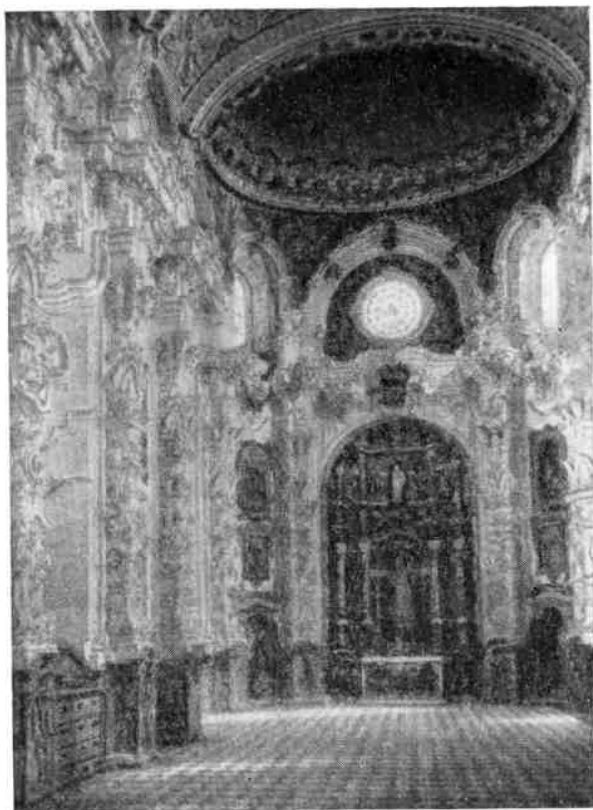
Особенно яркий образец такого переживания архитектурных форм представляет собой оформление интерьера сакристии Картезианского монастыря в Гранаде, основанного в начале XVI столетия.

Большая часть монастыря была разрушена в середине XIX столетия. Уцелевшая сакристия, построенная в 1730—1766 гг. Мануэлем Васкесом и Луисом Аревало, дает наглядное представление о художественных устремлениях заказчика и зодчих.

По своему плану сакристия очень проста — прямоугольный зал с закругленной алтарной частью. Пилоны, распо-



29. Мурсия. Собор, начат в середине XVIII в., перестроен Х. Борт (проект 1737 г.). План, главный фасад



30. Гранада. Картезианский монастырь. Сакристия, 1730—1766 гг., М. Васкес и Л. Аревало. Интерьер

женные по периметру стен, стоят на цоколе и сверху перекрыты сильно раскрепованным антаблементом. Пропорциональное построение ордера почти не отличается от обычных канонических приемов. Но вместе с этим все части ордера покрыты невероятной обильной декорацией. Бесконечное переплетение фантастических изломов, волют, картушей, консолей и розеток, выполненных в сильном рельефе из мрамора и раскрашенного стука, сплошь покрывает тело столбов, уничтожает их грани, скрывает их плоскости. Мелкие изломы сложно профилированного антаблемента еще больше усложняют головокружительное мелькание дробных форм. Происходит зрительный распад больших структурных форм ордера на мелкие декоративные элементы, сливающиеся с общим орнаментальным ковром, покрывающим стены сакристии (рис. 30).

Применение ордера здесь становится совершенно бессмысленным — его очерта-

ния отмечают лишь границы наибольшего сгущения орнаментики.

Стилистически декоративное убранство представляет собой смешение элементов чурригереска с мексиканскими декоративными мотивами. Фантастическое богатство декорации увеличивается драгоценной инкрустацией кедровых шкафов для церковных облачений, выполненной из серебра, перламутра и слоновой кости.

Интерьер сакристии вызывает странное и томительное ощущение. Оно создается не только чрезмерной расточительностью декоративных средств. Здесь декорация входит в непримиримое противоречие с архитектурой. Основная тектоническая структура — ордерный каркас — разрушена скульптурными украшениями. Антаблемент, воспринимающий на себя нагрузку вышележащей стены, столбы, нагруженные арками, передающими тяжесть свода, благодаря бесчисленным кавернам и углублениям, выступам и впадинам, хрупким завиткам и изломам сложным и причудливым, кажутся неспособными воспринимать какие-либо усилия, сопротивляться силам давления и распора. Что-то противоестественное есть в такой трактовке ордера — в существе своем предельно ясной и выразительной архитектурной конструкции. В этом сооружении с полной очевидностью ощущается деградация архитектурной мысли, утеря органического понимания архитектуры и конструкции, стремление создать во что бы то ни стало, не считаясь ни с логикой, ни со свойствами строительных материалов, ошеломляющий декоративный эффект. В безумной расточительности средств и декоративных форм одного из наиболее строгих по уставу монашеских орденов Испании, неустанно призывающих мирян к покорности и смирению перед лицом высшей силы божества, воплощены весь страшный гнет церковной идеологии, все напряжение конкурирующих между собой в борьбе за власть и влияние могущественных церковных организаций.

Невероятное обогащение архитектурной декорации на последней фазе развития барокко нельзя, конечно, объяснить лишь особенностями художественного темперамента барочных мастеров. В церковных зданиях их побуждало к этому вполне определенное идеологическое задание — капитулы соборов и руководители монашеских орденов требовали все новых и новых эффектов,



4. Сантьяго де Компостела. Собор, 1680 г. Доминго де Андраде

способных поразить воображение верующих и привлечь их в церковь. Для достижения этой цели они не жалели средств, не останавливались перед применением самых драгоценных материалов. Такая расточительность кажется особенно поразительной на фоне тех тяжелых экономических потрясений, которые переживала страна, и бедственного положения народа.

Декоративная перенасыщенность и размытость архитектурной композиции дошла до своих крайних пределов в южных испанских провинциях. Это в известной степени объясняется местными особенностями развития архитектуры. В мавританском зодчестве, пустившем особенно глубокие корни в южных провинциях Испании, декоративная насыщенность, преобладание в композиции мелких, дробных элементов, их ритмический повтор всегда занимали очень заметное место. Поэтому тенденции к декоративной перенасыщенности, к мелкой, дробной, атектоничной трактовке архитектурных форм, свойственные последней стадии развития испанского барокко, нашли в южных провинциях наиболее подготовленную почву.

Влияние местных условий определяло особенности развития архитектуры барокко в ряде других провинций Испании. Чрезвычайно своеобразный вариант стиля был создан в Галисии. Здесь, так же как в Кастилии и южных провинциях, основным архитектурным заказчиком была католическая церковь. Однако условия развития архитектуры барокко в Галисии имели довольно существенные отличия. Галисия значительно больше, чем Кастилия и южные провинции Испании, была изолирована от воздействия итальянских образцов. В предыдущую эпоху Галисия не была сколько-нибудь значительно затронута влиянием арабского искусства. На развитие галисийской архитектуры несомненно влиял и характер основного строительного материала — твердого гранита, удорожавшего мелкую разработку деталей и издавна способствовавшего их упрощению. Особенности галисийского климата — обилие дождливых, пасмурных и туманных дней — также приучило галисийских зодчих применять грубый рельеф там, где при ярком южном солнце достаточно было бы нюансной моделировки.

Наибольшей напряженностью строительной деятельности в конце XVII — на-

чале XVIII в. отличался г. Сантьяго де Компостела. Этот древний город, бывший некогда столицей провинции, знаменит своим собором, построенным в XI—XII и начале XIII вв. Город и собор являлись конечным пунктом длинного пути, по которому двигались в течение столетий толпы пилигримов. Бесчисленные мелкие пожертвования сливались в громадные суммы, позволявшие церковным орденам вести широкое строительство.

К концу XVII в. древние романские сооружения не только обветшали, но и не отвечали новым художественным идеалам.

Для поддержания престижа и популярности древнего религиозного центра Испании церковные организации в конце XVII в. начали перестраивать фасады старинных храмов, сооружать новые ретабло и алтари, высекать из камня новые скульптурные украшения. При выполнении всех этих работ руководители церковных организаций не ограничивались приглашением местных мастеров и прибегали к приглашению зодчих из других городов.

Так, орденом бенедиктинцев был приглашен для реконструкции церкви Сан Мартин Пинарно зодчий Хосе де ла Пенья де Торо из Саламанки, пользовавшийся в то время славой центра передовой архитектурной мысли (рис. 31). В 1658 г. Хосе де ла Пенья работал уже в качестве главного архитектора кафедрального собора Сантьяго и одновременно руководил сооружением симборио под куполом собора и надстройкой одной из башен главного фасада здания.

Несомненно, что творчество Хосе де ла Пенья оказало сильное воздействие на развитие архитектуры барокко в Сантьяго де Компостела. Немалое влияние на зодчество Сантьяго оказал также Вега-и-Вердуго — ученый-каноник, известный знаток и теоретик архитектуры, руководивший в 1668 г. частичной реконструкцией фасада и сооружением табернакля собора.

Еще более значительную роль в развитии архитектуры барокко в Сантьяго в конце XVII — начале XVIII в. сыграл выдающийся зодчий, преемник Хосе де ла Пенья на посту главного архитектора собора — Доминго де Андраде (около 1659—1712). Им была построена в 1680 г. в северо-восточном углу собора башня дель Релок (башня с часами) — один из главных элементов всего объединенного



31. Сантьяго де Компостела. Монастырь Сан Мартин Пинерио

32. Сантьяго де Компостела. Собор, часовая башня (дель Релох), 1680 г., Д. Андраде

собором архитектурного ансамбля (рис. 32). Эта башня была возведена на древнем основании. Первые ее ярусы в плане квадратны. Верхний ярус, завершенный полукуполом и башенкой со шпилем, имеет восьмигранное сечение. Силуэт башни отличается очень большой стройностью и цельностью. Слитность силуэта достигнута тем, что переходы от одного яруса к другому оформлены небольшими гранеными павильонами, смягчающими резкость уступов. Прекрасно найденное завершение башни увеличивает красоту и законченность ее очертаний.

Башня очень богато декорирована. В изобилии орнамента, частых повторениях раскреповок и смелой прорисовке профилей сказывается большое мастерство, зна-

ние композиционных приемов барокко. Так же, как и в произведениях кастильских мастеров эпохи расцвета барокко, декоративное богатство сочетается здесь с большой простотой и ясностью основной композиционной схемы, построенной на ритмическом расчленении стен плоскими пилястрами.

Работы Хосе де ла Пенья, Вега-и-Вердуго и Доминго де Андраде подготовили почву для создания крупнейшего произведения галисийского барокко XVIII в. — реконструкции главного, западного фасада собора в Сантьяго де Компостела (так называемый Эль Обрадоиро).

Первоначальный западный фасад собора, выполненный в романском стиле, был очень скромн. Его главное украшение

составляли портал и оконные проемы с резными переплетами. Башни, фланкировавшие фасад, были неодинаковыми по высоте. Правая (так называемая башня Де лас Кампаньяс), использовавшаяся для подвески нескольких колоколов, была значительно выше левой. В течение XVII в. было предпринято несколько попыток изменить внешний облик фасада. В начале столетия к нему была пристроена открытая парадная лестница. В 1670 г. под руководством Хосе де ла Пенья де Торо башне Де лас Кампаньяс было придано сложное барочное завершение. В это же время под руководством Хосе де ла Пенья производились некоторые изменения и в оформлении центральной части фасада. Однако все эти попытки изменить облик фасада имели лишь случайный и разрозненный характер. В начале XVIII столетия, на фоне широкого расцвета барочной архитектуры во всех областях Испании, архаичность главного фасада собора Сант-Яго начала казаться совершенно нетерпимой.

В 1738 г. капитул заключил договор с талантливым зодчим, заместившим Доминго де Андраде в должности главного архитектора собора — Фернандо Касас-и-Новоа (ум. в 1794 г.), на составление проекта реконструкции главного фасада. На Касас-и-Новоа была возложена обязанность довести высоту левой боковой башни до уровня башни Де лас Кампаньяс и создать новую композицию центральной части собора. Композиция главного фасада (Эль Обрадоиро, как называют ее испанцы), созданная Касасом-и-Новоа, симметрична. Зодчий сделал обе башни совершенно одинаковыми.

Разработка фасада собора очень своеобразна. Здесь создан гигантский каменный триптих, боковые створки которого прикрывают нижние части башен, а средняя поднимается вверх и завершается огромным и пышным декоративным фронтоном. В открытом арочном проеме фронтона высоко вознесенная над окружающим пейзажем стоит в нише изваянная из камня фигура Сантьяго. Стройные очертания башен и сложный ритм колонн и пилястр создают впечатление стремительного движения вверх, почти по готически подчеркнутого зодчим.

В композиции фасада широко использованы ордера, геральдические элементы и своеобразный плоскостной орнамент в

виде то завитков волют, то накладных каменных плит. Упрощение рисунка всех декоративных элементов несомненно связано с твердостью галисийского гранита, из которого выполнен фасад. Кроме того, упрощая моделировку, зодчий учитывал преобладание в Сантьяго пасмурных и дождливых дней, когда мелкие детали делаются неразличимыми. Упрощенная трактовка деталей, плоскостная моделировка фасадов, широкое использование декоративного мотива накладных плит развиваются в работах и других мастеров.

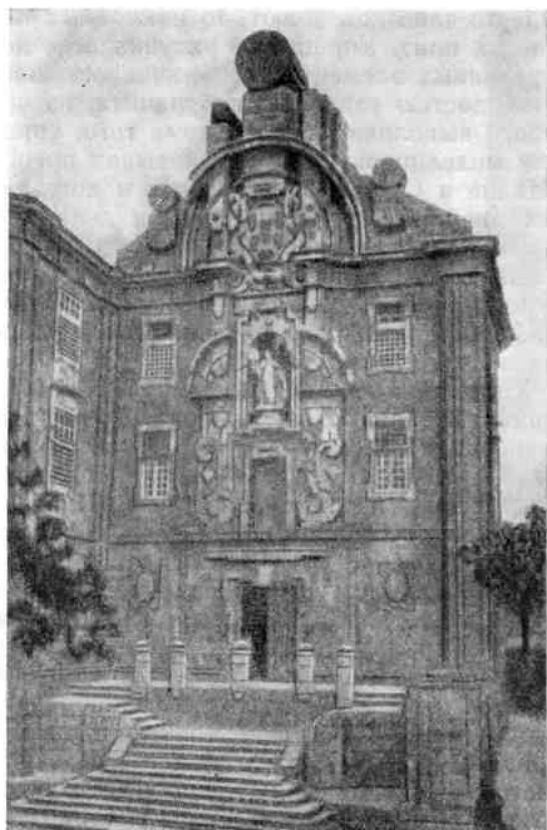
Характерные особенности галисийского варианта барокко отчетливо выступают в композиции фасада дома Городского совета Сантьяго (Каса дель Кабильдо), расположенного на площади Де лас Платерияс, рядом с собором. Здание было закончено в 1758 г.

Над проектом и выполнением его в натуре работали члены известной семьи зодчих Сорела. Плоскость фасада совета расчленена своеобразным ордером, очень далеким от своих античных прообразов. Аптаблемент, в обычном понимании этого слова, отсутствует. Тело пилястр продолжается и над капиталью, приобретая лишь иную трактовку в виде плоских плит различного рисунка. Под самым карнизом из плоскости пилястр выступают очень плоские консоли. Над карнизом возвышается каменная балюстрада, украшенная в центре высоким декоративным щитом, увенчанным тонким шпилем.

Обрамление окон и дверных проемов, так же как и украшения пилястр, кажутся вырезанными из плоских каменных плит. Не ограничиваясь прямоугольными уширениями углов, зодчий украшает оконные проемы большими плоскими завитками.

Зодчие Сантьяго де Компостела середины XVIII в., работая над созданием новых декоративных форм, стремятся избегать применения классических ордеров. Характер пилястр в Каса дель Кабильдо показывает, что архитектор использовал здесь лишь идею вертикального расчленения стены, совершенно не считаясь с элементарной логикой построения ордера и руководствуясь лишь чисто декоративными соображениями.

Одним из наиболее выразительных произведений галисийского барокко является фасад женского монастыря Санта Клара в Сантьяго де Компостела, выполненный



33. Сантьяго де Компостела. Монастырь Санта Клара, середина XVIII в., С. Родригес

зодчим Симоном Родригесом в середине XVIII столетия (рис. 33). Главная часть фасада обработана в виде портала, ярко выделяющего вход в монастырь. Фасад прежде всего привлекает внимание формой фронтона, завершенного группой из трех пилонов; на среднем пилоне покоится большой каменный цилиндр. Деталь в форме цилиндра повторяется и на боковых скатах фронтона. Декоративная арка и герб, очень простые по рисунку, дополняют композицию фронтона. В центре фасадной плоскости размещается ниша, в которой стоит статуя Санта Клары — патронессы монастыря.

Фасад монастыря Санта Клара очень выразителен своей суровой величавостью и простотой. Рисунок деталей органически связан с характером материала стены — великолепного и прочного галисийского гранита. Сильный рельеф декоративных мотивов делает их видными издали и

при любых условиях освещения. Широкое применение плоскостных декоративных элементов в композиции фасадов галисийских зданий эпохи барокко породило термин «плитный стиль», иногда применяемый к галисийскому зодчеству эпохи барокко.

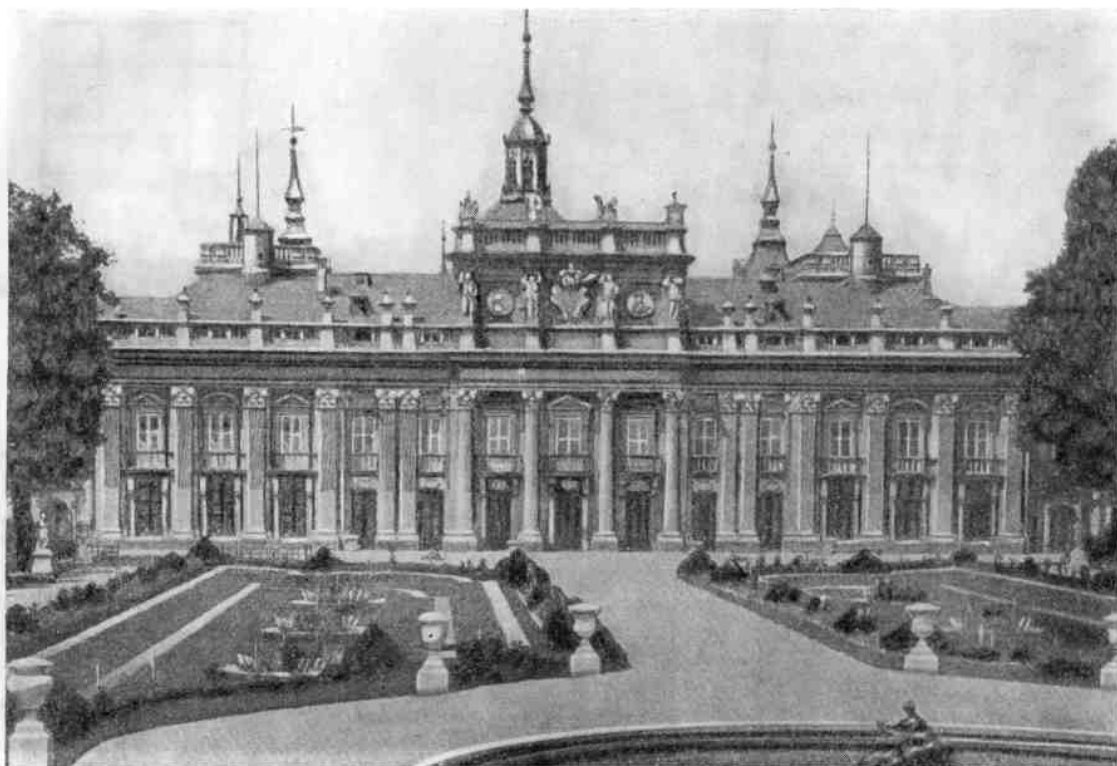
Новые архитектурные приемы Сантьяго получили распространение в зодчестве и других городов Испании.

Галисийская школа в своем стремлении выработать свой собственный архитектурный язык часто впадает в крайности. Поощряемая церковью погоня за все новыми и новыми эффектами очень быстро привела и здесь к декоративной перегрузке фасадов, к утере ясности и гармоничности архитектуры.

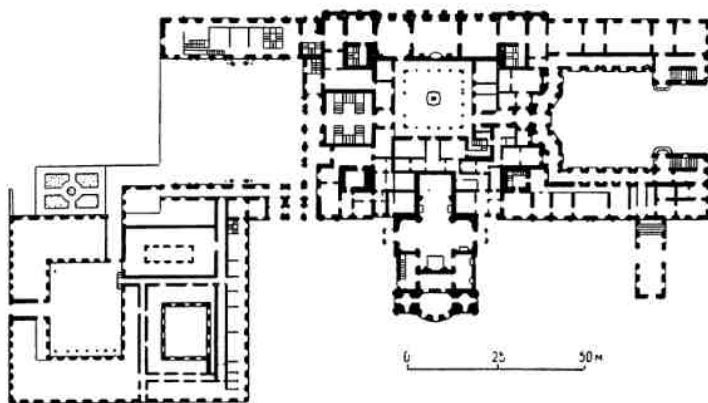
С начала XVIII в., после перехода королевского трона Испании к Бурбонам, пестрота и многообразие общей картины развития испанской архитектуры еще более увеличились. Филиппу V — внуку Людовика XIV и его первой жене Марии Луизе Савойской яркое своеобразие испанского барокко было глубоко чуждым. До смерти Марии Савойской (1714) при дворе были особенно сильными французские влияния. После женитьбы Филиппа V на Изабелле Фарнезе Пармской при дворе постепенно начинает развиваться тяга ко всему итальянскому.

Первые годы царствования Бурбонов ознаменовались строительством ряда королевских резиденций. Начало этому было положено постройкой дворца Сан Ильдефонсо близ Сеговии (так называемая Ла Гранха), длившейся с 1719 по 1739 г. (рис. 34). Основное ядро дворца с внутренним двором и церковью было построено Теодором Ардемансом. Парк, в планировке которого несомненно влияние Версаля, спроектирован Ренэ Карлье и осуществлен под руководством Э. Бутелу.

Достройка дворца (его боковых крыльев) производилась учениками римского архитектора Карло Маратта — Андреа Прокаччини и Семпронио Субисати. Наиболее импозантный элемент композиции дворца Сан Ильдефонсо — центральная часть паркового фасада, осуществленная Сакетти по проекту выдающегося итальянского зодчего Филиппо Ювара (1685—1735). Сильная пластика колонн колоссального ордера центра, увенчанного мощным антаблементом, особенно ярко выделяется на фоне



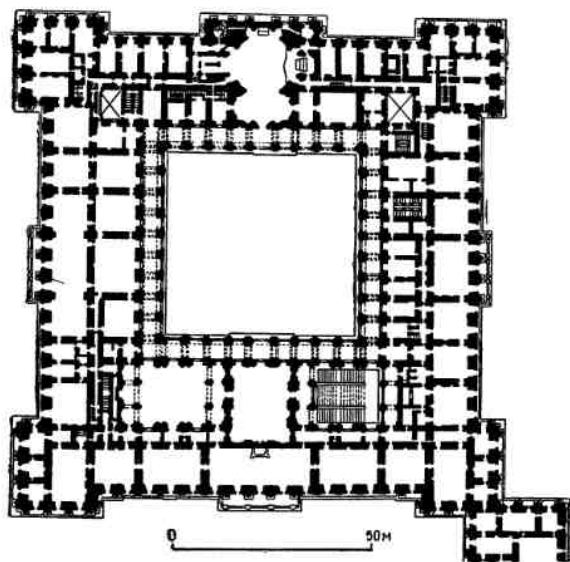
34. Сан Ильдефонсо. Королевский дворец (Ла Гранха), 1719—1739 гг. Центральная часть — Т. Ардеманс, боковые крылья — А. Прокаччини и С. Субисати, центральная часть паркового фасада — Ф. Ювара и Сакетти, генплан парка — проект Р. Карлье (30-е годы XVIII в.). План дворца и парковый фасад



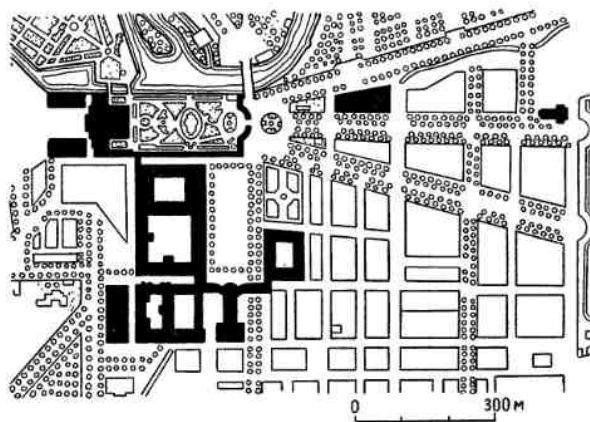
дробной и многомотивной архитектуры боковых крыльев.

Самым крупным дворцовым строительством царствования Филиппа V был королевский дворец в Мадриде (рис. 35). В 1735 г. он поручил Филиппо Ювара спроектировать огромное сооружение, превышающее по размаху Версаль. В том же году Ювара умер, успев сделать лишь предварительные эскизы. Его преемником стал Саккетти (ум. в 1766 г.). Финансовые трудности вынудили короля резко сократить

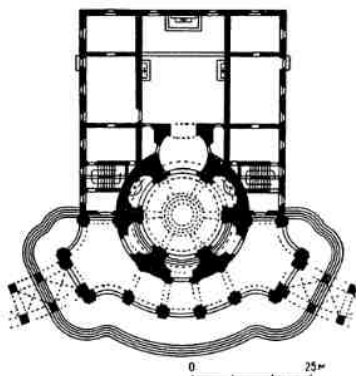
размеры дворца. По плану 1736—1738 гг. все дворцовые помещения группируются вокруг единого замкнутого двора. Огромный, элементарно простой по очертаниям основного объема дворец с угловыми выступами и массивными стенами, стоящий на берегу р. Мансанарес, вызывает ассоциации с укрепленным замком. Присматриваясь к разработке фасадов, легко обнаружить влияние луврской композиции Бернини. Однако применение ордера и ажурных балюстрад лишь в малой степени



35. Мадрид. Королевский дворец, 1738—1764 гг., Дж. Саккетти (по проекту 1735 г. Ф. Ювара). План и главный фасад



36. Аранхуэс. Королевский дворец, 1727—1768 гг., Т. Ардеманс, Л. Брашэльс, Г. Веласкес и др. Ген-план



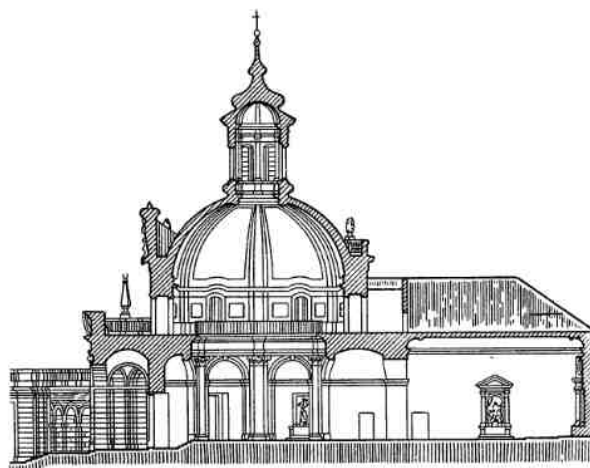
37. Аранхуэс. Дворец, капелла Сан Антонио, 1767—1768 гг., по проекту Дж. Бонавиа (проект 1748 г.). План, фасад, разрез



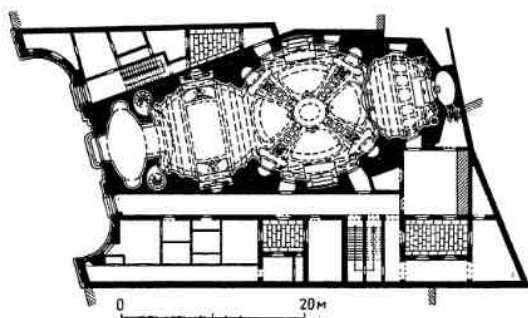
смягчают суровую строгость дворца, так резко контрастирующего с общим характером испанской архитектуры того времени.

Столь же чужеродной кажется и разработка архитектурной композиции загородной королевской резиденции в Аранхуэсе (1727—1768; рис. 36). В строительстве нового дворца в Аранхуэсе, расположенного на месте старого дворцового здания, построенного во времена Филиппа II Хуаном Эррерой, был занят целый ряд мастеров — Теодоро Ардеманс, Леандро Брашелье, Этьен Маршан, Джакомо Бонавиа, Гонсалес Веласкес и др. В планировке дворца нетрудно заметить двойственность композиции. Главная ось, подчеркнутая курдонером и трехлучием парка, идет с запада на восток. Однако в силу ориентации на наиболее живописную часть местности — излучину реки — доминирующее значение приобрел северный фасад. Сюда был перенесен и главный вход. Курдонер превратился в место стоянки экипажей. Дробная и сухая разработка фасадов Аранхуэса томительно однообразна. Контраст с темпераментным и ярким испанским барокко, процветавшим вдали от королевского дворца, явно не в пользу новой придворной архитектуры.

Единственным интересным элементом дворцового комплекса зданий Аранхуэса является капелла Сан Антонио, построенная по проекту Джакомо Бонавиа (ум. в 1759 г.), созданному им в 1748 г., но осуществленному лишь в 1767—1768 г. (рис. 37). Центрическая часть служит цер-



ковью для мирян, задняя прямоугольная пристройка — для клира. Галерея над боковыми алтарями предназначена для придворной знати. В очертаниях плана капеллы строгая геометричность основных объемов смягчается введением плавных кривых линий и овальных форм. Объемная композиция этого здания очень выразительна. Горизонтальный ритм примыкающих к храму низких открытых аркад замыкается в центре высокими арками капеллы. Ряд вертикальных уступов завершён стройной башенкой. Сложность объемного построения сочетается здесь с большой сдержанностью декоративной разработки. Характерная особенность испанского барокко — простота общей объемной композиции и очень насыщенная декоративная

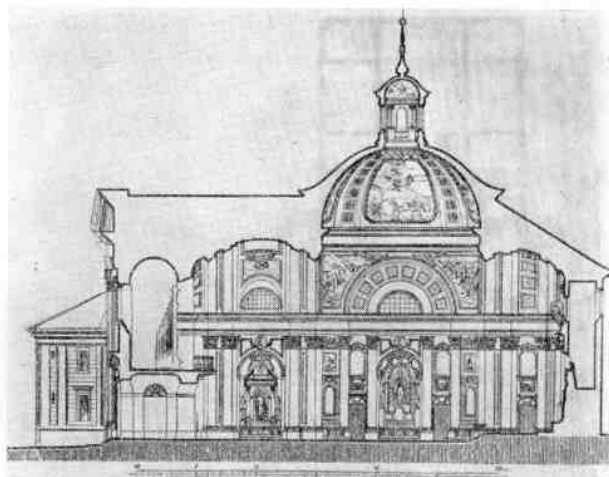


38. Мадрид. Храм Сан Марко, 1749—1753 гг., В. Родригес. План, продольный разрез

разработка ее отдельных элементов — здесь уступает место полярно противоположному приему, скорее свойственному барокко Италии.

Цикл королевских дворцовых сооружений закончился строительством в 1752 г. дворца для овдовевшей Изабеллы Фарнезе в Рио-Фрио близ Ла Гранхи. Это здание по характеру своему напоминает королевский дворец в Мадриде и не внесло в испанскую архитектуру ничего нового.

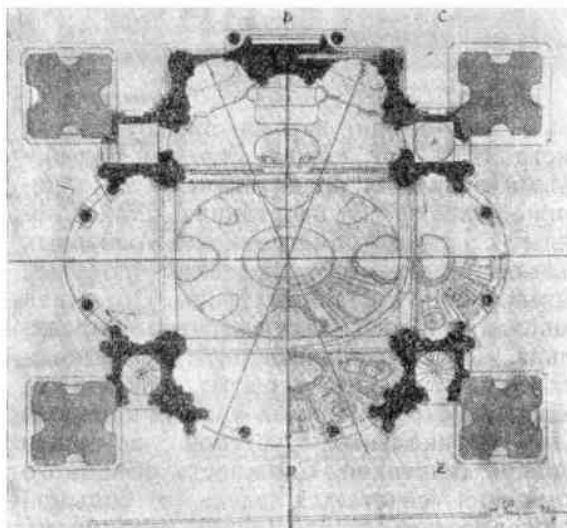
Стремясь противопоставить свойственной испанским мастерам барокко свободе от каких-либо канонов строгую закономерность, безудержному произволу художест-



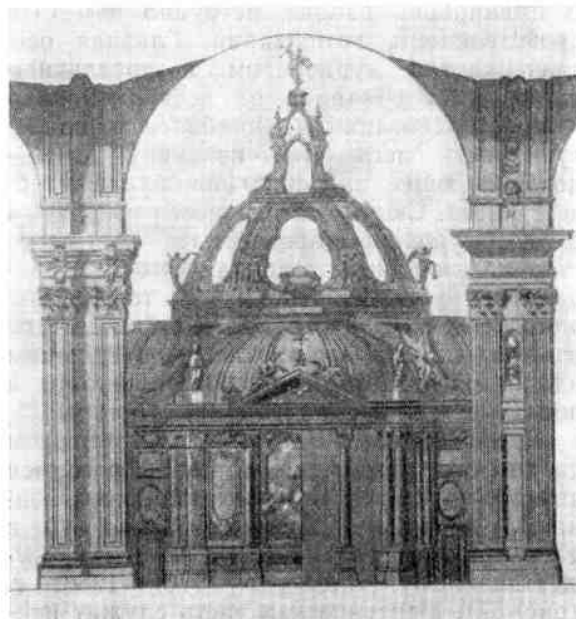
венной фантазии научное понимание архитектуры, основанное на изучении Витрувия, итальянских и французских теоретиков, Бурбоны создали в 1752 г. Королевскую академию св. Фердинанда в Мадриде. Наиболее успевающие ее ученики получали шестилетнюю командировку в Рим. Вслед за этим академией были открыты в Валенсии, Барселоне, Кадиксе, Сарагоссе.

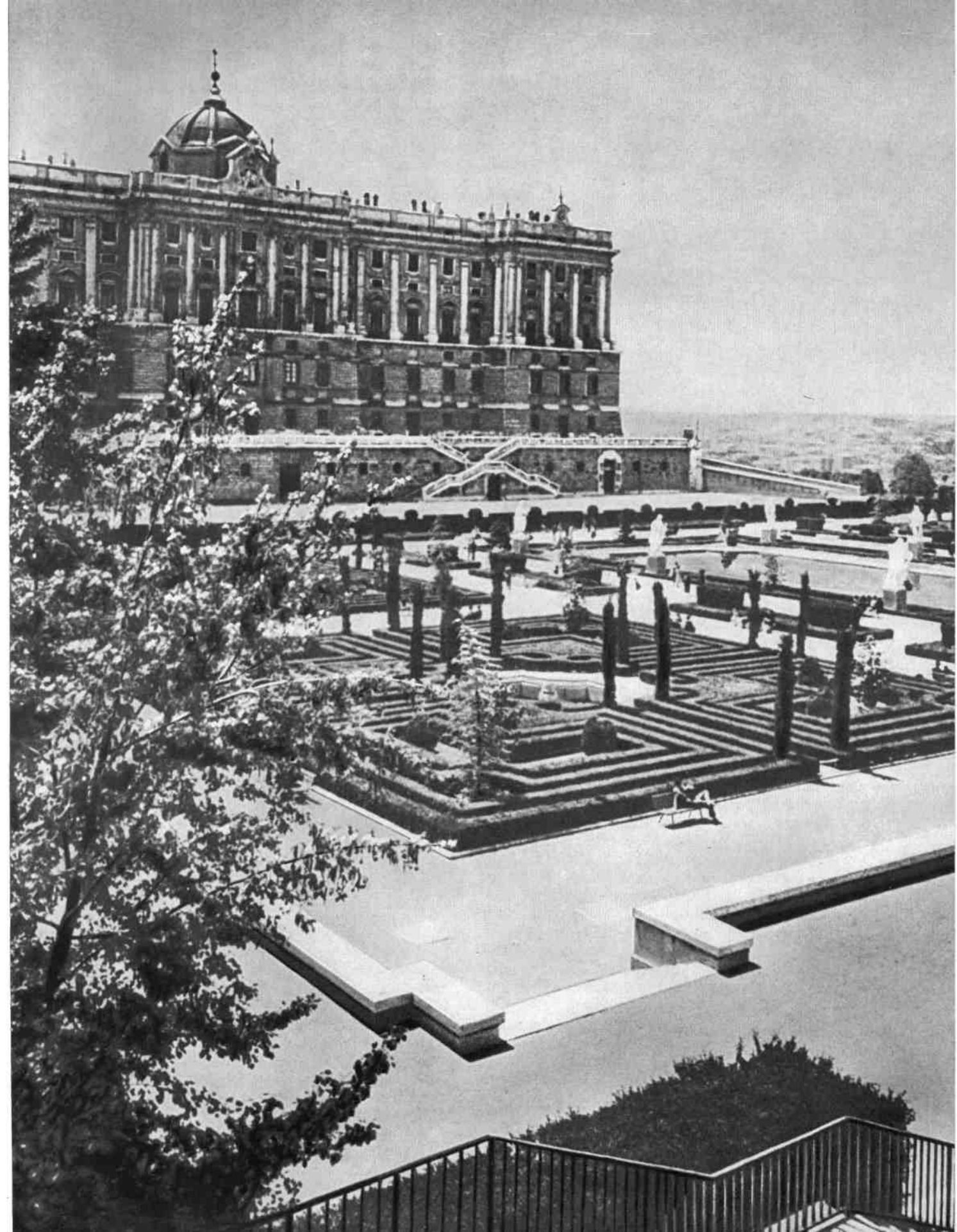
Учреждение академий способствовало развитию новых художественных идеалов, очень далеких от творческих приемов испанского барокко.

Наиболее яркой фигурой испанского зодчества середины XVIII в. был Вентура



39. Сарагосса. Собор Нуэстра Сеньора дель Пилар. Капелла, 1750 г., В. Родригес. План, фасад





Родригес (1717—1785) — один из основателей и первых профессоров академии св. Фердинанда. Он начинал свою деятельность в качестве помощника Этьена Маршана в Аранхуэсе, позднее работал под руководством Ювара и Сакетти по проектированию мадридского дворца.

Первой его самостоятельной крупной работой был храм Сан Марко в Мадриде (1749—1753, рис. 38). В этом сооружении особенно интересна эффектная композиция внутреннего пространства с рядом вливающих друг в друга помещений, овальных в плане и расположенных на одной оси. Вариации овальных форм, последовательное нарастание пространственных эффектов к центру, динамизм композиции свидетельствуют уже в этом раннем произведении Родригеса о его большой талантливости.

Большую популярность принесла Родригесу переделка интерьера собора Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе (1750, рис. 39). Родригес создал для главной святыни собора — изображения Богоматери, стоящей на столбе, — красивую многолепестковую в плане капеллу, покрытую ажурным куполом. Большая сложность и свобода построения и декоративность архитектурных форм этой капеллы характерны для раннего периода творческой деятельности Родригеса. К 60-м годам академическая деятельность Родригеса начала сказываться и на его творчестве. С этого времени Родригес начинает стремиться к отказу от произвольной декоративности, ищет иных, более строгих, логически оправданных архитектурных приемов. По всей вероятности в этом сказалось влияние трактата Блонделя, ставшего хорошо известным во всех академиях мира. В это время у Родригеса, как и некоторых других испанских мастеров, пробуждается новый интерес к суровой строгости и логике творчества Хуана Эрреры.

Новые тенденции очень ярко проявились в здании анатомического театра Королевского медицинского колледжа в Барселоне (1761). Общий облик этого сооружения, лишенного каких бы то ни было украшений, не имеет уже ничего общего с буйством декоративной фантазии мастеров испанского барокко.

Наиболее крупное произведение Родригеса последних лет его творческой деятель-

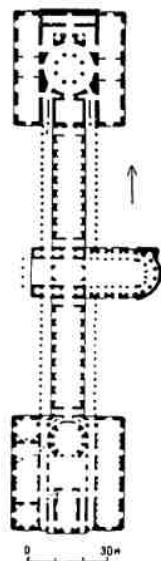


40. Памплона. Собор, начат в 1397 г., в 1783 г. перестроен В. Родригесом (главный фасад)

ности — фасад собора в Памплоне (1783, рис. 40).

Очертания огромного четырехколонного портика собора невольно заставляют вспомнить о римской античности. Идеалы величия, простоты и строгости окончательно вытеснили в творчестве Родригеса сложную и непринужденную игру архитектурных форм, характерную для первой фазы его архитектурной деятельности.

Творческая эволюция Родригеса иллюстрирует собой те изменения, которые произошли в испанской архитектуре в середине и конце XVIII в. под влиянием двора и академий. Рассудочность, сухость и космополитичность архитектурных образов пришли на смену яркому своеобразие испанского барокко периода его расцвета. Лишь вдали от двора и академий продолжали существовать местные школы, тесно связанные с традициями народного искусства.



41. Мадрид. Музей Прадо, 1785—1787 гг., Х. де Виллануэва. План, главный фасад

В конце XVIII в. после смерти Вентуры Родригеса наиболее яркой фигурой испанского зодчества становится Хуан де Виллануэва (1739—1811). Его наиболее известное произведение — музей естественной истории Прадо в Мадриде (1785—1787), лишь позднее превращенный в художественный музей (рис. 41).

Планировка здания свидетельствует о характерном для классицизма стремлении вписать все многообразные внутренние помещения в симметричную трехчастную схему. Главная ось подчеркнута на фасаде монументальным портиком, охватывающим по высоте два этажа. Композиционный центр усилен огромным скульптурным панно аттика. Боковые части здания разбиты на два яруса, что еще больше подчеркивает значительность центрального портика. Сочный контраст затененных арочных проемов и гладких плоскостей ниж-

него яруса чем-то напоминает об одновременных с этим произведением работах Леду.

Последние годы XVIII в. и первые десятилетия XIX в. были для Испании очень тяжелым временем. Война с Францией, вторжение наполеоновских войск, экономические трудности послевоенных лет, революция и гражданская война 1820—1823 гг. резко затормозили строительную деятельность. Значительных произведений архитектуры в этот период в Испании не появилось.

Наиболее плодотворным этапом в развитии испанской архитектуры начала XVII — начала XIX в. остается период расцвета яркого и самобытного испанского барокко. Целая плеяда талантливых испанских мастеров этого времени сделала поистине крупный вклад в развитие мировой архитектуры.

II. АРХИТЕКТУРА ПОРТУГАЛИИ XVIII — НАЧАЛА XIX в.

Стремительный, но недолгий расцвет Португалии в конце XV и 1-й четверти XVI в. был связан с поистине триумфальными географическими открытиями, превратившими маленькую страну в огромную

колониальную державу. После этого наступает период длительного упадка. Ослабленная Португалия попала под власть своего исконного врага — Испании — и более полувека (1580—1640) находилась под

властью оккупантов. Строительство в это время практически прекратилось. Некоторое оживление его наступает лишь после изгнания испанцев, достигая значительного размаха в XVIII столетии в период барокко.

Конкретные исторические проблемы и заботы португальцев об упорядочении колониальной державы, сохранении независимости сделали неактуальной задачу, стоявшую перед архитекторами крупнейших католических стран — борьбу с контрреформацией.

Португальское барокко отмечает собой подлинное возрождение маленькой древней страны. Высший его подъем в 1700—1770-е годы, как и расцвет стиля мануэлино, был обусловлен новыми успехами колониальной политики, вызван новым притоком богатств в страну, открытием и интенсивной добычей золота и алмазов в глубинных районах Бразилии.

Стремление к самобытности было в какой-то мере программным после долгого владычества испанцев. Португальское барокко вдохновлялось традициями романской архитектуры, создававшейся в эпоху реконкисты и основания независимого португальского государства. Быть может связь с романской архитектурой ясно ощутима потому, что новаторство двух наиболее значительных после романики этапов развития португальского зодчества — мануэлино и барокко — заключается в декоре. Все это определяет особенности португальского барокко, его своеобразие и национальный колорит.

Пышный декор мануэлино, состоявший из нагромождения дорогих сердцу португальцев символов — канатов, парусов, якорей, водорослей, кораллов, крестов и монограмм Мануэля Счастливого (вдохновителя морских открытий), располагается на фоне по-романски массивных стен, укрепленных мощными контрфорсами. В барокко тоже сохраняются гладь стен и простота конструкций. Оно заимствует у романтики ряд архитектурных форм, органично включая их в новые композиции.

Вторая особенность португальского барокко — его светский характер и жизнерадостность.

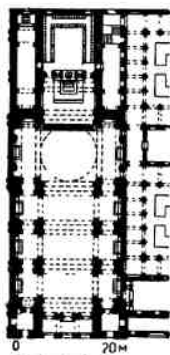
Уже в период испанского владычества в португальской архитектуре начинается процесс освоения и переработки традиций итальянского Ренессанса. Творческое отно-

шение к образцам приходит на смену пассивному подражанию, характерному для первой половины XVI в. Насаждавшаяся сверху концепция итальянского Возрождения противоречила традициям португальского зодчества, сложившимся и развивавшимся в период романики, готики и мануэлино. Значение португальского барокко, рожденного эпохой национального подъема, заключается в том, что в нем переплавляются и синтезируются местные традиции с общеевропейскими и, в частности, итальянскими традициями, происходит кристаллизация черт, совокупность которых приведет в XVIII в. к созданию самобытного варианта общеевропейского стиля.

Фасад церкви Сан-Висенти ди Фора в Лиссабоне (начата строительством в 1582 г. по проекту итальянского архитектора Филиппо Терци, 1520—1590) замечателен четким делением на два этажа, которое подчеркнуто ордерами и двумя рядами окон (рис. 1). Несмотря на сухость и невыразительность деталей, эта церковь является этапным сооружением. Увеличение размера окон второго этажа, вызванное желанием лучше осветить расположенные у западного конца церкви хоры, существенно изменило традиционную схему западного фасада христианской церкви, сделало его похожим на дворцовое здание.

Композиция фасада церкви Сан-Висенте — редкое явление в архитектуре барокко Португалии. В Италии и Испании первостепенное значение в композиции фасада принадлежало декору, определявшему его облик и образное звучание. Расположение окон и их форма определялись утилитарными соображениями и не оказывали влияния на эстетические качества построек. Автор церкви Сан-Висенти как бы смещает акценты. Окно становится важнейшим композиционным фактором. Ряды больших оконных проемов выявляют в образе здания черты, которых обычно избегали мастера барокко — регулярность, упорядоченность. Рационализм, светский характер, спокойные линии и большие светлые окна импонировали душевному складу португальцев, чуждому мистики и религиозной экзальтации. Церковь Сан-Висенти получила всеобщее признание, став прототипом португальского варианта барочной церкви.

Последствия изгнания испанцев из Португалии в 1640 г. и восстановление независимости не сразу сказались на строитель-



1. Лисабон. Церковь Сан-Висенти ди Фора, 1582—1605 гг., Ф. Терци. План и фасад

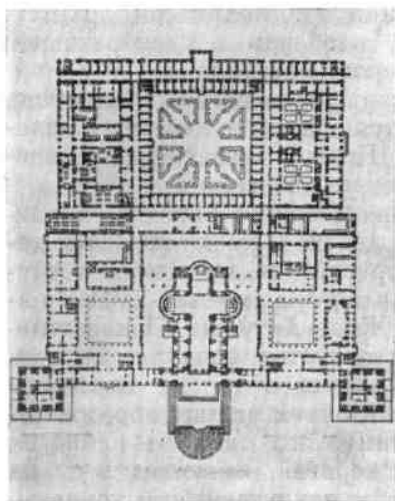
стве и архитектуре. Согласно традиции, идущей от 30-х годов XVI в., ответственные заказы поручаются иноземцам. Объем строительства на протяжении 2-й половины XVII в. также остается незначительным. В основном перестраиваются и украшаются интерьеры старых церквей. Тем не менее XVII в. — важный этап в развитии португальского зодчества. В XVII в. сформировались пространственная структура и композиция португальского храма. Его узкий, сильно вытянутый в длину объем состоит из трех частей: хоров в двух уровнях, нефа (церкви всегда однонефные) и алтарной

части с непосредственно примыкающими к нему подсобными помещениями.

Фасад иезуитской семинарии в Санта-реме (1676, арх. Жоао Нуньес Тиноко) сохраняет простоту, четкость и уравновешенность дворцовой схемы с двумя рядами больших окон. Светское начало пронизывает и его интерьер. В церквях португальского барокко XVII—XVIII вв. отчетливо проявляется тенденция не к усложнению и иллюзорности внутреннего пространства, но к его объединению, упрощению объема и конструкции. Ясный, легко охватываемый взглядом интерьер семинарской церкви кажется величественным благодаря применению пилястр гигантского ордера, ритмически членищих стены, и простой форме полуциркульного потолка. Два яруса полуциркульных окон дополняют сходство с приемным залом дворца, создавая тем самым неизвестную остальной части Европы композицию внутреннего пространства церкви.

В XVII в. был создан тип португальского ретабло, отличного от аналогичных композиций Италии и Испании. Он имел своим прототипом порталы романских соборов. Композиция в виде глубокой полуциркульной арки с отступающими от передней плоскости, чередующимися колоннами и пилястрами, создавала ощущение глубины и пластичности. В полумраке центральной ниши помещалось обычно изображение «Страстей Христовых», распятие, образ богородицы. Выполненный из позолоченного дерева и богато украшенный резьбой ретабло представлял собой как бы апофеоз декоративного убранства храма. Относительная сдержанность в декорировке фасадов компенсируется красочностью убранства интерьеров, где тяжелый блеск золота алтарных преград и рам, обрамляющих холсты с житиями святых, дополняется ковровой облицовкой нижней части стен изразцами синего, зеленого и желтого цветов.

Традиции романского зодчества живут также в приемах украшения интерьеров. Особенно ощутимы они в северных районах, бывших в свое время колыбелью реконкисты. Основные архитектурно-конструктивные формы в интерьерах этих храмов — арки травей и поверхности опорных столбов — как бы оплетаются орнаментом. Именно так был в конце XVII в. изменен до неузнаваемости интерьер церкви Сан-



2. Дворец-монастырь Мафра, 1717—1730 гг., И. Ф. Людовиси. План, общий вид и интерьер церкви

Франсишку в Порту. Но португальские зодчие не утратили чувства меры. Половина столбов и опирающихся на них арок как бы закована в золотой панцырь орнаментики из стелющихся виноградных лоз. Вторая половина арок и столбов оставлена в первозданной строгости своих готических форм, и от этого контраста богатство и усложненность декора становятся особенно ощутимыми.

С начала XVIII в. в связи с резким увеличением притока богатств из колоний, повлекшим за собой новый подъем Португалии, значительно возрастает и размах строительных работ. Новым по сравнению со 2-й половиной XVII в. является также дворцовое строительство, почти совершенно прекратившееся в годы испанского владычества и непосредственно следующие за ними десятилетия.

Главным архитектором короля в 1-й половине XVIII в. был уроженец Германии Иоганн Фридрих Людвиг (португальский вариант его фамилии — Людовиси, 1670—1752), получивший образование и начавший карьеру в Риме в качестве резчика алтаря святого Игнатия церкви в Иль Джезу. Его крупнейшая постройка в Португалии — королевский дворец-монастырь Мафра (1717—1730) — португальский вариант Эскориала (рис. 2). Он соединяет в себе особенности немецкого и итальянского ба-



рокко с упорядоченностью композиции португальских храмов; не обнаруживая, однако, высоких художественных достоинств, он свидетельствует о посредственности его создателя.



3. Барселос. Церковь Сеньор де ла Крус, 1683—1734 гг., Ж. Антуниш

В 1755 г. столица страны — Лиссабон — была почти полностью разрушена жесточайшим за всю историю ее существования землетрясением. Это послужило поводом к его полной реконструкции. Город был перепланирован и перестроен в полном соответствии с правилами регулярного градостроительства классицизма. В новом, так называемом Нижнем городе, особенно сильно пострадавшем от землетрясения, была проложена прямоугольная сеть широких улиц. На берегу Тежу была разбита парадная Королевская площадь, обращенная одной стороной к реке, а с остальных трех застроенная административными зданиями (архитекторы де Майа, Эужение душ Сантуш и Райналдо Мануэл душ Сантуш).

Однако Португалия — слабо развитая страна с паразитическим дворянством, жившим в основном за счет богатств заморских колоний, не имевшая передового для того времени третьего сословия, — осталась чуждой идеалам, проблемам и образам классицизма. Исключение составляет Лиссабон, в котором строительство в стиле классицизма предписывалось свыше. Не подготовленное предшествующим развитием, оно лишено оригинальности, отличается сухостью и казарменностью официального стиля. Но даже в столице и развивавшихся под ее влиянием областях во 2-й половине XVIII и начале XIX в. сохра-

няются традиции многообразной архитектуры барокко, особенно в декоративной резьбе интерьеров и ретабло.

От придворной архитектуры Лиссабона резко отличается зодчество северных областей (Браги, Порту), избежавшее влияния космополитической политики двора.

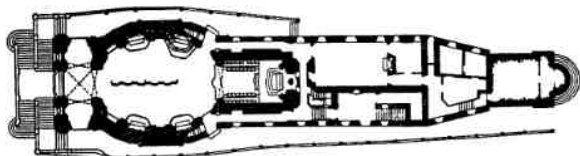
Особенности северного барокко, характерного своей антибарочностью, сформировались в творчестве выдающегося португальского архитектора конца XVII — начала XVIII в. Жоао Антуниш. Показательной для его творчества является церковь Сеньор де ла Крус в городе Барселосе (рис. 3). План и объем здания образованы кривыми линиями. Это одна из немногих в Португалии церквей, имеющих в плане греческий крест с закругленными концами. Композиция ее строга и уравновешена. Она основана на сочетании простых и крупных объемов, законченность и ясность которых ассоциируется с гармонической ясностью центрических построек итальянского Ренессанса. Границы объемов и членения фасадов выражены четко и непосредственно. Они, как и основные декоративные детали, выделены цветом. Коричнево-красный камень балюстрад, карнизов, пилястр, наличников на фоне оштукатуренных и побеленных стен воспринимается как своеобразный каркас, костяк всей композиции. Он подчеркивает ее рационалистичность, отделяет инертные плоскости стен от основных композиционных акцентов. Сдержанное применение декоративной скульптуры и скромность оформления порталов дополняют общее впечатление цельности и гармонии, которым проникнуто все здание.

Выдающимся представителем северного барокко Португалии 1-й половины и середины XVIII в. был итальянец Никколо Назони, ассимилировавший особенности местной архитектуры и непосредственно оттачивавшийся от творчества своих замечательных предшественников.

В раннем произведении Назони — церкви Асунта в Порту (1735) — налицо все особенности северного барокко первой половины века. Традиционный для Португалии вытянутый план узкой и длинной церкви смягчен введением криволинейных объемов и скругленных углов. Фронтальность композиции поднятого на высокий цоколь здания с ведущей к нему парадной лестницей обнаруживает определенное род-

ство с композицией романских соборов северной Португалии. Узкие тяги, карнизы и наличники из красного гранита изящно и ненавязчиво выделяют основное в композиции боковых фасадов, вносят упорядоченность в их живописную композицию. Те же особенности присущи знаменитой церкви Сан-Педру душ Клеригуш в Порту — одному из лучших сооружений северного барокко (рис. 4).

Во 2-й половине XVIII — начала XIX в. декоративные детали — наличники окон, карнизы, фронтоны становятся более утонченными и усложненными. Наличники часто украшаются раковинами, рокайльными завитками. Линии карнизов и силуэты фронтонов становятся прерывистыми, приобретают уступчатую и многолопастную форму. Эти детали, придающие

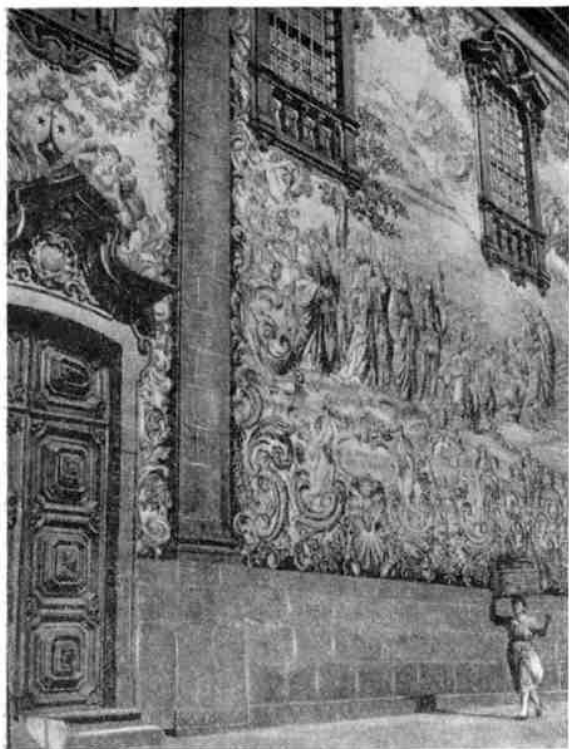


4. Порт. Церковь Сан-Педру душ Клеригуш, 1732—1750 гг., Н. Назони. План и общий вид

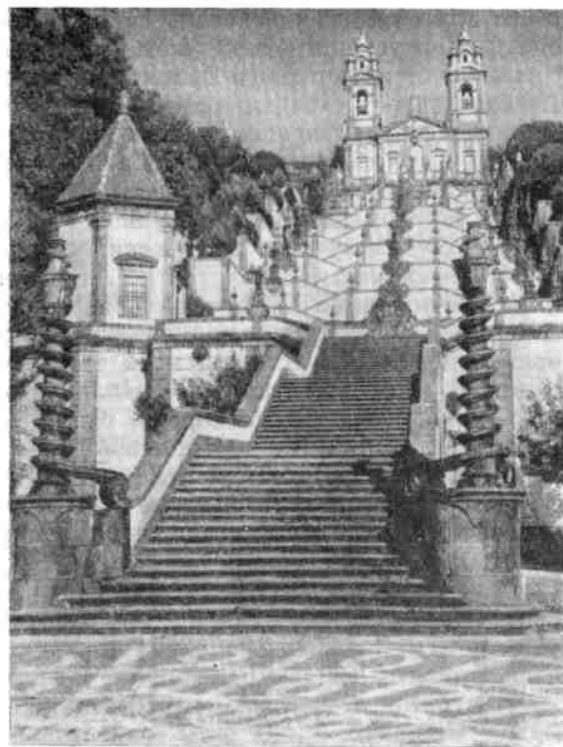


5. Гимаранш. Церковь Страстей Христовых, XVIII в. Главный фасад

постройкам изысканность и хрупкость, дали повод говорить о португальском варианте рококо. Португалия — единственная в Европе страна, где рокайльные мотивы украшают не только интерьеры, но выходят на поверхность фасадов. Декоративное начало здесь торжествует и определяет специфичность архитектуры. Из интерьеров был перенесен на фасады и обычай украшать стены изразцами сверху донизу. Фасады дворцов и церквей уподобляются многоцветному ковру, на фоне которого располагаются выложенные из камня сложнейшие обрамления окон (церкви Стра-



6. Порту. Церковь Кармелитов. Панно из изразцов на фасаде, XVIII в.



7. Брага. Паломническая церковь Бон Жезуш, 1773—1827 гг., К. Амаранти

стей Христовых в Гимараинш, Кармелитов в Порту (рис. 5 и 6).

Именно эти особенности — консервативность конструкций и определенная косность инженерной мысли, острое чувство декоративности и изобретательность в области декоративных форм, скупость в их применении и игра на контрастах, неизменно присутствующие на всех стадиях развития португальского зодчества, — определяют национальный колорит португальской архитектуры XVIII в. При этом она не утрачивает присущих зодчеству первой половины столетия упорядоченности и четкости композиции. Сохраняются ставший уже традиционным контраст белых стен и темного цвета деталей, подчеркнутость поэтажных членений, ряды больших окон. Число декоративных деталей не становится больше, они становятся лишь сложнее. Эта характеристика в равной степени применима к дворцам (дворец Лобуш Мачадуш в Гимараинш, палаццо Матеуш в Вила Реаль) и знаменитым паломническим церквям в Ламегу (1761, арх.



8. Визу. Церковь Мизерикордиа, середина XVIII в.

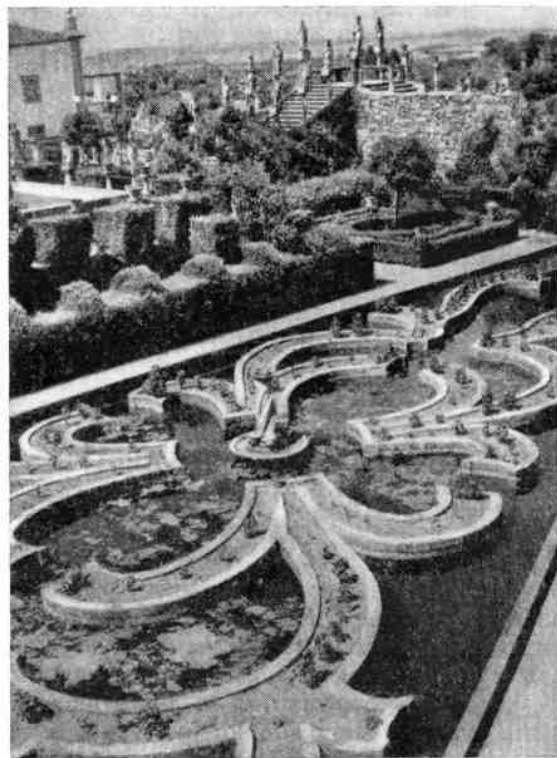
Н. Назони) и Бон Жезуш в Браге (1773—1827, арх. Круш Амаранти рис. 7), храму Мизерикордия в Визу (рис. 8).

В XVIII в. в Португалии достигло высокого развития садово-парковое искусство. В противоположность громадным испанским обычно небольшие по размерам португальские дворцы, городские и загородные, выходили в регулярные парки, где искусственность созданной руками человека природы — боскеты, подстриженные деревья и кустарники — прекрасно сочетались с естественным рельефом, с величественными лестницами, беседками, гротами и анфиладами. Днища и стены бассейнов (сложных многолопастных и фестончатых форм), каналы и мостики всегда облицовывались многоцветными изразцами. Образцом очаровательного и прихотливого смешения искусственности и порядка, характерного для парковой архитектуры Португалии, могут служить парк дворца Келуш (арх. П. Б. Робийон) и сад при епископском дворце в Каштелу Бранку (рис. 9).

Паломнические церкви, расположенные на вершинах высоких холмов, окружены парками, по великолепию и размерам не уступающими дворцовым. В композиции церквей в Ламегу и Бон Жезуш в Браге мастерски учтен рельеф. Здесь целый каскад лестниц с террасами, балюстрадами, обелисками; парковым деревьям придана самая необычная, но геометрически простая и четкая форма.

Проникнутое светскими настроениями и патриотизмом жизнерадостное португальское барокко представляет самобытное явление в архитектуре своего времени.

Необычный вытянутый план и оригиналь-



9. Каштелу Бранку. Сад при епископском дворце, XVIII в.

льная пространственная структура португальских храмов, активное использование фактурно-цветовых контрастов, четкость пропорций, некоторая хрупкость и интимность композиций, сдержанность в применении декора, своеобразие парковой архитектуры определяют ценность вклада этой маленькой страны в сокровищницу мирового зодчества.

АРХИТЕКТУРА АВСТРИИ, ЧЕХИИ, СЛОВАКИИ И ВЕНГРИИ

I. АРХИТЕКТУРА АВСТРИИ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

XVII—XVIII века в Австрии являются временем победы над сословиями, а затем развития и укрепления абсолютной монархии, опиравшейся на католическую церковь. Экономически слабая буржуазия была устранена от участия в политической жизни страны. Двор, церковь и дворянство определяли лицо монументального строительства, господствующие художественные вкусы. Архитектура становится ведущей отраслью художественного творчества, подчиняющей, впитывающей и живопись, и скульптуру. Как центр монархии особенно выдвигается Вена; сюда ко двору Габсбургов тянется дворянство, здесь возводятся здания, которым подражает вся империя. Ведущими типами монументальных сооружений становятся дворцы императора и придворных и католические монастыри, в изобилии строившиеся и перестраивавшиеся для поборников контрреформации — монашеских орденов с иезуитами во главе.

Несмотря на перерыв, вызванный опустошительной 30-летней войной (1618—1648), и постоянную угрозу турецкого завоевания в стране успешно развивается строительство. Период от начала до 90-х гг. XVII в. относится ко времени раннего барокко. Окружением монастырей и дворцов, в которых формы барокко наиболее определились, является рядовая жилая застройка. Вплоть до конца XVII в. жилая застройка, следуя оставшейся неизменной средневековой схеме города, делится на дома, расположенные в пределах окруженного укреплениями города, и дома предместий. Дома в черте укреплений не меняют своей

структуры; они повернуты к улице торцом и расположены на узких участках. Одно-двухэтажные дома предместий следуют типу крестьянского дома. Проникновение новых форм можно отметить к концу периода лишь в деталях (в частности, щипец на торце дома получает изогнутую форму).

Влияние барокко проникает в первую очередь в область культового строительства. Храм явился наиболее характерным типом монументального строительства раннего барокко. Архитектура этого периода направлялась итальянскими архитекторами, так как кадры местных архитекторов значительно поредели во время войны. Первым памятником нового направления является построенный в 1614—1628 гг. по проекту Сантино Соляри из Комо (1576—1646) собор в Зальцбурге (рис. 1) — резиденция архиепископов, тесно связанных с римским папой. Основанный на месте романской базилики, он стал центром комплекса возникших вокруг него четырех площадей, образованных за счет сноса средневековой застройки и кладбища, существовавшего при соборе. Архитектуре собора уже свойственны элементы, характерные для последующих культовых сооружений раннего барокко. Однако в начальной стадии периода местными мастерами возводились и сооружения, целиком следующие заветам предыдущего времени (францисканская церковь в Вене, 1603—1611).

Фасад собора в Зальцбурге — купольной двухбашенной базилики — четко расчленен по вертикали тремя ярусами пи-



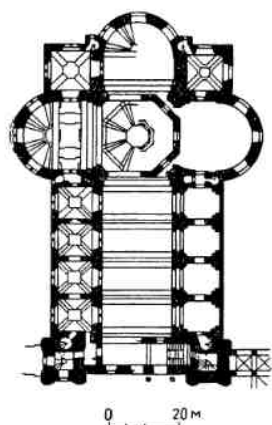
лястр, одновременно подчеркивающих границы отдельных частей здания. Построенные вслед за собором иезуитская церковь в Инсбруке (1627—1640), университетская иезуитская церковь в Вене (1627—1631), церковь доминиканцев в Вене (1631—1634), Шотландская церковь там же (1638—1641) имеют такую же плоскую декорацию, и в общих чертах их планы и фасады восходят к итальянским образцам, в частности (цер-

ковь доминиканцев) к прототипу многих католических храмов Европы — церкви Джезу в Риме.

К исходу раннего барокко плоскостные фасады храмов сменяются многоплановыми; их архитектурная декорировка становится более рельефной и насыщенной. Примером может служить иезуитская церковь у Двора в Вене, к романскому основному зданию которой Карло Антонио Карлоне



1. Зальцбург. Собор,
1614—1628 гг., С. Соляри.
План и фасад



пристроил (около 1662) барочный фасад (рис. 2). Церковь удачно скомпонована с примыкающими зданиями и является основным элементом ансамбля площади.

Внутреннее убранство раннебарочных церквей, особенно разработанное семьей зодчих Карлоне, изобилует пышной лепниной, которой обрамляются сравнительно небольшие фрески. Наивысшего расцвета этот вид декора достигает в 80—90-х годах XVII в. (интерьер Старого собора — бывшей церкви иезуитов в Линце, 1669—1678, кафедра — около 1680; рис. 3).

Дворцовое городское строительство и особенно строительство общественных сооружений начало развиваться значительно позже культового. Наиболее ранним барочным дворцом следует считать архиепископский дворец в Вене (1632). Дворец строил флорентиец Джованни Коккапани, взявший за образец палаццо своей родины. Плоская фасадная стена дворца, прорезанная проемами, увенчана сильно выступающим карнизом. Переделками XVIII в. эта композиция была нарушена.

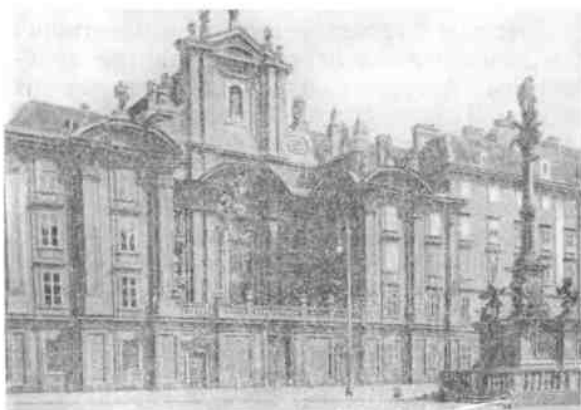
Последующие здания, сохраняя плоский фасад и непрерывный, сильно выступающий, мощный венчающий карниз, получают достаточно рельефное оформление в виде надоконных украшений, обрамлений порталов и членящих стены гладких квадратов, иногда различных по величине и форме, и плоских пилястр. Для композиции фасада в целом характерны спокойная разработка поверхности стены, равномерное размещение окон и архитектурных членений, сохраняющих плоскостность фасада. Примерами венских сооружений являются: дворец Штархемберг (1661), крыло Леопольда в Гофбурге (1660—1668), арх. Филиберто Лучесе, дворец Лобковиц (1685), арх. Пьетро Тенкала (в 1709—1711 гг. фасад был несколько изменен), дворец Капрара (около 1687).

Провинциальные дворцы сохраняют черты раннего барокко значительно дольше (дворец Аттемс, 1700, и дворец Вильдештейн, 1702; оба — в Граце).

Выдающимся примером провинциального городского дворца является дворец Фуггер в Инсбруке (1680, арх. Иоганн Мартин Гумпп Старший, 1643—1729). Не только фасад (три верхних окна были заменены на круглые в 1785 г.), но и план свидетельствует о большом родстве с итальянскими палаццо (рис. 4).

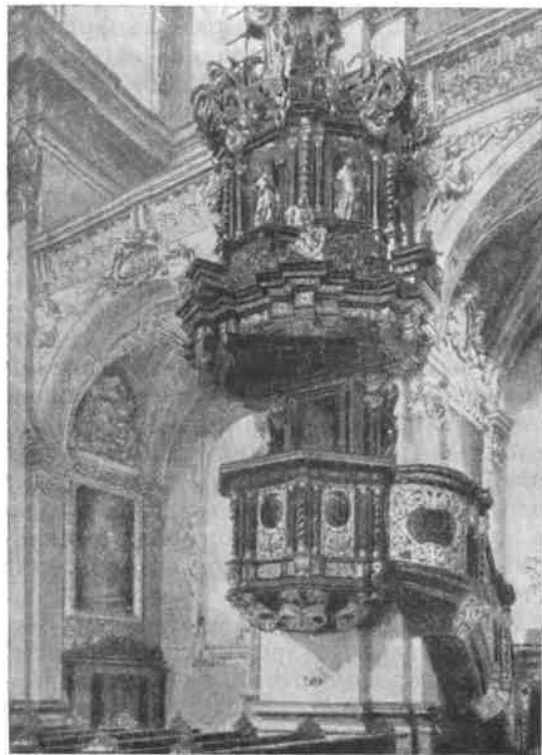
Замки дворян, построенные в начале периода раннего барокко, следуют традициям Ренессанса. Это настоящие оборонительные сооружения, окруженные кольцом наполненного водой рва. Расположенные по периметру двора корпуса, по углам имеют сильно выступающие башни. Корпуса и башни снабжены бойницами (замок Айштерсгейм, около 1600; рис. 5).

К концу периода раннего барокко замки также в значительной мере сохраняют черты замков Ренессанса. Примером является замок Петронелль (1673), арх. До-



2. Вена. Иезуитская церковь у Двора. Фасад, около 1662 г., К. А. Карлоне

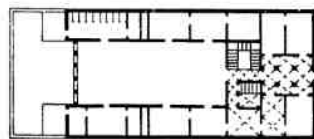
менико Карлоне (рис. 6). Сооружение также представляет собой комплекс из четырех корпусов, окружающих двор; у наружных углов находятся сильно выступающие восьмиугольные башни. Вокруг замка был ров, наполненный водой. Существенным отличием от замков начала этого периода является отсутствие фортификационных



3. Линц. Интерьер Старого собора, бывш. церкви иезуитов, 1669—1678 гг., кафедра — около 1680 г.



4. Инсбрук. Дворец Фуггер, 1680 г.
И. М. Гумпп Старший
Общий вид и план



устройств в самом здании замка. Башни являются развитыми эркерами, в которых находятся кабинеты. Архитектурные членения, аналогичные членениям городских дворцов раннего барокко, видны не только на протяженных многоэтажных корпусах (увеличение количества парадных помещений было продиктовано возросшими требованиями представительства), но и на башнях. Завершения башен невысоки и не нарушают общего горизонтального, как и в городских дворцах, протяжения здания.

Другой значительный замок раннего барокко — замок Эйзенштадт (1663—1672), построенный по проекту арх. Карло Мартино Карлоне, — также представляет собой старую схему, измененную в связи с новыми правилами фортификации, а также в подражание городским дворцам в ответ на повышение требований к парадности помещений.

Декорация парадных помещений замков близка к декорации храмов. Она состоит из живописных полотен в пышных штукатурных обрамлениях (парадный зал замка Эггенберг близ Альгерсдорфа, декор — 1666—1685, арх. Пьетро Валльнегро; рис. 7).

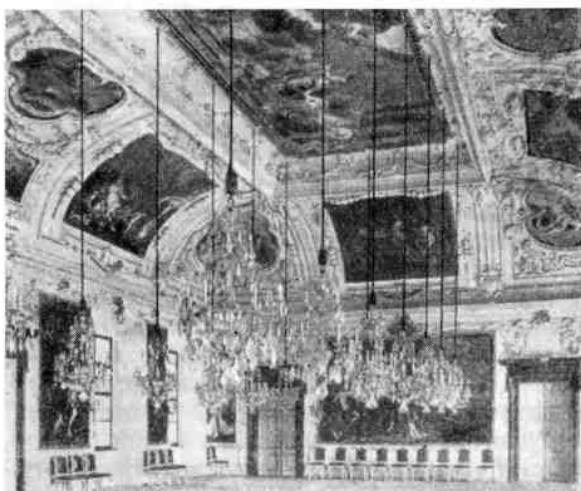
Дома небольших поместий в основном следуют образцам Ренессанса — они повторяют традиционную схему крестьянского альпийского дома. Проникновение форм барокко ощущается лишь в декоре (Вейер, комната в Вейергофе, 1669).



5. Замок Айштерсгейм, около 1600 г.



6. Замок Петронелль, 1673 г., Д. Карлоне



7. Замок Эггенберг. Парадный зал, декор — 1666—1685 гг., П. Вальнегро

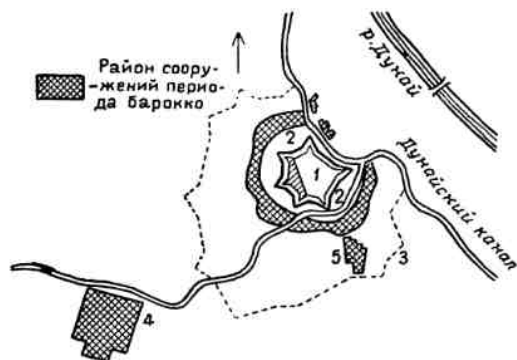
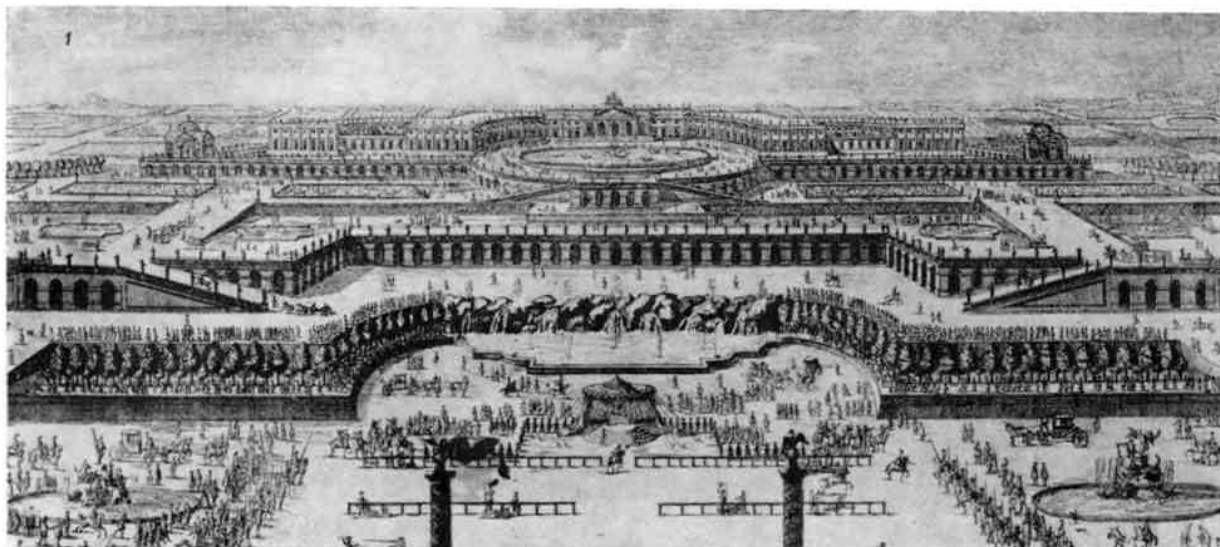
Высокое барокко — наиболее блестящий и величественный период в развитии архитектуры Австрии — охватывает время от 1690 до 1740 г. В этот период австрийский абсолютизм становится движущей силой общеевропейской политики. Его растущая мощь находит прямое отражение в архитектуре. Общий подъем культуры, рост национального самосознания сказался в переходе ведущей роли в архитектуре от зодчих итальянцев к местным мастерам, выдвинувшим австрийскую архитектуру на первое место в развитии зодчества германских стран.

Основным типом монументальной архитектуры становится дворец — символ растущего абсолютизма. Мастером, создавшим новый тип дворца, был величайший архитектор австрийского барокко Иоганн Бернгард Фишер фон Эрлах (1656—1723), родившийся в Граце и получивший архитектурное образование в Риме. Ему в первую очередь принадлежит заслуга в развитии национальной школы барокко.

Окончательно упрочившим свою власть в Австрии Габсбургам понадобился свой Версаль. Фишер, которому был заказан проект, не стал слепо подражать французскому образцу. Идея парадной загородной резиденции была воплощена им в проект более сложного, построенного по иным композиционным принципам комплекса (около 1690). Проект был помещен автором среди гравюр издания, названного «Историческая архитектура». В этой книге отражены интерес к памятникам прошлого и уровень знаний по истории архитектуры.

Дворец по проекту Фишера было решено построить вблизи Вены, на месте старого охотничьего королевского замка Шёнбрунн, разрушенного турками. В противоположность итальянским виллам, здания которых располагались у подножия возвышенности, Фишер предполагал занять своим протяженным дворцом, раскрывающимся к Вене как гигантская фигурная скоба, вершину холма (рис. 8), на котором позднее была построена Глоризетта.

Дворец Шёнбрунн по-иному, чем Версаль, был связан с примыкающим к нему парком и городом. Парк не имел прямоугольно-лучевой планировки. Он служил террасообразным подножием для дворца и был более открытым и легче обозримым, чем парк Версаля. Дворец главенствовал не только над грандиозным парком, но и



8. Вена. Дворец Шёнбрунн близ Вены. Гравюра И. Б. Фишера фон Эрлах. План Вены периода барокко

1 — Старый город и крепость; 2 — зеленый пояс; 3 — наружные валы (1704 г.); 4 — дворец Шёнбрунн; 5 — Бельведер

над городом. Из анфилады парадных залов открывался широкий вид на старую Вену, просматривающуюся вдалеке на заднем плане, и на регулярно разбитый на пяти террасах склона холма, изобилующий фонтанами, лестницами, пандусами, статуями и подстриженной зеленью парк. Дворец, парк и город зрительно сливались воедино. Проект нового Шёнбрунна не был осуществлен. Вместо него Фишер составил новый проект, в котором меньший по размерам дворец занимал подножие холма. Вторым проектом и послужил основой строительства, начатого на этом новом месте в 1696 г. Впоследствии здание подверглось значи-

тельным переделкам, сильно искажившим замысел Фишера.

Идея первого проекта Фишера была осуществлена другим ведущим мастером австрийского барокко — Иоганном Лукасом Гильдебрандтом (1668—1745), также прошедшим выучку в Италии. Им было начато строительство, также за пределами венских укреплений, двух летних дворцов, впоследствии получивших название Бельведер, для принца Евгения Савойского (рис. 9, 10). Вначале у подножия холма был возведен небольшой одноэтажный дворец, так называемый Нижний Бельведер (1714—1716). Вскоре Гильдебрандт приступает к возведению второго дворца — Верхнего Бельведера (1721—1723) на вершине холма — там, где прежде проектировался небольшой павильон для осмотра окрестностей. Именно в Верхнем Бельведере была реализована идея первого проекта Шёнбруннского дворца. Он расположен ближе к городу, чем Шёнбрунн, вблизи свободного от строений зеленого пояса, оставленного по условиям обороны за пределами укреплений Вены (Старого города). С холмистого окружения открывалась свободная перспектива на древнюю столицу. В центре картины, открывающейся с Верхнего Бельведера, находится шпиль главного храма города — собора св. Стефана. По бокам его, на одной линии с Нижним Бельведером, — два барочных купола церквей Карла Борромея (1716—1737) и монастыря салесианок (1717—1730), обрамляю-



9. Вена. Дворец Верхний Бельведер, 1721—1723 гг., И. Л. Гильдебрандт. Общий вид с въездной стороны

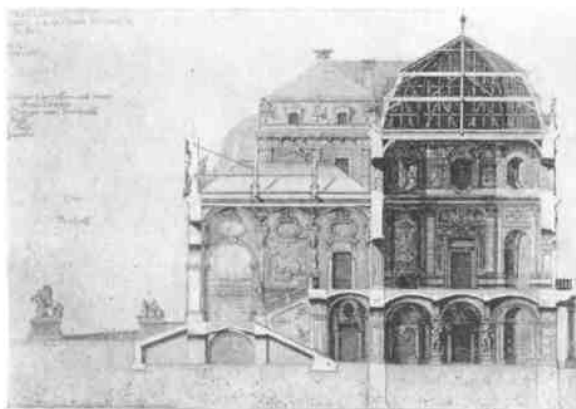
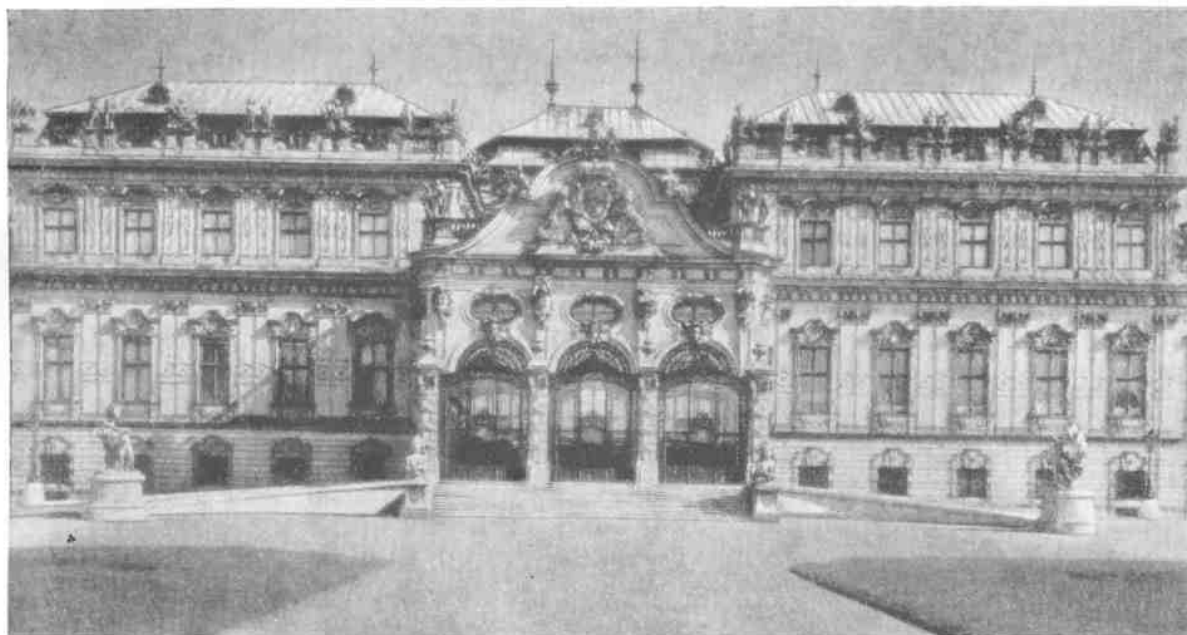
щих и дополняющих вертикаль древнего собора. Старая Вена и симметрично стоящие относительно оси ансамбля Бельведера церкви являются фоном для расстилающегося по холму регулярного, почти полностью сохранившегося барочного парка, изобилующего различными садовыми сооружениями. Таким образом, открытый, целиком обозримый, как и Шёнбрунн, ансамбль в отличие от ансамблей вилл Италии и загородных дворцов Франции связывался в единую систему не только с ближним барочным окружением, но и с дальним видом старого города.

Противоположный парковому въездной фасад дворца открыт к огромному, заполняющему пространство до въездных ворот искусственному пруду, заключенному в фигурное каменное обрамление. У стоящего перед прудом посетителя создавалась иллюзия невесомости дворца. Дворец казался плывущим по воде, зрительно подступающей к его подножию. Сооружение выглядело особенно легким и нарядным из-за того, что состояло из семи павильонов, причем каждый был увенчан отдельной крышей. Разобщение на части позволило теснее связать это здание с окружающей его природой. Возможно, что угловые восьмигранные павильоны, содержащие капеллу и кабинеты, явились отголоском угловых замковых башен предыдущего периода. Разновысотные павильоны объединяли единый цокольный этаж, карниз и одинаково оформленные окна. Тонкий, изящный, невысокий декор, в изобилии украшающий

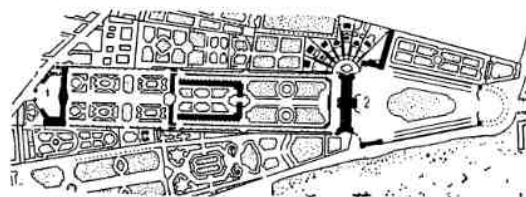
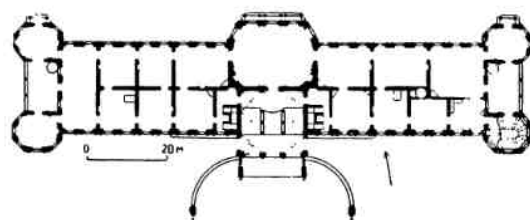
фасады, делал дворец еще более праздничным.

Помещения дворца были предназначены для всевозможных приемов, празднеств, увеселений. Лишь Нижний Бельведер мог отчасти служить для повседневной жизни владельца. Верхний Бельведер, особенно его второй этаж, содержащий великолепные залы для приемов, парадные спальни, картинную галерею, предназначался для предствительства. Особенно развитыми и богатыми были входные центральные помещения и парадный, высокий, как храм, расписанный Мраморный зал. Въездной открытый трехарочный портик подводил к огромной, расходящейся на две ветви лестнице. Сюда же вела лестница из низкого, открытого арками в сад зала (типа «Sala terrena»). Своды зала (рис. 11) поддерживают застывшие в страшном напряжении, воплощающие силу земли мраморные атланты. Зрительно они служат законченным переходом от искусственной природы сада к изощренным интерьерам дворца: легкие гермы лестничной клетки — следующего звена в цепи помещений — лишь символизируют опоры перекрытия.

Парадный вестибюль, обширная лестничная клетка и парадный зал являлись в эпоху высокого барокко обязательными не только для загородных, но и для городских дворцов. В домах поместий также в ряде случаев при сохранении блокообразной формы помещения группируются вокруг большого вестибюля, примыкающей к нему лестничной клетки и выходящего на обе

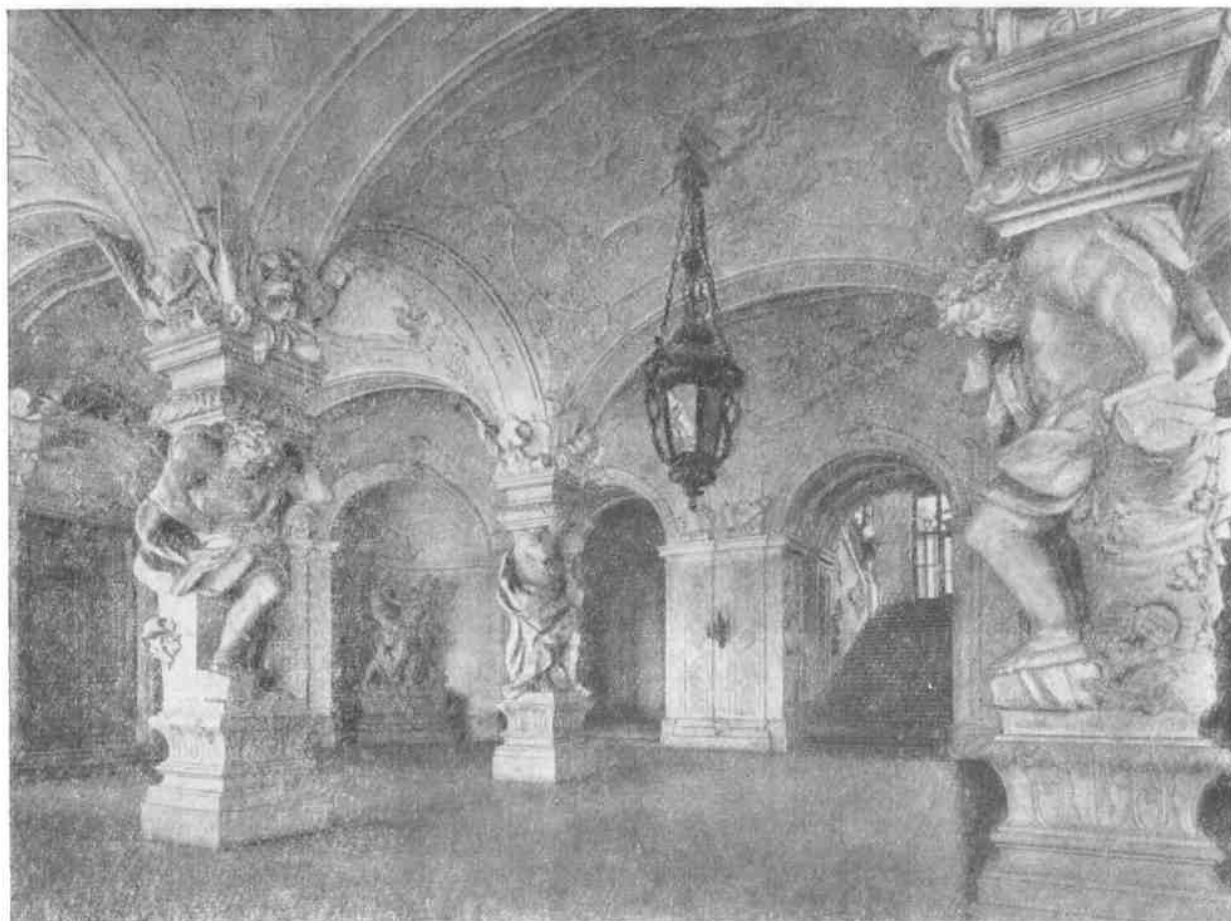


10. Вена. Дворец. Верхний Бельведер, 1721—1723 гг., И. Л. Гильдебрандт. Въездная сторона, фрагмент; план 2-го этажа, разрез, генплан: 1—Нижний Бельведер; 2 — Верхний Бельведер.

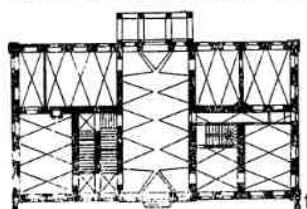


фасадные стороны центрального зала (Фромбург близ Зальцбурга, закончен в 1680; (рис. 12). Впрочем, вплоть до конца XVIII в. дома небольших поместий, как и прежде, следуют традиционному типу альпийского крестьянского дома, совмещающего под одной крышей хозяйственные и жилые помещения (дом Робингоф в Гнигле, около 1770 г.; рис. 12). В архитектуре этих домов барокко проявилось лишь в деталях.

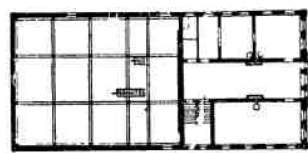
И в строительстве загородных домов Фишер попытался провести новые идеи центрического построения в более последовательной форме. В «Исторической архитектуре» он поместил идеальный проект укрепленного жилого здания, имеющего в плане вид шестиконечной звезды, выступы которой отвечали окружающим сооружение бастионам. Само здание не имело фортификационных устройств. План состоял из строго симметричных помещений, группи-



11. Бена. Дворец Верхний Вельведер, 1721—1723 гг., И. Л. Гильдебрандт. Зал — «Sala terrena». Общий вид

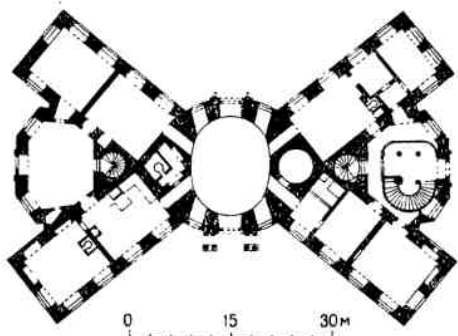


12. 1 — Фромбург близ Зальцбурга, окончен в 1680 г., общий вид и план; 2 — Гниглъ, дом Робинггоф, около 1770 г.; общий вид и план



рующихся вокруг центрального круглого зала, освещенного окнами в барабане высокого купола.

Фишером были сделаны проекты и неукрепленного загородного дома дворцового типа, имеющего центрическое построение плана. Некоторые из них были осуществлены в натуре. Примером является вилла Альтан в Россау близ Вены, запроектиро-



13. Вена. Вилла Альтан близ Вены, проект 1690 г., И. Б. Фишер фон Эрлах. План

ванная около 1690 г. Центр дома, имеющего в плане форму равноконечного креста, решен в виде овала. В первом этаже здесь расположен зал террена, а во втором — парадный зал (рис. 13).

Верхний Бельведер — лишь один из наиболее значительных летних дворцов и вилл, расположенных за пределами незастроенного широкого (600 шагов) кольца вокруг Вены (см. рис. 8), в которой они уже не могли разместиться. Сооружения различных архитектурных эпох здесь наслаивались как годичные кольца дерева вокруг первоначального ядра города. Богатые дворцы, обращенные своими пышными фасадами к старому городу, в окружении четко спланированных регулярных садов, явились великолепным обрамлением тесного средневекового города. Новый барочный город-сад стал важным элементом в истории европейского градостроительства.

Городские дворцы высокого барокко также обязаны своей архитектурой творчеству Фишера фон Эрлаха. Созданный им новый тип здания представлен зимним дворцом принца Евгения (с 1696) в Вене.



14. Вена. Дворец принца Евгения, 1696 г. И. Б. Фишер фон Эрлах. Общий вид, лестница





15. Вена. Дворец Батъяни, с 1699 г., И. Б. Фишер фон Эрлах



Это — один из ранних, задуманных и построенных Фишером дворцов. Ему свойственны характерные черты дворцов раннего барокко (рис. 14): равномерное членение фасада архитектурными элементами, акцентирование порталов. Однако при проектировании дворца Фишер был связан условиями расположения здания на узкой улице старого города. Он запроектировал на фасаде два портала, как бы разбив здание на два участка, позволяющих обозреть его в два приема с противоположной стороны улицы. Третий портал возник позже. После приобретения соседних домов дворец был расширен и к 12 его осям было добавлено еще 5 осей. Детали фасада, особенно входных порталов, в отличие от элементов ранних дворцов, сильно моделированы. Здесь, как и в последующих сооружениях, архитектор должен был подчиниться условиям тесно застроенного города. Он был лишен возможности развивать композицию фасада в глубину. Лишь в самом здании ему удалось создать богатую перспективу из поддерживающих лестничные марши атлантов.

Фасады более поздних дворцовых сооружений Фишер проектирует, уже выделяя центральный ризалит с порталом, ось которого является осью симметрии всего здания (дворец Батъяни, проект 1699 г.; рис. 15). Известное влияние на архитектора при создании подобного нового для Австрии типа



16. Вена. Дворец Даун-Кинских, 1713—1716 гг., И. Л. Гильдебрандт. Общий вид, лестница

дворца могли оказать и стоящие на переломе к высокому барокко загородный (с 1691) и городской (1694—1705) дворцы Лихтенштейн в Вене арх. Доминико Мартинелли (1650—1718), в которых также имеется центральный ризалит, однако плоские фасады этих дворцов трактуются в духе раннего барокко.

Фасады городских дворцов Фишера с акцентированным центральным ризалитом, к которым следует также причислить стоящий перед городскими воротами Вены дворец Траутсон (с 1710), отличаются торжественной монументальностью, почти классической строгостью и внушительностью.

Постройки Гильдебрандта при сохранении схемы фасада дворцов Фишера насыщены легким, динамичным и измельченным декором. Таков дворец Даун-Кинских в Вене (1713—1716), являющийся в какой-то мере подражанием дворцу Батьяни (рис. 16). Но в соответствии с творческой манерой Гильдебрандта фасад дворца не обладает мощной пластикой дворцов Фишера. Лестничная клетка дворца оформлена прихотливым декором и ее украшают не атланты, а резвящиеся путти. Подобную же декорацию имеет лестница замка Мирабель (с 1721) — резиденции зальцбургских архиепископов, также спроектированного Гильдебрандтом.

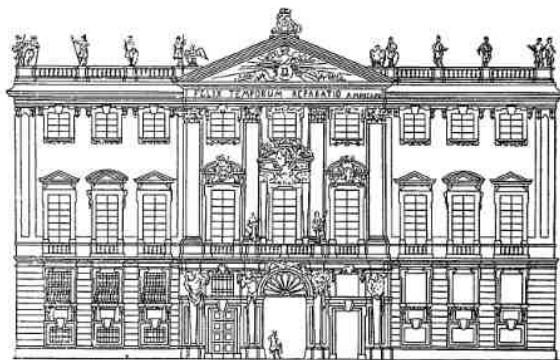
Рядовые жилые городские дома в конце XVII в. получают новую конфигурацию. Двор дома становится Г- и П-образным. Дома поворачиваются к улице длинным фасадом. Такой же вид приобретают дома предместий и сельские дома в местностях, связанных с городом. Наряду с этим вплоть до наступления классицизма (1750) строятся традиционные, увенчанные фигурным щипцом дома, обращенные торцом к улице. Фасады более ранних зданий переделываются в формах пышного барокко (дом Хельблинг в Инсбруке, наружная декорация — 40-е годы XVIII в.; рис. 17).

Общественные и административные сооружения, возводившиеся в небольшом количестве, следуют в организации плана и композиции фасада дворцам. Такова Чешская придворная канцелярия в Вене (арх. И. Б. Фишер фон Эрлах, проект — 1708, окончен строительством в 1714. Впоследствии здание, состоящее из 9 оконных осей, расширено; рис. 18). Фасад перестроенной венской Старой ратуши (1706) также близок к дворцовому фасаду.



17. Инсбрук. Дом Хельблинг, декор — 40-е годы XVIII в.

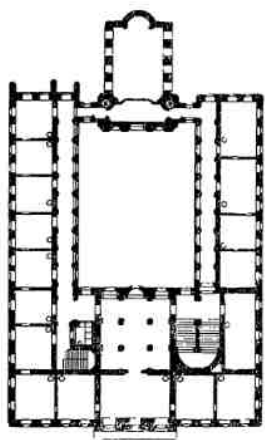
В провинциальных общественных зданиях центральное место в плане также отводилось парадному вестибюлю, лестничной клетке и главному залу, что можно видеть, например, в ландхаузе Инсбрука (1724—1728) — произведении самого блестящего представителя местной семьи зодчих — Георга Антона Гумппа (1682—1754). Фасад ландхауза при некоторой грубости архитектурных деталей отличается та же



18. Вена. Чешская придворная канцелярия, 1708—1714 гг., И. Б. Фишер фон Эрлах



19. Инсбрук. Ландхауз, 1724—1728 гг., Г. А. Гумпл. Фрагмент фасада и план

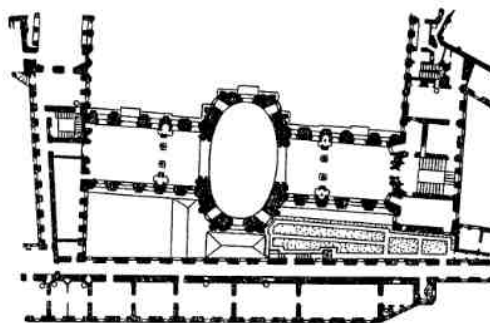


разработанная в дворцах Фишера схема фасада с акцентированным центральным ризалитом (рис. 19).

Наиболее блестящим сооружением отмеченного типа является Придворная библиотека Гофбурга в Вене (1722—1735, арх. И. Б. Фишер фон Эрлах), считающаяся одним из самых красивых библиотечных

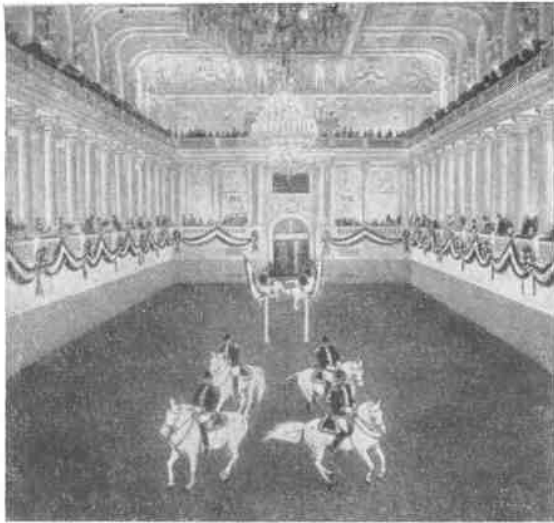
зданий Европы. Оно завершает собой ряд великолепных залов монастырских библиотек, среди которых наиболее близким ему является зал библиотеки монастыря в Шлирбахе (с 1712). Подобно дворцовому сооружению длинное прямоугольное здание Придворной библиотеки пересекает огромный, перекрытый куполом овальный зал, высоту которого иллюзорно увеличивают фрески купола (рис. 20). Протяженный интерьер библиотеки подчиняется почти центрическому пространству этого зала. Большое очарование всей библиотеке придает гармоничное цветовое оформление: светло-серые колонны, голубые фрески, темные с позолотой корешки книг. Интерьер библиотеки послужил образцом для многих библиотечных залов барокко, в том числе для одного из самых примечательных, каким является зал библиотеки монастыря Адмонт (около 1774).

Фишер прославился также в области строительства сравнительно небольших, но весьма примечательных сооружений — триумфальных арок, появившихся в связи с усилением абсолютизма. В 1690 г. Иосиф I был коронован римско-германским императором и торжественно въехал в Вену. Фишер впервые стал известен как автор двух из трех триумфальных арок, поставленных в честь Иосифа I. Арки Фишера, интерпретация античных триумфальных арок, представляли собой легкие, в изобилии украшенные статуями сооружения. Скульптурные украшения символизировали торжество германского «короля-солнца». На одной из арок король был помещен в центре солнечного диска, на другой он правил солнечной квадригой. Той же идее прославления власти отвечали и более поздние (1699) триумфальные арки Фишера.



20. Вена. Придворная библиотека, 1722—1735 гг., И. Б. Фишер фон Эрлах. Интерьер и план





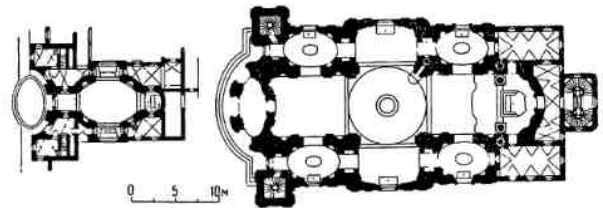
21. Вена. Зимняя школа верховой езды в Гофбурге, 1729—1735 гг., И. Э. Фишер фон Эрлах



22. Зальцбург. Церковь Троицы, 1694—1702 гг., И. Б. Фишер фон Эрлах. Общий вид и план

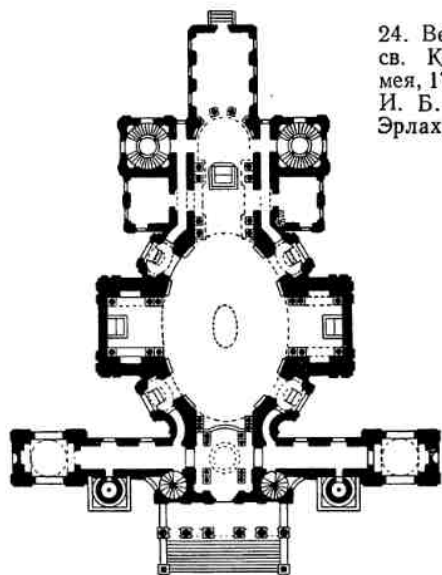
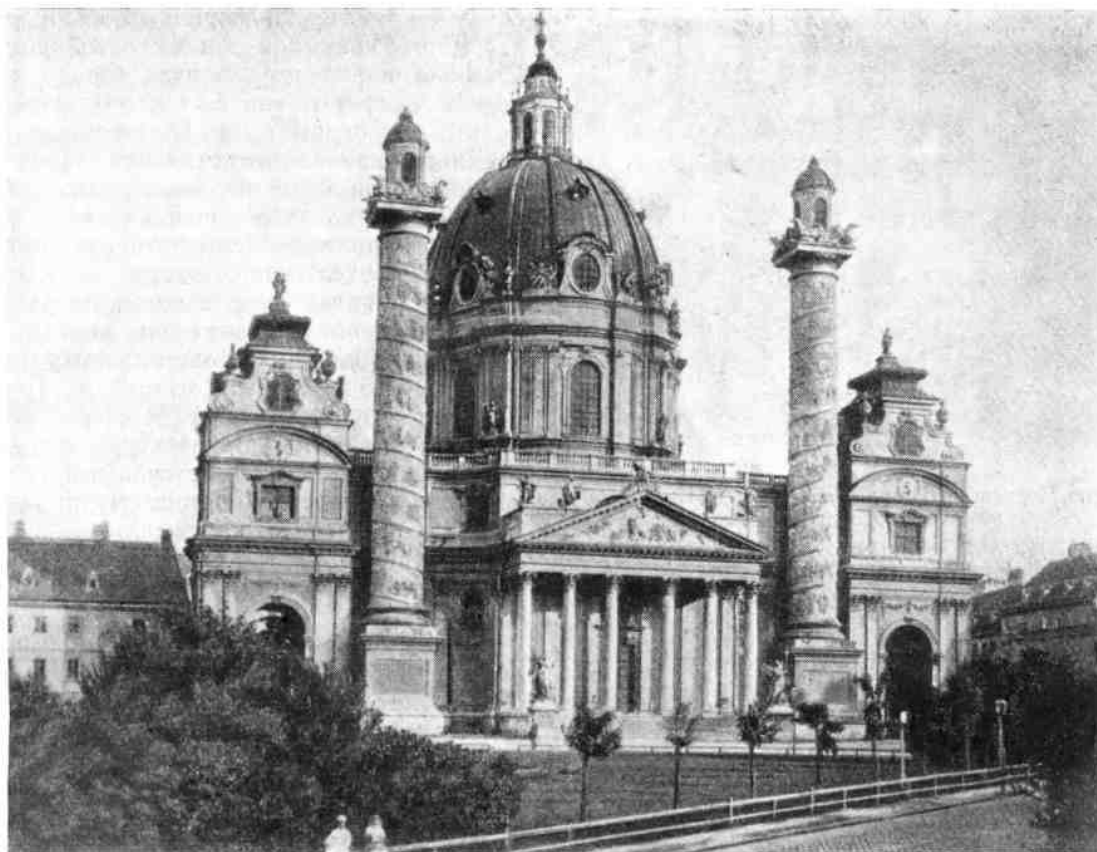
ным импозантным колонным залом (рис. 21). Другим мастером, завершающим расцвет австрийской архитектуры, был Антон Оспель (1677—1756), создавший для венского бюргерства арсенал (1731—1732) с грандиозной нишей на фасаде, увенчанной эмблемами императорского могущества.

Культовые сооружения высокого барокко также обязаны своим развитием творчеству И. Б. Фишера. Еще до своего пребывания в Вене Фишер построил ряд церквей в другом центре католической Австрии — Зальцбурге. Наиболее выдающимися среди них являются церковь Троицы (1694—1702; рис. 22) и коллегиальная церковь (1696—1707; рис. 23). От храмов предыдущего периода их отличает центрическая композиция плана. План симметрично komponуется вокруг овального, преимущественно (впервые овал в плане хра-



23. Зальцбург. Коллегиальная церковь, 1696—1707 гг., И. Б. Фишер фон Эрлах. Общий вид и план

Продолжателем не только идей, но и строительства неоконченных И. Б. Фишером фон Эрлахом зданий был его сын Иосиф Эмануэл Фишер фон Эрлах (1693—1742), создавший менее оригинальные (в его творчестве заметно влияние французской архитектуры), но все еще величественные произведения. Особенно большие работы он вел в императорском Гофбурге, в Вене. Фишеру младшему принадлежит Государственная канцелярия (1726—1730), начатая в 1723 г. Гильдебрандтом и осуществленная в конце XIX в. по его проекту часть Гофбурга, выходящая на Михаэлерплатц, из которой при жизни автора была выполнена только Зимняя школа верховой езды (1729—1735) с ее огром-



24. Вена. Церковь св. Карла Борромея, 1716—1737 гг., И. Б. Фишер фон Эрлах. Общий вид и план

ма можно отметить в венской церкви сервитов, 1651—1677), или круглого купольного зала. Симметричная композиция церквей Фишера близка к композиции проектов

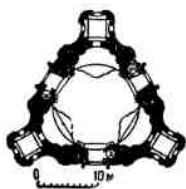
его парковых сооружений, загородных домов и капелл.

Церковь Троицы располагается в центре дома священника и с фасада (впоследствии сильно искаженного) производит впечатление грандиозного портала здания. Попытки включения культового сооружения в примыкающую застройку встречаются еще в период раннего барокко (венская иезуитская церковь у Двора), но Фишер развил этот прием. Храм носит черты дворца, его членения продолжают архитектурные формы соседствующего жилого дома.

Высшим достижением творчества И. Б. Фишера в области строительства культовых зданий является церковь св. Карла Борромея в Вене (1716—1737), самая большая среди барочных католических церквей германских стран (рис. 24). Строительство церкви было окончено Фишером младшим, несколько изменившим детали здания. Поставленная среди садов, на открытом возвышенном месте за пределами укреплений города, она явилась главным



25. Вена. Церковь св. Петра, 1702—1751 гг., И. Л. Гильдебрандт



26. Паура. Церковь Троицы, 1714—1724 гг., И. М. Пруннер. Общий вид и план

сооружением среди барочных дворцов загородного кольца и вместе с собором св. Стефана определила силуэт города в целом. В основу плана был положен излюбленный Фишером овал. Подобно светским зданиям церковь представляла собой живописное сращение из нескольких элементов. Овал, расположенный на главной оси плана, дополняли симметрично группирующиеся около него части, из которых боковые павильоны-проезды не имеют прямого отношения к назначению церкви. Еще более инородными представляются колокольни, уподобленные колоннам Траяна. Введение дополнительных частей говорит о новом понимании архитектуры культового здания. Это скорее светское сооружение, хотя при возведении здания ему придавался чисто религиозный смысл, — оно было поставлено императором Карлом VI своему святому по обету в связи с прекращением чумы (1713).

Колокольни — «колонны Траяна» и колонный портик, родственные портику римского Пантеона, придают сооружению Фишера характер античной строгости. Чертами сдержанности отмечены и его светские постройки и фантастические реконструкции памятников древности в «Исторической архитектуре».

Благодаря введению дополнительных элементов силуэт здания значительно обогатился. При обходе церкви эти части видны в различных ракурсах и различных положениях по отношению к куполу, перекрывающему овал плана. Интерьер церкви, сводящийся в основе к овальному залу, оформлен очень сдержанно. Главное внимание архитектора было направлено на создание внешней помпезной композиции.

Центрические постройки Фишера нашли отклик и у второго ведущего мастера австрийского барокко — Гильдебрандта. Сооруженную им на одной из развилок узких улиц Вены церковь св. Петра (1702—1751) венчает колоссальный купол, перекрывающий овальный в плане зал. Вытянутый вверх, зажатый в узком пространстве объем церкви дополняют башнеобразные колокольни, подчеркивающие его стремление высь (рис. 25).

Идеи центричности находили воплощение и в ряде провинциальных церквей. Наиболее интересным примером является церковь Троицы в Пауре (1714—1724, арх. Иоганн Михаэль Пруннер, мастер круга

Гильдебрандта). Абстрактную, по существу, идею объединения трех частей архитектор удачно воплотил в композиции сооружения, придав ему законченную художественную форму (рис. 26).

В творчестве Фишера новое выражение получил не только ряд крупных сооружений, но и небольшие строения. Это обычные в католических странах памятные строения, возводимые по обету на площадях, возле храмов, у перекрестка дорог в честь какого-либо выдающегося события (прекращения эпидемии, победы над врагом и т. д.). Они представляли собой обычно небольшое здание с фигурой святого, укрепленное на постаменте (чумная колонна у Рейтерегга близ Граца, XVII в.). У Фишера эта старинная форма получила совершенно новое звучание. Он явился «изобретателем», возможно совместно с Лодовико Оттавио Бурначини, так называемой «облачной колонны» — огромной пирамиды, состоящей из громоздящихся вокруг обелиска высеченных из камня облаков со стоящими на них фигурами ангелов. В 1687 г. Фишер сделал проект чумной колонны Троицы на Грабене в Вене, поставленной по обету императором Леопольдом I. Колонна несет группу Троицы, выполненную из позолоченной меди. Колонна послужила образцом для многих сооружений подобного рода.

Монастыри, строящиеся с исключительным размахом, особенно по Дунаю, в своей организации также следуют принципам дворцового загородного строительства. Комплекс монастыря разбивается на ряд симметричных павильонов, объединенных рядом промежуточных построек. Таков, например, оставшийся незаконченным монастырь Гёттвейг (с 1719, арх. И. Л. Гильдебрандт; рис. 27), расположенный над Дунаем, на горе, с которой открывался широкий круговой обзор. Гигантские субструкции должны были нести громадный, очерченный по квадрату со стороны около 200 м комплекс, на каждой из сторон которого находились центральный павильон, а по углам — башни.

Крупнейшим мастером монастырского строительства был Якоб Прандтауер (1660—1726) — автор двух крупнейших монастырей Австрии — Мелька и Санкт-Флориана.

Монастырь Мельк (1702—1738) построен на скале, над одним из рукавов Дуная,



27. Гёттвейг. Монастырь, 1719 г., И. Л. Гильдебрандт. Проект

вблизи его впадения в основное русло реки, на месте неоднократно перестраиваемого монастыря, от которого сохранились остатки укреплений (рис. 28).

Композиция сооружения хорошо увязана с живописными окрестностями. К реке монастырь выходит двумя выступающими, сближающимися к широкой арке («мотив Палладио») крыльями, включающими библиотеку и традиционный Мраморный зал. В глубине двора поднимается грандиозная двухбашенная церковь, последняя по времени в Австрии, повторяющая план храма Иль Джезу в Риме. От реки весь комплекс воспринимается как естественное завершение береговой скалы. Со стороны же монастыря, из двора сквозь арку, перекинутую через террасу, открывается широкая водная гладь и далекое заречье. Аналогичные принципы построения, рассчитанного на далекую перспективу живописных окрестностей, имели и дворцовые комплексы.

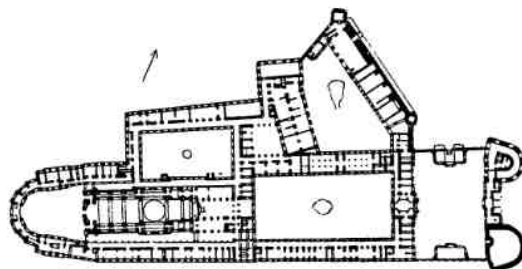
Монастырь главенствует над городком, подступающим с юга, не только из-за своего положения на высокой скале, но и благодаря очень длинному (59 оконных осей) фасаду, противопоставленному дробной застройке городка.

В монастыре Санкт-Флориан (1686 — до середины XVIII в.) особенно четко проявился павильонный принцип застройки. Главный двор монастыря окружают сосредоточенные по трем его сторонам узловые парадные помещения: библиотека, Мраморный зал и лестничная клетка (рис. 29). В противоположность равномерному следованию оконных осей раннего барокко эти

помещения выступают в виде ризалитов. Особенно интересно построение лестничной клетки (1706—1715), являющейся здесь, по существу, самостоятельным зданием. К лестнице примыкали императорские покои. Прандтауер использовал более ранний проект миланца Карло Антонио Карлоне (ум. в 1708 г.), заменив верхние косые, следующие направлению лестничных маршей аркады на прямые, что лишало фасад тяжеловесной утилитарности, придав ему характер ажурного дворцового павильона. От центральной «палладианской», как в Мельке, арки открывается широкий вид на двор и фонтан.

В росписи куполов перестроенной церкви монастыря Санкт-Флориан впервые в Австрии Иоганном Антоном Гумплом и Мельхиором Штейнлом применена иллюзорная живопись (1690—1695) — характерное отличие от украшений интерьеров раннего барокко. Широко внедрившаяся затем в декорацию интерьера иллюзорная живопись явилась важным дополнением к помпезному многоцветному убранству не только церквей, но и дворцов высокого барокко.

Несколько более поздние монастырские комплексы хотя и не обладают размерами строений Прандтауера, тем не менее не уступают им в живописности и высоком архитектурном качестве. Следует упомянуть две постройки, начатые Маттиасом Штейнлом (1644—1727) и оконченные родственником и учеником Прандтауера Иосифом Мунгенастом (1680—1741): монастырские церкви в Цветтле и Дюрнштейне. Главный фасад церквей представляет собой высокую многоярусную башню, служащую своего рода ориентиром для примыкающего городка. Пристроенная к готической церкви башня Цветтля (1722—1727) сложена из квадров чисто отесанного серого гранита. Она расположена в долине и поднимается из нее стройным, издали видным ажурным силуэтом. Башня монастыря в Дюрнштейне (1724—1733; рис. 30), сдвинутая из-за условий местоположения с оси церкви, так же как монастырь Мельк, обращена своей полукруглой террасой к широко раскинувшемуся пейзажу с Дунаем на первом плане. Большую убедительность композиции башни придает зрительная конструктивная оправданность ее элементов. Огромные волюты у подножия башни представляются контрфорсами, сдерживающее уси-

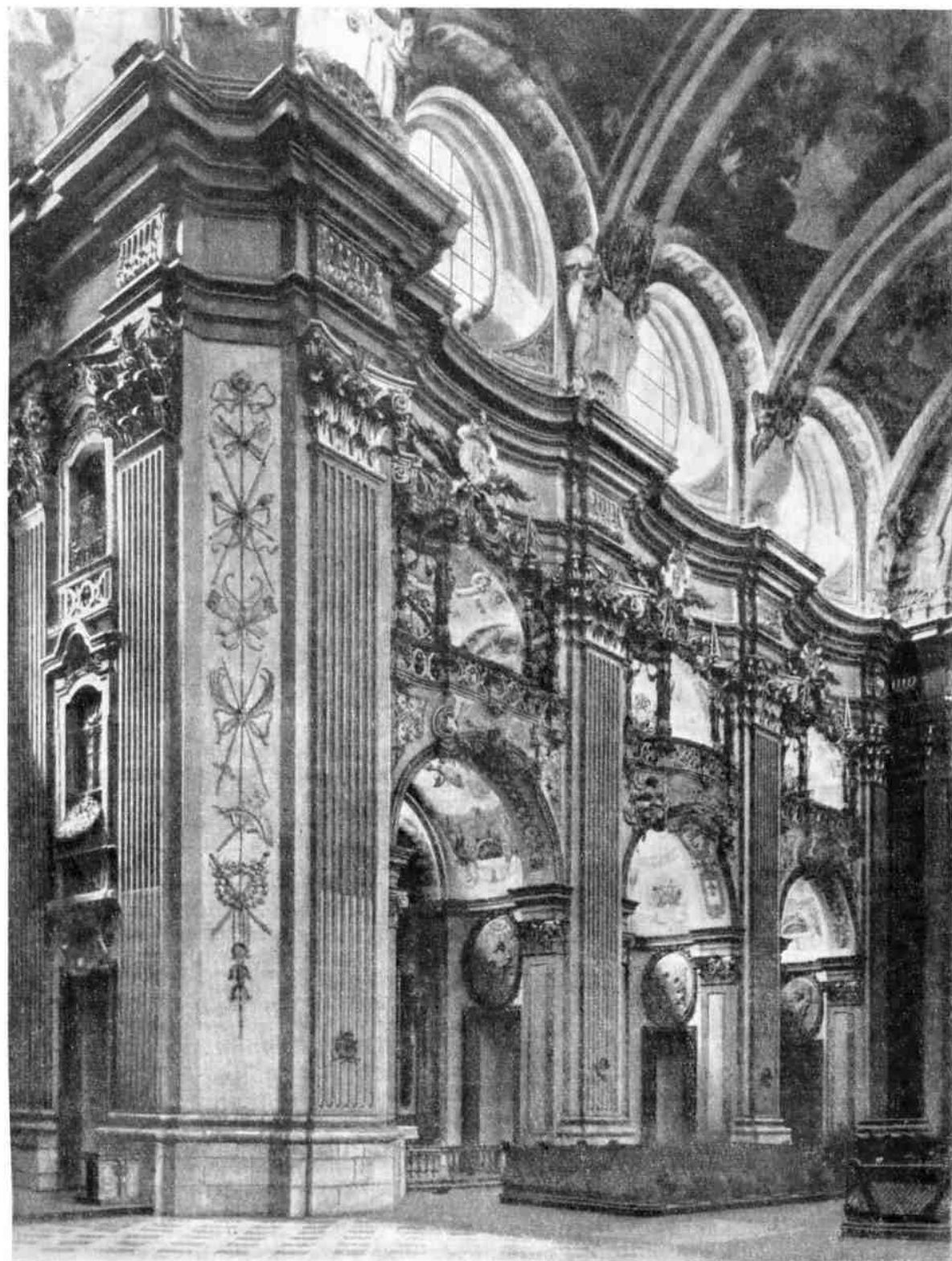


28. Мельк. Монастырь, 1702—1738 гг., Я. Прандтауер. Общий вид и план

лие которых увеличивают поставленные на волютах статуи. Той же цели подчинены обелиски по углам башни поверху и мощная терраса у ее подножия.

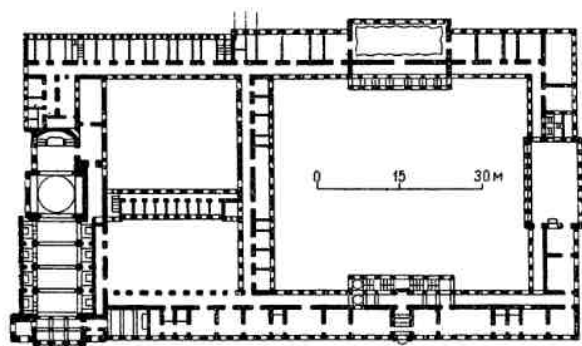
Последним выдающимся монастырем высокого барокко был монастырь Кlostернейбург. Император Карл VI, бывший также в свое время правителем Испании, решил перестроить древний монастырь и превратить его в резиденцию, подобную Эскориалу (с 1730). Донато Феличе д'Аллио составил проект грандиозного комплекса, который должен был заключать в себе четы-

28-а. Мельк. Монастырская церковь, 1702—1738 гг., Я. Прандтауер. Часть главного нефа





30. Дюрнштейн. Монастырская церковь, 1724—1733 гг., М. Штейнл и И. Мунгенаст



29. Санкт-Флориан. Монастырь, с 1686 г., Я. Прандтауер. Центральная часть фасада с лестничной клеткой, план

ре двора с церковью посередине и завершаться одиннадцатью куполами (рис. 31). Восточная, господствующая над ладшафтом часть, обращенная к Вене, являлась императорским дворцом, к которому вел главный подъездный путь. Монастырь, таким образом, объединял идею небесной и земной власти. И его западный с церковью посередине и восточный фасады были равноценными. Дворец не вступал в противо-

речие с монастырем ни структурой плана, ни архитектурным оформлением.

Начинающийся упадок страны сказался на выполнении проекта: постройку начали с императорского дворца, и был осуществлен только один северный двор. В середине XVIII в. строительство было прекращено. О величии задуманного свидетельствует колоссальный Мраморный зал, выступающий овальным ризалитом по дворцовой стороне, купол над которым увенчан каменной короной Габсбургов, богато декорированная лестничная клетка и огромный зал террена.

С 1740 г. наступает период просвещенного абсолютизма, продолжающийся почти до французской революции. Императоры (Мария Терезия и Иосиф II) с целью унификации управления огромной монархией пытаются, правда весьма непоследовательно, провести ряд реформ.

Бюрократизация общественной и культурной жизни страны накладывает отпечаток и на архитектуру. В большом количестве возводятся административные здания,

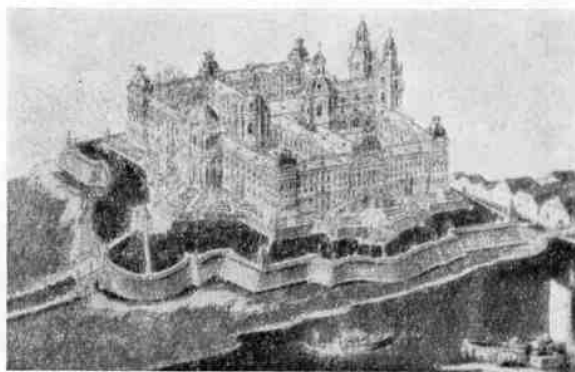
казармы, дорожные сооружения. В строительстве отчетливо проявляется подражание французской архитектуре, особенно яркое в зданиях, возводимых для императрицы.

Рококо не оставило заметных следов в архитектуре Австрии. Наиболее значительным примером форм рококо являются перестроенные Николаусом Пакасси залы Шёнбруннского дворца (1760—1780; рис. 32).

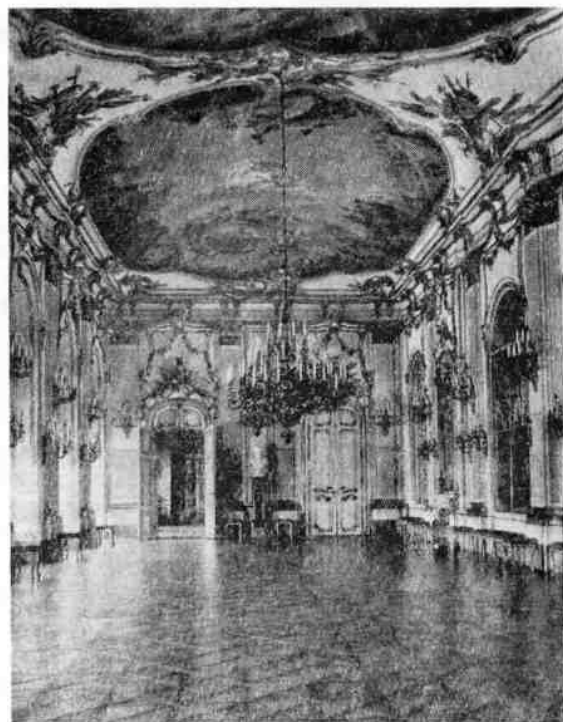
Гораздо сильнее проявилось влияние французского классицизма, вызвавшее появление сооружений, доходящих до прямого ему уподобления, как, например, здания Старого университета, возведенного лотарингцем Никола Жадом (1753). Впрочем, в этот период традиции предыдущего времени не целиком еще отошли в прошлое, о чем свидетельствует изящная Глоризетта (1775, арх. Иоганн Фердинанд фон Гогенберг, 1732—1816), поставленная на холме, над Шёнбруннским дворцом там, где Фишер запроектировал свой первый дворец (рис. 33). Изысканный силуэт Глоризетты, сооруженной в честь победы при Колине, явился великолепным завершением перепланированного в романтическом духе дворцового парка (1765—1780).

В рядовых сооружениях, особенно жилых домах, традиции барокко живут до начала XIX в., хотя и в это же время в значительном количестве возводятся дома, снабженные «классическими» деталями (бюргерский дом на бастионе Мелькер в Вене).

В эпоху французской революции и в последующее время Австрия становится оплотом европейской реакции. Большие материальные потери сильно сокращают строительство. Архитектура переживает период духовного оскудения. Строятся в основном здания утилитарного или бюрократического назначения: казармы, таможни, всевозможные административные постройки, больницы. Фасад, как правило, украшают несколько трехчетвертных колонн, на которые опирается фронтон. Этот стиль излишне сухой и непритязательный, именуется на родине бидермайером. Производством архитектурных проектов ведают многочисленные комиссии, продукция которых чаще всего оставалась лежать в архивах. Такая бюрократическая система тяжело ложится на свободное творчество, чиновничье администрирование душит любую живую мысль. Во главе проектирования



31. Кlostернейбург. Монастырь, 1730 г., Д. Феличе д'Аллио. Проект



32. Вена. Интерьер Шёнбруннского дворца, 1760—1780 гг.

стоят архитекторы, подобные директору Академии и придворному советнику Петеру фон Нобиле (1774—1854), следование которого классическим образцам доходит до того, что он в павильоне для хранения скульптуры Кановы (1822—1824, Вена, Народный парк) повторил Тезейон (Гефестейон) Афин. Лучшим его произведением считаются крепостные ворота на площади Ге-



33. Вена. Глоризетта, 1775 г., И. Ф. фон Гогенберг

роев в Вене (1821—1824), поставленные в честь победы у Лейпцига.

Об общем направлении архитектуры этого периода упадка свидетельствует другое, приписываемое Нобиле, здание — Государственный суд в Вене (1832), напоминающее скорее тюрьму.

Даже дворцовые сооружения отличаются скованностью облика здания. Таков, например, дворец русского государственного деятеля А. К. Разумовского в Вене, построенный как центр общественной жизни города Луи Жозефом де Монтойе в 1803 г. Наконец, один из представителей группировки архитекторов-чиновников Пауль Шпренгер (1798—1854) попытался возродить «иезуитский стиль» в церкви у Альтерхенфельда в Вене (1847), что вызвало сильнейшую оппозицию среди молодых архитекторов, движение которых возглавил Иоганн Георг Мюллер (1822—1849), по проекту которого возобновилось строительство названной церкви. Движение привело к возникновению в середине XIX в. нового эклектического направления, которое (церковь была выстроена в формах романского стиля) показалось новым, живым словом по сравнению с выработанными ранее рутинными схемами.

В области жилого строительства в течение 1-й трети XIX в. более плотной ста-

новится застройка предместий, при этом конфигурация домов в общем остается прежней. Участки в самом городе становятся короче отчасти за счет проведения параллельно старым новым улиц, отчасти (еще во времена Иосифа II, 1780—1790) из-за разбивки на городские участки садов, изъятых из монастырских владений. На более широком участке дом выходит к улице длинной стороной, в центре которой располагается портал, а за ним передняя, ведущая во двор (схема барочного дворца). Лестничная клетка дома находится сбоку передней, против двора, и замыкается в каждом этаже открытым переходом, к которому выходят жилые комнаты.

В дальнейшем открытые переходы застекляются, лестничная клетка все чаще размещается в середине дома, иногда даже ставится в центре его. Как городские, так и пригородные дома все более отходят от типа крестьянского дома, причем соответственно многочисленнее становятся их варианты.

После 1830 г., особенно в Вене, в предместьях возводят по преимуществу четырехэтажные дома. Старый дом бюргера, что особенно характерно опять-таки для предместий, превращается в доходную казарму, которая, чтобы быть рентабельной, должна вмещать как можно больше комнат.



6. Прага. Церковь св. Николая, XVIII в. Игнац Динценхофер

Между 1830 и 1840 г. полностью исчезает различие между жилыми домами города и предместий. Новый тип дома становится основным для строительства жилых домов 2-й половины XIX в.

• • •

Австрийское высокое барокко явилось важным вкладом в мировую сокровищницу искусства. Решенная им проблема создания города-сада и связанного с парком и старым городом дворца остается событием не только в истории архитектуры, но и не потеряла значения для сегодняшнего дня.

Характерны идентичность строительных программ дворцовых и культовых комплек-

сов: культовое строительство во многом подражает и приближается к светскому: павильонный принцип застройки, слияние с окружающей средой, акцентирование определенной группы парадных помещений. Богатство выдумки, гармоничность и четкая прорисовка деталей, примечательные для обоих видов строительства, выделяют их среди рядовых, отстающих в своем развитии жилых зданий. Австрийское барокко — стиль аристократии, стиль абсолютизма, что и обусловило типологическую ограниченность его развития, сузило разработку им ряда проблем, в частности проблемы градостроительства, в то же время стимулировало яркий расцвет архитектуры определенного круга сооружений.

II. АРХИТЕКТУРА ЧЕХИИ XVII—XVIII вв.

Архитектура барокко появилась в Чехии в начале XVII в. Одно из первых сооружений в формах барокко — Матиашовы ворота Пражского Града, построенные итальянским зодчим Винченцо Скамоцци в 1614 г. Однако бурное развитие барокко началось позже и было связано с одним из самых тяжелых периодов в истории чешского народа. В 1620 г. в битве на Белой горе, расположенной всего в нескольких километрах от тогдашней границы Праги, объединенные силы католической реакции под знаменами Габсбургов нанесли решающее поражение чешским повстанческим войскам. Начался мрачный и длительный период насильственной контрреформации и онемечивания чешских земель, уничтожения самобытной славянской культуры чехов, искоренения еще сохранявшихся отголосков гуситского свободомыслия. Ведущую роль в стране наряду с немецкой знатью и верхушкой чешской католической аристократии стали играть иезуиты. Церковь и быстро разбогатевшие сторонники Габсбургов, стремясь всеми средствами упрочить свое положение и реализовать полученные преимущества, незамедлительно развернули широкое строительство, объектами которого были почти исключительно разнообразные культовые сооружения (рис. 1 и 2), а также многочисленные дворцы и загородные замки аристократии. В этих условиях возникла благоприятная

обстановка для проникновения и развития в Чехии барочной архитектуры — как официального, освященного Римом архитектурного направления.

Барокко пришло в Чехию со своими сложившимися и развитыми формами и было закреплено в многочисленных постройках итальянских, немецких и венгерских зодчих, приглашавшихся различными магнатами и церковью для осуществления их замыслов.

В различное время в Чехии работали такие мастера европейского барокко, как Франческо Каратти, Карло Лураго, Иоганн Лукас Гильдебрандт, Иоганн Йозеф Вирх, Андреа Спецца, Жан Батист Матье и др. Вместе с архитекторами в создании дворцовых комплексов, костелов и монастырей участвовали многие выдающиеся скульпторы, живописцы, мастера садово-паркового искусства. Все это не могло не сказаться на профессиональном художественном уровне архитектуры барокко, который с самого начала в Чехии был очень высоким.

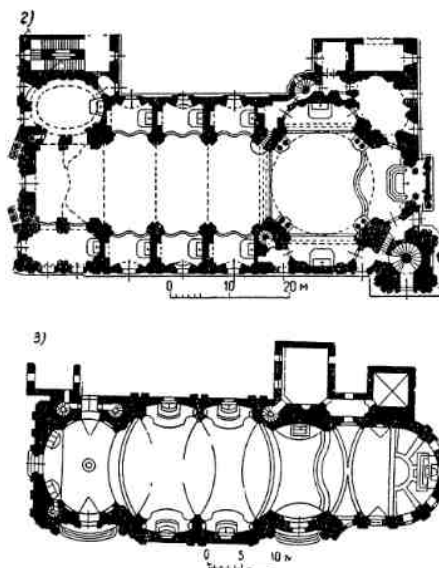
В XVII — 1-й половине XVIII в. чешские города интенсивно меняют свой облик. Эти изменения почти не касаются общей городской планировки, которая сохраняет, как правило, свою средневековую основу (рис. 3). Зато крупные барочные сооружения, властно вклиниваясь в пространственную организацию городских центров, вносят в них и новый масштаб, и невиданную

ранее скульптурность форм (рис. 4). Рядом с готическими вертикалями возникают разнообразные купола и причудливые формы завершений барочных башен. Огромные иезуитские коллегиумы, монументальные комплексы монастырей (рис. 5) и дворцовые ансамбли с обширными садами разрушают существовавшую ранее парцелляцию городских территорий, отражая не только стилистические изменения, но и структурное преобразование общества. Важное место в городских пространствах занимают скульптура и богатые декоративные фонтаны, а также ставшие неотъемлемой частью архитектурного облика чешских городов своеобразные по своей пластике памятники — моровые столбы, посвященные св. Троице, устанавливавшиеся в память о губительных эпидемиях чумы, потрясавших Европу XVII в., и столбы с фигурой Девы Марии как символ рекатолизации и контрреформизма.

Изменение архитектурного облика городов Чехии явилось не только результатом



1. Прага. Церкви св. Франциска (слева) и Спасителя на Кржижовнической площади



2. Прага. Малая сторона:

- 1 — собор св. Николая и Вртбовский сад, XVIII в.;
2 — собор св. Николая, XVIII в., план; 3 — храм св. Маргариты, план

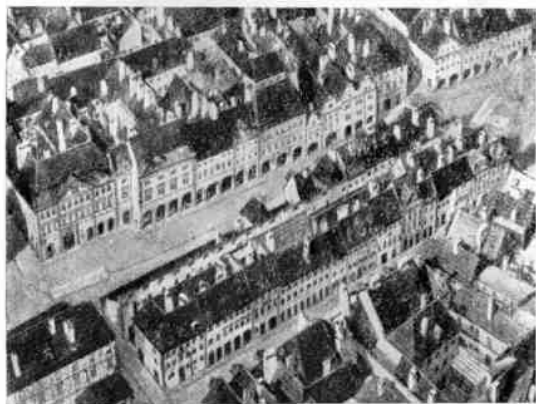
сооружения новых зданий (рис. 6), но и следствием планомерно осуществляемой перестройки и модернизации в духе барокко готических церквей, дворцов и жилых зданий. Последние часто получали лишь новое архитектурно-декоративное убранство фасадов, сохраняя существовавшую



4. Прага. Малостранская площадь (гравюра В. Моршгадта, 1830)

ранее планировку, готическую систему перекрытия и характер интерьеров.

Несмотря на сложные и противоречивые условия, в которых проходило развитие барокко в Чехии, оно не осталось чуждо органически чуждым художественной культуре этой страны. Это произошло в



3. Прага. Лонгвайлова модель города, 1720 г.

силу творческой одаренности тех мастеров европейского барокко, которые явились его пропагандистами в Чехии и в чьих произведениях получили глубокое отражение конкретные местные условия, архитектурное и природное окружение, особенности климата и рельефа, характер и размеры чешских городов. Но особенно своеобразные черты приобрела архитектура барокко в творчестве местных чешских мастеров и тех иностранных зодчих, которые подобно отцу и сыну Динценхоферам нашли в Чехии свою вторую родину и которым были близки и национальные архитектурные традиции, и народное творчество, и чешская художественная культура. Благодаря усилиям этих архитекторов и сложилось в основном то направление в архитектуре XVII—XVIII вв., которое известно под названием Чешского барокко.

Среди крупных дворцовых комплексов, строившихся в Праге после Белогорской битвы, видное место занимает Вальдштейнский дворец. Его строительство началось в 1621 г. на территории Малой Страны под



5. Прага. Лорета, XVII в.

Пражским Градом на месте 30 домов ремесленников, купленных герцогом Альбрехтом Валленштейном. В создании этого выдающегося сооружения раннего барокко участвовали архитекторы Андреа Спецца и Н. Себрегонди, работавшие под руководством Джованни Пиерони. Ансамбль дворца включает целую систему зданий с внутренними дворами, манеж, оранжерею и обширный парк.

Именно этот дворец ознаменовал начало бурного расцвета в Чехии искусства барокко во всем его комплексном многообразии, одной из самых существенных особенностей которого было тесное и органическое сотрудничество архитекторов со скульпторами, живописцами и ремесленниками. Наиболее интересным сооружением дворца является огромная трехарочная лоджия, расположенная на западной стороне дворцового сада (рис. 7). В ней еще очень сильны отзвуки итальянского Ренессанса, которые ощущаются и в общем ее

композиционном построении, и в богатом внутреннем лепном декоре. Лоджия, как и другие строения дворцового комплекса, органически связана со сравнительно небольшим, но хорошо распланированным и озелененным пространством парка. Основные его композиционные оси, подчеркнутые аллеями, проложенными среди низких газонов с цветущими куртинами, объединяют основные элементы плана: квадратный водоем, пещеру-грот, вход в парк и лестницу лоджии. При общей асимметрии парка в нем четко выявлено главное направление вдоль широкой аллеи, упирающейся в центральную арку лоджии, подчеркнутую двумя рядами скульптур, созданных Адрианом де Вриз в 1626—1627 гг.

Своеобразны и богато декорированы интерьеры дворца Валленштейна. Среди внутренних помещений выделяется большой двухсветный зал, выходящий на городскую площадь. Зал отделан лепными воинскими эмблемами и украшен живописным плафоном работы Б. Бианко, изображающим Валленштейна на колеснице в виде бога Войны (1630).

Здесь же на Малой Стороне под Пражским Градом в XVII—XVIII вв. был сооружен целый ряд других барочных дворцо-



6. Хэб. Дом на рыночной площади, XVIII в.

вых комплексов: Туновский дворец (арх. Лураго, 1716—1727), Вежниковский дворец (1670), Ледебургский дворец (арх. И. Паллиарди, 1778), Каловратский дворец (арх. И. Паллиарди, 1780), Фюрстенбергский дворец (неизвестный архитектор, 1743—1747) и др. Эти массивные и пышные здания, как правило, имели живописно распланированные сады с целой системой террас, уступами поднимающихся на Градчанский холм, и были богато украшены сложными по рисунку и скульптурным формам лестницами, подпорными стенками, декоративными вазами, многочисленными аллегорическими изваяниями. Особенно выразителен и совершенен по своим формам барочный сад Вртбовского дворца, разбитый около 1720 г. по проекту чешского арх. М. Каньки и украшенный скульптурами одного из самых замечательных мастеров барокко М. Брауна — автора многих скульптур Карлова моста. Благодаря разнообразным и живописным композиционным приемам здесь на очень небольшой территории, круто поднимающейся по склону холма, создано выразительное и динамически напряженное сочетание переливающихся пространств, неповторимых перспектив и острых архитектурных ракурсов. Декоративные растения, вьющаяся зелень, цветы выступают здесь в органической связи со всей системой пышного архитектурно-пластического декора как неотъемлемый, подчиняющийся замыслу зодчего материал пространственно-художественной организации.

Дворцовую архитектуру чешского барокко завершает дворец графов Черни, построенный на Лоретанской площади в Праге. Над этим грандиозным сооружением последовательно работали: арх. Ф. Каратти, по проекту которого началось строительство в 1669 г., арх. К. Мадерна (1677—1692), арх. Д. Росси (1692—1697), чешский арх. М. Канька, отделавший в 1718—1720 гг. внутренние помещения, и А. Лураго, соорудивший в 1747 г. центральный портик дворца. Монументальное здание, вытянувшееся по главному фасаду на 150 м, имеет мощный рустованный цоколь и 30 массивных трехчетвертных колонн большого ордера с пышными коринфскими капителями (рис. 8). Торжественная и парадная постановка Чернинского дворца у большого открытого пространства площади, ограниченной баллюстрадами и под-



7. Прага. Вальдштейнский дворец, лоджия, XVII в.

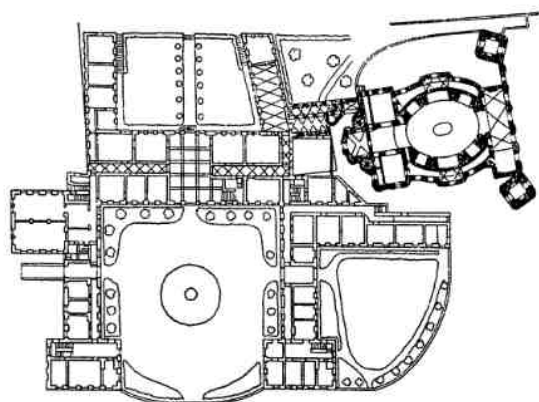
порными стенками, крупный масштаб композиции фасада, основанной на четком ритме вертикалей, ограниченных сильным выносом карниза, небольшие закрытые решетки окна цокольного этажа — все это оставляет впечатление сдержанной и несколько мрачноватой силы, придает дворцу характер отчужденности от жизни окружающего города, не свойственной большинству более ранних барочных построек.

Значительно отличались от городских дворцовых комплексов загородные дворцы и замки, сооружавшиеся в XVII—XVIII вв.

При общем каноническом плане с курдонером и одним или несколькими внутренними дворами загородные аристократические резиденции более свободно вписывались в природную среду, связывались с окружающим зеленым пространством с помощью разнообразных лестниц, ризали-



8. Прага. Дворец Черни, 1669—1747 гг., Ф. Каратти и др.



9. Яромержице. Замок. Вид со стороны парка и ген-план

тов, портиков и башен (Бухловице, Славков, Яромержице, рис. 9). Характерен в этом отношении замок в Трое, расположенный на северной окраине Праги в парке, спускающемся к Влтаве. Здесь впервые в Чехии мы встречаем французскую планировку парка с подчеркнутой главной осью, лучеобразным расположением аллей и подстриженными растениями (арх. Ж. Б. Матье, 1679—1685; скульпторы — братья Герман, 1685—1703).

Другой типичный крупный дворцовый комплекс — замок в Добржише в 30 км к югу от Праги, построенный в 1745—1765 гг. архитекторами Д. Сервандони и Робером

де Котт. Фасады дворца, образующего каре вокруг внутреннего двора, выдержаны в духе академического барокко, характерного для периода, когда новый стиль уже вполне сложился и упрочился на чешской земле. В планировке, членениях и деталях отчетливо прослеживаются местные, характерные для чешского барокко черты — мягкость, лиричность и соразмерность общих масштабных соотношений. При замке имеется огромный парк, разбитый по французской системе, расположенный в нескольких уровнях и декорированный скульптурными группами, лестницами и подпорными стенками, открывающимися на фоне хорошо отформованных зеленых кулис.

Очень своеобразен замок во Вранове на Дие. Он был сооружен за несколько этапов — начиная с 1694 г., когда архитектор И. Б. Фишер фон Эрлах создал на высоком скалистом выступе, обрывающемся к реке, эллиптический в плане зал Предков (рис. 10). Строительство велось на месте старого средневекового замка, и архитекторы сумели связать воедино и использовать сохранившиеся постройки и элементы искусственных сооружений. С особым мастерством осуществлена во Врановском замке связь архитектуры с естественным рельефом, рекой и лесными массивами. Сооружения замка так непосредственно и логично вырастают из природного окружения, как это умели делать только мастера готических оборонительных комплексов.



10. Вранов. Интерьер одного из залов замка

По-иному осуществлена связь между архитектурой и ее природным окружением в замке Кукс (1707—1720-е годы), вмещавшем помимо дворца и больницу для пользовавшихся местными целебными источниками. Здесь длинный ряд уникальных статуй М. Брауна, расположенных вдоль фасада больницы с выступающим в центре объемом церкви, является связующим звеном между зданием и спускающимся по склону холма парком, будучи одновременно частью и того и другого (рис. 11).

Прихотливо изрезанные фронтоны с вазами, лепниной и овальными окнами проникли и в сельскую архитектуру и, при-



11. Кукс. Больница и храм



12. Бохнице близ Праги. Сельские жилые дома, 1777 г.

обретя в руках народных мастеров своеобразный плоскостной характер, украшали дома не только мелких помещиков, но и зажиточных крестьян (Бохнице близ Праги, 1777; рис. 12). О дальнейшем развитии архитектуры Чехии будет сказано в X томе настоящего издания.

III. АРХИТЕКТУРА СЛОВАКИИ XVII — НАЧАЛА XIX в.

В XVII в. Словакия составляла часть владений Венгрии и вместе с нею в 1688 г. вошла в состав империи Габсбургов. Войны с турками, происходившие в непосред-

ственной близости от Словакии, расстроили хозяйство страны (кроме горной промышленности). Желание местного (в основном венгерского) дворянства и горожан сохра-



1. Трнава. Бывшая
Университетская цер-
ковь, 1629—1637 гг.,
Пьетро Спаццо

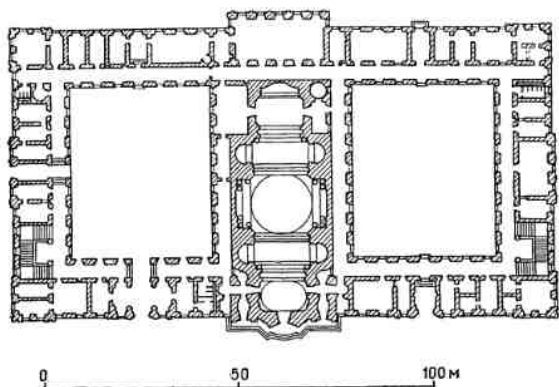
нить свои привилегии в противовес усилению власти Габсбургов было причиной сохранения в течение длительного времени господствовавшего здесь протестантизма и связанных с ним архитектурных форм Ренессанса, сосуществовавших, однако, со 2-й четверти XVII в. с элементами барокко.

Города этого времени сохраняли свою планировочную схему предшествовавшего периода; лишь их укрепления подвергались перестройке в связи с угрозой турецких нападений, заставлявшей строить и новые города-крепости. В это время была построена квадратная крепость в Рабле, а после 1665 г. на основе опыта строительства крепости Новые Замки (см. том V настоящего издания) была построена новая крепость в Комарне и перестроены крепости в Кошице, Тренчине и др. В 1635—1646 гг. была перестроена крепость в Братиславе, где появились четыре угловые башни.

Впервые черты барокко в архитектуре Словакии появились в церквях, а именно в иезуитских церквях в Братиславе — тогдашней столице Венгрии и Трнаве — резиденции церковной власти. Иезуитская церковь в Трнаве (1629—1637) была построена по образцу римской Иль Джезу одностефанной с боковыми капеллами и входила в состав университета (1635, рис. 1). В Братиславе были построены иезуитский коллегиум

(1629—1635) и женский монастырь-семинария (1637—1640). Ряд церквей и семинарий при некоторых из них был построен иезуитами и другими монашескими орденами в других городах. (Новые Замки, 1631; Тренчин, 1653—1657; Кошице, 1671—1681 и др.). Все эти здания были довольно простыми со слабо выраженным членением фасадов и лишь в интерьерах декоративные тенденции барокко более заметны. Но в прямоугольных и крестообразных планах протестантских церквей того времени (Братислава, 1636—1638) еще сохраняются формы Ренессанса.

Широкое распространение получает барокко в словацкой архитектуре в 1-й половине XVIII в., когда после побед над турками и подавления сопротивления венгерского дворянства Габсбургам удалось усилить свою власть в Венгрии (включая и Словакию). В это время строились церкви, монастыри, дворцы, часовни и «кальварии», подвергались перестройке старые церкви, к крепостям пристраивались новые башни в формах барокко (Братислава, Баньска Штявница). Внешнее и внутреннее убранство церквей стало богаче: Троицкая церковь в Братиславе (1717—1725) имеет вогнутый фасад и иллюзорную перспективную живопись потолка над алтарем (1739—1742, художник А. Бибиена-Галли). Слож-



2. Яссов. Премонстратский монастырь и церковь, 1765—1766 гг., Ф. Пильграм. Общий вид и план

ные кривые образует в плане фасад церкви св. Елизаветы в Братиславе (1739—1742, арх. Ф. А. Пильграм). Более просты церкви семинарий в Прешове (1709), Кошице (1728), Баньской Штявнице (1746) и др. Наиболее значительной постройкой времени расцвета барокко в Словакии является комплекс премонстратского монастыря в

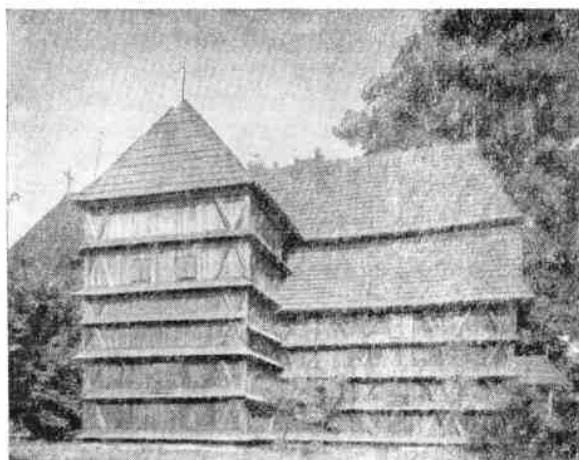
Яссове (1765—1766, арх. Ф. А. Пильграм; рис. 2). Перестройка в формах барокко коснулась и готических церквей (Баньска Быстрица, Нитра). В некоторых случаях к ним пристраивались часовни. Наиболее интересная из них часовня Братиславского собора, вероятное произведение скульптора Рафаэля Доннера (1732).

Деревянные сельские церкви и колокольни этого времени продолжали сохранять связь с эпохой Ренессанса. Протестантские деревянные церкви имели в плане форму равноконечного креста, покрывались деревянным куполом и в соответствии с Шопронским соглашением 1681 г. строились без башен (Палудза, 1674; Гронсек, 1725—1726; рис. 3 и др.). Православные деревянные церкви украинских сел Восточной Словакии (Русский Поток, 1600; Бодружал, 1658, рис. 4; Ладомирова, 1742 и др.), одно- и трехбашенные, тесно связанные с окружающей природой, близки к архитектуре Украины (см. том VI настоящего издания).

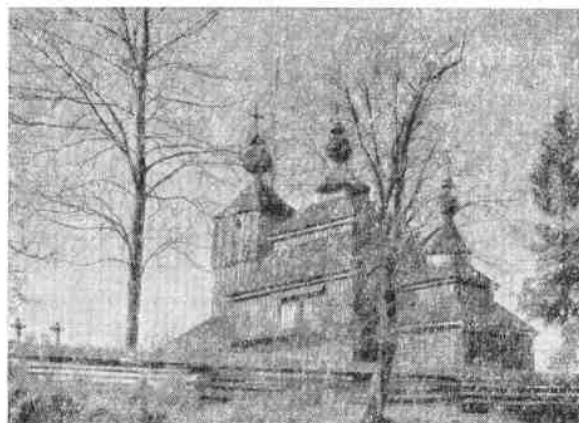
Замки и дворцы XVIII в. были проще, чем современные им церкви, и имели, обычно, симметричный план с большим залом в центре композиции и открытым парадным двором спереди (Бернолаково, 1713—1722, с боковыми крыльями, 1753—1758, арх. Я. Фелльнер, рис. 5; Велки Биел, 1725 и др.). Ряд дворянских дворцов в формах барокко был построен в Братиславе (дворцы Эстерхази, 1743; Балласа, 1754—1765 и др.), а также в Трнаве, Кошице и Прешове. В середине XVIII в. богатейшая орнаментика рококо украсила православную церковь в Прешове (1753—1754, арх. Г. Урленшпахер), церкви в Маркушовце (1770—1776) и Гронсеке (1775), а также братиславские дворцы Балласа (1754—1765; рис. 6), Апони (1761—1762), Грасалковичей (1760—1765) и интерьеры загородного архиепископского дворца (1761—1765), своим внешним видом уже приближающиеся к классицизму. В народной архитектуре Словакии барокко не нашло сколько-нибудь заметных откликов.

• • •

Развитие классицизма в Словакии имело свои особенности, обусловленные тем, что носителем передовых идей этого времени было здесь преимущественно венгерское среднее дворянство, непоследователь-



3. Гронсек. Деревянная артикулярная церковь, 1725—1726 гг.



4. Бодружал. Деревянная православная церковь, 1658 г.



5. Бернолаково. Замок, главный зал, 1713—1722; боковые крылья, 1753—1758 гг., Я. Фельнер



6. Братислава. Дворец Балласа, 1754—1765 гг.



7. Братислава. Дворец примаса, 1778—1781 гг., М. Хефеле

ное как в проведении буржуазных реформ, так и в национальном вопросе. Поэтому в Словакии развитие капиталистических форм хозяйства, просвещения и рационалистического мировоззрения совпало с национально-освободительным движением, что обеспечило классицизму более быстрое и широкое распространение по сравнению с барокко.

В таких условиях классицизм на раннем этапе его развития («терезианский классицизм» 1770—1790-х гг.) сказался прежде всего на стилистической стороне пока что старых типов зданий: дворцов, административных зданий и церквей Западной Словакии («Терезианум» в братиславском кремле, 1761—1768, арх. А. Гиллебрандт; братиславские дворцы Аспремонта, 1770; Сзаки, 1775; губернаторский дом, 1780 и магистрат в Кошице). Типичен для этого времени дворец примаса в Братиславе (1778—1781, арх. М. Хефеле) — здание с внутренним двором, фасадом, расчлененным коринфскими пилястрами, мощным фронтоном среднего ризалита и интерьерами еще в формах рококо (рис. 7).

Лишь на втором этапе развития классицизма (конец XVIII — 1-я четверть XIX в.) происходят заметные изменения в архитектурной тематике сооружений и облик городов. Появляются новые типы жилых и общественных зданий, театры, школы, гостиницы, курортные постройки и т. п. Города расширялись за пределами подвергающихся сносу старых городских стен и валов, на месте которых разбивались новые кварталы, улицы и площади (площадь Гвездослава в Братиславе), скверы, а иногда и парки пейзажного типа; повышалось благоустройство городов. Классицизм, сдержанный и строгий, господствовал в новых постройках, и даже недавно построенные барочные здания перестраивались в новом стиле. Доходные дома рубежа XVIII и XIX вв. обычно были двухэтажными с внутренним двором и балконом, ведущим в квартиры второго этажа (дом на Паненской ул., 9 в Братиславе, 1798). Простая, уравновешенная архитектура этих домов придавала улицам спокойный и гармоничный вид. Такие дома строились и в других городах (Кошице, Левоче, Прешов) и даже в крупных селах (Орава, Липтов).

В композицию городских дворянских особняков вводились колоннады, в строи-



8. Кошице. Дворец Форгача, около 1820 г.



9. Баньска Быстрица. Протестантская церковь, 1800—1807 гг., М. Поллак

тельстве использовались более дорогие отделочные материалы (дворцы Десёфи, 1800, и Форгача, 1820, в Кошице; рис. 8). Похожи на них по плану и внешнему виду



10. Дольня Крупа. Дворец, 1820—1822 гг., А. Хаусманн

административные здания (губернаторский дворец в Левоче, 1830-е годы, арх. А. Поволный) и так называемые «редуты», совмещавшие функции трактиров, гостиниц, театров и залов общественных собраний (Елшава, 1810; Кежмарок, 1818). К этому же времени относятся здания театров в Трнаве, Баньской Быстрице и некоторых усадьбах, например в Глоговце (1802).

Церковное строительство в описываемую эпоху было незначительным по сравнению с периодом барокко. К тому же в конце XVIII — начале XIX в. в Словакии, как и во всей Австро-Венгрии, было упразднено много монастырей. После указа о веротерпимости 1781 г. несколько оживилось строительство протестантских церквей, наиболее интересная из которых была построена в 1800—1807 г. в Баньской Быстрице арх. М. Поллаком, занявшим позднее видное место в венгерской архитектуре. Она имеет крестообразный план и идущую по эллипсу колоннаду внутри, поддерживающую хоры. Церковь украшена портиком и завершается куполом (рис. 9). Подобные церкви были построены в Кошице (1820), Левоче (1823—1827, арх. А. Поволный) и других городах.

Богатые усадьбные дома строились в окружении пейзажных парков. Они обычно имели симметричный план с залом в средней части, которому на фасаде отвечал

портик (Гбеланы). Наиболее крупные усадьбные дома имели два-три этажа и развитый портик, иногда поднятый на аркаду. Таков дом в усадьбе Брунзвиков Дольня Крупа (1820—1828, арх. А. И. Хаусманн; рис. 10). В небольших усадьбах дома напоминали крестьянские постройки (Вишний Кубин, 1803).

Со 2-й четверти XIX в. архитектура классицизма начинает скатываться к эклектике, о чем говорят фасады промышленных и транспортных сооружений, жилых домов и церквей того времени, в которых используются элементы Ренессанса и готики. Лишь в немногих зданиях формы классицизма продолжают сохранять свою простоту и строгость, как, например, в построенной в 1830 г. части усадьбного дворца в Топольчанках с ее купольным залом, портиком и трехчастными окнами боковых ризалитов, в которой чувствуется торжественность редкого для Словакии «стиля ампира». Но в целом архитектура Словакии, создавая новые типы зданий и новые конструкции (чугунный мост через р. Черный Грон близ г. Грон, 1815; подвесная железная крыша в Баньской Быстрице, 1826, инж. Ф. Шнирх) и пытаясь достичь новых высот художественной выразительности сочетанием архитектурных элементов различных стилей прошлого, вступила на путь эклектики.

IV. АРХИТЕКТУРА ВЕНГРИИ XVII — НАЧАЛА XIX в.

Во времена турецкого господства в Венгрии формы барокко распространились только в незахваченных западном и северном районах страны; после же изгнания турок к концу XVII в. новый стиль, выражавший в церковных и дворцовых сооружениях идеологию Габсбургов и преданных им высшего духовенства и аристократии, постепенно утвердился во всей стране. Не малая заслуга в этом принадлежит итальянским, австрийским и немецким мастерам.

Переселившиеся сюда иностранные зодчие обучают венгерских мастеров, и таким образом влияние иноземного искусства барокко постепенно вытесняет в архитектуре ее характерные венгерские черты.

Начало архитектуры барокко в Венгрии ознаменовалось появлением такого произ-

ведения, как Университетская церковь в Трнаве, 1629—1637 (Словакия), сооруженная под руководством итальянского мастера Пьетро Спаццо; это одна из красивейших барочных церквей XVII в., особенно великолепен стукový декор ее интерьера.

В Венгрии строил крупнейший из австрийских мастеров Иоганн Лукас фон Гильдебрандт. Ему принадлежит в Рацкеве дворец принца Евгения Савойского (1702, рис. 1).

Андреас Мейерхоффер, зальцбургский архитектор, поселившись в Пеште, построил здесь Университетскую церковь (1722—1742). В ее плане и внутренних объемах сказывается влияние Иль Джезу, в фасаде имеются элементы южнонемецкого и австрийского барокко.

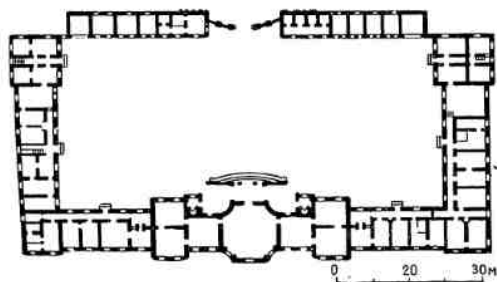
Мейерхоффер построил также дворец Гроссалькович в Гёдёллэ (1744—1747) — один из наиболее известных венгерских дворцов середины XVIII столетия, под сильным влиянием которого был создан целый ряд зданий этого времени.

Центральная повышенная часть П-образного в плане дворца отличается большой парадностью. Кубический ее объем с массивной аркадой понизу увенчан нарядным куполом (рис. 2). Небольшие парные колонны на фоне низких устоев аркады поддерживают балкон с ажурной кованой решеткой. Контрастно к низу здания крупно выполнена верхняя часть с плоским обрамлением высоких окон под фигурными сандриками, гладкими лопатками и некрепованным антаблементом с изогнутым фронтоном, несущим статуи и вазы.

Не менее интересным примером гражданской архитектуры XVIII в. является другое произведение Мейерхоффера — дворец Петерфи или Кристхауз в Пеште (1755) — небольшое, компактное, квадрат-



2. Гёдёллэ. Дворец Гроссалькович, 1744—1747 гг., А. Мейерхоффер. Центральная часть здания со стороны парка



1. Рацкеве. Дворец принца Евгения Савойского, 1702 г., И. Л. фон Гильдебрандт. План 1-го этажа и лоджия главного подъезда

ное в плане здание в два этажа, поставленное по фронту улицы (рис. 3). Средняя часть фасада слегка выступает и отмечена фронтоном. Кронштейны с фигурами атлантов, несущих сложно изогнутый балкон, пластический декор в тимпане и над окнами, характерные для рококо, великолепно увязаны с простыми и спокойными контурами здания.

К Дому инвалидов в Париже восходит крупнейшее сооружение венгерского барокко — Дом инвалидов (в настоящее время ратуша, 1727—1735) в Будапеште, произведение Антона Эрхарда Мартинелли (рис. 4).

В центре вытянувшегося по фронту улицы симметричного сооружения со стороны двора примыкает продолговатый объем церкви, заметный с улицы своей высокой башней. Ее вертикаль в сочетании со средним ризалитом закрепляет центр всей композиции.

Среди барочных церквей можно смело назвать самой красивой церковь миноритов в Эгере (1758—1773) Матиаша Герля. Это первоклассный пример зрелого типа зальной церкви барокко середины XVIII века



3. Будапешт. Дворец Петерфи (Кристхауз), 1755 г.,
А. Мейерхоффер

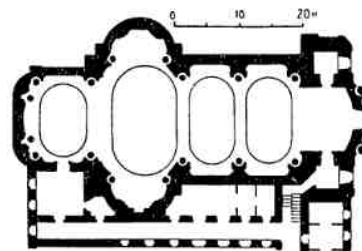


4. Будапешт. Дом инвалидов, 1727—1735 гг.,
А. Э. Мартинелли

(рис. 5). Пространство нефа полностью слито с боковыми частями в единое «зальное» пространство. В нем совмещено общее продольное развитие композиции с попе-

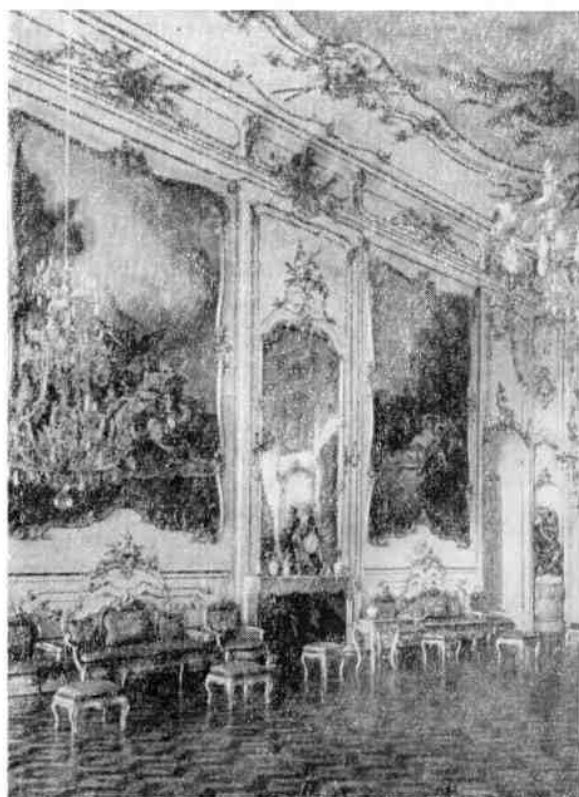
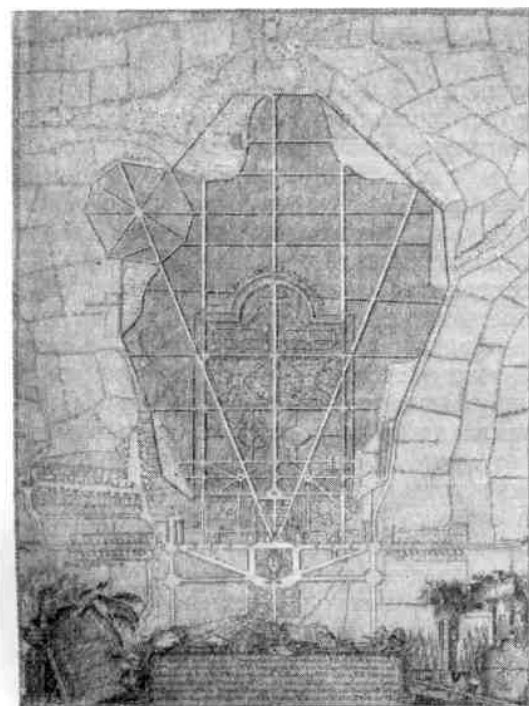
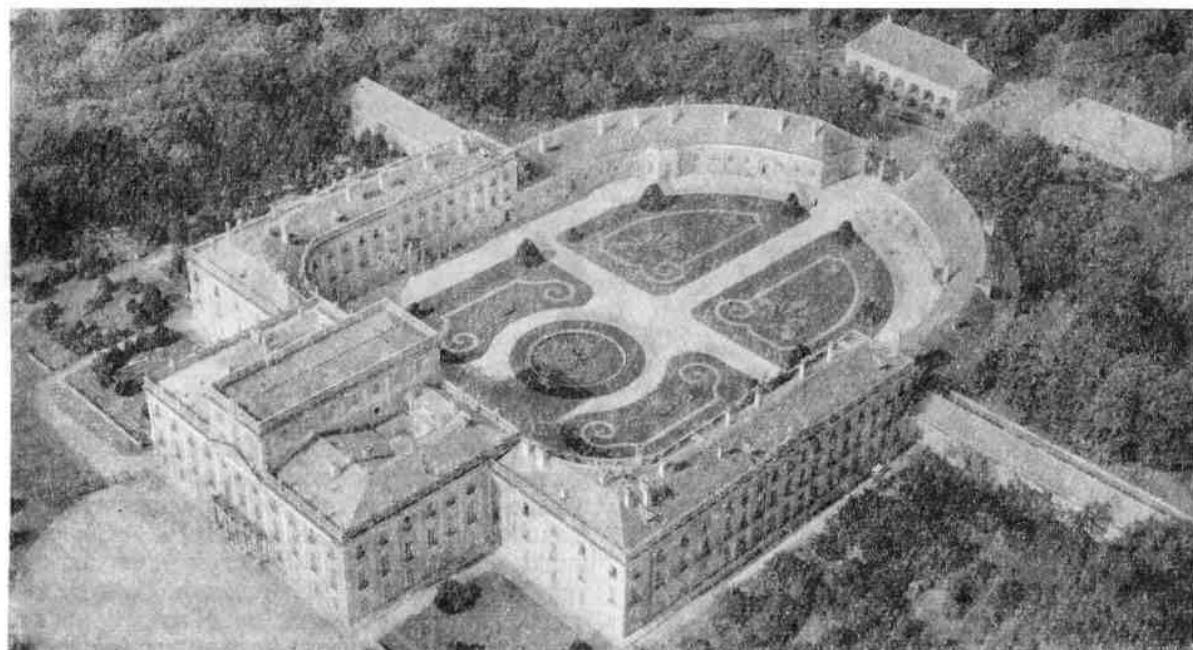


5. Эгер. Церковь
миноритов, 1758—
1773 гг., М. Герль.
План и западный
фасад.



речным расположением слагающих его овальных пространственных звеньев со сводами. Главное звено с абсидальными полукружьями по сторонам образует своего рода трансепт с поперечно-овальным куполом, который вносит в интерьер и элемент центрального начала.

Особенно отличается своей красотой западный фасад церкви, где между двумя башнями выступает овальная стена; корпус здания, изгибаясь, как бы вдаётся своей серединой в пределы площади. Это активное тектоническое взаимодействие



6. Фертёт. Дворец Эстергази, 1764—1766 гг. Генеральный план, общий вид и один из залов центрального корпуса дворца



7. Секешфехервар. Застройка улицы середины XVIII столетия



8. Гиар. Церковь св. Игнатия, 1633—1641 гг.



9. Эгер. Лицей, 1765—1785 гг., Я. Фелльнер

объемов сооружения и лежащего перед ним пространства составляет здесь существенную черту барочной художественной специфики памятника. В самой композиции фасада овальный выступ, ясно акцентируя вход, создает масштабный переход от маленького входного портала к башням, благодаря чему весь фасад читается как единая монументальная композиция входа в церковь.

Как в рисунке плана церкви, так и в построении ее фасада, отражается значительное влияние австрийского барокко.

К выдающимся церквям середины XVIII в. относится и церковь св. Анны в Будапеште (1740—1762, К. Хамон и М. Напауэр) с продольно ориентированным овалом внутреннего пространства и выразительным фасадом со стройными башнями.

Великолепным примером репрезентативной жилой резиденции является дворец Эстергази в Ферте (1764—1766, рис. 6). От центрального трехэтажного корпуса с повышенной на этаж средней частью отходят Г-образные крылья той же этажности, образующие парадный подъездной двор. Полукружью одноэтажных служб на продолжении крыльев дворца полностью охватывают двор со стороны въезда. Подобное решение указывает на французские образцы и прямое влияние Версаля. Главная лестница расположена сбоку вестибюля, за которым следует низкий «садовый» зал (по типу итальянских *sala terrena*) со сквозным проходом в парк. Над садовым залом расположен двухсветный торжественный зал дворца, украшенный зеркалами, живописными панно и тонкой лепкой в изысканных формах рококо. В фасадах пилястры ионического ордера объединяют оба надцокольных этажа, завершенных в цент-

ральном корпусе ажурной балюстрадой со статуями. Для фасадов характерно сочетание простых и строгих форм со свободной пластикой декоративных элементов рококо в деталях.

Высокое развитие барокко в ведущих типах сооружений и большое количество созданных в этот период выдающихся произведений, а также проникновение барокко в бюргерскую и даже в народную архитектуру определили облик многих венгерских городов, как Эгер, Секешфехервар, Гиар и др., придав им барочный характер (рис. 7 и 8).

Переход от барокко к классицизму в Венгрии, как и в других странах, был представлен многими выдающимися произведениями в формах так называемого стиля цопф. Из мастеров этого направления выделяются двое.

Первый — выходец из Австрии Мельхиор Хефеле (1716—1799), работавший в Пассау, Пресбурге (Братислава) и Сомбатхей. Одна из его творческих удач — дворец в Пресбурге (1778—1781). В этом здании Хефеле сумел создать образец дворцовой архитектуры эпохи классицизма.

Однако самым выдающимся творением Хефеле является собор в Сомбатхей (1791—1797). Собор имеет один удлиненный неф с отходящими ветвями трансепта и хор, заканчивающийся апсидой. Продольный неф расширен алтарными боковыми нишами. Его внутреннее пространство завершается цилиндрическим сводом и куполом над средокрестием. Сдержанная пластика фасада с его классической колоннадой дорического ордера внизу, пилястрами ионического ордера вверху, простым фронтоном завершением и двумя стройными башнями говорит о новых веяниях, сменяющих барокко, о поисках новых более спокойных форм. Церковь получила сильные повреждения во время второй мировой войны.

Другим мастером этого круга, превзошедшем Хефеле, был Якоб Фелльнер (1722—1780), также австриец, но строивший преимущественно в городах Венгрии: Тата, Веспрем, Эгер и Папа.

Главное произведение Фелльнера — лицей в г. Эгере (1771—1786), крупнейшее общественное здание тогдашней Венгрии (рис. 9). Мощное квадратное каре этого здания с энергично выдвинутыми осевыми ризалитами охватывает большой внутрен-

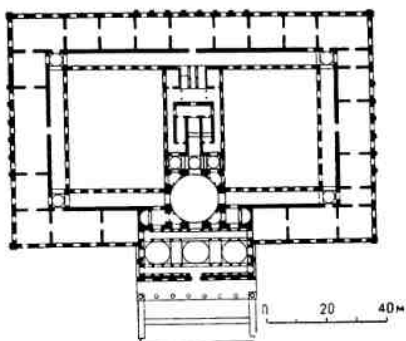


10. Дебрецен. Реформатская церковь, 1807—1818 гг., М. Пёчи

ний двор. Ризалиты с въездной аркой, плоскими лизенами двух верхних этажей, несущими фронтоны, и горизонтальным рустом углов выделены и по высоте, а их угловые скошенные грани продолжены в линиях мансардной крыши, мастерски введенной в композицию. Благородные пропорции и ясный ритм элементов, тонкость декора и простота всей композиции, наконец, красота интерьера, в особенности главной лестницы — все это делает здание лицом одним из наиболее значительных памятников этого периода.

Первый венгерский мастер классицизма Михай Пёчи (1755—1812) в известном отношении еще связан с Хефеле и Фелльнером. Однако постройкам Пёчи присущи специфически венгерские черты, которые отличают этого венгерского проводника классицизма как от его предшественников, так и последующего поколения. По проекту Пёчи было построено здание Реформатской коллегии в Дебрецене (1801—1817) с его замечательным фасадом, в котором общая компактная масса трехэтажного здания закреплена угловыми ризалитами, а плоскость фасада между ними членится простыми лизенами.

Другое произведение Пёчи — Реформатская церковь в Дебрецене (1807—1818; рис. 10) — имеет план, развитый в направлении, поперечном к главной оси здания. Его вытянутый главный фасад украшен мощной колоннадой ионического ордера, объединяющей два яруса церкви, и завершен высоким фронтоном. Атик с балюстрадой над ним связывает между собой обе далеко раздвинутые башни. Такая необыч-



11. Будапешт. Национальный музей, 1837—1846 гг., М. Пóллак. План и общий вид

ная композиция придает сооружению специфический местный характер, усиленный тем, что задуманный вначале купол не был осуществлен. В результате церковь сложилась в великолепное и чисто национальное произведение венгерского классицизма.

Крупнейшим мастером венгерского классицизма был еще один уроженец Австрии — обосновавшийся в Венгрии и только здесь строивший Михай Пóллак (1773—1835). Многие его значительные произведения хорошо сохранились до наших дней. Среди них лютеранская церковь в Будапеште (1799—1808) с ее пуританским центрическим пространством, перекрытым стропильной крышей своеобразной конструкции, и строгими дорическими формами отличается своей оригинальностью среди других сооружений эпохи. Фасад церкви был позже (1856) обновлен Йожефом Хильдом.

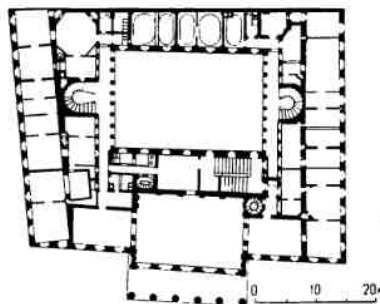
В продолжении всей своей длительной архитектурной деятельности Пóллак оста-

вался мастером классицизма, однако (именно после окончания церкви в Будапеште), уступая романтической моде, он «реставрировал» подлинные романские формы собора Петра в Пёче (1809) путем привнесения в них по-своему трактованных мотивов английской готики. Позже, снова в формах классицизма, он строил городские дворцы, жилые дома, замки и различные общественные здания.

Среди выполненных Пóллаком городских построек следует назвать его собственный дом в Будапеште (1822), который, однако, затем был испорчен надстройкой. Угловой дом с внутренним двором и сдержанной декорировкой обоих фасадов принадлежит к наиболее удачным его сооружениям.

Из ряда его провинциальных замков необходимо выделить (к сожалению утраченный) эрцгерцогский замок в Альчуте (1819—1827). Помещения его главного двухэтажного корпуса вытянулись цепочкой параллельно коридору, опоясывающему периметр внутреннего двора. К основному зданию примыкали два крыла, а по его оси располагался четырехколонный портик входа.

Из различных общественных построек Пóллака Национальный музей в Будапеште (1837—1846; рис. 11) не только самое блестящее произведение этого мастера, но и коронное творение всей венгерской архитектуры классицизма. Здание представляет собой монументальный блок с двумя внутренними дворами, между которыми расположена трехмаршевая главная лестница. Интерьеры музея, в особенности его лестница, так же как вестибюль, торжест-



12. Будапешт. Дом коммерсантов (дворец Ллойд), 1828—1830 гг., И. Хильд. План

венный зал и примыкающие к нему помещения, выполнены на высоком художественном уровне. Внешний облик здания в высшей степени сдержан, спокоен, полон достоинства. Праздничная, открытая лестница перед восьмиколонным портиком коринфского ордера с богатой скульптурой в тимпане подчеркивает величавость этой архитектуры.

Возможно, что Пóллак участвовал и в постройке дворца Шандор (1806) у «Крепостной горы» в Буде. С просторным четырехугольным двором, обстроенным двумя ярусами галерей с гармонично построенным фасадом, этот дворец без сомнения одно из красивейших произведений венгерского классицизма. В фасадах подчеркнута горизонталь; узкий средний ризалит главного фасада, увенчанный фронтоном, строй сдвоенных дорических колонн, несущих ажурную ленту балкона-галереи второго этажа, оконные сандрики-карнизы на кронштейнах — все это говорит о творческой самостоятельности мастера.

Художественной значимости творчества Пóллака близко достиг Йожеф Хильд (1789—1867), который со своими почти 600 постройками в еще большей мере участвовал в формировании градостроительного облика Пешта времени классицизма. Подобно Пóллаку, он был австрийского происхождения, но родился в Венгрии, и поэтому черты национального своеобразия смогли проявиться в его архитектурном творчестве с большой непосредственностью. Первой значительной работой Хильда был Дом коммерсантов, известный также под названием Дворец Ллойд (1828—1830, рис. 12), снесенный после второй мировой войны.

Простое и четкое по формам трехэтажное здание имело план в виде замкнутого каре и выходило боковыми сторонами на улицы, а передней — на площадь, куда был обращен высокий торжественный зал во втором этаже, расположенный по оси фасада. Зал был связан колонными вставками с симметрично раскрытыми к нему двумя боковыми меньшими залами, через которые можно было пройти на открытые галереи и лестницы с закруглениями по сторонам двора. Повышенному объему главного зала отвечал выступающий портик, поднятый на высоту цокольного этажа с открытыми арками. Это здание первоначально должно было ограничивать с юж-



13. Эстергом. Собор, 1822—1856 гг., И. Хильд

ной стороны тогдашнюю торговую площадь города.

Хильд является автором и собора в Эгере (1831—1837), композиция которого за классицистскими формами кроет в себе черты романтизма, заметные, в частности, в линиях купола, близких византийским. Церковь имеет удлиненный объем, объединяющий три продольных и один поперечный неф, перекрытые цилиндрическими сводами и куполами. Высокий купол над средокрестием венчает все здание. При всей своей классицистской строгости сооружение не подавляет зрителя аскетизмом форм. Шестиколонный ионический портик с широкой, открытой лестницей и высокие башни по обеим сторонам хора придают общему его массам подвижность и многообразие аспектов.

В сущности Хильд является также основным автором собора в Эстергеме (1822—1856; рис. 13). После возведения стен собора Пóлом Кунелем (1765—1824)



14. Будапешт. Цепной мост, 1839—1849 гг., В. Т. Кларк

и Яношем Паком (1796—1839) задачей Хильда было создание купола, башен и фасада. Церковь (однонефная, с трансептом и хором) перекрыта цилиндрическими сводами. Над средокрестием — мощный с металлическими конструкциями купол на барабане, обнесённом кольцом колоннады. Фасад собора обогащён восьмиколонным портиком коринфского ордера. С флангов фасада соединённые с собором аркадами поднимаются башни. Хильд выстроил, кроме этой большой и неупомянутых малых церквей, много дворцов, замков, доходных домов и зданий различного назначения как в Пеште, так и в провинции. Из них можно назвать наиболее характерные — шелковую фабрику Валсро (1839), которая с её импозантной ионической колоннадой на фасаде ни в чём не уступает дворцам того времени, или баню Часар (1841), интересную двухъярусной колоннадой дорического ордера дворового фасада.

Хильд создавал произведения чисто романтического характера. В капелле Германы в Будапеште (1842—1856) простота общей композиции сочетается с готическими формами и членениями.

В создании архитектурного облика Пешта эпохи классицизма наряду с Пёль-

лаком и Хильдом значительным было участие также Матиаша Зиттербарта (1803—1867). Он был автором первого национального венгерского театра (1835—1837). Это простое, не очень притязательное здание было снесено в 1874 г. Лучшим произведением Зиттербарта является главный корпус Областного совета в Пеште (1838—1841). Композиция уличного фасада с большим коринфским ордером на два этажа, красивые пропорции, благородные детали поднимают этот памятник на уровень лучших творений классицизма Венгрии.

Венгерский классицизм представлен ещё многими другими замечательными сооружениями. К ним принадлежит архитектурная разработка (автор проекта Вильям Тирней Кларк, 1783—1852) монументального инженерного сооружения — цепного моста в Будапеште (1839—1849, рис. 14). Интересны две монументальные триумфальные арки моста с крупными проемами в обрамлении рустов, мощными дорическими карнизами и аттиками.

Творчество мастеров Венгрии периода классицизма, так же как и барокко, сделало большой вклад в сокровищницу венгерской архитектуры и оставило заметный след во всей европейской архитектуре.

АРХИТЕКТУРА ВАЛАХИИ, МОЛДАВИИ, ТРАНСИЛЬВАНИИ, ЮГОСЛАВИИ, БОЛГАРИИ И ГРЕЦИИ

I. АРХИТЕКТУРА ВАЛАХИИ, МОЛДАВИИ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в. И ТРАНСИЛЬВАНИИ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Во 2-й и 3-й четвертях XVIII в. автономия Валахии и Молдавии носила условный характер: они управлялись присылаемыми Портой левантинцами, которые, зовясь господами, были ее чиновниками, платившими за свое высокое положение деньгами, выжатыми из населения этих стран. После крестьянского восстания в Валахии (1821) господами стали назначать местных уроженцев, а после Адрианопольского мира (1829) оба княжества получили конституцию — «Органический регламент», в известной мере способствовавший дальнейшему развитию их экономики.

В конце XVIII в. выход румынских княжеств на европейский рынок был причиной появления в них иностранных дельцов и забот европейской дипломатии о создании условий, расширявших торговлю. Зарождалась промышленность: доходы от торговли зерном румынские землевладельцы вкладывали в суконные, стекольные, макаронные и другие фабрики. В то же время идеи французской буржуазной революции 1789 г., проникающие в эти страны, приспособлялись к местным условиям. В связи со всем этим повышалось значение светского искусства, а местные мастера этой эпохи, создавая свою художественную школу, обращались к национальному наследию и дополняли его элементами, заимствуемыми местной буржуазией у искусства Запада.

На первом этапе рассматриваемого здесь периода (1725—1785) культовая архитектура сохраняла полностью специфически местный характер. Большинство

валашских церквей имеет вид традиционного триконха с расширенным пронаосом, колокольной над ним и притвором с колоннами. Фасады обычно украшались арками, иногда в два яруса, с двойным количеством более мелких арок наверху, опирающихся на консоли (церковь Всех Святых в Бухаресте с фасадом, 1728; скит Баламучь, 1752). Арки первого яруса, обычно килевидной или многолопастной формы, во втором ярусе часто заменялись углубленными филенками (церковь в Рыфове) или медальонами. Лучший пример — церковь Ставрополеос в Бухаресте, построенная в 1724 г. и увеличенная боковыми апсидами и притвором в 1730 г. (рис. 1). Архитектурное убранство фасадов здесь дополняется рисованным растительным узором.

У других церквей рисованные узоры отсутствуют, и они сохраняют архитектурное убранство, характерное для XVI в. (церкви Элефтерне-Векь, 1741—1744, св. Стефана, 1786, в Бухаресте и др.).

Архитектура молдавских церквей 1-й половины XVIII в. находилась под влиянием валашских. Церковь Пречиста в Фокшанах (1716), трехконховая, имеет притвор с колоннами и высокий барабан с главой над нефом. Церковь пророка Самуила в том же городе имеет закрытый эксонартекс с колокольной над ним, а церковь монастыря Фыстыч близ Ясс (1721) — две главы на барабанах: на храме и пронаосе.

В этих церквях нижний ярус украшен трехлопастными арками, а верхний — медальонами. В церкви Феодоры в Яссах (рис. 2) пронаос связан с трехконховой ча-



Схематическая карта Балканского полуострова

стью тремя арками на многогранных колоннах. Барабан храма стоит на трех ярусах молдавских арок, а пронаос и паперть покрыты валашскими сомкнутыми сводами на распалубках. Фасады церкви расчленены дорическими пилястрами, над которыми проходит фриз с филеками. Ниже фриза между пилястрами размещены еще два ряда филеков — высоких с килевидными арками, а под ними — треугольных на консолях (мотив церкви Голия в Яссах). В Молдавии много подобных церквей с главами на барабанах и без них, причем в некоторых (церковь Георгия в Яссах,

рис. 3) фасады расчленены коринфскими пилястрами. В последней четверти XVIII в. строится много небольших храмов на средства мелких бояр, духовенства и коллективов крестьян, недорогих, упрощенной конструкции, но хороших по пропорциям с фасадами, украшенными в типично румынской манере геометрическим или растительным орнаментом или сюжетными росписями.

Городские боярские дома XVIII в., известные лишь по старинным изображениям и описаниям, состояли из среднего зала с комнатами с двух сторон, связанного длин-



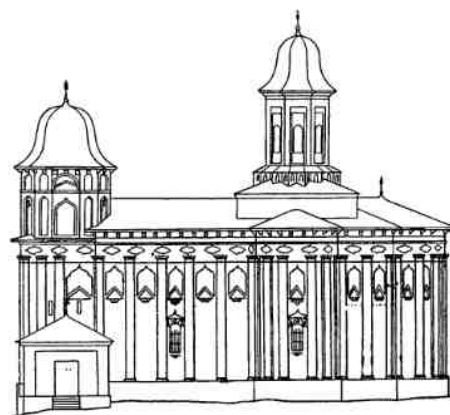
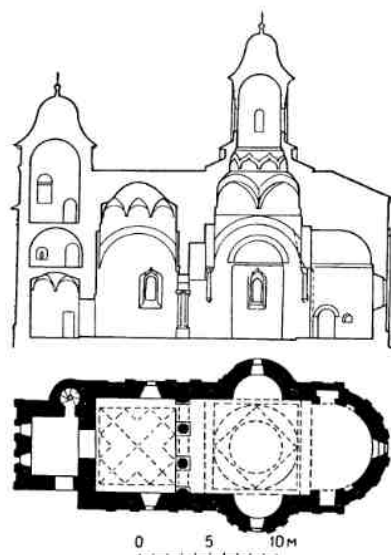
1. Бухарест. Церковь Ставрополеос, 1724—1730 гг.

ными коридорами с подсобными помещениями; позади зала обычно размещались «сакнасиу» — комната для послеобеденного отдыха и приема гостей, известная уже с конца XVII в., но получившая распространение лишь теперь. Фасады этих домов имели многочисленные выступы и украшения, а дворы были окружены стенами с арочными воротами и дозорными вышками. Близки к городским по своей композиции и сельские боярские резиденции, например барский дом в селе Трифешть (район Роман). Это двухэтажное здание с наружной лестницей на второй этаж, с комнатами, украшенными панно из цветной штукатурки на турецкий лад и перекрытиями по дубовым балкам (рис. 4).

Традиционная композиция жилого дома в XVIII в. оставалась почти неизменной, а новые черты, вызванные изменениями в быту бояр, навеянными мусульманским Востоком, чаще встречаются во дворцах господарей и вельмож, выходцев из Турции, в частности фанариотов. Так, Григоре Гика II построил (1726—1733 и 1735—1741) в своей резиденции на окраине Ясс, называемой Фрумоаса, дворец, используя не только восточные образцы, но и силы мастеров, вывезенных с Востока. Кроме жилища и подсобных зданий в ан-

самбль таких резиденций входил обширный сад с фонтанами, беседками и другими парковыми сооружениями.

Беседки, самый распространенный тип здания, заимствованный у Востока, были в Яссах во Фрумоасе, внутри монастырей Галата и Четэцуя, а также возле озера Херестрэу (1775) и во дворе Пантелеймонова монастыря (1750) в Бухаресте. Последняя, квадратная в плане, с деревянными столбами и арками имела восьмигранную пристройку для хранения мебели (рис. 5). В архитектуре фонтанов (в Яссах в больнице св. Спиридона, 1765; в монастыре Голия, 1766) восточные формы совмещаются с формами барокко (рис. 6).



2. Яссы. Церковь Феодоры, 1761 г. План, разрез и фасад

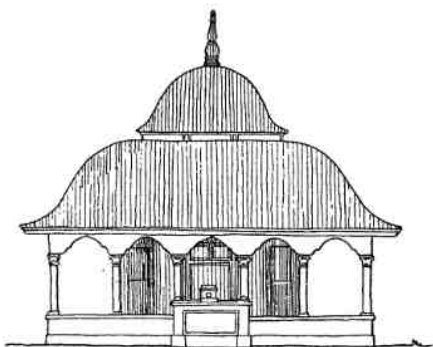


3 Яссы. Церковь Георгия

Другой тип зданий восточного происхождения — укрепленное жилище-кула — представлен в Валахии постройками 1-й половины XVIII в. В III томе настоящего издания на примере кулы в Мелдэрешть показано, что в это время они уже начинают утрачивать свойственную крепостям суровость, а позже, сохраняя квадратный план с двумя-тремя помещениями в этаже и толстые стены, сближаются с народным жилищем. Окна увеличиваются, здание окружают длинные балконы, вход теряет



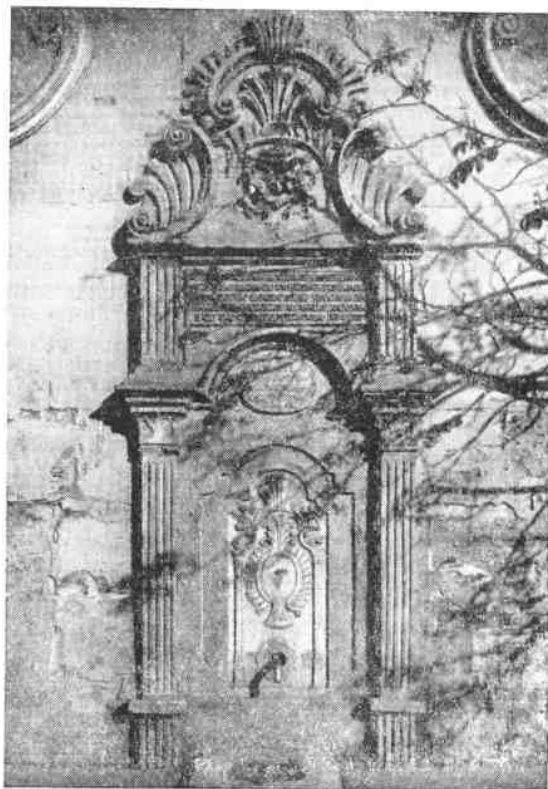
4. Трифешть Барский дом



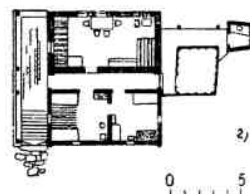
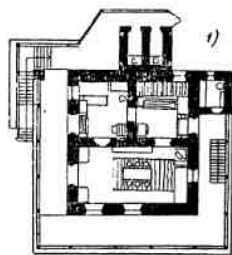
5. Бухарест. Беседка во дворе Пантелеймонова монастыря, 1750 г.

защитные устройства и появляются наружные лестницы на второй и третий этажи (дом Картяну в Карту, район Тургу Жиу; рис. 7, 1).

В других домах (дом Бэрбэтеску в Бэрбэтешть, район Джилорт, рис. 7, 2) совмещаются черты народного и барского жилища. Каменные, кирпичные или деревянные оштукатуренные, они имеют два этажа — нижний для кладовых и верхний жилой, куда ведет наружная лестница, связанная с балконом, имевшим, несмотря на свое турецкое название «чердак», вполне народный характер. Крупные барские дома имеют на главном фасаде бельведер перед средним залом второго, жилого этажа. Такой же бельведер (обычно закрытый) делали и на заднем фасаде. Лестница на второй этаж, расположенная на главном фасаде, связана с бельведером. В таких домах появляются ванны (в кухне или в отдельной комнате) и уборные в самом здании или вне его, связанные с домом крытой галереей. Городские дома крупных бояр не сохранились, но, судя по



6. Яссы. Монастырь Голия, фонтан, 1766 г



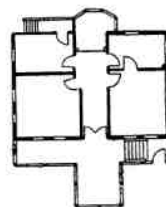
7. 1 — Картиу. Дом Картиану. Общий вид и план.
2 — Бэрбэтешть. Дом Бэрбэтеску. Общий вид и план

документам и изображениям, имели бельведеры с каменными колоннами и аркады.

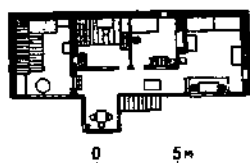
Элементы народного жилища можно встретить в конце XVIII — 1-й трети XIX в. и в домах купцов и мелких бояр: дом в Сучаве (ул. Пушкина, 10), одноэтажный с симметричным размещением комнат по отношению к средним сеням, имеет спереди подобие завалинки, образующей посередине балкон с резными колонками. Такой же балкон и высокая с большим свесом гонтовая кровля придают живописность дому Гойлав в Ботошанах (рис. 8), рядом с буржуазному жилищу того времени. Связи румынских купцов с турецкими обусловили и взаимное влияние на их бытовой уклад и жилище. Дом турецкого купца Мехмета Хаджи Измаила в Мангалии (Добруджа, входившая тогда в состав Турции), скромный, лишенный украшений, разделен по мусульманским обычаям на две половины — нижний этаж для хозяина и верхний для жен (рис. 9). Верхний этаж разделен на две части наподобие добруджских домов и имеет балкон с бельведером, расположенным на одной стороне, как в

некоторых старых румынских домах. Но пролеты между его столбами по мусульманским обычаям забраны мелкой деревянной решеткой, откуда женщины могли бы смотреть на улицу, не будучи замеченными. А в доме Хаджи-Продан в Плоешти типично румынский план с симметричным размещением комнат по обе стороны от центрального зала, широкий балкон и бельведер главного фасада, резьба колонок и потолков сочетаются с восточными эркером заднего фасада и штукатурными украшениями дверей и окон (рис. 10).

Барокко в архитектуре Валахии и Молдавии сказалось лишь на некоторых деталях отдельных построек, но классицизм распространился в ней шире и привел к



8. Ботошаны. Дом Гойлав. План



9. Мангалия. Дом Мехмета Хаджи Исмаила.
Фасад и план

более глубоким изменениям. Его проводниками были иностранные архитекторы, появившиеся в румынских княжествах в связи с новыми задачами, выдвинутыми развитием капиталистических отношений и желанием боярства перенять западный образ жизни, а также архитекторы-румыны, учившиеся за границей. Среди первых были австрийцы Герр Леопольд и И. Фрейвальд, М. Кубелка (вероятно чех), русский М. Сингуров, испанец Ю. Виллакросс и др. Из румын нужно отметить Георге Асаки — инженера, художника, историка и писателя, учившегося во Львове, Вене и Риме и работавшего в Яссах, где он, возможно, принимал участие совместно с Фрейвальдом в проектировании митрополии, проектировал дачи в квартале Копоу и Обелиск львов. В Яссах же работал и выпускник Венского политехникума Александр Костинеску — автор проекта театра в Копоу и других зданий. В Бухаресте работали Якоб Мелик, учившийся в Париже и эмигрировавший во Францию после поражения революции 1848 г., и Александру Орэску (1817—1894) — последний представитель классицизма в Румынии.

В культовой архитектуре конца XVIII — начала XIX в. получил дальнейшее развитие синтез традиционных композиций и структуры с классическими архитектурными деталями, намеченный еще в начале XVIII в. в церкви монастыря Голия в Яссах. В Георгиевской церкви монастыря Нямц (1795) и Никольской церкви Трифешть (1798) сохраняется традиционная планировка, причем в первой из них применена и молдавская система сводов с арками, расположенными по диагонали. Фасады украшены портиками из полуколонн с треугольными фронтонами или, как в Трифешть, колоннадой. Еще характерней фасады монастыря Варатек, украшенные коринфскими пилястрами на цветном фоне стен, как в некоторых русских образцах.

Боярство и высшее духовенство поддерживали новое направление в архитектуре, и часто старые церкви и колокольни перестраивались в классических формах (колокольни бухарестских монастырей Вэкэрешть, Плумбуита и Раду Вода и церковь св. Георгия Ноуэ в том же городе, восстановленная после пожара 1847 г. арх. Виллакроссом).

В духе классицизма изменялись не только фасады, но и интерьеры церквей, в которых замечалось типичное для этого стиля стремление к единству и монументальности внутреннего пространства. В церкви Бану в Яссах (1800, арх. Герр Леопольд) пронаос отделен от церкви не стеной, но широкой аркой, а Спиридоновская церковь в том же городе (1804—1805) состоит из одного главного помещения с трехчастным алтарем и западным притвором с лестницей на хоры. Близка к ней по плану новая церковь монастыря Фрумоаса близ Ясс (1836), хотя разделение храма на две части аркой и напоминает традиционное разделение на храм и пронаос. Западный фасад украшен дорическим портиком с фронтоном и аркой над средним пролетом, но высокая крыша и четыре расположенные по оси главы, близкие по формам к украинским, придают зданию экзотический вид (рис. 11).



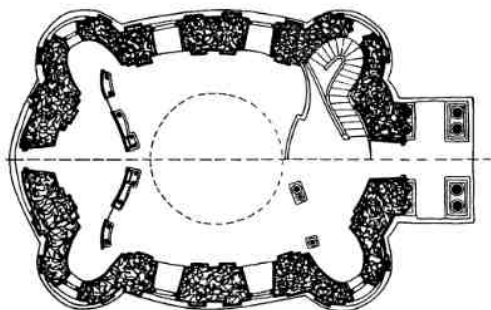
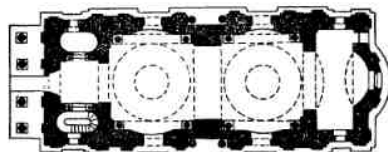
10. Плоешть. Дом Хаджи-Продан

11. Монастырь Фрумоаса близ Ясса, церковь, 1836 г.
Общий вид и план

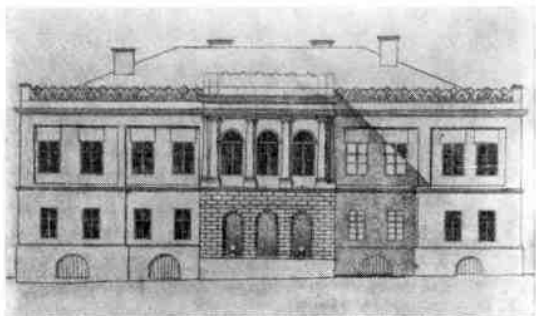
Совсем новым типом храмов были церкви-ротонды, старейшая из которых в селе Лецкань близ Ясса (1795), круглая в плане, еще имеет боковые апсиды, вписанные в толщу стен, полуцилиндр апсиды и западный притвор с портиком. Яснее выражена идея центричности в церкви Тейул Доамней в Бухаресте (1833), к слегка эллиптическому в плане объему которой примыкают четыре невысокие ниши, западные для лестниц на хоры и восточные для жертвенника и диаконника. Купол на световом барабане венчает здание, а западный портик имеет такой же дорический фриз, как и ротонда (рис. 12).

Боярские дома эпохи классицизма иногда сохраняли старое распределение помещений, свойственное этому типу зданий, причем жилые помещения находились на втором этаже. Крыльцо с лестницей уступило место портику, подчеркивавшему вход и имевшему иногда поэтажное разделение ордеров или аркаду в нижнем этаже.

Таковы дом И. Кантакузино в Яссах (конец XVIII в. перестроен в 1845 г.), известный под именем «старого университета» (рис. 13) и «Дворец над стенами» в монастыре Фрумоаса близ того же города (1818—1819, арх. М. Кубелка). В других домах планировка была новой: комнаты обеих этажей размещались вокруг среднего холла и простой объем здания оживлялся средним выступом главного фасада, отвечавшим большой гостиной верхнего этажа (дом. А. Балша в Яссах, около 1800; рис. 14).



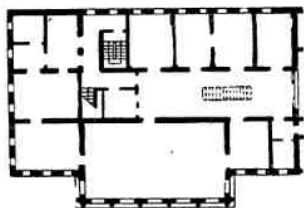
12. Бухарест. Церковь Тейул Доамней, 1833 г.
Фасад и План



13. Яссы. Дом И. Кантакузино — «Старый университет», конец XVIII в., перестроен в 1845 г.

В Валахии лучшим образцом архитектуры классицизма является дворец Григоре Гика IV на берегу озера Тей в Бухаресте (1822). Его удачно скомпонованный объем с угловыми павильонами, отмеченными треугольными фронтонами, вмещает в первом этаже канцелярские и рабочие помещения, а во втором — жилые комнаты, выходящие в парадный двор и сад. Применялся в это время и П-образный план с главным корпусом, расположенным в глубине двора (дворец М. Стурдза в Яссах, 1834—1849, арх. М. Сингуров) или по улице (не сохранившийся административный дворец в Яссах, 1841—1843, того же архитектора; перестроенный позднее дворец Штирбей в Бухаресте, 1837, арх. Санжуан). В этих же, характерных для классицизма формах были построены к концу интересующей нас эпохи некоторые общественные здания. Однако наиболее видные из них — Национальный театр (1846—1852, арх. Гефт из Вены) и Старый университет в Бухаресте — были разрушены во время второй мировой войны.

Здание Старого университета, построенное в 1856—1859 гг. арх. Александру Орэску, имело два этажа и главный вход, отмеченный более высоким выступом с красивой ионической колоннадой, с треугольным фронтоном, украшенным горельефами.



14. Яссы. Дом А. Балша, около 1800 г. План

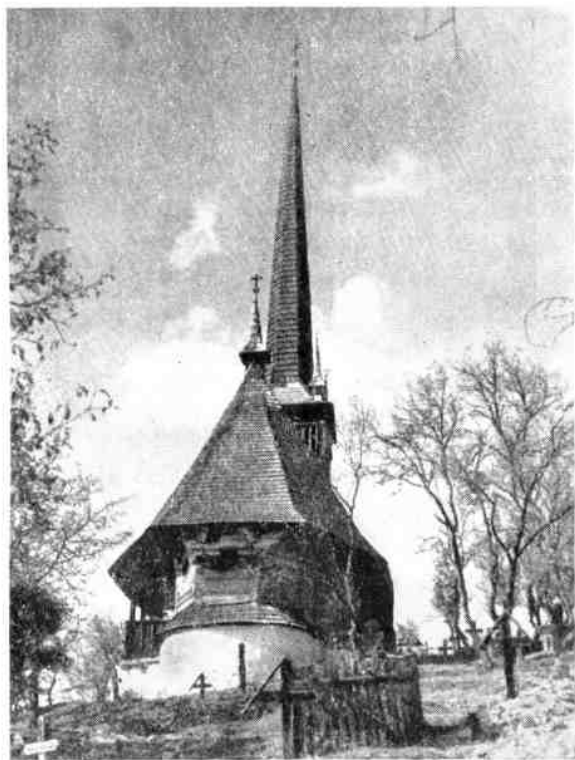
В сельской архитектуре влияние классицизма ограничилось лишь применением некоторых форм и декоративных элементов. Некоторые сельские постройки, включая жилища традиционного типа, имеют оштукатуренные деревянные столбы балкона или бельведера, исполненные в виде дорических колонн (постоялый дом в Трифешть, дом «У пяти дорог» в Яссах и др.).

* *
*
*
*

В отличие от Молдавии и Валахии Трансильвания сохраняла свою автономию до 1688 г., когда она вместе с отвоеванной у турок Венгрией вошла в состав империи Габсбургов. До 1688 г. трансильванская архитектура следовала старым местным традициям и традициям других румынских земель, а позднее в ней появляются формы барокко, родственного австрийскому.

В массовом народном строительстве Трансильвании применялось главным образом дерево. Сохранившиеся сельские церкви следуют средневековому типу здания с прямоугольным нефом, с граненой апсидой и западным притвором, увенчанным высокой башней (церковь в Филдулде-Сус, рис. 15). В некоторых каменных постройках, каковы церковь 1634 г. в с. Порчешть близ Сибиу и трехконховая церковь, дворец и ворота парка конца XVII в. в Сымбата-де-Сус, видны связи с архитектурой Валахии, объясняемые тем, что эти здания были построены валашскими господами.

Замкам феодалов XVII в. свойственны формы Возрождения в их местной переработке. Одни из них были замками-крепостями, а другие сохраняли с крепостями лишь внешнее сходство. В первых прямоугольный корпус замка с внутренним двором с аркадами окружался земляными, облицованными кирпичом валами с бастиянами и водяным рвом. Корпус замка не имел оборонительных устройств, и подобия бастиев на его углах вмещали службы или жилые комнаты (Фэгэраш, Ракошул-де-Жос, Медиешул Аурит, Лазаря). Обычно южная сторона с жильем владельца и входной башней была симметричной, а въезд был украшен дорическим порталом. Замки второй группы состояли из четырех корпусов, окружавших внутрен-



15. Филдул-де-Сус. Церковь

ний двор (замок в Иернуте, построенный венецианцем А. Сереной и имеющий подобию бастионов и лоджию с южной стороны, и замок в Бонциде, возможно того же автора), или из одного здания без внутреннего двора (Магна Курия в Дева, 1621; Сынмиклэуш, 1668—1675). В первом двухэтажный корпус заключен между че-



16. Дева Здание Магна Курия, 1621 г

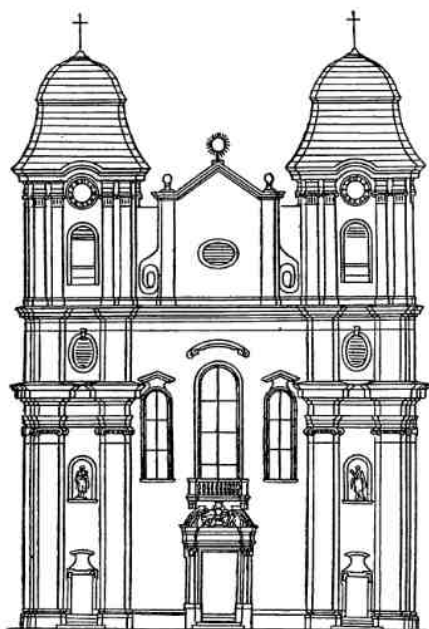


17. Альба-Юлия. Ворота городских стен, 1714—1738 гг., Д. Висконти

тырьма павильонами, имитирующими бастионы (рис. 16), а второй имеет более открытый и гостеприимный вид, благодаря лоджии южного фасада, сходной с открытой галереей крестьянского дома, что еще заметней в «куриях» — небольших, часто одноэтажных домах дворянских усадеб.

Рядовые городские жилые дома, состоявшие иногда из комнаты и кухни-мистерской, были фахверковыми с гонтовыми крышами, имели раскрашенные фасады и покрытые резьбой двери и торцы балок. Зажиточные горожане строили себе кирпичные дома, обычно двухэтажные, с лоджией или аркадой на каменных колоннах во дворе. Колонны, наличники окон, порталы покрывались резьбой, типичной для трансильванского Ренессанса (дом в Герле, постоянные дворы в Медиаше и Сибиу), а иногда в таких деталях видны черты валашского стиля Брынковяну (дом У. Габор в Клуже, 1724).

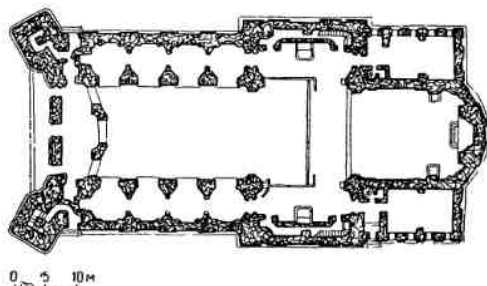
Формы Возрождения в трансильванской архитектуре со 2-й половины XVII в. начинают сочетаться с элементами барокко, окончательно утвердившегося лишь в XVIII в. сначала в оборонительных сооружениях вроде крепостных стен в Альба-Юлия с их воротами, построенных в 1714—1738 гг. под руководством итальянца Д. Висконти (рис. 17), и в культовых зданиях. Католическая церковь, опора Габсбургов в борьбе против православного крестьянства, дворян и горожан-протестантов, была проводником барокко, с середины века постепенно перенимавшегося местным дворянством. Самая ранняя культовая постройка барокко — церковь иезуитского монастыря в Клуже (1718—1724) — построена по образцу римской церкви Иль Джезу — однефной с боковыми капел-



18. Клуж. Иезуитская церковь, 1718—1724 гг.

лами, но имеет две башни у западного фасада (рис. 18). Католический собор в Орадя, начатый в 1752 г. итальянскими архитекторами Д. Б. Рикка и Д. Лукини, законченный в 1770 г. арх. Ф. А. Хиллебрандом из Вены, является трехнефной купольной базиликой с двумя башнями, поставленными под углом к главному фасаду и соединенными с ним изогнутыми в плане стенами (рис. 19). Более просты униатские церкви (собор в Блаже, между 1738 и 1765, арх. А. Э. Мартинелли из Вены, с башнями 1837 г.; собор в Лугоже, начатый в 1759).

Еще проще православные церкви, обслуживавшие румынское большинство на-



19. Орадя. Католический собор, 1752—1770 гг., Д. Б. Рикка, Д. Лукини, Ф. А. Хиллебрандт. План



20. Коплеан-Деж. Замок, 1-я половина XVIII в



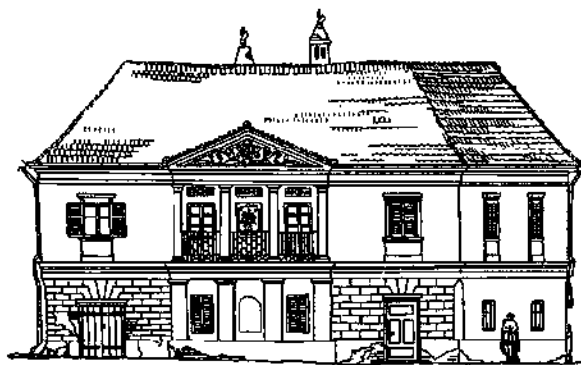
21. Орадя. Епископский дворец, Ф. А. Хиллебрандт



22. Клуж. Дворец Банффи, 1774—1785 гг., Э. Блауман. Главный фасад

селения страны. Они состоят из притвора и нефа, покрытых цилиндрическими сводами, с граненой или полукруглой апсидой и часто с колокольной над притвором (церкви в Джоаджу-де-Сус, 1-й четверти XVIII в., в Рэшинарь близ Сибиу, 1750, и др.). Строились и трехконховые церкви (в Селиште близ Сибиу, между 1766 и 1788; в Бодроге близ Арада, 1766; Никольская церковь в Брашове, между 1733 и 1755, и др.). Убранство фасадов православных церквей следовало местным традициям в сочетании с элементами архитектуры других румынских земель (церковь в Селиште-Груй, Брашовской обл.), но со второй половины века туда проникают элементы барокко (церкви в Бодроге и Корнеште близ Сигишоары, конец XVIII в., и др.).

Загородные дворцы периода барокко уже не имели внутреннего двора и состояли из одного прямоугольного в плане здания (замок в Коплеан-Деж 1-й половины XVIII в., рис. 20, и др.) или имели П-образный план (замок Горнешть, 1772—1778, и др.). Таков же по плану и епископский дворец в г. Орадя (арх. Ф. А. Хиллебрандт; рис. 21). Нижний этаж, вмещающий административные помещения, имеет рустовку, а два верхних жилых объединены лопатками. На углах и в середине ритм лопаток прерывается павильонами. Центральный павильон завершается фронтоном и увенчан куполообразной крышей. Наиболее барочен главный фасад дворца Банффи в Клуже (1774—1785, арх. Э. Блауман из Сибиу, рис. 22) с его криволинейным в плане центральным портиком. Пиллястры, членившие фасад, поддерживают крепованный антаблемент, поверх которого идет балюстрада с вазами и статуями. Более строг внутренний двор с мощными арками первого этажа и ионической колон-



23. Рэшинарь-Сибиу. «Дом с колоннами»

надой верха. В нем, как и в фасаде дворца Брукенталь в Сибиу (1778—1785, арх. А. Э. Мартинелли), видны элементы идущего на смену барокко классицизма.

Относительная простота трансильванского барокко была причиной того, что классицизм, не внося заметных изменений в общую композицию зданий, сказался больше в их убранстве (дворец Толдалады-Корда в Клуже, 1801—1807, арх. К. Жусты, и др.). Та же причина объясняет и широкое распространение классицизма в Трансильвании, как в церквях (церковь в Сату-Маре с большим куполом и колоннадой западного фасада между двумя башнями, 1784—1787), так и в общественных зданиях (нынешний народный совет в Клуже, 1820-е гг., арх. Кагербауэр) и жилых домах (дом Жомбори в Клуже с дорической колоннадой фасада, «Дом с колоннами» в селе Рэшинарь-Сибиу, рис. 23, и др.). При этом (как и раньше, в эпоху барокко) принесенные извне стилистические особенности сочетались с местными композиционными приемами и перерабатывались в соответствии с ними.

II. АРХИТЕКТУРА ЮГОСЛАВИИ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

В рассматриваемую эпоху самостоятельность сохраняли лишь горные районы Черногории и Дубровник; Венеция до конца XVIII в. владела большей частью восточного побережья Адриатики и прилежащими островами; Словения, Хорватия, а с начала XVIII в. Воеводина входили в состав Австро-Венгрии; Сербия, Босния, Герцеговина и до начала XVIII в. Воеводина были турецкими провинциями.

1. АРХИТЕКТУРА СЛОВЕНИИ С 1600 ПО 1850-е ГОДЫ

Большая часть Словении входила в это время в состав Австро-Венгрии, кроме территории южнее Триеста и на северо-запад от Горицы, до конца XVIII в. принадлежавших Венеции. Разделенная на провинции Краньскую, Корускую, Штайерскую,

Горицкую и Триест она переживала одинаковый со всей империей Габсбургов процесс усиления центральной власти и ее органов на местах. С другой стороны, рост национального самосознания словенцев, начавшийся с Краньской провинции и усилившийся в годы Иллирийских провинций Наполеона (1809—1814), когда большая часть словенских земель была объединена с Западной Хорватией, Истрией и Далмацией с центром в Любляне, привел к тому, что этот город стал общесловенским политическим и культурным центром. Поражения турок под Сисаком в 1593 г. и под Веной в 1683 г. устранили угрозу турецких вторжений в Словению, а крестьянские волнения привели к отмене крепостного права (1782), что способствовало как развитию сельского строительства, так и росту городов; разложение феодализма сопровождалось дальнейшим ростом национального самосознания словенцев, на что влияли также идеи просветительства и французской революции. Наконец, борьба между протестантством и католичеством, закончившаяся к началу XVII в. победой последнего, сказалась на усилении влияния итальянской культуры и, в частности, барокко, приобретшего своеобразный характер в Любляне.

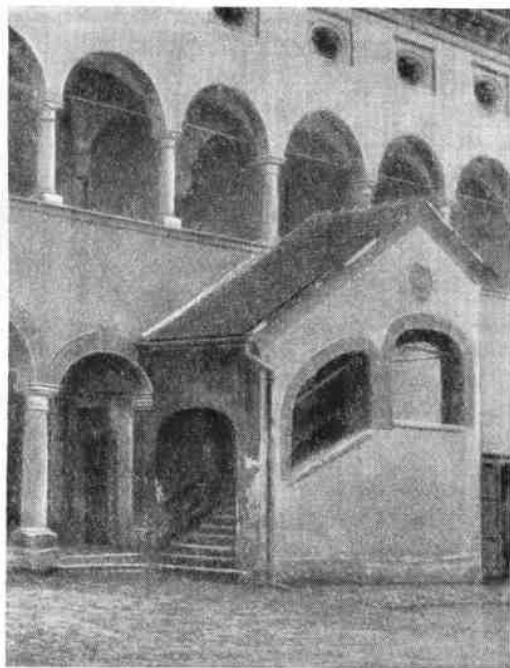
Народная архитектура, как и раньше, зависела от местных условий и подручного материала: в Приморье строили из камня с кровлями из сланца или черепицы, в районе Альп — из дерева с соломенными или тесовыми крышами, в восточных районах — из глины с соломой с соломенными крышами. В XVI в. кухня с очагом начинает отделяться от жилого помещения — «хиши», а после запрещения в 1753—1754 гг. возведения деревянных зданий распространяются двухэтажные дома в формах словенского барокко, состоящие из хиши, кухни с передней, кладовой, комнаты и погреба. Возле дома группируются разные хозяйственные постройки, состав которых был различным для разных местностей. В этот период сложились не только крестьянский дом и двор, но и словенское село, вид которого оживлялся церковью и ее колокольней с живописными криволинейными крышами. Некоторые изменения в облик словенского села внесло строительство большой дороги, соединившей Вену с главным морским портом империи Триестом. Начатая постройкой вскоре после 1719 г.

она проходила через Целе, Троян и Любляну и возле нее в селах строились постоянные дворы, гостиницы и т. п.

Еще в конце XVIII в. даже в более крупных городах — Любляне, Шкофье Локе и Птуе — сохранялась их средневековая планировка и лишь благодаря объединению фасадов старых зданий в более широкие, однотипные, связанные между собой горизонтальной линией карниза, была достигнута целостность площадей и главных улиц в стиле барокко с перспективами, замыкаемыми зданиями городских управ, дворцов или церквей. Скульптурные памятники и фонтаны стали дополнительными компонентами площадей. Города еще сохраняли свои крепостные стены, а вокруг них располагались загородные дворцы с садами (Тиволи и Цекинов Град в Любляне, старое графство в Целе — около 1600, наполовину включенное в городские стены и сохранившее аркады со стороны входа; рис. 1) и монастыри.

Снос крепостных стен, начавшийся в конце XVIII в., дал городам возможность развиваться и расширяться (что происходило обычно без плана), а городским паркам — сливаться с пригородными лесами (Тивольский парк в Любляне). Резиденция феодала включалась в композицию города или доминировала над ним (Радовлице, Випава), или как укрепленный замок размещаясь в одном из углов его (Марибор). Иногда замки не включались в планировку города, но, стоя рядом, на возвышенном месте доминировали над ним (Любляна, Птуя, Шкофья Лока). Видную роль в городах Словении играли монастыри, строившиеся по сложившейся ранее схеме: четырехугольный двор с аркадами в нижнем этаже, окруженный церковью, залом капитула, трапезной и кельями (францисканские монастыри в Птуе, перестроенный в конце XVII в., и Любляне и монастырь тевтонских рыцарей в Любляне).

Узкие дворовые участки влияли на планировку дома. Жилые дома горожан имели в нижнем этаже мастерские или лавки, а во втором — с улицы жилье, а сзади подсобные помещения. С приходом барокко они получили широкие парадные лестницы, сводчатые переходы во дворах и каменные порталы на фасаде (рис. 2). Дворцы феодалов выделялись своими размерами и парадностью, например дворец Грубера и епископский дворец в Любляне,



1. Целе. Старое графство. Аркада, 1600 г.
Фрагмент

имеющие внутри четырехугольные дворы с аркадами, парадные лестницы, залы с лепниной и живописью и домовые церкви. Близки к ним и здания городских управлений вроде люблянского, построенного в 1720-х гг. арх. Грегором Мачеком (рис. 3). Тяжелые аркады нижнего этажа несут двухэтажный ризалит, увенчанный барочной башенкой, а дворовый фасад имеет аркады на колоннах во всех этажах. Особый тип поселений этого времени составляют шахтерские и рабочие поселки городского типа с жилыми и административными зданиями (Кропа, Камна Горица, Железники, Есенице Идрия и др.).

С XVI в. замки и городские резиденции феодалов начинают терять башни и бойницы, а с конца XVII и в XVIII в. под влиянием австрийской, французской, а в Приморье и венецианской архитектуры принимают вид барочных дворцов, окруженных парками. Более старые из них (Сотеска — рис. 4, Словенска Быстрица, Птуй) расположены вокруг двора с аркадами и имеют портал, в некоторых случаях украшенный скульптурами, и зал на втором этаже. В XVIII в. дворец размещается с трех сторон двора, иногда частич-



2. Птуй. Дом, середина XVIII в.



3. Любляна. Ратуша, 1720-е годы, Г. Мачек

но заходя на боковые стороны (Штатенберг, 1-я четверть XVIII в., арх. Камезини). Ось его связывается с перспективой парка



4. Сотеска. Замок, 2-я половина XVII в.



5. Дорнава. Дворец, 1740 г.

и парадного подъезда (Дорнава, около 1740; рис. 5). Порталы, как и фасады в целом становятся богаче, а залы, часто двухсветные, украшаются лепниной и росписью (Брежице и др.). Еще богаче оформляются парадные лестницы (Марибор — рис. 6, и др.).

XVII—XVIII века унаследовали от средневековья два типа монастырей — в сельской местности, имевшие вид самостоятельных укреплений (бенедиктинские, цистерцианские и картезианские), и в городах, включавшиеся в систему их укреплений (доминиканские и францисканские).

После победы над реформацией старые монастыри реставрировались, возникали новые, а с конца XVII в. они стали более монументальными и богатыми. Таковы перестроенные в это время готические монастыри в Птуе; францисканский с монументальным фасадом, открытыми со двора аркадами первого этажа и украшенной лепниной и живописью трапезной и домини-



6. Марибор. Замок, парадная лестница, XVIII в.

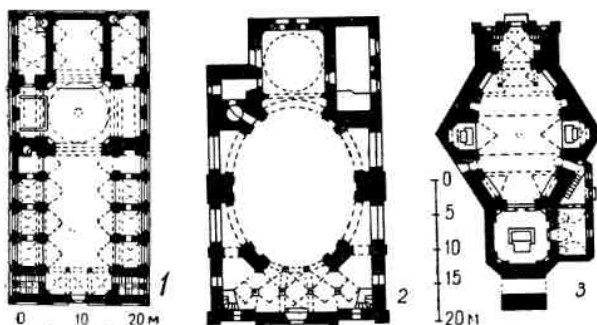
канский со скульптурным убранством фасада. Во 2-й половине XVIII в., до упразднения монастырей императором Иосифом II, элементы барокко и рококо становятся заметнее как в старых монастырях (Костаневице, Стично), так и в новых вроде женского монастыря в Велесове, построенного в 1770-х гг. по проекту арх. Грегора Мачека на месте старого и являющегося одним из лучших образцов словенской архитектуры этого времени (рис. 7).

Отсутствие непосредственной угрозы турецкого нашествия на Словению и то, что она не была затронута Тридцатилетней войной, объясняет отсутствие строительства новых крепостей в рассматриваемое время, а для подавления крестьянских восстаний было достаточно старых. Проекты перестройки по системе Вобана укреплений Любляны и некоторых других городов, относящиеся к середине XVII в. (Дж. Перони, М. Стиер), остались неосуществленными, а с начала XIX в. начался снос старых крепостных стен.



7. Велесова. Монастырь, 1770-е годы, Г. Мачек

В XVII веке господствующим становится иезуитский тип церкви с капеллами по обе стороны нефа (церкви св. Иакова и Августинская в Любляне). Кафедральный собор этого города, перестроенный после 1707 г. по присланному из Рима проекту Андреа Поццо, также следовал типу церкви Иль Джезу с трансептом и куполом. В середине XIX в. был возведен купол вместо первоначально написанного на потолке в духе Поццо (рис. 8, 1). Тот же тип, но без купола применялся и в ряде городских приходских церквей XVIII в. (в Камнике, Коненде, Постойне, Рушах, св. Лавренца на Похорье и св. Петра под Марибором). Провинциальные и сельские церкви строились по-старому — прямоугольными с плоским расписанным потолком и многоугольным алтарем, свод которого иногда сохранял готический характер. В дальнейшем форма плана усложняется: уже во 2-й половине XVII в. строятся восьмиугольные церкви (Нова Штифта близ Рыбницы, рис. 9), а в XVIII в. восьмиугольник вытягивается и превращается в овал с соответствующей формой сводов и выпуклыми крышами. Таковы построенные Грегором Мачеком церкви в Поляне (1720) и Шмартно под Кранем (1730—1745, см. рис. 8, 3, 2).



8. Планы церквей XVIII в.

1 — Любляна, Кафедральный собор, после 1707 г., А. Поццо; 2 — Шмартно под Кранем, церковь, 1730—1745 гг., Г. Мачек; 3 — Поляна, церковь, 1720 г., Г. Мачек

Архитектура сельских приходских церквей отражала старые народные традиции, а облик городских церквей и соборов складывался под воздействием главным образом внешних связей. В Словении XVII—XVIII вв. был только один епископат в Любляне; Прекомурье было подчинено венгерским епископам, западные районы — Аквилее, Триесту, Горице, а Штайерска — Грацу. В монастырских, а также в паломнических церквях, обслуживавшихся монахами, отразились свойственные каждому



9. Нова Штифта. Церковь, 2-я половина XVII в.

ордену взгляды на архитектуру: большинство орденов, кроме доминиканцев и францисканцев, в период барокко отвергало роскошь во внутренней и внешней отделке церквей (в Костаневице, Стичне, в монастыре Кларисок в Велесове и Урсулинок в Любляне; рис. 10). Паломнические церкви отличались большими размерами и роскошью убранства, в котором архитектура дополнялась скульптурой и живописью (Сладка Гора, середина XVIII в., рис. 11; Тунице близ Камника, около 1760, рис. 12, и др.). Возле монастырей и мест паломничества строились кальварии (в Целе и Маренберге) — архитектурно-скульптурные сооружения, гармонизировавшие с их природным окружением.

Классицизм в церковной архитектуре Словении проявился слабо и не оставил значительных произведений.

На архитектуру Словении XVII — начала XIX в. помимо связей со средневропейской архитектурой оказывали влияние и внутренние причины — унаследованное от предшествующей эпохи господство



10. Любляна. Церковь Урсулинок, 1720—1730 гг.



11. Сладка Гора. Церковь, середина XVIII в.

светского начала в мировоззрении, способствовавшее дальнейшему развитию гражданской архитектуры, и пробуждение национального самосознания словенцев, усилившееся во 2-й половине XVIII в. в духе идей просветительства и помогшее созданию словенского варианта барокко, а затем переходу к классицизму. До конца XVII в. в архитектуре Словении сказывались ее связи с Веной, альпийскими областями и Южной Германией, но с этого времени усиливаются связи с Италией, особенно после основания в 1693 г. в Любляне Академии художеств, привлекавшей к своей работе крупных итальянских архитекторов — А. Поццо, венецианца Д. Росси, следовавшего в 1715 г. проект церкви рыцарей тевтонского ордена в этом городе, где неизвестный талантливый итальянский архитектор построил церковь Урсулинок и по проекту Фускони (1730) возведена церковь св. Петра в палладианском духе.



12. Тунице. Церковь, 1760 г.

В барокко люблянской школы и в работах ее основоположника Грегора Мачека (1682—1745), работавшего в начале столетия вместе с Юговичем и Замерлом на постройке собора в Любляне по проекту А. Поццо и под руководством К. Мартинуцци, видно слияние местных традиций с итальянскими и штайерско-австрийскими чертами. Люблянское барокко, по определению Наце Шумия, соединило статический тип пластической средиземноморской архитектуры с динамически выразительным типом штайерской архитектуры. Внутри этой школы, оказавшей сильное влияние на провинцию, происходила эволюция от стиля Мачека (1710—1740-е гг.) к барочному синтезу искусств (1740—1760-е гг.) и к появлению элементов классицизма (1760—1790-е гг.). Мачеку следовали его зять Матия Перски, ученик последнего Ловренц Прагер с сыном Игнацем, И. Шмидт, Даниил Грубер, работавший потом в Польше и России, и И. Шемерл, позднее работавший в Вене. Классицизм в люблянской школе сказался слабо

и был близок своим простотой и скромностью австрийскому бидермейеру.

Архитектура Словенского Приморья находилась в это время под влиянием Венеции (дворцы в Копре, Пиране, Изоле, Випаве и др.), а в Штайерской Словении кроме венских и грацких архитекторов (И. Л. Гильдебрандт или его сотрудники в Дорнаве) работали и итальянцы (Камезини). В более крупных городах (Марибор, Целе, Птуй и др.) образовались местные мастерские. Архитектура Прекомурья развивалась в тесной связи с венгерской и словацкой. Об этом говорят множество общих объединяющих их черт, в частности детали замка в Мурской Сободе и особенно композиция его портала и балкона, свойственные архитектуре братиславских дворцов.

2. АРХИТЕКТУРА ХОРВАТИИ XVII—XVIII вв.

Как и раньше, Северная Хорватия с внутренней и северо-восточной частями Истрии была связана в политическом и культурном отношении со Средней Европой, а Далмация и Западная Истрия — с Венецией. В Северной Хорватии до XVIII в. строили мало из-за постоянной угрозы со стороны турок, и лишь после их поражений в 1716—1718 гг. и освобождения Славонии и Славонской Посавины (1745—1746) оживляется экономика, развивается торговля и строятся дороги от Карловца к Бакру, Риеке (1726—1728) и Сению (1770), что привело к росту ряда городов. Далмация, Западная Истрия и острова Кварнера, находившиеся в рассматриваемое время под властью Венеции, также переживали в XVII в. период экономического упадка и застоя в строительстве. Исключением была лишь республика Дубровник, строительство в которой особенно усилилось после землетрясения 1667 г.

Архитектура Хорватии развивалась в тесной связи с архитектурой Вены (Северная Хорватия), Венеции (Далмация и Западная Истрия) и Рима (Дубровник). После Венского конгресса прежние венецианские владения и Дубровник также вошли в состав Австро-Венгрии, вступившей на путь капиталистического развития. Но Хорватия стала лишь поставщиком сырья и рабочей силы для растущей австрийской промышленности, и лишь для некоторых приморских городов 1-я половина



13. Дубровник. Лестница у иезуитской церкви, 1738 г., Падалаква



14. Осек. Крепостные стены, 1710—1721 гг., Беккер и Гозу

XIX в. была временем оживления транзитной торговли и мореходства.

Переселение феодалов в города Хорватии на рубеже XVI и XVII вв. из-за угрозы турецкого нашествия вызвало застройку в этих городах дворцов, частью размещавшихся, как и новые церкви и административные здания, на пересечении улиц и на осях городских ворот. Облик большинства хорватских городов изменялся в связи с новым строительством в формах барокко и заменой деревянных жилых домов каменными, но старая планировка сохранялась. То же было в Истрии и Далмации, и только в Дубровнике после землетрясения 1667 г. появляются новые барочные ансамбли, связанные со строительством отдельных общественных зданий и застройкой однотипными домами северной и части южной стороны Плацы (Страдуна) — главной артерии города. В Загребе, на Гриче замена прежней скупленной деревянной застройки проспектами с едиными по стилю двухэтажными каменными домами усилила архитектурную целостность города, о которой проявляли заботу и в начале XIX в., как это видно из указа бана Джулая, установившего единую этажность для домов на Марковой площади.

Рост городов — следствие оживления экономической жизни страны в XVIII в. — привел к их расширению за пределами городских стен, часто происходившему без плана, вблизи дорог, ведущих в город. Этот процесс продолжался в XIX в., сопровождаясь разрушением городских стен. В Истрии, Кварнере и некоторых городах Далмации на месте приморских стен возникли набережные с товарными складами и портовыми сооружениями. Но в ряде случаев такие мероприятия снижали художественные достоинства города (Пореч, Хвар, Трогир, Корчула). В городах Приморья, с их сложным рельефом, особое значение приобретали лестницы, связывавшие отдельные части города. Им придавали иногда монументальный характер (лестница у иезуитской церкви в Дубровнике, 1738, арх. Падалаква, рис. 13, и др.). В Войной Крайне строятся несколько новых городов (Беловар, 1756; Нова Градишка) с улицами, пересекающимися под прямым углом, и с прямоугольными площадями. Таковы же центры Сиска, Петрини и Осека.

Угроза турецкого нашествия заставляла и в XVII—XVIII вв. строить новые и укреплять старые крепости в соответствии с развитием военной техники. Иногда еще строились стены с зубцами и машикулями (Осек, 1710—1721, архитекторы Беккер и Гозу, рис. 14; Дубровник, середина XVII в., арх. М. Држич, рис. 15) и окружались валами и бастионами. В большинстве случаев такие валы окружали старые стены (Вараждин, Карловац, Риека, Задар и др.), в которые вносились некоторые новые элементы (ворота XVII в. в Ровине и Трогире, такие же ворота с часами в Цресе, Риеке и др.)

В XIX в. были разрушены крепостные стены в ряде городов, а строительство укрепленных замков и монастырей сходит на нет уже в XVII—XVIII вв. (один из последних замков — Нови Град Зринских близ Карловца), а старые замки утрачивают оборонительное значение — в них возникают богатые жилые корпуса. В Далмации укрепленные дворцы и виллы, строившиеся еще в XVII в., с XVIII в. сменяются дворцами, стоящими среди парков. Парки получают законченный вид в XVIII—I-й половине XIX в. Они разбиваются на свободных городских территориях, на месте снесенных крепостных стен или среди лесного массива (парк Юравес-Максими́р в Загребе с пейзажной планировкой и постройками в формах классицизма начала XIX в.). Пейзажная планировка преобладала и в дворцовых парках (Опек, Малая Млака, Крижевцы). В нее включались озера и естественная растительность в сочетании с экзотической. В городах устраивались места для гулянья (Штротсмайеровское и Вразово в Загребе), а подходы к городам и дворцам обрамлялись тополевыми и платановыми аллеями (Загреб, Карловац и др.).

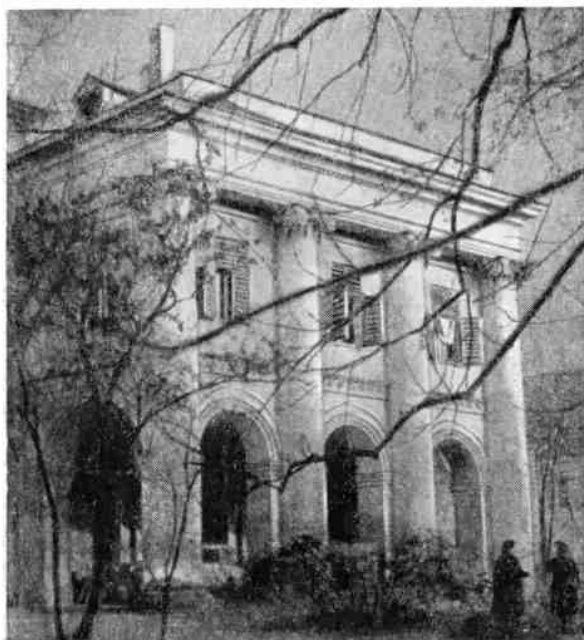
Дворцы, сохраняя трактовку нижнего этажа как второстепенного, а второго как главного, стали больше и роскошней, чем раньше. Первый этаж иногда рустовался, второй выделялся сложными наличниками окон, членением пилястрами, большей высотой среднего ризалита, вмещавшего вход и большой зал, портиком входа, сложной формой аттика (архиепископский дворец в Загребе, встроенный после 1730 г. в южную сторону городских стен близ собора, дворец Оршич-Раух в том же городе, дворцы в Бистре и Вуковаре, 1790). Ино-



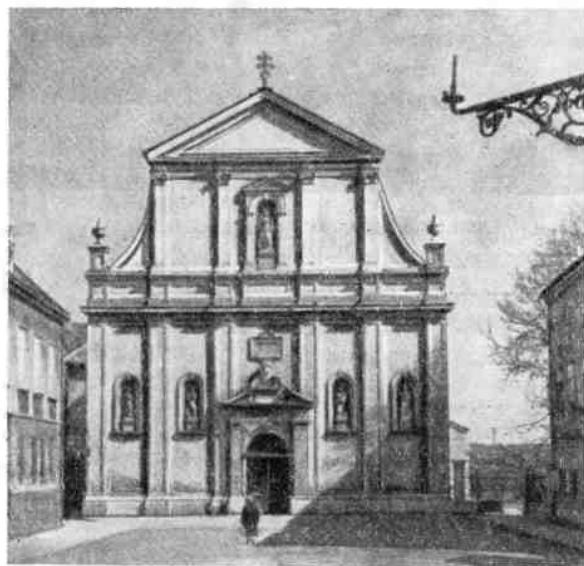
15. Дубровник. Крепостные стены, середина XVII в., М. Држич

гда (дворец Патачи́ча в Вараждине, 1764) устраивались угловые эркера. В I-й половине XIX в. во дворцах сохраняются рустовка первого этажа и выделение второго наличниками окон, но все формы становятся проще. Иногда пилястры, членящие фасад, объединяют второй и третий этажи, или портики тоже большого ордера выделяют средний ризалит на фоне гладких стен. Это можно видеть в работах главного представителя классицизма в Хорватии Бартола Фельбингера (1785—1871) — дворцах Драшковича и Деметерфи и вестибюле старого дворца Магдалени́ча-Драшковича-Елачи́ча в Загребе (рис. 16), епископском дворце в Крижевцах и др.

Зажиточные горожане, возводя свои дома, стремились подражать архитектуре дворцов. Второму этажу придавалось значение главного, хотя он членился более



16. Загреб. Дворец Елачица, пристройка, начало XIX в., Б. Фельбингер



17. Загреб. Церковь св. Екатерины, 1620—1632 гг.

скромно: вместо пилястр — лопатками, да и въезд во двор обрабатывался проще. Иногда эти дома имели в первом этаже аркаду со стороны улицы или со двора. В Истрии и Далмации такие дома сохраняли традиционную венецианскую планировку с залом и лестницей посередине.



18. Дубровник. Собор, 1672—1713 гг., А. Буффалини

Более бедные горожане строили дома, связанные с хозяйственным двором, а в Приморье — с хозяйственными помещениями внизу и жильем на втором этаже, куда вела наружная лестница — «балатура».



19. Дубровник. Церковь св. Влаха, 1707—1715 гг., М. Гроппелли

В сельской жилищной архитектуре различались области деревянного (срубного) строительства в равнинных частях Славонии, Среме, Верхних Подравине и Посавине и Покупле, смешанного строительства (с каменным низом и деревянным верхом) в Горском Котаре, части Лики и

на склонах гор Северной Хорватии и каменного строительства в Приморье (от Истрии до Боки Которской). Здесь строились одноэтажные дома со сложенными насухо стенами, прямоугольные или круглые в плане, и двухэтажные, подобные простейшим домам горожан.

Строительство общественных зданий в Хорватии стало более интенсивным с XVIII в. Если в XVII в. были построены городские управы на Каптоле в Загребе, Ровине и Риеке, городские лоджии в Задаре (1642) и на Блате в Корчуле (1700, арх. С. Форетич), перестроена в театр верхняя часть арсенала в Хваре (1612), то в XVIII в. помимо городских управ строились казармы (Осек, 1726 г.; Карловац XVIII—XIX вв.), гауптвахты (Осек, 1709) и школы (Бакар, 2-я половина XVIII в.).

В XIX в. строительство не приобрело широкого размаха. Для общественных целей приспособлялись дворцы (Драшковица и Кулмера в Загребе), а из немногих новых зданий можно отметить городскую управу в Самоборе (1824—1826, арх. Б. Фельбингер), театры в Загребе (1834) и Риеке (арх. А. Адамич) и товарные склады (Вуковар, Карловац, Сисак и др.).

Барокко в церковной архитектуре Хорватии насаждалось иезуитами, построившими в 1620—1632 гг. в Загребе церковь св. Екатерины (рис. 17) — типичный для этого ордена зал с боковыми капеллами-нишами. Подобные церкви были возведены в Вараждине (1642—1646) и Кастве, близкие к ним по конструкциям францисканские церкви — в Крапине (1644) и Самоборе (1733) и приходская церковь — там же (1671). В это же время строится францисканская церковь в Славонском Броде (1723) с прямоугольным в плане помещением. Эта простая форма в церкви Марии Снежной в Бельце усложнена двумя боковыми капеллами, а в церквах св. Иеронима в Штригове (1738—1749) и св. Креста в Междуморье превращена в триконх. Создаются также церкви, вытянутые по продольной оси, с главой над алтарем (св. Марии в Загребе, 1740—1760-е гг.), церкви-ротонды (св. Троицы в Даруваре, 1764) и церкви, покрытые куполом, круглым (св. Варвары в Бедековчине, 1778) или эллиптическим (св. Магдалины близ Сиска, 1759—1765). К западному фасаду обычно примыкают колокольни (церковь св. Терезы в Славонской Пожеге, 1763, и ряд церквей

в Войной Крайне), а иногда и две колокольни (церковь св. Михаила в Осеке, 1725—1748, и упомянутые церкви в Штригове и близ Сиска). Наряду со строительством новых церквей в Северной Хорватии и Приморье ряд старых готических церквей и монастырей отделяют по образцу барочных.

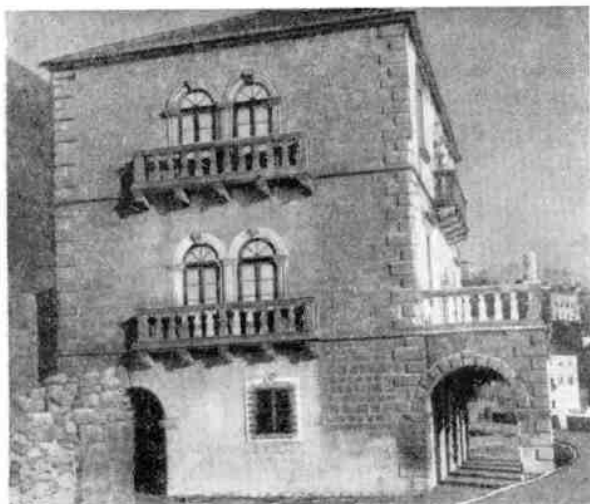
В Далмации в XVII—XVIII вв. церквей строилось мало. Лишь в Дубровнике после землетрясения 1667 г. было возведено несколько крупных храмов. Все они проектировались итальянскими архитекторами: иезуитские церковь и коллегий — Андреа Поццо (1699—1725), собор — А. Буффалини из Урбино (1672—1713, рис. 18) и церковь св. Влаха — М. Гроппелли из Венеции (1707—1715, рис. 19). Архитектура первых двух сооружений близка римскому, а последнего — венецианскому барокко.

Классицизм в церковной архитектуре Хорватии сказался мало. Церквей в это время строилось немного, а более значительные замыслы (вроде проекта кафедрального собора в Джакове арх. Б. Фельбингера) остались неосуществленными.

3. АРХИТЕКТУРА В БОКЕ КОТОРСКОЙ И ВОЕВОДИНЕ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

В Сербии, Македонии, Боснии и Герцеговине, над которыми в XVII—XVIII вв. тяготело турецкое иго, архитектура повторяла в упрощенной форме старые образцы с некоторым вкраплением восточных исламских форм и незначительными отзвуками барокко. Это относится и к району Бара, но район Боки Которской, с 1420 г. подвластный Венеции и населенный сербскими мореходами, был связан с Западом.

Здесь города сохраняли сложившуюся ранее планировку и укрепления, нужные для защиты от турок и иногда дополнявшиеся новыми воротами в стиле барокко (Котор). Но их застройка постепенно менялась. Появились жилые дома трех- и четырехэтажные. Их скромный вид лишь местами оживлялся аркадой входа, балюстрадой и консолями балкона, простыми наличниками окон и фигурным фронтоном. Таковы дворцы Буйевича в Перасте (1693, рис. 20), Трипковича в Доброте (2-я половина XVII в.), Пима в Которе (конец XVII в., рис. 21). Некоторые старые церкви переделывались в формах барокко, как, например, романская базилика



20. Пераст. Дворец Буйевича, 1693 г

св. Трифона в Которе, получившая в 1583—1613 гг. новую обработку башен, или церкви Мадонны Шкирпиела (1630), к кото-



21. Котор. Дворец Пима, конец XVII в. Фрагмент



22. Савина. Монастырская церковь, 1777—1799 гг., Н. Форетич

рой в 1720—1725 гг. мастер Илья Катичич при участии Вука Кандиича и Петра Дубровчанина сделал пристройку с куполом и алтарем. Колокольную приходской церкви в Перасте построил в конце XVII в. мастер Иван Шкарпа из Стариграда на Хваре, а сама церковь, спроектированная итальянцем Д. Беати в сдержанном венецианском барокко, не была закончена.

Барокко виден в работах венецианских архитекторов (Б. Ривьера — церковь в Доброте, Б. Макаруцци — приходская церковь в Прчане), а местные мастера держались еще средневековых приемов композиции и форм, сочетая их с некоторыми барочными деталями (монастырь в Савине, 1777—1799, арх. Н. Форетич; рис. 22), упрощая их и выполняя в местной камнетесной технике, сближавшей их постройки со старыми зданиями, составлявшими с ними целостные и живописные архитектурные ансамбли, которыми богаты Котор и Пераст.



23. Нови Сад. Улица

Иначе было в Воеводине, включенной в начале XVIII в. в состав Австро-Венгрии, что тесно связало ее со Средней Европой. Сербское население этой области сильно увеличилось за счет переселения сюда сербов из-за Дуная в 1690 г. после подавления турками восстания в Сербии и Македонии. Австрийское правительство давало привилегии этим переселенцам, хорошим земледельцам и воинам, выделяя им участки под застройку (хотя и селило между ними немцев и венгров), и скоро здесь возникли новые села с прямой главной и перпендикулярными ей второстепенными улицами. Окрашенные в розовый, светло-зеленый и оранжевый цвета дома выходили на улицы торцами с фронтонами. Города возникали как торговые центры на перекрестках дорог и имели радиальную (Нови Сад, Сремски Карловцы) или прямоугольную (Бечей) планировку. Они строились без укреплений, а при наличии старых крепостей выходили за их пределы. Для защиты области строились новые крепости вобановского типа: Петроварадин, близ Нови Сада (1754—1780) и две меньшие — Земун и Панчево с кирпичными бастионами и каменными воротами.

Нови Сад стал культурным центром области, «Сербскими Афинами», и в его застройке упрощенные формы барокко и классицизма стали господствующими на некоторых улицах (рис. 23). Для XVIII в. характерен дом Сабова в Сремских Карловцах, где фигурные наличники и порталы дополняются такими же коваными решетками. В 1-й половине XIX в. в формах классицизма с арками в нижних этажах, простыми сандриками окон (иногда с портиками) строятся жилые дома, муниципалитеты (Нови Беч, 1824; Панчево, 1833 и др.), школы (Нови Сад), усадебные дома (Хорогоц, Темерин, Голубинцы и др.) и даже дома богатых крестьян (Нерадин), где эти формы приобрели совсем деревенский характер (рис. 24).

Постройка православных церквей была для сербов Воеводины одним из средств национального объединения, но традиционные сербские формы их применялись все реже (церковь в Каменице, 1742—1758), и часто православную церковь XVIII — начала XIX в. трудно отличить от современной ей католической, такой же однефной постройки с цилиндрическим сводом и двускатной крышей и одной или двумя коло-



24. Нерадин. Крестьянский дом, начало XIX в.

кольнями с замысловатыми верхами: Успенская и Георгиевская церкви в Нови Саде, церкви в Сремских Карловцах, Нерадине, Итебее (рис. 25) и др. Такие колокольни и другие элементы барокко появились и в монастырях Фрушкой горы (Крушедол, Ново Хопово, Врдник и др.),



25. Итебей. Церковь, середина XVIII в.

куда позднее проникли и элементы классицизма (монастырь Месич, 1814—1843).

В архитектуре церковных иконостасов до середины XIX в. сохранялось барокко, распространившееся до Македонии, где в Дебре сложилась своя школа резчиков,

придавших барочным формам своеобразный характер (иконостасы работы Петра Филипповича в монастырях Лесново, 1811—1814; Иована Бигорского, 1830—1840; в церкви Спаса в Скопле, 1819—1824).

III. АРХИТЕКТУРА БОЛГАРИИ С 1770 ПО 1870-е ГОДЫ

Время от 2-ой половины XVIII в. до освобождения Болгарии от турецкой зависимости (1878) — эпоха болгарского Возрождения, один из самых светлых периодов истории болгарского народа.

Несмотря на пятивековое турецкое иго, болгары, сохранив свой язык, обычаи и веру, уцелели от гибели как нация. Во 2-ой половине XVIII в. в Болгарии натуральное хозяйство уступает место товарному, развиваются ремесла и торговля, создается единый рынок, распространяется образование, чему способствуют очаги культуры прошлого, сохранявшиеся в основном в монастырях, утверждается новоболгарский язык, возрождается и создается новая материальная и духовная культура. Один из характерных моментов этой эпохи — борьба за политическую свободу и независимость, сочетающаяся с борьбой против феодального гнета и засилья греческого духовенства — придает болгарскому Возрождению всеобщность, динамичность и особую жизненность. Все это сказалось на строительстве и архитектуре жилых, общественных и культовых зданий, построенных болгарскими в эту эпоху.

• • •

Изменения в общественной жизни сказались и на облике населенных мест. Болгары активно включились в хозяйственную деятельность: многие из них, переселившись из сел в города, быстро взяли в свои руки ремесла и торговлю, другие, оставшись в селах, развивали сельское хозяйство. Старые города — София, Пловдив, Шумен (ныне Коларовград), Русчук и др., ранее преимущественно административные центры, — стали средоточием ремесел и торговли. Небольшие села Карлово (ныне Левскиград), Копривштица, Елена, Котел и др., развиваясь в экономическом отношении, принимали вид городов. В это время болгары

строили много зданий для удовлетворения своих растущих бытовых, хозяйственных и культурных потребностей, а турки вследствие общего упадка империи почти перестали строить свои конаки, мечети, караван-сарай и т. п. Так облик поселений, особенно превратившихся из сел в небольшие города, изменялся благодаря строительству болгар.

Улицы этих поселений были узкими и кривыми и шли по горизонталям рельефа местности с расширениями в отдельных местах и тупиками, образованными за счет выступающего портала, эркера, башни с часами или колокольни. Силуэт улиц был спокойным, обрисованным массивными оградами дворов жилых зданий, часто двухэтажных, утопающих в зелени. Улицы ремесленных и торговых центров городов оживлялись треугольными и коромыслообразными фронтонами стоящих рядом лавок и мастерских. Одной из главных доминант в структуре поселений была башня с часами, а позднее — школа и церковь с ее колокольней. Большинство новых, разросшихся и сложившихся таким образом поселений имело живописный характер, гармонирующий с окружающим богатым и разнообразным ландшафтом.

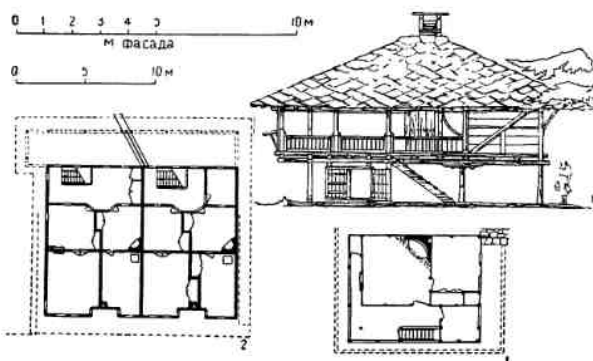
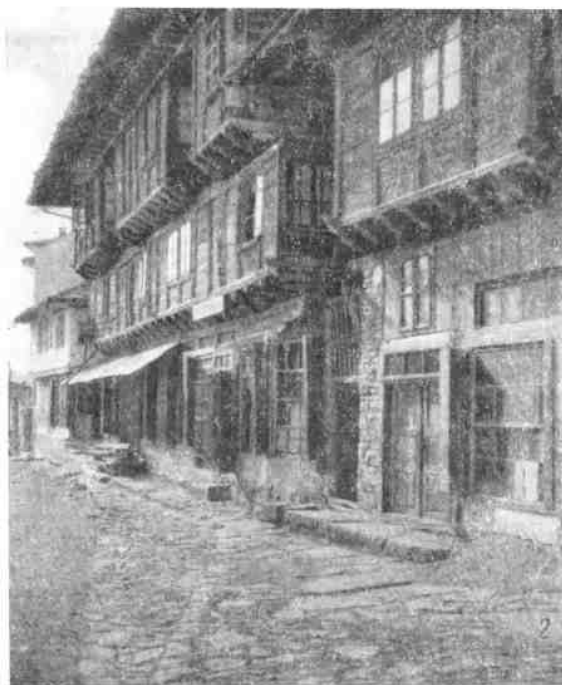
• • •

Болгарское жилище эпохи Возрождения очень разнообразно. Местные типы его зародились еще до XVIII в. в условиях натурального хозяйства и слабых связей между частями страны; влияли на сложение этих типов и местные строительные материалы. Родиной всех типов жилища были горные районы, в равнинных же они продолжали самостоятельно развиваться. Основой дома было помещение с очагом, к которому потом спереди или сзади (в районе Странджи-Планины) или сбоку (в других частях страны) добавилось хозяйственное

помещение. Вход в него в горной части Западной и Северной Болгарии был через помещение с очагом, а в районе Средней Горы и высокой котловины между Сливенским и Котленским Балканами проходным было хозяйственное помещение. На Страндж-Планине применялись оба типа, но преобладал первый, а в Родобах наряду с обычным применялся и спаренный дом. К этим четырем главным областям жилой архитектуры можно добавить пятую — Дунайскую низменность, где была широко распространена землянка.

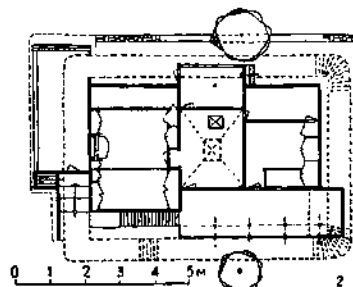
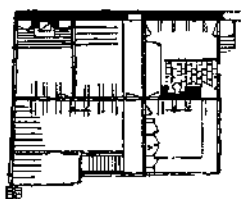
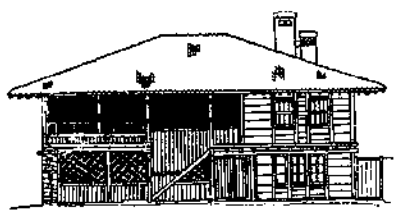
В эпоху Возрождения местные типы дома получают дальнейшее развитие: помещения становятся выше, светлее и уютней, появляются помещения для работы и складов, а затем и представительные парадные комнаты. С конца XVIII в. по 1830-е гг. в период быстрого развития производительных сил, сложились новые местные типы домов, а с 1840-х по 1870-е гг. эти типы обогащались новыми элементами, а один из них (пловдивский) стал домом выделившейся к этому времени крупной буржуазии. Эти дома были фахверковыми с заполнением из плетенки, обмазанной глиной. Фахверк появился с конца XVIII в., вытесняя более старую «талпеную» конструкцию стен (из толстых досок, забранных в пазы стоек), также позволявшую свободно компоновать план и внутреннее пространство дома, делать большие окна и применять более короткий и дешевый лес, чем в рубленых зданиях, строившихся в это время лишь в глухих деревнях в лесной части Родоп.

В горной части Западной и Северной Болгарии на север и юг от Старой Планины сельские дома состояли и в эпоху Возрождения из помещения с очагом и комнаты, служившей и кладовой; городские дома обладали более сложным планом, фахверковыми стенами, потолками, уложенными по открытым балкам, и соломенными, гонтовыми, из каменных плит, а в более богатых домах черепичными крышами. На северных склонах центральной Старой Планины в крупных торговых и ремесленных центрах — Тетевене, Трявне, Дрянове — появились свои разновидности домов. В Тетевене дома имели прямоугольный в плане каменный нижний этаж, а на верхнем комната получила большую нишу, выступающую в сторону веранды. В доме Бобевского (1852) веранда обогащена двумя «кёшками» (приподнятыми и выступающими



1. 1 — Трявна, дом священника Ангела, план и фасад.
2 — Дряново, дом Лафчиева, план и общий вид

вперед частями ее), а второй этаж подобно эркеру выступает на улицу, нависая над нижним. В доме Хаджигригорова в Етрополе (1834) выступает вперед и средняя часть веранды. В Трявне в каменных нижних этажах домов помещались мастерские, а верхний, жилой, талпеной конструкции уже на рубеже XVIII и XIX вв. имел санитарный узел из умывальника и клозета (дом священника Ангела, принадлежавший ранее зажиточному ремесленнику; рис. 1,1). Резьба украшала колонки, подкосы под свесами крыш, концы стропильных ног и ставни, а иногда и потолки (дом Даскалова, 1807). В 1830—1840-х гг. дома уже ста-



2. 1 — Копревштитца, дом Душкова, план и фасад. 2 — Жеравна, дом Саввы Филаретова, план и фасад

вились фасадом с мастерской или лавкой на улицу. Объединение жилья с лавкой или мастерской объясняется как увеличением числа лавок, уже не вмещавшихся в старых торговых центрах поселений, так и участием в работе ремесленников членов их семьи. Веранда дворового фасада играет уже второстепенную роль. Появились и дома с несколькими самостоятельными жилищами, каков дом Лафчиева в Дрянове (1840-е гг.), где во втором этаже находятся две квартиры с самостоятельными входами, а в третьем — четыре жилых помещения с общей верандой (рис. 1, 2). Дом этот выглядит очень внушительно, благодаря своей высоте, большому свесу кровли и нависающему этажу, поддерживаемому частыми профилированными консолями.

В области Средней Горы между Сливенским и Котленским Балканами строились целиком деревянные дома, особенно интересные в Копревштитце и селе Жеравна Котленской околии. Старейший копревштитцкий дом — Павликовский дом пастуха (середина XVIII в.) одноэтажный, талпный, с большим свесом крыши — состоит из помещения с очагом, «пруста» — хозяйственного помещения, служившего и передней, и навеса, часть которого с приподнятым полом служила «одром», спальней. Дома богатых копревштитцких овцеводов 1810—1820-х гг. — двухэтажные с хлевом в нижнем этаже и верандой жилого дома. В доме Джоголанова пруст превратился в кладовую и дополнительную комнату, а на веранде появился кёшк, с приподнятого пола которого хозяйка наблюдала за рабочими, работавшими, как раньше семья хозяи-

на, на веранде. Кёшк сохранял свое прежнее значение одра и служил местом беседы с почетными гостями. В 1830—1840-х гг. веранда (место работы) и пруст (кладовая) расширяются и появляются дополнительные жилые комнаты (дома Душкова, рис. 2, 1, и Тороманова).

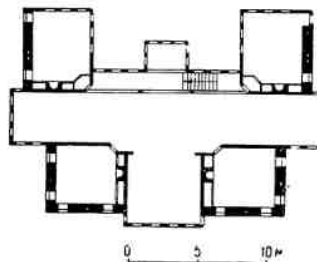
Дома в Жеравне также целиком деревянные: простейшие — рубленые, более сложные с верандой и комнатой с другой стороны пруста — талпные. В одноэтажных домах или если задняя сторона второго этажа находится на уровне земли (дом Халтыкова, 1818) пруст имеет два выхода. В других случаях он превращается в холл, в глубине которого вместо выхода во двор устроено место для приема гостей (дом Руси Чорбаджи, 2-я половина XVIII в.). Наиболее развитым в отношении плана и внутренней отделки является дом Саввы Филаретова, имеющий вторую веранду со стороны двора (рис. 2, 2). Внутри этих домов резьба украшает двери, порталы, потолки, полки, шкафы, божницы, а снаружи — столбы навеса.

В Родопах дома включали помещение с очагом и выступающей из основного объема хлебной печью, закрытую веранду — «потон», клеть или открытое в потон помещение с умывальником. В больших домах умывальник устраивался в другом месте, а это помещение, получив нормальное окно, превратилось в место отдыха — «пейку»; в богатых родопских домах часты были и кёшки. Одни дома имели два жилых помещения с пейкой между ними, другие — три жилых помещения, пейки и потон (дом Николы Хаджицонева в селе Устве), и иные —

крестообразный в плане потон, четыре жилых помещения по углам и две пейки (дом Петко Такова в Райкове). Обычны в Родоплах и спаренные дома для двух братьев (дом братьев Гёрджевых в Райкове) с единым потонем, но двумя входами и лестницами, иногда устраивавшимися и для представительности (дом Пангалова в Райкове, рис. 3). Наружные стены родопских домов каменные, неоштукатуренные, с деревянными поясами внизу и нависающими кёшками на двух-трех рядах профилированных консолей. Внутри украшались двери, стеновые шкафы и потолки потонов и пеек. Позднее в родопских домах появляются треугольные и криволинейные фронтоны и декоративные ниши — «алафранги». Дома купцов Черноморского побережья по плану близки родопским, но отличаются внешним видом — каменными нижними этажами и каркасными, обшитыми досками снаружи и оштукатуренными внутри верхними, с подпертыми резными подкосами эркерами и балконами. Очаги в них были только в кухнях, а в нижнем или во втором этаже были уборные с внутренней лестницей.

К западу от Родоп, между горными массивами Рила и Пирина, к середине XIX в. сложился особый тип жилища, представленный в основном домами города Банско (рис. 4). Каменные стены обоих этажей, очаги в большинстве комнат и хлебные печи близки к родопским, но веранда в банских домах всегда расположена несимметрично и проходное, связывающее между собой комнаты помещение («боария») также характерно для них как «брашеник» (кладовая для муки с лестницей на чердак) и «колиба» (открытое расширение веранды для сушки листьев табака). Для старых домов обязательны тайники — две расположенные одна над другой комнаты со внутренней лестницей, каменными стенами, огнестойкими, иногда сводчатыми покрытиями и бойницами для стрельбы — находящиеся внутри дома или в отдельном крыле (кула). Суровый вид этих домов смягчала профилировка колонок и парапетов веранды, а внутри — отделка потолков. Дворовый оштукатуренный фасад иногда расписывался (рис. 5).

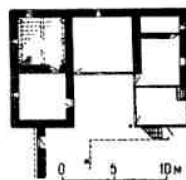
К востоку от Родоп, в районе Страндж-Планины, до недавнего времени строились дома, известные по описаниям XVIII в., одно- и двухэтажные, деревянные, идущие в глубь участка, без чердака, а в



3. Райково. Дом Пангалова. План 3-го этажа, фасад, фрагмент плафона

прошлом и без окон, освещавшиеся через дымник над очагом и небольшие отверстия в крыше. Узкий проход на консолях окружал дом с трех сторон, а люк в полу жилья связывал его с хлевом.

Наиболее развитые образцы жилой архитектуры находятся в Копривштице и Пловдиве, где на базе местных приемов и форм сложились представительные дома крупной буржуазии. Дома начала 1850-х гг. в Копривштице (Ослекова, Гыркова) асимметричны, с большим числом комнат и сходными планами нижнего и верхнего этажей. Тогда же и позже распространился и симметричный дом (дом Десева, например),



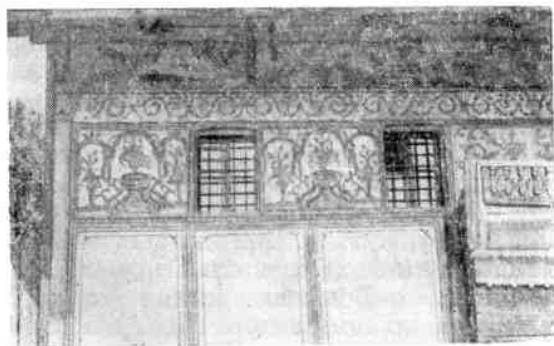
4. Банско. Дом Вылчева. План 2-го этажа и общий вид

двухэтажный, с двумя комнатами по обе стороны от нижнего и верхнего холлов. Часть верхнего холла с приподнятым, отделенным парапетом полом и украшенным потолком заменяла пейку и кёшк. Затем планы, фасады и объемы домов обогащаются и усложняются (дома Лютова, рис. 6, и Каблешкова), потолки холлов получают эллиптическое в плане углубление, продольные стены делаются слегка изогнутыми в плане, мягкие волнообразные линии появляются в планах кёшков и эркеров и в коромыслообразных фронтонах на фасадах.

Симметрия фасада, подчеркнутая навесом над входом и двухмаршевой лестницей делали эти фахверковые дома монументальными и торжественными в соответствии с желаниями их владельцев; окна стали больше и многочисленней, жилой этаж выше, потолки украшаются теперь накладным геометрическим орнаментом (аппликацией) с резным украшением в центре — в виде сол-

нца, подсолнечника и т. п. (рис. 7). На фасадах плоскости стен, обрамленные темным деревом каркаса, покрывались орнаментальной росписью, и такая же роспись украшала и интерьеры, дополняя резьбу стеновых шкафов и алафрангов. В этих росписях преобладали выполненные с большим мастерством цветы в гирляндах, венках, букетах и корзинах, но встречались и фантастические пейзажи. Подобны домам Лютова и Каблешкова пловдивские дома (рис. 8, 1), но их симметричные планы построены уже на двух перпендикулярных осях при главенстве продольной (дома Ивана Куомджиоглу, на улице Вылкович в Пловдиве).

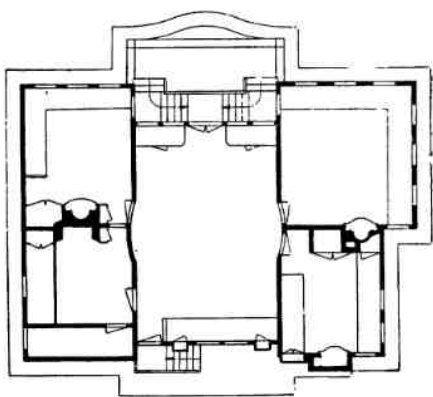
С середины XIX в. появились и каменные жилые дома, подобные по плану вышеописанным, но без навесов на колонках и эркеров, с одинаковыми членениями верхнего и нижнего этажей, пилястрами, штукатурными карнизами (дом Стояна Чомакова в Пловдиве). Этот дом, как и более крупные дома 2-ой половины XIX в. (Степана Месроровича в Пловдиве, менялы в Самокове), внешним видом близки к западноевропейским жилым домам, но внутри еще сохраняют богатую отделку потолков, стенные шкафы и алафранги. Их симметрия, ритмически повторяющиеся помещения и большие размеры уничтожали свойственную более ранним жилым домам интимность, и своими строгими и холодными симметричными фасадами они напоминали общественные здания. Ничего не осталось в них и от того мастерства, с которым болгарские мастера более раннего времени использовали для повышения художественной вы-



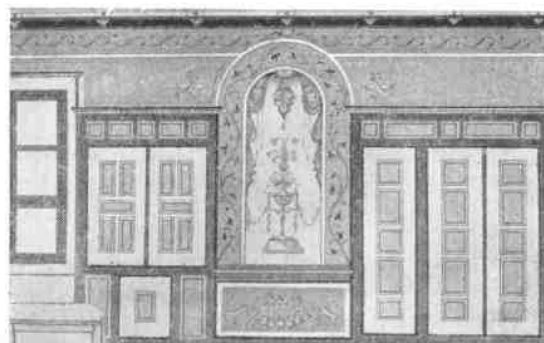
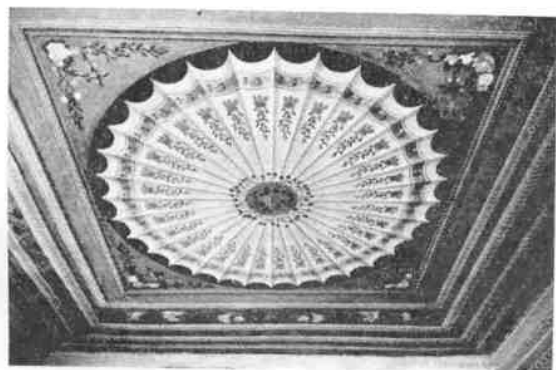
5. Банско. Фрагмент росписи фасада



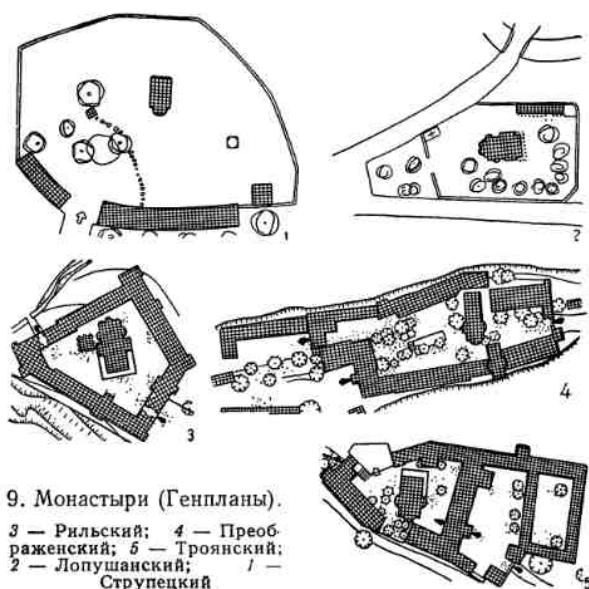
6. Копривштица. Дом Лютова. План и общий вид



8. 1 — Пловдив, жилой дом. 2 — Карлово, дом Зоева



7. Копривштица, роспись потолка и стен интерьера жилых домов



9. Монастыри (Генпланы).

3 — Рильский; 4 — Преображенский; 5 — Троянский;
2 — Лопушанский; 1 — Струпецкий

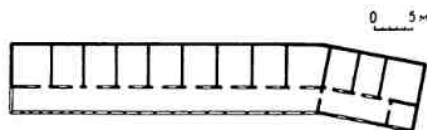
разительности своих построек цвет и фактуру камня и дерева, сочетание гладких беленых стен с проемами веранд, большие свесы крыш и выступы эркеров (рис. 8, 2).

• •

Особую группу составляют жилые здания монастырей. В рассматриваемую эпоху монастыри пользовались уважением населения Болгарии как хранители национальных культуры, просвещения, веры и языка, и восстанавливая их население старалось выразить свои патристические чувства и национальную гордость. Болгарские монастыри часто располагались в гористых и лесистых

трудно доступных местах, укрывавших их от турецкого нашествия. Их постройка начиналась с возведения жилого здания с кельями для монахов, близ которого строили церковь, а в стороне от них — хозяйственные постройки. Монастырь окружался низкой каменной оградой или примыкал к реке, обрыву, лесу, будучи в таком случае открытым с одной или нескольких сторон. При увеличении числа построек застройка часто становилась замкнутой, более удобной для обороны. Отвечая рельефу местности и естественным границам участка, планы монастырей обычно получали неправильную форму и сохраняли эту средневековую черту и в эпоху Возрождения.

В известном с X в. и возобновленном в 1816—1847 гг. Рильском монастыре неправильный четырехугольник плана не чувствуется в натуре из-за его больших размеров и из-за разнообразия его зданий (рис. 9, 3). В меньшем по размерам Преображенском монастыре близ Тырнова, возникшем в эпоху Второго Болгарского царства, возобновленном в 1820—1860 гг. и расположенном на крутом склоне на фоне гор, постройки разделяют его территорию на три не разграниченных резко двора (рис. 9, 4). Троянский монастырь (конец XVII в., возобновление 1830—1865) разделен на три самостоятельных двора, что создает интересную смену картин (рис. 9, 5). Восстановленный в 1853 г. и расположенный в равнинной местности Лопушанский монастырь более прост и имеет церковь посередине большого двора, окаймленного жилыми зданиями (рис. 9, 2). Еще проще открыто построенный на невысоком холме над р. Искр Струпецкий монастырь, состоя-

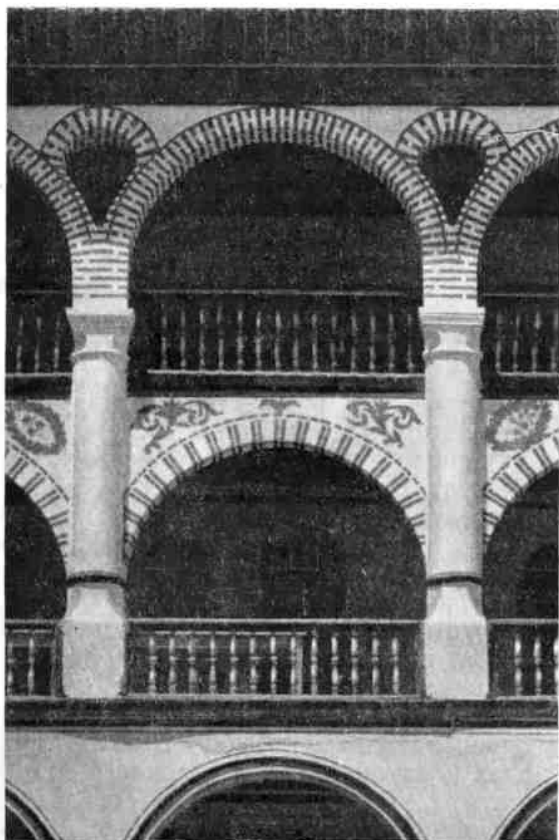


10. Струпецкий монастырь. Кельи, 1857 г., Витю из Брусен. План и общий вид

щий из небольшой средневековой церкви и трехэтажного жилого здания (рис. 9, 1).

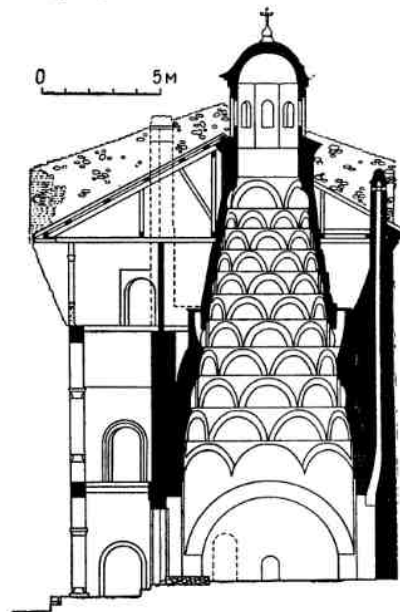
Жилые здания болгарских монастырей были галерейными. В нижнем этаже, вмещавшем склады, галерея была навесом, куда монахи складывали собранные на их полях продукты для дальнейшей переработки. Выше галереи служили для прохода в кельи и для отдыха. Простейшей постройкой такого рода являются кельи Струпецкого монастыря, построенные зодчим Витю из села Брусен в 1857 г., — трехэтажное, каркасное с выбеленными стенами здание, слегка изгибающееся в плане, имеющее деревянные галереи с простыми столбами и балками, четким ритмом торцов поперечных балок, поддерживающих проходы двух верхних этажей и большой свес шиферной кровли (рис. 10). Такие же деревянные галереи имеют и кельи Лопушанского и Троянского монастырей, где их глубокие тени создают красивый контраст с белым объемом церкви, и Преображенского монастыря, украшенные ажурными перилами и различные по этажности или из-за рельефа местности.

Наиболее значительные по размерам и

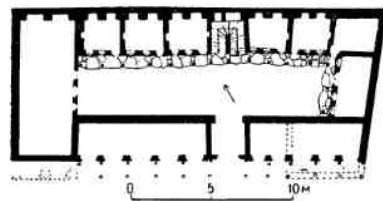


11. Рильский монастырь. Кельи, 1816—1847 гг., Алекси из Рила и Миленко из Радомира. Общий вид и фрагмент аркады

монументальные по архитектуре каменные жилые здания находятся в Рильском монастыре (рис. 11). С каменными галереями из аркад на колоннах они были построены не сразу. Зодчий Алекси из Рила



12. Рильский монастырь. Кухня («магерница»), разрез



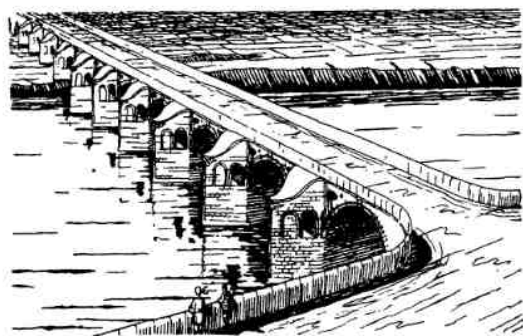
13. Тырново. Постоялый двор Хаджи Николы, 1858 г., Н. Фичев. План и дворовый фасад

построил северное (1816—1817), восточное (1817) и западное (1819) крылья, восстановленные после пожара 1833 г., а зодчий Миленко из Радомира в 1847 г. построил южное крыло. В отличие от суровых и гладких наружных стен монастыря его внутренние фасады, образованные жилыми зданиями с их галереями, приветливы и живописны. Аркады на колоннах, главный мотив дворовых фасадов, связывает их все в одно целое; но в этих аркадах нет однообразия: в восточном и части северного крыла нижняя аркада отвечает первому этажу, а выше применен большой ордер, объединяющий два этажа. В другой части северного крыла и западном крыле колонны большого ордера связаны промежуточными аркадами третьего этажа, а в южном крыле большой ордер с промежуточными арками применен и вверху, и внизу. Еще более фасады оживляются выступающими вперед лестницами, кёшками и брандамуэрами. Интересна находящаяся в первом этаже северного кры-

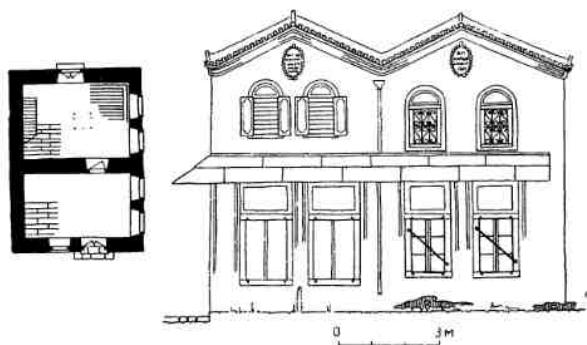
ла «магерница» (большая монастырская поварня), покрытие которой, опирающееся на четыре арки и состоящее из десяти ярусов арок, расположенных восьмиугольно, поднимается на 22 м и, прорезая все этажи, заканчивается над крышей куполом (рис. 12).

Похожи на монастырские жилые дома и некоторые постоялые дворы, которые в это время строились болгарами в связи с развитием торговли. Хорошо сохранился постоялый двор (хан) Хаджи Николы в Тырнове, построенный в 1858 г. известным зодчим Николой Фичевым (Колю Фичето) из Дрянова и использовавшийся владельцем так же, как мастерская и склад сукна. Построенный на крутом склоне, он имеет с улицы один, а со двора три этажа с галереями и двумя поперечными флигелями по краям (рис. 13). Арки и колонны флигелей придают зданию легкость, усиливающуюся криволинейными в плане балконами, выступающими между колонн. Такие живость и изящество форм свойственны и другим работам этого мастера, даже мостам, из которых наиболее интересен мост через р. Янтру у села Бяла (1865—1867), где волнорезы десяти устоев поднимаются до уровня парапета проезжей части и венчающие их криволинейной формы карнизы связывают их с карнизом последней. Ниши устоев, скульптуры верхних частей волнорезов и овальные проточные отверстия в пазухах арок придают мосту законченность и изящество (рис. 14).

В рассматриваемую эпоху в болгарских городах и крупных селах строилось много мастерских для ремесленников и лавок. Сначала мастерская совмещалась с жили-

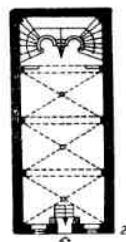


14. Бяла. Мост через р. Янтру, 1865—1867 гг., Н. Фичев



щем ремесленника, о чем говорилось выше при описании жилых зданий; строились и отдельные здания для работы рядом с жильем, иногда возле рек, служивших источником энергии (в Карлове, Габрове и др.). В других случаях мастерские строили в торговых центрах города или села, используя их и как лавки и объединяя в группы, увенчанные рядом фронтонов по числу мастерских-лавок (бывшие мастерские медников в Казанлыке). С середины XIX в., когда в качестве посредников между ремесленниками и потребителями появились купцы, большее значение приобрели торговые здания с лавкой и подсобной кладовой внизу и складом и иногда конторой наверху, каменные со сводчатым покрытием верхнего этажа и балочным — нижнего. Часто они подобно мастерским объединялись в группы с рядом треугольных или коромыслообразных фронтонов, что можно видеть в Карлове (Левскиград, рис. 15, 1). В г. Сливене фасады лавок имели более богатую обработку фасадов. В лавке братьев Миновых верхний этаж расчленен пилястрами следующими линиям криволинейного фронтона, почему их капители изменяют свою форму; между пилястрами находится балкон, а над балконной дверью — две ниши (рис. 15, 2). Были и трехэтажные лавки (Севлиево).

С начала XIX в. появились первые фабрики и фабричные здания, из которых не сохранилось ни одного. Лишь о фабрике в Сливене, принадлежавшей сначала Добри Желязкову («Добри фабрикаджия»), конфискованной затем турецкими властями и вновь построенной на государственные средства сливским зодчим Тодором Карахристоолу, дает некоторое представление гравюра 1872 г. Фабричные корпуса простой архитектуры размещались вокруг боль-



15. 1 — Карлово, мастерские-лавки, план и фасад. 2 — Сливен, лавка братьев Миновых, план и фасад

шого и двух малых дворов и над ними высились башня главного корпуса и минарет мечети.

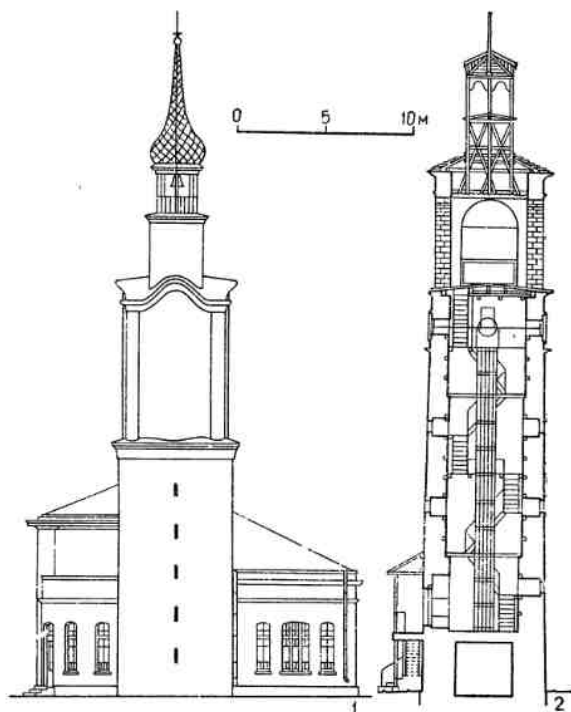
Характерным сооружением для болгарских городов и сел XVIII—XIX вв. были часовые башни, звон которых регламентировал производство и торговлю в мастерских и лавках и рабочее время турецких чиновников. Возвышаясь на 14—18 м над крышами жилых домов, а в начале эпохи Возрождения и церквей, башни оживляли силуэт населенного пункта и были организующим градостроительным фактором площади или улицы (Трявна, Златица, Орхание — ныне Ботевград, рис. 16, 1). По своей конструкции часовая башня — массивный

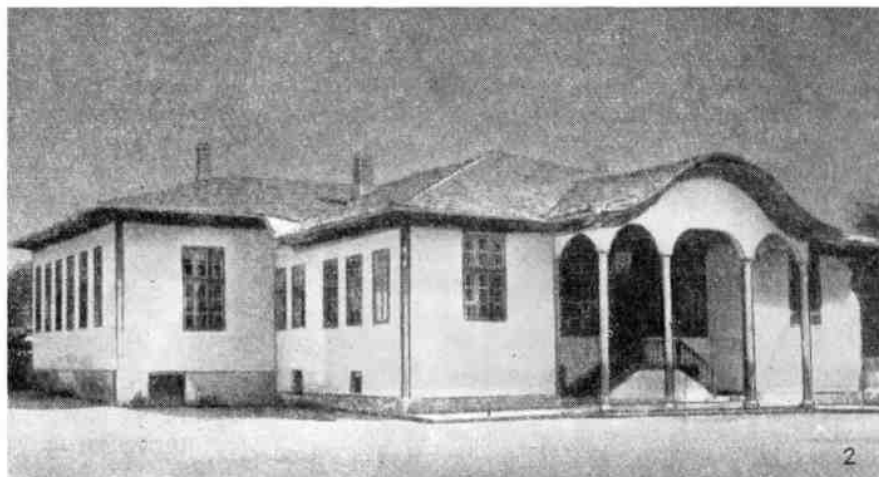
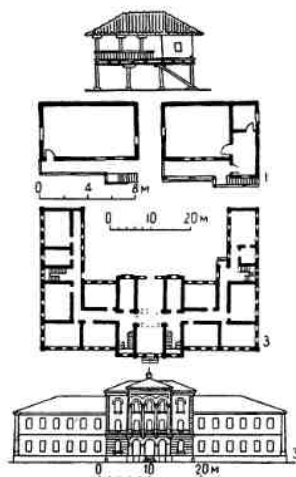


каменный, квадратный в плане объем, завершающийся легкой деревянной каркасной надстройкой, тоже квадратной в плане или восьмигранной, вмещающей часы. Башни в Трояне, Етрополе (рис. 16, 3) и Берковице интересны мощью каменных частей и мастерским использованием фактуры материала. Отличается от других башня г. Банско, являющаяся и колокольной Троицкой церкви. Построенная в 1865 г., она похожа на итальянские кампаниллы, которые видал один из инициаторов ее постройки. Местоположение башни связывает ее с церковью и в то же время включает в композицию улицы и всего городка (рис. 16, 2).

Распространение образования и более светский характер его — следствие развития производительных сил и борьбы за политическую независимость — сделали необходимой постройку школьных зданий. Сначала это были «Взаимные» школы, обычно двухэтажные со столовой для школьников в

16. 1 — Орхание (Батевград), часовая башня, фасад. 2 — Банско, часовая башня, общий вид, разрез. 3 — Етрополе, часовая башня, общий вид





17. 1 — Рабиша, «взаимное» училище, планы и фасад. 2 — Копривштица, классное училище. 3 — Габрово, классное училище, 1872 г., Г. Кынев, план и фасад

первом этаже и одним-двумя классами во втором. Внешним видом эти школы (в с. Рабиша Белоградчикской околии, рис. 17, 1) сходны с жилыми домами. В середине XIX в. в связи с увеличением числа учеников и удлинением курса обучения появляются классные школы — более крупные здания с вестибюльной и коридорной схемой плана, на фасадах которых можно видеть немало элементов жилищной архитектуры (Копривштица, рис. 17, 2, Жеравна). Реже в них применялись формы классической архитектуры, что можно видеть в классной школе в Габрове (Априловская гимназия), построенной в 1872 г. зодчим Генчо Кыневым на средства купца Априлова по образцу Ришельевского лицея в Одессе (рис. 17, 3). Несмотря на удачные пропорции и прорисовку деталей, это здание осталось чуждым по отношению к окружающей среде.

• • •

В рассматриваемую эпоху в Болгарии повсеместным явлением было строительство новых и возобновление старых церквей. До этого турецкие власти лишь изредка разрешали строить церкви, да и то малых размеров, простые, углубленные в землю на 1—1,20 м, но с конца XVIII в. и особенно после Адрианопольского мира (1829) и Гюлханского гатишерифа (1839), облегчивших положение христианского населения Османской империи, положение изменилось к луч-

шему. Церкви стали больше, выше, не только однонефные, но и трехнефные, увенчанные куполами, с более богатым убранством.

Однонефные церкви в эту эпоху строились в более бедных частях страны, главным образом в Западной Болгарии. Построенные из естественного камня с цилиндрическими сводами из плитняка (реже из кирпича) с деревянными связями для погашения распора и апсидой с востока, они усложнялись западным притвором с аркадой, боковыми апсидами — «певницами» и иногда хорами в западной части. Окна стали больше, своды усиливались арками, опирающимися на консоли или лопатки, а в редких случаях здание увенчивалось восьмигранным барабаном. Примерами однонефных церквей могут быть Иоанно-Предтеческая церковь Чипровского монастыря (1828), Троицкая в селе Долни Лом (1845), Николы Зимнего в селе Ноевци (1849) и Георгиевская в селе Долне Село (1870, рис. 18). Последняя наглядно показывает, какими средствами народные зодчие достигали художественной выразительности в таких простых и малых постройках. Удачные пропорции внутри и снаружи, аркада притвора, бросающая глубокую тень, прихотливая линия коромыслообразного карниза, ниши южной стены придают этой церкви монументальность, живописность и приветливость. В других церквях это впечатление усиливалось цветом и фактурой камня и мозаичным характером нештукатуренных стен (Костуринцы, 1871).



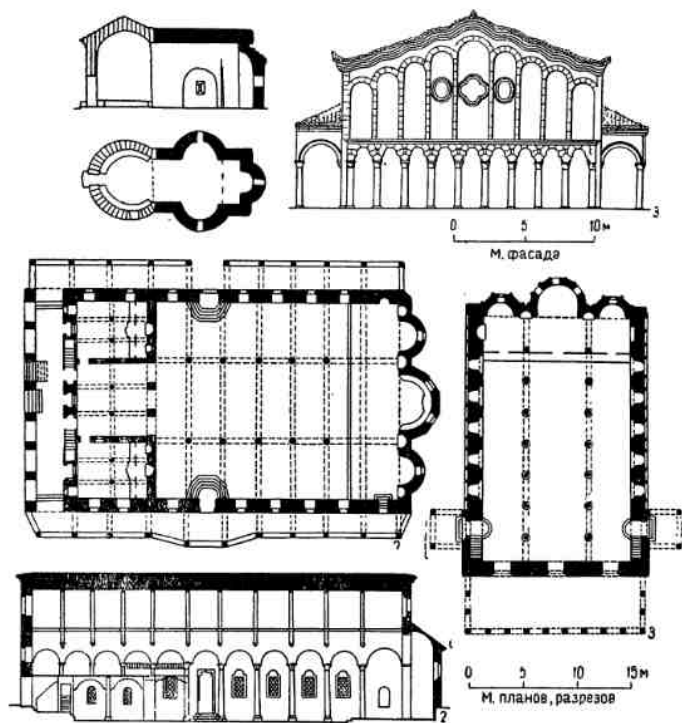
18. Долно Село. Церковь св. Георгия, 1870 г.

Три церкви рубежа XVIII и XIX вв. (Никольская в селе Конска, Пятницкая в селе Пенкевцы и Космодамиановская в Гигенском монастыре, рис. 19, 1) имеют с запада своеобразную овальную или многоугольную в плане пристройку, слитую с пространством нефа. Особое положение в болгарской архитектуре того времени занимают две церкви Преображенского мона-

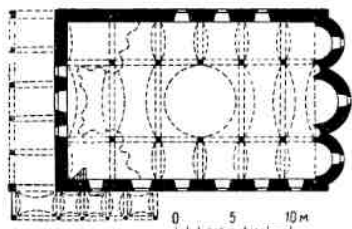
стыря — однефные триконхи с куполом. Возможно, что в их появлении сказалось то, что игумен Зотик, начавший с 1825 г. восстановление монастыря, до этого долго жил на Афоне и в Румынии, где такой тип обычен. Необычна для Болгарии и роспись фасадов Преображенской церкви, выполненная, как и ее внутренние фрески, известным художником Захарией Зографом.

В центральных областях Старой Платины, где болгары раньше достигли большого благосостояния и вступили на путь борьбы за духовную и политическую свободу, однефная церковь уже не удовлетворяла их потребностей. Нужны были более просторные здания, годные для большего числа богомольцев и более красивые и монументальные, отвечающие росту национального самосознания. Такими были трехнефные церкви, известные в болгарских землях еще с раннехристианского периода больше в форме базилик, чем зальных церквей. Но и они долго оставались бедными по внешнему виду и заглубленными в землю и лишь внутри обладали хорошими пропорциями и богатыми резными иконостасами (Богородицкая церковь в Самокове, 1791). К этому времени вместо средневековой невысокой алтарной преграды выработался новый тип иконостаса с несколькими ярусами икон и обильной резьбой колонок, антабментов и других частей его, в которой вместе с растительным орнаментом встречались аллегорические фигуры и целые сцены порой светского нравоучительного содержания.

Прекрасный иконостас работы мастера Макри Негриева из Галичника (Македония) находится в Богородицкой церкви в Пазарджике (1837), также трехнефной, еще заглубленной на 1 м в землю, но внешний вид ее величественен благодаря аркаде на столбах западного притвора и колоннадам с арками боковых фасадов (рис. 19, 2). Внутри тонкие колонны, разделяющие высокие, слабо освещенные верху нефы, не нарушают единства внутреннего пространства. Такая же по плану Никольская церковь в Сопоте (ныне Вазовград), построенная в 1846 г. мастером Николой из Барцигова, имеет очень красивый западный фасад. Он расчленен пояском на две части с удачно найденным со-



19. 1 — Гигенский монастырь, церковь, план и разрез. 2 — Пазарджик, церковь, 1837 г., план, разрез. 3 — Сопот (Вазовград), церковь, 1846 г., Никола из Барцигова, план и фасад

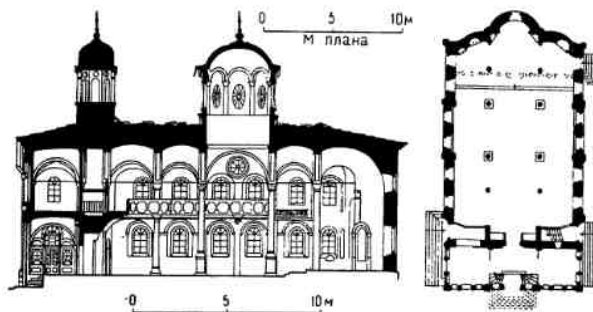


20. Дряново. Никольская церковь 1851 г., Н. Фичев. План, общий вид

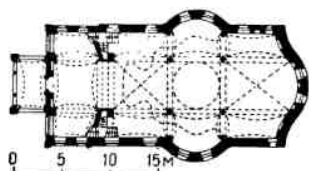
отношением их высот — нижнюю, колоннаду притвора с вогнуто-выпуклыми арками и верхнюю, расчлененную стройными нишами, изменяющимися по высоте соответственно подъему карниза. Карниз сделан в виде волнообразной кривой, слегка приподнятой на углах, и этому отвечают овальные и четырехлепестковые окна верхней части фасада (рис. 19, 3). Влияние Сопотской церкви видно в церквях Никольской в Карлове (1847) и в Литакове (1851).

Никольская церковь в Дрянове (1851, зодчий Никола Фичев) имеет упрощенный трехнефный план и хоры в западной части, прихотливо изгибающиеся в плане, подобно хорам Сопотской церкви. Но Дряновская церковь обладает широким куполом на световом барабане и колокольной над серединой западного фасада, расчлененного поясками на три части: аркаду притвора, среднюю часть с арочками на консолях и тремя арками на колонках, подчеркивающими ось здания, и верхнюю — фронтон, карниз которого изгибается на углах, чтобы, пройдя над боковыми стенами, вновь подняться прихотливой кривой над восточным фасадом (рис. 20). От традиционных ниш на фасадах мастер отказался из-за их статичности. Тип трехнефной церкви с колокольной и куполом повторялся и позднее, примером чего могут быть Богородицкая церковь в Габ-

рове (1865, зодчий Генчо Кынев), где изящество волнистых линий карнизов колокольной и купола и овальных окон последнего должно было сочетаться с монументальностью (рис. 21), и Константино-Еленинская церковь в Тырнове (1872—1879, зодчий Никола Фичев). Это зальная постройка с тремя парами колонн, капризно изгибающимся парапетом хор, апсидами и боковыми конхами, имеющими общий карниз с основным объемом и тесно сливаю-



21. Габрово. Богородицкая церковь, 1865 г., Г. Кынев. План, продольный разрез и общий вид



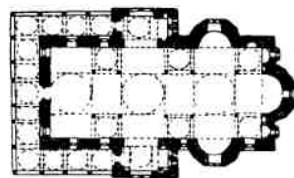
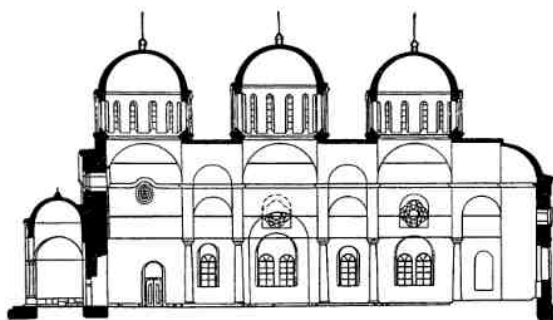
22. Тырново. Константино-Еленинская церковь, 1872—1879 гг., Н. Фичев. План, общий вид

щимися с ним благодаря своим очертаниям в плане, и легкой колокольной с характерным верхом, часто встречавшимся в постройках этого зодчего (рис. 22).

Самыми значительными достижениями болгарской культовой архитектуры рассматриваемого времени были большие собор-

ные церкви монастырей и городов. Первой из них по времени была Богородицкая церковь Рильского монастыря, построенная на месте маленькой церкви XIV в. зодчим Павлом Ивановичем из Кримина (Македония) в 1834—1837 гг. Отделочные работы в церкви велись до 1860 г. Она трехнефная, две конхи и два придела вместе с тремя большими куполами по продольной оси расширяют ее, а большое расстояние между колоннами и стройность последних и опирающихся на них арок позволяют от самого входа охватить внутреннее пространство и почувствовать его монументальность (рис. 23). Через пять куполов и боковые окна льется обильный свет, отблески которого на золоченой резьбе иконостасов, балдахинов, паникадил придают особую торжественность интерьеру церкви. Снаружи открытая галерея охватывает церковь с трех сторон, опираясь на боковые приделы. Ее аркады связывают церковь с пространством двора и окружающими его жилыми корпусами, где тот же мотив повторяется повсюду. Профилированный каменный пояс на половине высоты здания связывает его с апсидами, конхами и приделами. Западный фасад венчается тремя закомарами, прихотливой, впервые встречающейся в болгарской архитектуре вогнуто-выпуклой форме которых соответствуют овальные и четырехлепестковые окна верхней части фасада и волнообразная линия карнизов барабанов куполов церкви и приделов. Это вносит в облик здания черты приветливости и живописности, усиливаемые выполнением фасадов из камня двух цветов.

Церковь Рильского монастыря имела большое влияние на последующие постройки. Церковь Иоанна Предтечи в Лопушанском монастыре (1853, зодчий Лило из Славина) повторяет ее в своей композиции, но, кажется, более строгой благодаря



0 10 20 м
0 10 20 30 40 м
м разреза
м плана

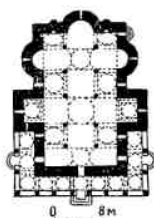


треугольному фронтому западного фасада, горизонтальным карнизам барабанов глав и упрощенным деталям (рис. 24). Лишь 13 фронтончиков, завершавших первоначально аркаду притвора, оживляли архитектуру здания, не вредя его монументальности. Влияние церкви Рильского монастыря видно и в Троицкой соборной церкви в Свиштове, начатой постройкой в 1865 г. зодчим Николой Фичевым. Колокольня была построена в 1883—1886 гг. уже после его смерти (1881) другим зодчим — Генчо Кыневым, не сумевшим достичь должного единства между нею и церковью.

Эта церковь — трехнефная зальная постройка со стройными редко расставленными колоннами, притвором, боковыми конхами и апсидой, слитой с восточной стеной с помощью коромыслообразной в плане кривой ее наружных очертаний. Зодчий, оценив нежность мотива волнообразного карниза и стройность ниш церкви в Сопоте, применил их здесь, расчленив ими фасады церкви, конх и апсиды и увенчав их волнообразным карнизом с большим расстоянием между осями волн, похожих на закомары Рильской церкви (рис. 25). Ни-

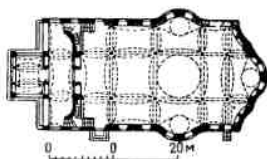


23. Рильский монастырь. Церковь 1834—1860 гг., Павел из Кримина. План, продольный разрез, общий вид, фрагмент иконостаса



24. Лопушанский монастырь. Церковь, 1853 г., Лило из Славина

ши разделены стройными полуколонками, возможно навешанными полуколонками усыпальницы и церковного купола Бачков-



25. Свиштов. Троицкая церковь, 1865—1867 гг., Н. Фичев; колокольня, 1883—1886 гг., Г. Кынев. План, общий вид

ского монастыря (см. в III томе настоящего издания). Волнообразный карниз проходит и над конхами и апсидой, которая вместе с поставленным над ней куполком на высоком барабане подчеркивает главную ось здания. Другие боковые купола расположены на север и юг от главного, возможно для того, чтобы оставить на западе больше пространства вокруг колокольни (какою задумал ее Фичев мы не знаем). Внутри деление здания на три нефа не чувствуется из-за тонких колонн и широких пролетов, а также из-за парусных сводов над каждым членением плана. Свет, льющийся из барабана большого купола, сливается со светом из окон, а узкие боковые барабаны рисуются светлыми пятнами на фоне сводов.

• •

Как светская, так и культовая архитектура Болгарии 1770—1870-х гг. развивалась в одном направлении. С одной стороны, строились более крупные и более удобные здания, отвечавшие возрастающим потребностям населения страны, а с другой, — в архитектуре этих зданий отразились рост национального самосознания болгар и пробуждение у них надежд на близкое освобождение от турецкого ига. Композиция жилых домов вытекала из бытового уклада их обитателей и лишь с середины XIX в. в более богатых домах она стала симметричной, не лишавшей, однако, эти здания приветливости и уюта, усилившихся применением резьбы и росписи. В церквях унаследованные от средних веков приемы композиции и некоторые формы возродились вновь в эту пору борьбы за национальную независимость, а желание сделать и эти здания более радостными вызвало появление в них новых черт, навешанных частью жилой архитектурой (наружные галереи), частью своеобразно истолкованными барокко (коромыслообразные фронтоны и закомары, овальные и четырехлепестковые окна) и классицизмом (внутренние и внешние колоннады церквей). Но эти элементы настолько изменены и подчинены общей композиции зданий, что невозможно говорить о барокко и классицизме в болгарской архитектуре рассматриваемого времени, которая шла своим путем, сохраняя свое национальное своеобразие.

IV. АРХИТЕКТУРА ГРЕЦИИ XVII—НАЧАЛА XIX в.

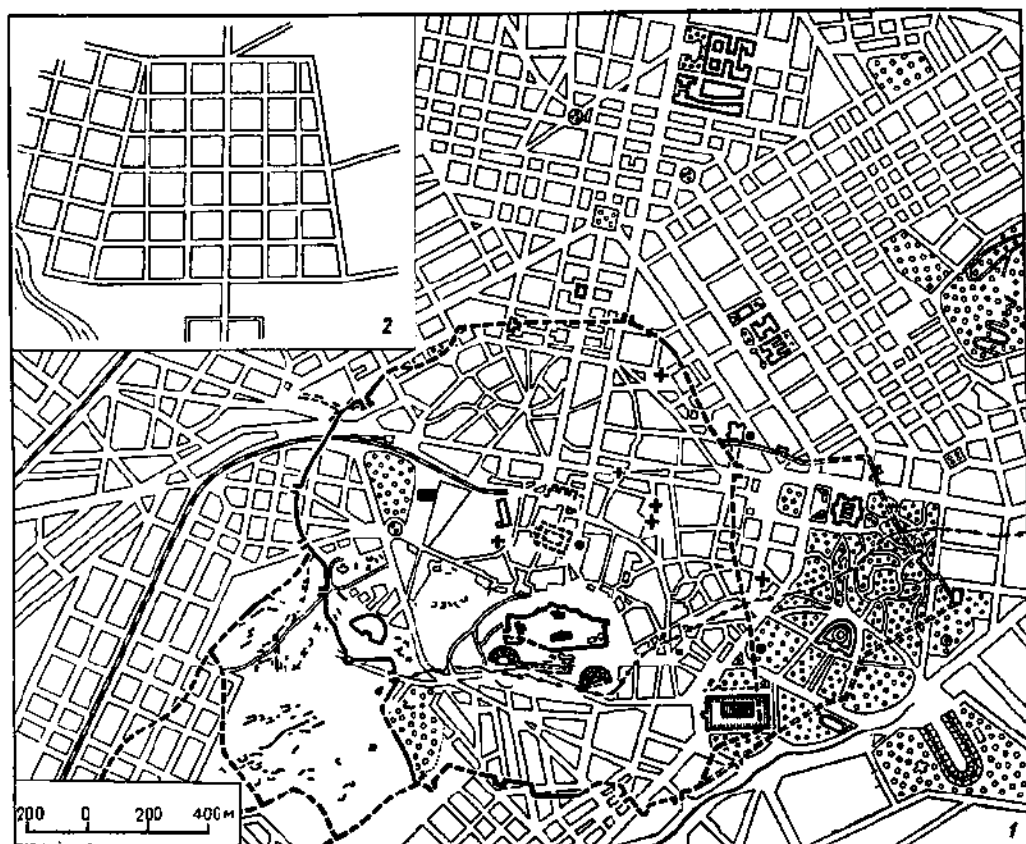
Греция, сделавшая в античную эпоху и в средние века большой вклад в сокровищницу мировой архитектуры, с XV по XIX столетия находилась в таком же положении, как и другие завоеванные турками балканские страны. Турки установили в Греции военно-феодальный режим, приведший к упадку экономику страны, особенно сельское хозяйство и ремесла. Капиталистические отношения развивались здесь медленно, и зажиточные греки вкладывали деньги в мореплавание и посредническую торговлю с Западной Европой и Ближним Востоком, усилившую со 2-й половины XVIII в. связи Греции с Англией и Россией. Как и в других балканских странах, начало XIX в. было временем усиления восстаний против турок, закончившихся провозглашением в 1822 г. в Эпидавре Греческой республики. За этим следовали гражданская война 1823—1824 гг., новое вторжение турок в Грецию, вмешательство России, Англии и Франции и Адрианопольский и Лондонский договоры 1829 и 1830 гг., по которым Турция признала независимость Греции, сохранив в своих владениях Эпир, Фессалию, Крит, Ионические и часть Эгейских островов. В 1832 г. Греция стала монархией, и первый король ее, баварский принц Оттон, управлял страной с помощью баварских министров и баварских войск, пока ряд восстаний не заставил его вывести эти войска и восстановить парламент (1843).

Время турецкого ига в Греции отличается слабым развитием городов, преобладанием жилого строительства, влиявшего и на архитектуру церквей, единственного тогда вида общественных зданий. Слабые внутренние и внешние связи явились причиной обособленности архитектуры разных частей Греции. После освобождения страны возникает необходимость реконструкции части городов и строительства правительственных и светских общественных зданий, а появление в Греции архитекторов-иностранцев и расширение связей Греции с Западом усиливают связи с ней греческой архитектуры.

Греческие города, бывшие когда-то не только административными центрами, но и средоточием торговли и ремесел, в годы турецкого ига пришли в упадок и обезлю-

дели. В Афинах в 1833 г., когда они стали столицей, было всего около 2 тыс. жителей, а некоторые города, как, например, процветавшая в XIII—середине XV в. Мистра, стали мертвыми городами. Появление турецких кварталов в греческих городах было лишь заселением уже существовавших частей города новыми жителями. Не внесла заметных изменений и постройка в этих городах турецких административных зданий и мечетей. Некоторое развитие получают со 2-й половины XVIII в. приморские города. Часто расположенные на крутых береговых склонах, они имеют узкие извилистые улицы, идущие по горизонталям, застроенные домами разной этажности с улицы и со двора. Среди жилых зданий выделялись церкви своими куполами. Город иногда делился на приморскую и расположенную выше основную часть (Апаномерия, Фира на острове Санторин и др.).

Новый этап в развитии греческого градостроительства наступил с 1830-х гг., с реконструкции Афин и Пирея, а также со строительства новых городов (вроде основанной в 1834 г. Спарты и кварталов в Навплионе и Патрасе). В них приемы регулярной планировки, свойственные эпохе классицизма, сочетались иногда с попытками восстановить их античную планировку. Так было в Пирее, план реконструкции которого, составленный в 1835 г. немецким архитектором Э. Шаубертом, был и попыткой восстановления по сохранившимся следам античной Гипподамовой планировки города. Отчасти это относится и к плану Афин, составленному в 1832 г. арх. С. Клеантисом совместно с Шаубертом и переработанному другим немецким архитектором Лео фон Кленце (рис. 1, 1). В пределах прежних турецких стен была сохранена старая, более средневековая, чем античная планировка, а сохранившиеся античные и средневековые постройки были включены в ткань нового города. Новые части города имеют регулярную планировку, но гора Ликабет и холмы Муз, Ареса и Пникса нарушают их взаимную связь. Наиболее законченный вид имеет северная часть города, где идущие на север от древней Агоры улицы Атинас и Эолу вместе с подходящими к ним под углом 45° улицами Пирсас и Панепистимиу образуют прямоугольную



1. 1 — план Афин; 2 — план Спарты

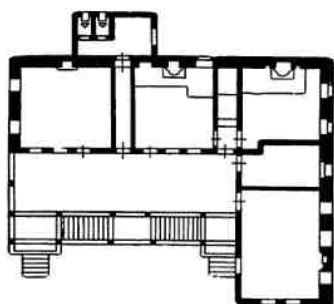
площадь Оминнас. Небольшие новые города этого времени имели прямоугольную сетку улиц, одна из которых была главной (рис. 1, 2) и застраивалась малоэтажными домами.

Жилые дома различных частей Греции в силу их экономической разобщенности, различия хозяйственного и бытового уклада, природных условий и строительных материалов отличались большим разнообразием. В континентальной Греции (Аттика, Эпир, Фессалия, Пелопонесс) широко применялось дерево. Из него делались междуэтажные перекрытия, стропила невысоких с большим свесом черепичных крыш и стены верхних этажей. Стены эти — фахверковые, оштукатуренные с обеих сторон (а изнутри в более богатых домах обшитые деревянными панелями), прорезались большими окнами. Эркеры второго этажа (прямоугольные или полукруглые в плане) поддерживались выпущенными концами балок перекрытий и подкосами. Иногда у двух-трехэтажных домов стены, обращенные на

улицу или к соседу, целиком выполнялись из камня.

В домах зажиточных горожан каменный нижний этаж вмещал подсобные помещения и открытая лестница на цилиндрических и ползучих сводах вела со двора в «гелиакос» — своеобразное подобие античного перистыля, переработанного византийцами (рис. 2). На этот гелиакос — веранду с крышей на двух рядах деревянных столбов — выходят жилые комнаты второго (или второго и третьего) этажа, имеющие иногда два ряда окон. В зависимости от размеров участка и количества помещений план дома приобретал прямоугольную, Г-образную или П-образную форму. В последнем случае гелиакос повторял форму дома, образуя двор, отделяемый обычно от улицы стеной с воротами.

Оштукатуренные стены из необработанного камня иногда украшались резными каменными плитами над входом и у ворот. Декоративные деревянные арки гелиакоса часто имели сложную «барочную» форму



2. Арта. План жилого дома

дома. На Южных Цикладах дома перекрывались цилиндрическими сводами или куполами и часто имели наружные лестницы и дворики-террасы.

Аналогична архитектура зданий монастырских келий — одноэтажных с цилиндрическими сводами, поставленных в ряд и образующих длинный фасад, увенчанный рядом закомар (монастырь Геровигли на острове Санторин, рис. 5). В других частях страны встречаются двухэтажные корпуса келий с жильем в верхнем этаже, галерея-

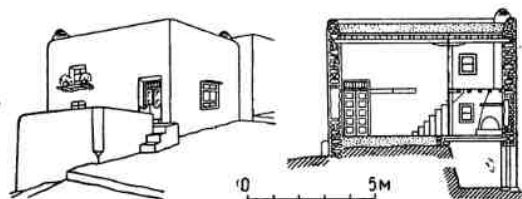


3. 1 — Арта, жилой дом; 2 — Волос, жилой дом

(дома в г. Арте в Эпире, рис. 3, 1), как и повторявшие их рисунок окна второго света парадных комнат (дома в Сиатисте). Торцы балок под эркерами и свесами крыш, потолки, двери и каминные жилых помещений украшались резьбой и росписью. В некоторых домах (дом-башня в г. Волосе в Фессалии) фасады верхнего этажа покрывала сплошная роспись (рис. 3, 2).

На Спорадах и Северных Цикладах каменные с деревянными перекрытиями и плоскими крышами дома имели простую кубическую форму, усложнявшуюся наружными лестницами и подпорными стенками (рис. 4). Внутри дома к высокому главному помещению примыкала двухъярусная деревянная галерея, куда выходили кухня (внизу) и спальни. Украшенная резьбой галерея делала это помещение похожим на гелиакосы некоторых домов континентальной Греции, встроенные внутрь

ми и наружными лестницами (монастырь Бронтиану на о. Самос, рис. 6; Успенский монастырь в г. Гидре). В монастырях Северной Греции преобладали кельи в три-четыре этажа с галереями на внутренних фасадах, каменными с аркадами (афонские монастыри Пантократора, Ксиропотам, Кутлумуш, рис. 7 и др.) или деревянными на столбах (Лонгиневский монастырь в г. Триккале).

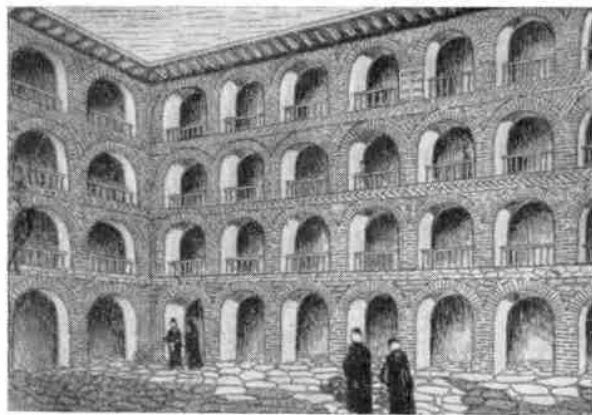


4. Остров Скирос. Жилой дом. Общий вид и разрез



5. Остров Санторин. Кельи монастыря Геровигли

Жилые дома 1830—1840-х гг. в Афинах (двух-трехэтажные постройки на одну семью) сохраняли связь с более ранними в размещении комнат и простоте объемной композиции. Но детали фасадов выполнены уже с подражанием античным греческим образцам. Создателем этого типа домов был ученый архитектор С. Клеантис, полу-

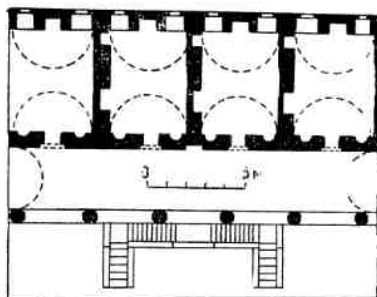
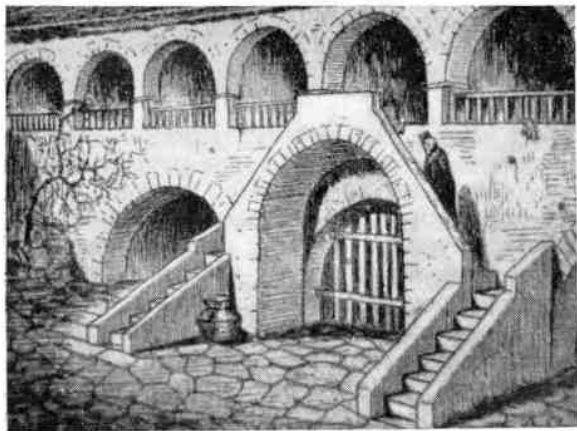


7. Афон. Кельи монастыря Кутлумуш

чивший образование в Берлине. Еще в большей степени общеевропейский академический классицизм сказался в старом королевском дворце в Афинах (1834—1838). Это трехэтажное с тремя ярусами пилястр в средней части сооружение с одинаковым успехом могло бы стоять и на одной из площадей Мюнхена, откуда приехали его авторы Ф. Гертнер и Л. Кленце.

Типы церквей, выработанные еще византийскими архитекторами, повторялись до начала XIX в. В постройках XVI—XVII вв. применялось и поздневизантийское убранство фасадов («Старая церковь», 1483; церкви Николая, 1527, и Преображения, 1552, в Метеорах). Позднее переход от кладки из тесаного камня и кирпича к более дешевой из необработанного камня вызвал изменения и во внешнем облике церквей. Их фасады стали гладкими, нерасчлененными, лишились декоративного убранства. Изредка апсиды еще украшались подобием арок, да на звонницах и колокольнях сохранялись парные арочки, опиравшиеся на круглые колонки с простыми базами и капителями.

Широко был распространен простейший тип однефной одноапсидной церкви со звонницей над входом. Таковы маленькие обетные церкви, строившиеся капитанами кораблей (например, на о. Микнос на Цикладах). Более крупными были бесстолпные кубические церкви с угловыми пилонами. Их световые, часто граненые барабаны завершались горизонтальным карнизом и увенчивались куполом. Изредка над куполом возвышался световой фонарик (г. Фира на о. Санторин). Четырех-



6. Остров Самос. Кельи монастыря Бронтиану. Общий вид и план 2-го этажа

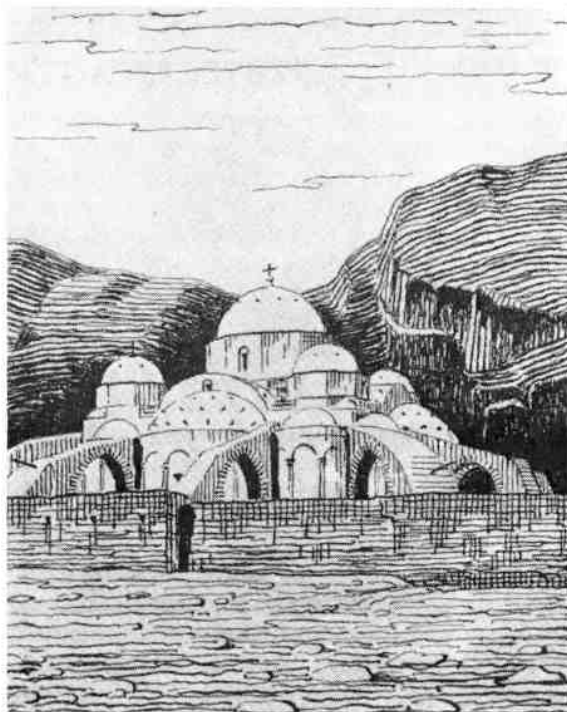
столпные церкви имели один или пять куполов и три апсиды; иногда в них применялась композиция «триконхоса», а в церкви монастыря Перисса на о. Санторин (1800), пятикупольной с трехапсидным алтарем и наружными аркбутанами, к каждому из боковых фасадов было пристроено по три апсиды (рис. 8). Иногда фасады церквей этого времени украшались геометрическим орнаментом в технике сграффито (в г. Пирги на острове Хиос, рис. 9).

В этой церкви рядом с элементами византийского происхождения (тройное окно с запада, парные арочки колокольни) применены типичные для классицизма начала XIX в. окна в пристройках и обработка выхода из церкви к колокольне. Здесь западноевропейские формы механически сочетаются с местными.

Новый собор в Афинах, начатый постройкой по проекту Э. Шауберга в 1842 г., — купольное здание с двумя колокольнями на западной стороне, отмеченное смешением романских и византийских форм, свидетельствующее о том, что иностранные архитекторы повели греческую архитектуру по пути эклектики и стилизаторства. Это относится и к строившимся в Греции после ее освобождения от турецкого ига светским общественным зданиям, авторы которых подражали античной греческой архитектуре. Даже в лучших из них, вроде афинских Национальной библиотеки (1832) и университета (1837), построенных датским архитектором Х. Хансеном, видно суховатое академическое стилизаторство, а не простота и непосредственность классицизма начала XIX в., еще сохранившиеся в более скромных ратушах небольших греческих городов, маяках и т. п.

* * *

Греческое народное зодчество XVII—начала XIX в. развивается почти независимо от внешних влияний. Черты родства жилых домов Северной Греции с сербскими и болгарскими (сочетание камня и дерева, эркера на подкосах, большие свесы крыш, деревянные галереи-аркады, резные потолки и двери), как и отзвуки барокко в некоторых деталях, являются общевосточными. Еще свободнее от внешних влияний архитектура жилых домов на островах (сочетание гладких геометрических объемов), и лишь некоторое сходство их с такими же домами приморских частей Юж-



8. Остров Санторин. Церковь монастыря Перисса, 1800 г.

ной Италии объясняется сходством климатических условий, строительных материалов и, отчасти, бытового уклада обеих стран. С 1830-х гг. ведущая роль перешла к архитекторам со специальным образованием, в основном иностранцам, подчинившим греческую архитектуру общеевропейским академическим канонам.



9. Остров Хиос. Церковь г. Пирги

АРХИТЕКТУРА ГЕРМАНИИ И ШВЕЙЦАРИИ

I. АРХИТЕКТУРА ГЕРМАНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII —
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Начало нового времени в Германии ознаменовано почти вековым периодом общего глубокого застоя, наметившегося еще в предшествующую эпоху. Роковой исход Крестьянской войны решил судьбы буржуазного развития Германии. Торжество феодальной реакции на два века закрепило феодальную раздробленность страны. Путь, которым шли к своим новым, национальным формам общественной, государственной и культурной жизни передовые страны Запада, для Германии был закрыт. Экономический, политический и культурный упадок, усугубленный бесконечными усобицами, был доведен до степени общенародной катастрофы в результате развязанной на территории Германии грабительской Тридцатилетней войны (1618—1648). Почти до конца века раздробленная, разграбленная и обезлюдевшая страна была фактически выбита из общеисторического хода развития Европы.

Восстановление шло медленно и однобоко. Все, что феодал мог выжать из своей маленькой территории путем нещадной эксплуатации крепостного крестьянства, шло на создание придворного блеска часто непомерно грандиозных резиденций карликовых абсолютных монархий. Дворцовые резиденции светских и церковных князей, а также пышные монастырские комплексы и церкви католического Юга Германии (Бавария, Франкония) составляли на протяжении полутора веков главную типологическую основу немецкой архитектуры. При этом разделение Германии по конфессиональному признаку на две части — протес-

тантскую и католическую — ясно проходит и в архитектурной типологии. На Севере она, безусловно, определяется светским, дворцовым строительством. На Юге наряду с дворцами определяющее и часто преобладающее место в типологии архитектуры принадлежит церквям. Различия в типологии имели свою специфику. Протестантские монархи Севера были политически связаны с французским абсолютизмом, традиционным и лицемерным сторонником «немецкой свободы». Эти связи усугубляли французскую ориентацию и в области придворной культуры. Французский тип дворца служил образцом в архитектуре немецких дворцовых резиденций Севера; впрочем, к началу XVIII в. Версаль — в меру доступности его понимания и материальных возможностей подражания — становится всеобщим эталоном красоты и величия в дворцовой архитектуре всей Германии. В отличие от Севера церковно-католическое строительство Юга страны материально и духовно было тесно связано с Италией. Это разделение углублялось тем, что почти до конца XVII столетия Германия еще оставалась без собственных кадров строителей и зодчих, растерянных за годы долгой войны. На Севере строили французские, а также голландские мастера. Церковная архитектура Юга создавалась зодчими-итальянцами, перенесшими сюда приемы и типы церковной архитектуры римского барокко.

Возвышение отдельных, наиболее крупных из немецких государств, специфика их исторического развития, как и различия в

сложении их культуры, также накладывали свой отпечаток на характер развития архитектуры. Можно различить в развитии немецкой архитектуры 2-й половины XVII—XVIII вв. четыре основные территориальные группы, характеризующие ее главные направления и школы. Они связаны с землями: Бавария со Швабией, Франкония — Рейн, Саксония, Бранденбург — Пруссия. Все эти сложные зональные различия в целом создают общую картину множественности путей и форм сложения национальной архитектуры Германии рассматриваемой эпохи, особенно в период, когда уже на исходе века среди отечественных зодчих появляются первые крупные фигуры: Андреас Шлютер, Иоганн Динценхофер, Иоганн Бальтазар Нейманн, Маттеус Даниэль Пёппельманн и многие другие, творчеству которых архитектура Германии обязана созданием в конце XVII—1-й половине XVIII в. самостоятельного национального искусства немецкого барокко. 90-е годы XVII в. — рубеж, разделяющий между собой два периода в развитии архитектуры Германии данной эпохи, из которых первый — до 1690 г. — справедливо рассматривается как период глубокого упадка в истории немецкой архитектуры.

Опустошения Тридцатилетней войны были наиболее тяжелыми в северной зоне Германии и менее коснулись южных районов, собственно Баварии. На Севере послевоенное строительство долгое время ограничивается восстановлением жилого фонда в разрушенных городах и селах, исправлением дорог, возведением мостов. Даже наиболее сильные князья, закладывая свои резиденции с большими претензиями на представительность, вначале стремятся строить экономно, хозяйственно используя простые, дешевые материалы. Нужды представительного двора побуждают князей к строительству обширных мануфактур, а также сельскохозяйственных имений чисто утилитарного характера. Все строительство, подчиненное князю, жестко регламентировалось. При мануфактурах строились рабочие поселки с типовыми жилыми домами; ранний пример — Георгенфельд в Саксонии (1671, расширен в 1717 и 1731 гг.). Здания мануфактур обычно строились по образцу казарменных или подсобных дворцовых корпусов (ситцепечатная фабрика в Плауэне, Саксония, 1767) либо повторяли формы бюргерских жилых домов (фахвер-

ковые корпуса дубильного завода в Дипольдсвальде, Саксония, XVIII в.). Массовые виды строительной деятельности, не связанные с интересами двора или казны, находились в глубоком упадке. Сельская, крестьянская архитектура опустилась до ступени нищенской и долго оставалась такой. Общее обнищание привело к снижению культуры городского быта. Бюргерские семьи селились теперь чаще поэтажно, по несколько семей в одном доме. Постройка индивидуальных городских домов была редкостью. Один из немногих примеров — дом Лейбница в Ганновере (1652). Из-за бедности не строились и церкви. Кроме того, самые требования лютеранского культа не выдвигали специальной задачи разработки монументального типа церковного здания.

Иную картину представляло собой в этот ранний период (2-я половина XVII в.) архитектурное развитие католического Юга Германии. Здесь теперь проводилась в широком масштабе духовная колонизация страны новым католицизмом; в церковной архитектуре насаждался так называемый «иезуитский стиль». В Южной Германии работают и задают тон итальянцы Карло Карлоне, Солари, Агостино Барелли, Энрико Цукалли и др. Все крупные сооружения — церковь Театинцев в Мюнхене (1663, Барелли и Цукалли, рис. 1), собор в Пассау (1668, С. Лугано), монастырь в Вюрцбурге (1670, Антонио Петрини) и ряд других построены ими. В привнесенной извне архитектуре все же можно обнаружить черты народных художественных традиций. В программу иезуитизма прямо входило всячески использовать богатства местной художественной культуры в целях укрепления власти церкви. Поэтому не удивительно, что в произведениях зодчих-итальянцев (церковь Театинцев в Мюнхене, см. рис. 1) используется северный тип двухбашенного церковного здания.

Традиционный двухбашенный фасад остается характерной чертой немецких церквей и позже — в период расцвета национальных форм немецкого барокко в 1-й половине XVIII в. Это и период наибольшего строительного размаха вошедшего в силу церковного феодализма Юга Германии, создающего теперь многочисленные монументальные комплексы огромных монастырей: Обермархталь (с 1682 г.) и крупнейший из всех Вейнгартен (с 1715 г.,



1. Мюнхен. Церковь Театинцев, 1663 г., А. Барелли, Э. Цукалли

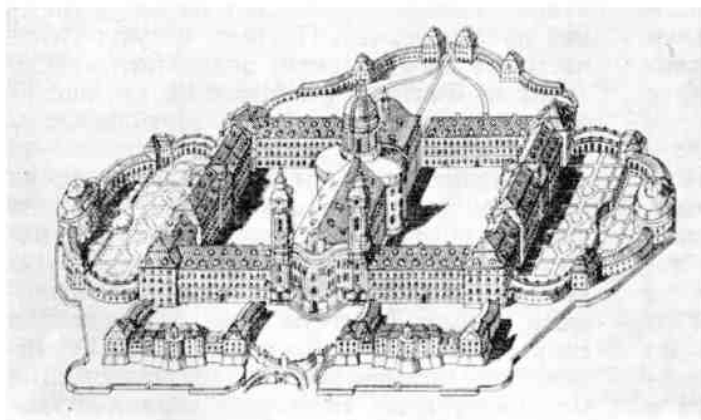
рис. 2) — в Швабии; Вессобрунн, Рот на р. Рот (с 1682 г.), Фюрстенфельде, Оттобейрен (с 1711 г.) — в Баварии; Виблинген (с 1714 г.), Шёнталь — в Вюртемберге; Банц (с 1698 г. см. рис. 22), Эбрах — во Франконии и многие другие.

В протестантской зоне Севера после Тридцатилетней войны постепенно восстанавливаются традиционные архитектурные связи с Голландией и Фландрией; архитек-

тура Северной Германии, как и Скандинавских стран, была во многом зависимой от Нидерландов. После войны голландские мастера играют важную роль в оживлении архитектурной жизни Северной Германии, но уже при все возрастающем значении в этом французского влияния. В последней трети XVII в. преобладающее воздействие французской архитектуры становится почти повсеместным, проникая и в южную, католическую зону Германии. Но пути этого воздействия были сложными, в чем немалую роль сыграла архитектура Австрии.

В те годы Австрия, самое значительное из немецких государств, и венский двор были центром передовых, национальных устремлений немецкой культуры (Лейбниц). Императорская Вена — новый «немецкий Рим» — становится средоточием культурного мира всей Центральной Европы. В области развития архитектурных идей барокко эстафета лидерства, перенесенная в 60-е годы (после смерти Бернини) из Рима в Турин (Гварини), теперь, после смерти Гварини (1683), переходит к столице Австрии Вене. Прежнему понятию «римский вкус» теперь соответствовало новое — «венский», точнее вкус «императорской» Вены, стремящейся к великодержавному абсолютизму французского монарха. Римско-классические образцы академического французского классицизма становятся в архитектуре выражением идеи государственности (Фишер фон Эрлах). Барочно-римское и французское в этой австрийской архитектуре образовали сложный сплав, ставший для немецких мастеров наглядным образцом современной, не только итальянской, но и французской творческой манеры.

Так же как французский язык становился языком придворного общества, устанавливался и французский эталон «высокого стиля» в архитектуре немецких стран. Французская выучка была теперь свидетельством профессиональной зрелости архитектора. Мастерство по традиции закладывалось в Риме, но все чаще завершалось в Париже. Даже творчество такого «итальянца» среди немцев, как Шлютер — «немецкий Бернини», — имело и свой французский ориентир (Антуан Лепотр). С французской школой (Робер де Котт, Жермен де Боф-



2. Вейнгартен. Монастырь, с 1715 г.

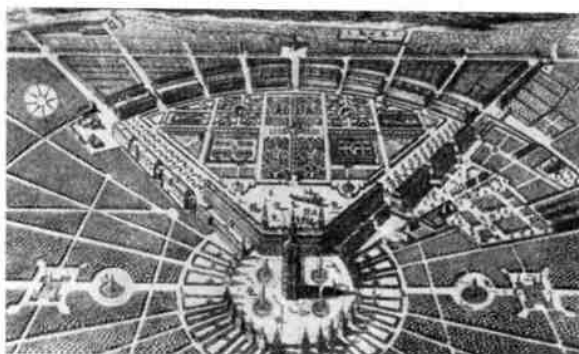
фран) было непосредственно связано формирование крупнейших немецких зодчих следующего за Шлютером поколения, таких как Нейманы, Пёппельманы и др.

Во 2-й трети XVIII в. новый сильный приток архитекторов из Франции вытесняет итальянцев и вместе с тем приносит в немецкую архитектуру формы рококо. Французское воздействие, однако, по-разному сказывалось в условиях Германии с ее резкими территориальными различиями. Кроме того, французские идеи находили отклик главным образом в градостроительстве, а также светском, дворцовом и парковом строительстве, либо военном и лишь косвенно касались церковной архитектуры (применение мотивов рококо во внутреннем декоре), наиболее ярко представленной именно южнонемецким барокко. Последняя в своих лучших произведениях является дальнейшим развитием пространственных идей, разработанных в архитектуре итальянского барокко 2-й половины XVII в. — в творчестве Борромини и особенно Гварини. Его система ряда взаимопересекающихся овалов становится тем исходным моментом, на основе которого позже — в 1-й половине и середине XVIII в. — немецкие зодчие приходят к разработке новых форм композиции внутреннего пространства церкви, по-новому трактуя его образный строй, и создают произведения, поднимающие немецкую архитектуру на уровень высоких достижений национальной культуры этой эпохи.

Общие градостроительные предпосылки развития архитектуры Германии в эту эпоху складываются специфично. При слабости внутренних экономических стимулов градостроения важными оказались факторы внешние; протестантские земли Германии стали теперь основной зоной массовых потоков иммиграции с Запада (меннониты из Голландии, гугеноты из Франции), особенно возросшей после отмены Нантского эдикта (1685). Этот приток народонаселения, причем культурного, деятельного и денежного, позволял немецкому абсолютизму значительно активизировать градостроительную деятельность, конечно, в собственных экономических интересах. Начинают строиться города, специально предназначенные для расселения французских и голландских изгнанников. Первым таким городом был Фрейденштадт в Шварцвальде (1600, Иоганн Генрих Шикхардт) для гугенотов в виде правильного каре с обширной квад-

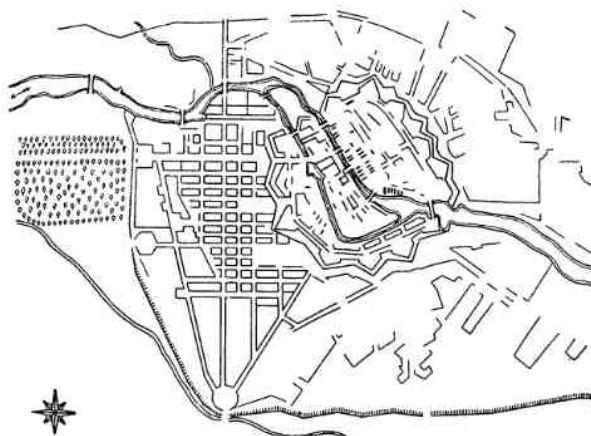
ратной площадью в центре. Для тех же целей был построен на берегу Рейна «город терпимости» Нейвид (1653) с прямоугольной сеткой улиц, также Карлсхафен (1699) у слияния рек Димеля и Везера (земля Гессен) — один из лучших образцов французской градостроительной культуры в Германии конца XVII в. (строитель Поль дю Ри — первый из этой династии архитекторов в Германии). Печатью высокого профессионализма французских градостроителей отмечена и планировка нового города Эрлангена (1686) для гугенотов близ Нюрнберга. Интересным начинанием был новый город — резиденция Людвигсбург (1709, Донато Джузеппе Фризони) (см. рис. 11) близ Штутгарта. Дворец и дворцовый парк делят территорию города на две части, соединенные проходящей через парк поперечной магистралью. Слева от дворца — бюргерская часть города с рыночной площадью.

Идеальную схему города-резиденции немецкий абсолютизм наиболее полно осуществил в планировках Мангейма и Карлсруэ. Мангейм (первоначальный план города, 1606, см. рис. 5, 1) до 1699 г. — крепость, с постройкой дворца (1720) на месте прежней цитадели — княжеская резиденция. Селитебная часть города строго делилась на аристократическую — верхний город, все улицы которого замыкались фасадом огромного дворца, и бюргерскую часть — нижний город на окраинах овального плана. В отличие от Мангейма Карлсруэ (рис. 3) — земля Баден (план города, 1715; дворец 1715—1781) — был создан одновременно. Это типичный парковый город-резиденция, разбитый среди сплошного лесного массива (Хартвальд), не имевший ни стратегического, ни экономического значения. Отсюда некоторые его планировочные особенности. В радиальной системе плана в 32 луча лишь четверть круга отводилась под город для расселения штата двора и знати. На всей остальной территории разбивался грандиозный дворцовый парк. Площадь перед дворцом создавалась расстановкой по дуге однотипных двухэтажных домов с аркадой в первом этаже. Лучевые улицы города пересекала поперечная магистраль, перпендикулярная к оси дворца. На месте их пересечения — рыночная площадь с церковью. Планировка Карлсруэ вызвала подражания: Нейштрелиц в Мекленбурге (1726), Карлсруэ в Силезии (1743). Самым позд-

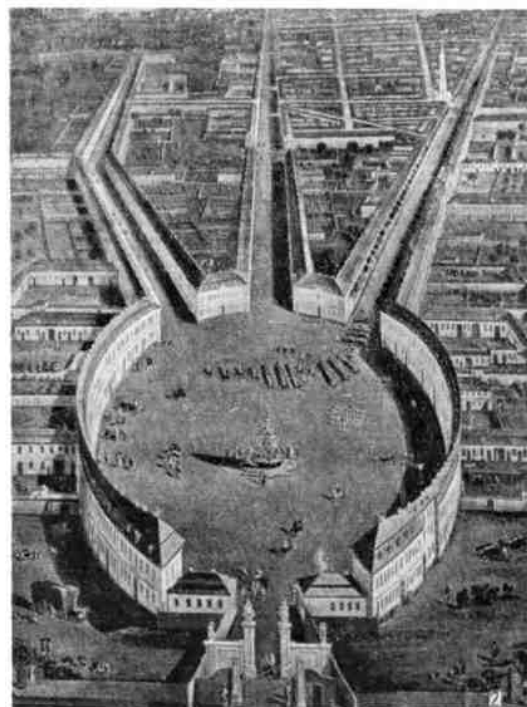


ним и вместе с тем архитектурно привлекательным был маленький город-резиденция Людвигслюст, княжество Мекленбург-Шверин (после 1765). Здесь обращает на себя внимание четкая композиция главной улицы с общественными зданиями (гостиница, почта, ратуша).

Массовый приток беженцев в протестант-



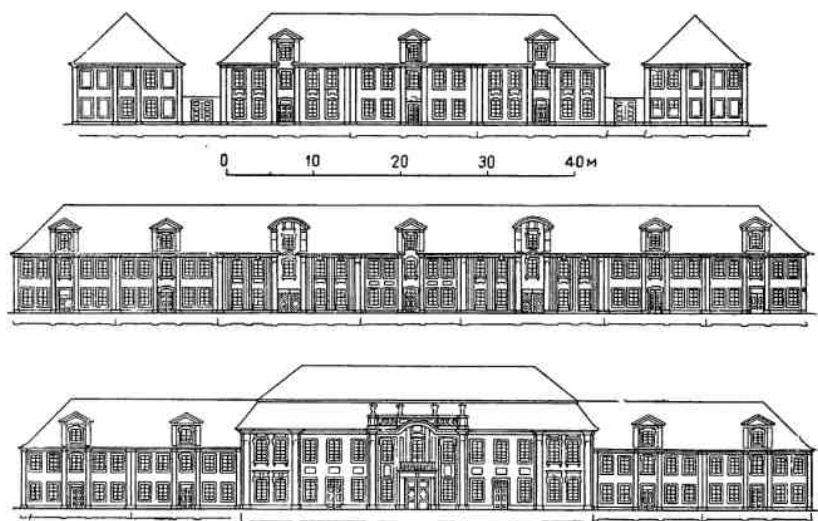
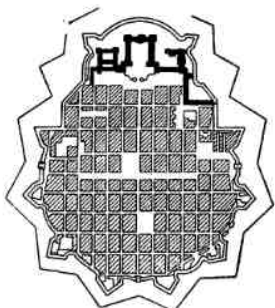
3. Карлсруэ (Баден). Планировка города, 1715 г., дворец, 1715—1781 гг.
1 — Карлсруэ, гравюра XVIII в., 2 — циркулярная застройка площади перед дворцом, XVIII в., 3 — центр Карлсруэ в настоящее время



4. Берлин

1 — план Берлина 1737 г., регулярная часть города — Фридрихштадт, 2-я половина XVII в., И. Г. Мемхардт; 2 — Фридрихштадт (панорама) со стороны южного въезда в Берлин, изображение начала XVIII в.

5. 1 — Мангейм. План города, 1606; дворец, 1720; 2 — Потсдам. Рядовая жилая застройка, 1733 — 1737 гг., в нижнем ряду (средний корпус) — здание школы



ские области Германии с Запада имел прямое отношение и к быстрому росту Бранденбургской столицы — Берлина. Энергичные меры, направленные к хозяйственному подъему страны (в том числе постройка канала Эльба — Одер через Берлин), централизация всего строительного дела и пр., а также умная политика в вопросе реколонизации края и особенно столицы — широкое рекламирование полной свободы в вопросах веры и строительные льготы — привели к тому, что за короткий срок (1652—1688) Берлин утроил свое народонаселение (с 6000 до 20 000 человек) за счет голландских и французских иммигрантов, причем наиболее культурного и состоятельного контингента лиц. Для этого нового населения столицы и предназначалась намеченная во 2-й половине XVII в. с большим размахом в духе «большого стиля» французских планировок новая часть Берлина — Фридрихштадт (план Иоганна Георга Мемхардта, 1687, рис. 4). Прежняя Липовая аллея (будущая Унтер ден Линден), которая связывала дворец курфюрста в старом городе с загородной резиденцией Шарлоттенбург, послужила исходной осью нового плана города в качестве его парадной магистрали. Новая часть Берлина получила развитие к югу от Липовой аллеи в виде свободно трактованной системы трех лучей (авторы: Иоганн Арнольд Неринг и роттердамец Михаэль Смиде), сходящихся к круглой въездной площади в город с юга (из Лейпцига). Средний луч — будущая Фридрихштрассе. В этой системе своеобразно сочетались вы-

работанный французскими градостроителями XVII столетия принцип подчинения осевых направлений города дворцу и идущий от барочного Рима прием создания трехлучевой въездной панорамы города (площадь дель Пополо).

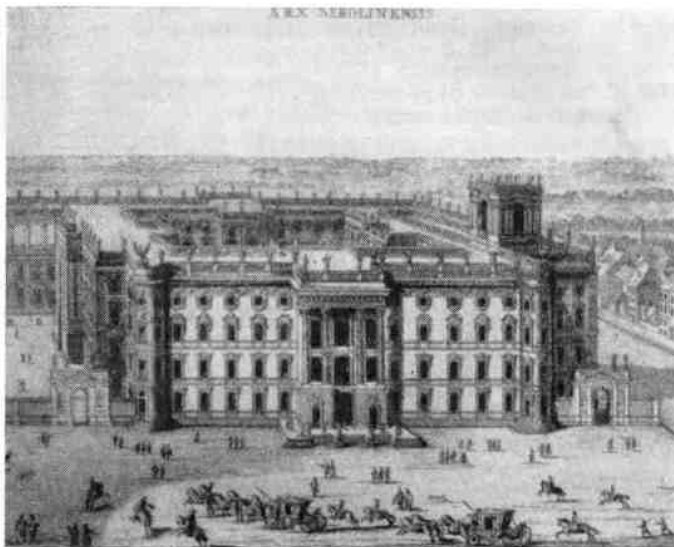
Жесткие требования, которые теперь предъявлялись застройщикам в соблюдении строгих правил единообразия создававшейся новой регулярной «униформы» города, вели



6. Берлин. Цейгхауз, 1695—1698 гг., И. А. Неринг. Центральный ризалит

во многом к внедрению казенного шаблона в архитектуру. Из-за недостатка средств многие дома только с улицы возводились каменными под штукатурку, в остальном представляли собой оштукатуренный (противопожарная мера) фахверк. Традиционный городской тип узкого и глубокого дома с высоким шипцом на улицу теперь уступил место позже сложившемуся типу дома с компактным планом и вальмовой кровлей на четыре ската. Эта схема, теперь приведенная к строгой симметрии, легла в основу массовой рядовой застройки типовыми домами в три, пять и семь проемов. Различными приемами блокировки типовых домов создавалась единообразная застройка улиц «единым фасадом», что особенно последовательно проводилось позже в застройке Потсдама (1733—1737). Здесь интересен прием включения небольшого общественного здания (городская школа) в единый фасад жилой застройки (рис. 5).

Общий характер этой жилой архитектуры, отличаясь духом трезвого практицизма (как и самый прусский абсолютизм), одновременно нес в себе и ту простоту и сдержанность, которые явились результатом длительного воздействия архитектуры буржуазной Голландии, а также прямого творчества многочисленных архитекторов-голландцев (беженцев); в архитектурной теории (Леонард Христиан Штурм, 1669—1722, «идеальные» проекты церквей, 1712) голландский классицизм служил здесь безусловным эстетическим канон. Отмеченные черты по-своему проявились в крупном, репрезентативном строительстве прусского абсолютизма (как светском, так и церковном). В этой архитектуре утвердился идущий от французского академизма 2-й половины XVII в. прусский вариант холодного и сухого классицизма, характерного для И. А. Неринга (в Берлине с 1675; ум. в 1695) — строителя здания Цейгхауза в Берлине (1695—1698, по проекту, восходящему к Франсуа Блонделю, рис. 6). В следующем поколении эту линию продолжает французский выученик Филипп Гер-



7. Берлин. Королевский дворец, 1698—1706 гг., А. Шлютер

1 — проект дворца (гравюра А. Шлютера); 2 — дворец и памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму, А. Шлютер; 3 — главный вход во дворец (второй портал и продолжение фасада — позднее)

лах (1679—1748; Гарнизонkirche в Потсдаме, 1731), сумевший в своих произведениях сочетать усложненную барочную деталь с чисто классицистической «правильностью» подчеркнуто ясной и сдержанной фасадной плоскости (портальный ризалит названной церкви).

Однако этому официальному прусскому академизму противостоит творчество крупнейшего северонемецкого мастера, скульптора и архитектора берлинского двора Андреаса Шлютера (1664, Гамбург—1714,



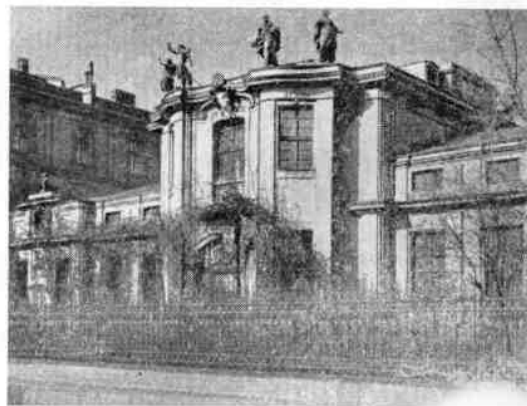
3

Петербург), первого в ряду зодчих-немцев периода расцвета немецкого барокко в 1-й половине XVIII в. Место Шлютера в немецкой архитектуре, глубокие отличия его творчества от официальной линии в архитектуре прусской столицы свидетельствуют, как и ряд других явлений, о сложных путях развития и сложной природе искусства, именуемого немецким барокко. Творческое формирование Шлютера как скульптора по профессии (учился у отца А. Шлютера Старшего в Данциге) совершалось в лоне господствовавшей на Севере Германии фламандской художественной школы. Отсюда — прямая линия к стилю скульптурного творчества Шлютера; его коронное творение — конная статуя курфюрста Фридриха Вильгельма в Берлине, также маски умирающих воинов в замках арок во дворе Цейхауза (там же).

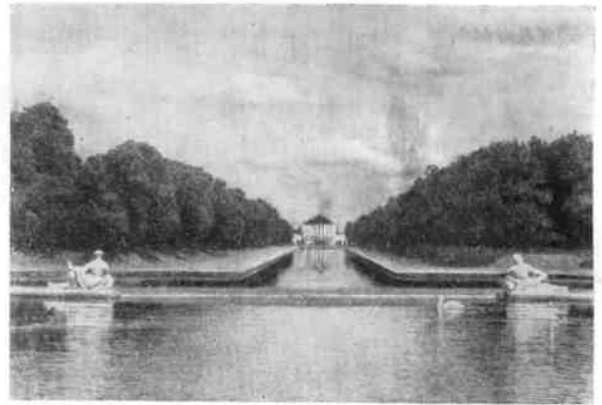
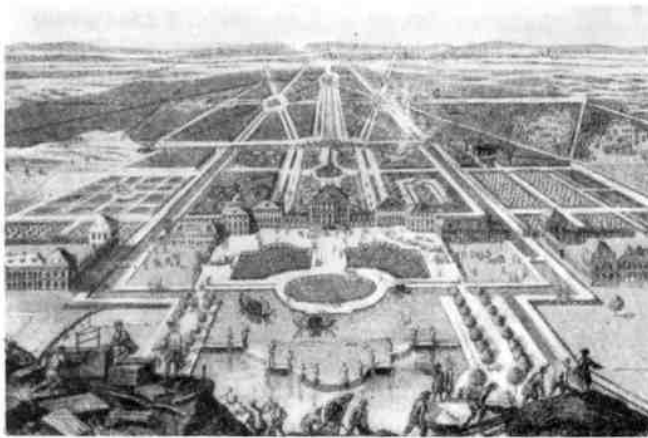
Творческая деятельность Шлютера как архитектора начинается в Берлине (1694). Но здесь уже с конца 50-х годов господствовал в светской жизни двора и общества французский образец культуры.

В архитектуре он был непосредственно связан с именем первого архитектора Франции — Франсуа Blondеля, дважды приезжавшего в Берлин в качестве дипломата и личного гостя «великого» курфюрста (в 1657—1659). Издания Французской академии (наряду с итальянскими) были широко известны и высоко ценились в Берлине конца XVII в. В эту обстановку и попадает молодой Шлютер — скульптор. Его посылают в Рим (1796—1798), где он формируется как зодчий. И дух Бернини по-новому оживает в архитектурном творчестве Шлютера, в его главном произведении — Берлинском дворце (рис. 7), как дух Борромини в последнем берлинском творении Шлютера — фасаде виллы Камеке (рис. 8).

Личному авторству Шлютера в Берлинском дворце принадлежали общая композиция здания, приведенного Шлютером к единому целому монументального каре (в чем Шлютер явно следовал берниниевской идее в проекте Лувра), а также главный портал со стороны площади, восточный двор и главная лестница. Членения и детали наружных фасадов были выполнены Шлютером, видимо, по заданному образцу, в котором видна рука итальянца и почти полная тождественность римским палаццо Мадама (1642, Марошелли) и Дориа Памфили на Корсо (Вальвассори). Шлютер, однако, внес в этот по-римски величавый строй фасадов новую черту. Он превратил богато разработанный фасад в фон, на котором



8. Берлин. Вилла Камеке, начало XVIII в.,
А. Шлютер



9. Нимфенбург (близ Мюнхена). Дворец начат в 1663 г., окончен в 1-й половине XVIII в., А. Барелли, Дж. А. Вискарди, И. Эффер, Ф. Кювилье. Панорама дворца с парком (гравюра начала XVIII в.) и большой канал парка

дал поистине берниниевской мощи портал во всю высоту огромного здания, перебив его спокойную горизонталь доминирующей вертикалью. Классический по формам портал — это своеобразный триумфальный мотив, введенный в архитектурный облик дворца в качестве знака королевской резиденции (Бранденбург, с 1701 г. королевство Пруссия). Так, могучая пластика величайших римских опусов Бернини, французский архитектурный образец королевского достоинства (строгая классика ордера), наконец, глубокая народная традиция немецкого зодчества, его приверженность к композиционному развитию ввысь, заложенная

в подчеркнуто высотном построении портала — были слиты Шлютером в выразительное единство.

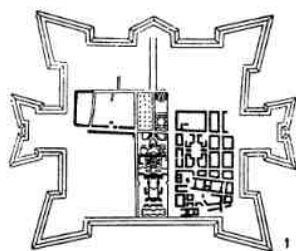
Но, пожалуй, высшим достижением Шлютера как художника и градостроителя следует считать гениально найденное им сочетание дворца и конной статуи курфюрста, которые Шлютер композиционно сопоставил как взаимоуравновешивающие части монументального целого. Портал дворца и памятник, поставленный у начала моста через Шпрее на подходе ко дворцу и четко вырисовывающийся на фоне неба — опорные ориентиры мастерски намеченного теперь архитектурного пространства площади перед дворцом. Выразительный контраст портала и статуи, этих двух равноглавенствующих компонентов задуманного Шлютером ансамбля, определил архитектурное «лицо» создававшегося заново и по-новому репрезентативного дворцового центра столицы.

Таким образом, Шлютером было положено начало архитектурного формирования намеченной генеральным планом Мемхардта главной планировочной оси нового Берлина — будущей Унтер ден Линден, — монументальным завершением которой в центре города явился созданный Шлютером ансамбль дворца.

В эволюции типа немецкого дворца-резиденции (как правило, в сочетании с парком) заметен переход от ранних форм (XVII в.) в виде

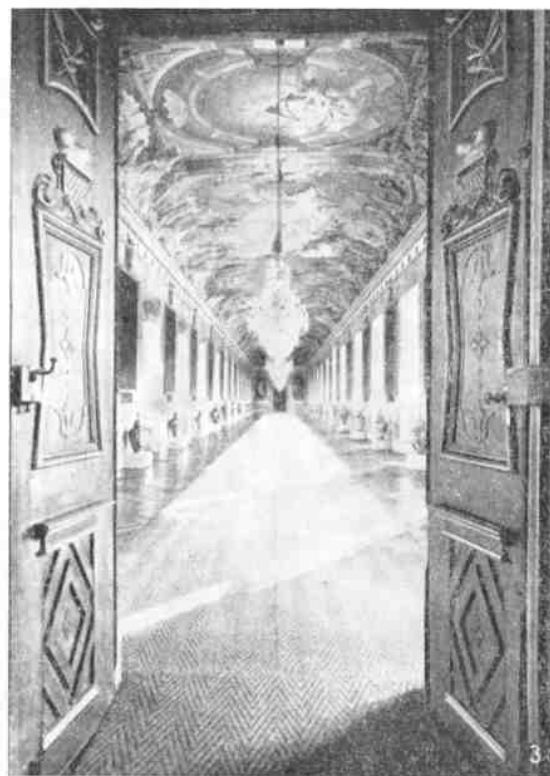
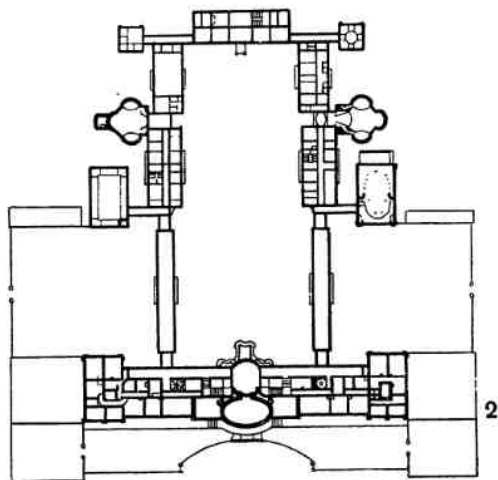


10. Нимфенбург. Дворец со стороны подъезда (в настоящее время)



11. Людвигсбург. Город и дворец, 1704—1720 гг., И. Ф. Нетте, Д. А. Фризони

1 — план Людвигсбурга с первоначальной застройкой; 2 — план дворца; 3 — Галерея Предков во дворце



каре с угловыми башнями и внутренним двором, иногда открытым со стороны подъезда (схема, идущая от более ранних французских образцов) к более свободной композиции (рубеж XVII—XVIII вв.), раскрытой и тяготеющей к пространственному развитию вширь и в глубину. Многим из выстроенных немецких дворцов 1-й половины XVIII столетия присущ грандиозный размах. Баварские курфюрсты не удовлетворились одним собственным «Версалем», сделав целых два — дворцы близ Мюнхена: Шлейсхейм с фасадом 330 м и Нимфенбург общей шириной свыше 400 м.

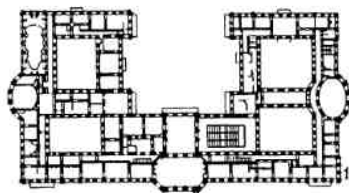
В дворцовых парках неизменно воссоздавался дух строгой регулярности французских парковых планировок, послуживших образцом для немецких парков времени расцвета барокко. Из них наиболее значительны: Фейтсхёхейм близ Вюрцбурга, 1680—1682, расширен в 1753 г.; Вильгельмсхёе близ Касселя, с 1701 г.; Херренхаузен близ Ганновера, 1666—1699; Нимфенбург, 1-я половина XVIII в. и многие другие.

Дворец Шлейсхейм по первоначальному замыслу (1701, Энрико Цукалли) предполагался в виде большого четырехстороннего «кордё ложй» с внутренним двором

и симметричными пристройками к главному зданию. Позднее (1718), при завершении стройки Иозефом Эффнером (ум. в 1745), идея замкнутого квадрата, уже устаревшая к этому времени, была отброшена, и дворец был разработан Эффнером как подчеркнута фронтальная, развитая вширь композиция. Иным путем формировался дворцовый комплекс Нимфенбурга (рис. 9, 10). Первоначальным ядром дворца послужил небольшой изолированно стоявший компактный загородный «палаццо» (2-я по-



12. Вюрцбург. Дворец, 1722—1744 гг., И. Б. Нейманн. Гравюра XVIII в.



13. Вюрцбург. Дворец, И. Б. Неймани

1 — план дворца; 2 — лестничный зал, фрески — Дж. Б. Тьеполо, 1752—1753 гг., стук — Л. Босси, 1765—1766 гг.; 3 — Кайзерзаль, фрески Дж. Б. Тьеполо, 1749—1753 гг.; 4 — дворцовая капелла



ловина XVII в., Агостино Барелли). К этому зданию в 1702—1704 гг. были пристроены боковые флигели (Джованни Антонио Вискарди). В дальнейшем (после 1714) Эффнер развил намеченный прием ступенчатого выдвижения флангов вперед (а ля Версаль) новыми пристройками, доведя общую протяженность по фронту дворца до 600 м. Также в разное время формировалась сложная дворцовая группа Людвигсбурга (1704—1720, Иоганн Фридрих Нетте и Д. Фризони, рис. 11) с широким фронтальным раскрытием корпуса, обращенного к парку (по времени постройки — самого позднего). Близ Людвигсбурга интересен маленький парковый дворец — вилла Фаворите (1718, Д. Фризони). Черты зрелого типа немецких барочных дворцов периода расцвета дают возникшие в 20-е годы XVIII

столетия три крупные резиденции: дворцы Вюрцбурга, Брухзала и Мангейма.

Дворец князя-епископа в Вюрцбурге (1722—1744, И. Б. Нейманн, рис. 12, 13) создавался при сильном воздействии перекрестных влияний: крупнейшего венского «мэтра» Гильдебрандта и французских зодчих, конкурентов самого Нейманна в этом проекте — Р. де Котта и Ж. де Боффрана, консультациями которых пользовался немецкий мастер в Париже. Дворец представляет собой огромный, развитый в ширину в целом симметричный П-образный блок (167×92 м) с обширными внутренними дворами и парадным подъездным двором (эрэнхоф). Внутри дворец поражает грандиозностью пространства, размахом и великолепием отделки, но особо знамениты его главная лестница (см. ниже) и большой купольный зал (Кайзерзал) с фресками Тьеполо. Этот зал — шедевр декоративного искусства барокко. Сфера купола как бы разверзается на глазах у зрителей, раскрываясь в виде монументальной драпировки и увлекая взоры в иллюзорные пространства росписей. Фрески и отделка зала (стук — Джузеппе Антонио Босси) выполнены в 1749—1753 гг.

Совершенно иной характер носит одновременно строившийся дворец в Брухзале (общий комплекс, 1720—1726, Максимилиан фон Вельш; см. рис. 16). Вместо собранной воедино каменной громады Вюрцбурга как типично городской резиденции, во дворце Брухзала (резиденция епископа Шпейерского), планировочно «привязанного» к маленькому городку в обстановке почти сельской местности, преобладали черты крупного загородного дворца-виллы. Подъезд ко дворцу вел через парадный двор (эрэнхоф), которому предшествовала подъездная площадь, образованная служебными павильонами. Со стороны парка общим фасадом центра и крыльев дворца создавалась как бы эспланада, раскрытая к просторам парка. Замечательной была лестница дворца (И. Б. Нейманн).

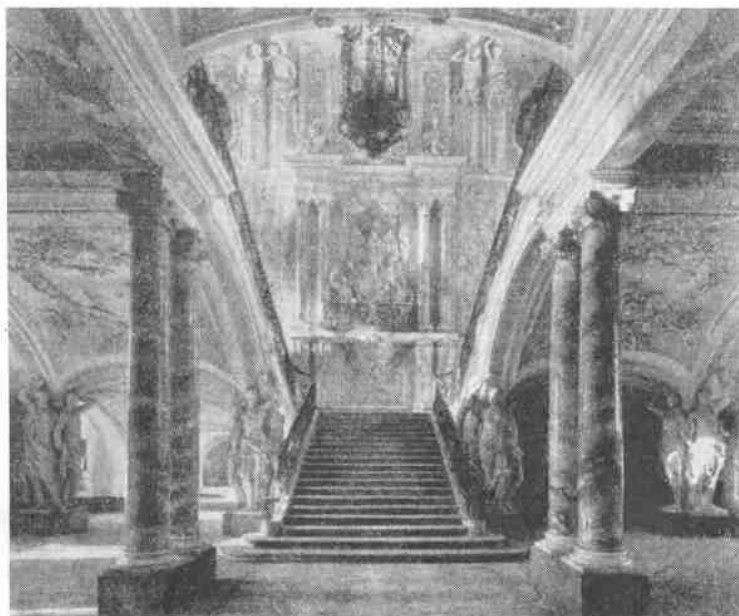
Дворец князя в Мангейме (1720—1729, достройки — 1749—1760, архитекторы — французы Жан Клеман де Фруамон, Гийом д'Обера и др.) по планировочной схеме и общим массам идентичен вюрцбургскому и даже среди немецких дворцов выделяется своими колоссальными размерами.

Центральное место в композиции парадного интерьера немецких дворцов 1-й половины XVIII столетия занимал торжествен-

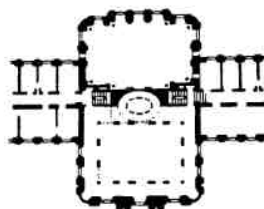
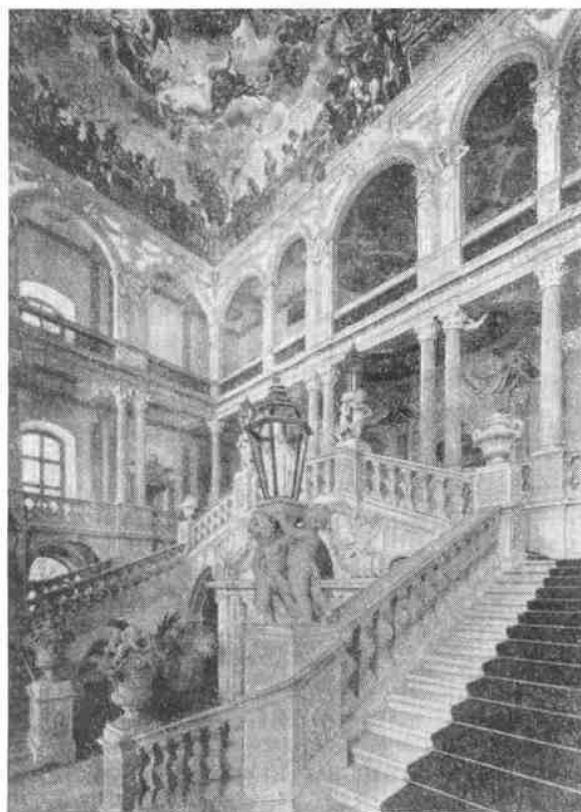
ный лестничный зал. Исключительные по богатству и мастерству композиции лестничные залы составляют одно из высоких достижений национального барокко Германии.

Как обычно, центральная группа дворцовых помещений включала обширный вестибюль, примыкающую к нему парадную лестницу и большой торжественный зал в бельэтаже, обычно обращенный в сторону парка. Эти помещения и составляли в основном объем центрального корпуса дворца. В компоновке этой группы характерны два распространенных типа планировки: первый — со сквозным вестибюлем и боковым примыканием к нему главной лестницы, иногда, где возможно, симметрично повторенной по другую сторону вестибюля, и второй — с низким «садовым» залом позади вестибюля — прием, перенятый от итальянских барочных дворцов (тип «sala terrena»). Лестница при такой планировке либо, как в первом типе, расположена сбоку или симметрично по сторонам вестибюля, либо образует с ним единый высокий центрально расположенный лестничный зал. Примеры планировки первого типа чаще встречаются в более ранних постройках этого периода (дворец Шлейсхейм, старый «кор дё лож» Людвигсбурга и др.), а также во дворце Брюль на Рейне (рис. 14), где малая глубина корпуса исключала устройство «садового зала» (проект 1715, Р. де Котт; постройка 1724—1728, Франсуа Кювилье; перестройка центрального корпуса и лестница — 1740, И. Б. Нейманн; стук лестничного зала — Артарио, Карло Пиетро Морсеньо, Д. Брилли; плафон — К. Карлоне).

Высшим примером этого типа бесспорно является знаменитая лестница Нейманна во дворце Вюрцбурга (см. рис. 13). Благодаря широкому верхнему обходу, огибающему лестницу, стены лестничного зала, несущие свод, не видны для идущих снизу, и свод лестницы с великолепной росписью Тьеполо (1752—1753) кажется свободно парящим над головами идущих. Этот свод пролетом 18 (!) м был выдающимся по смелости и новизне достижением тогдашней конструктивной мысли. Неверие экспертов в возможность такого свода стало препоной к его осуществлению. Лишь невиданно смелый эксперимент Нейманна, бывшего не только зодчим, но и опытным военным инженером, — выстрел из пушки, установлен-



14. Брюль. Дворец. Вид дворца со стороны подъезда, дворцовая лестница, 1740 г., И. Б. Нейманн; стук — Артарио, К. П. Морсеньо, Д. Брили



15. Поммерсфельден. Дворец. План центральной части дворца с лестничным залом, дворцовая лестница, 1711—1718 гг., И. Динценхофер; стук — Д. Шенк

ной под сводом лестницы, рассеял все сомнения в прочности свода (заметим, устоявшего и при бомбардировках последней вой-

ны, значительно разрушивших этот дворец). Отделка стен лестничного зала (1765—1766) выполнена Людовико Босси.

При всей импозантности вюрцбургской лестницы Нейманна, боковое расположение лестниц этого (первого) типа в плане не было идеальным. Оно несло в себе элемент нарушения принципа симметрично осевой композиции — важного эстетического требования барокко, в частности в планировке центра дворца как пространственного целого, подчиненного единому закону развития. Именно этому требованию больше отвечало совмещение (по главной оси) вестибюля и лестницы в единое пространство, лучшим примером чего по праву считается чрезвычайно нарядный трехъярусный лестничный зал И. Динценхофера (рис. 15) дворца-виллы Вейссенштейн в Поммерсфельдене (1711—1718; фасады и большой зал — М. фон Вельш, стук на лестнице — Даниэль Шенк). В композиции Динценхофера главный эффект был рассчитан на ошеломляющее впечатление с первого взгляда и в меньшей степени на последова-

тельность нарастания силы звучания архитектурного образа, что было не менее важным художественным принципом барокко. В частности, оставался в эстетическом плане не использованным переход от обычно низкого и затемненного пространства вестибюля к светлому и высокому пространству зала над ним, что было в полной мере и мастерски обыграно Нейманном в уже рассмотренной лестнице Вюрцбурга. Идеальное решение задачи заключалось в синтезе обоих приемов. Это и было достигнуто позже тем же Нейманном в уникальной композиции лестницы дворца Брухзаль (разрушена в последнюю войну).

Прежде всего лестница дворца Брухзаль (рис. 16) была центральным, самым большим и значительным по художественности внутренним пространством дворца. До постройки лестницы Нейманном (1729) главный корпус дворца (первоначально без крыльев) имел замкнутый кареобразный план с внутренним двором и анфиладой парадных покоев по периметру здания с двумя большими залами по его оси (М. фон Вельш). В центр двора между этими залами и встроил Нейманн лестницу, вписав во внутренние габариты старого корпуса купольный объем в форме овала в плане, целиком занятый лестничным пространством с освещением из световых двориков.

В центр объема, по оси большого овала лестницы вписан малый овал, его «сердцевина» с низким и затемненным купольным гротом в нижнем этаже, который связывает между собой вестибюль и «sala terrena». Между стенами большого и малого овалов шли, огибая грот, два симметрично изогнутых марша. Встречаясь вверху, они приводили в ярко освещенный нарядный купольный зал с как бы свободно вставленной в него (не касаясь его стен) также овальной открытой площадкой с балюстрадой (над гротом), которая связывала оба зала между собой. Важным, если не главным художественным фактором этой композиции была мастерски проведенная зодчим «режиссура» света. Развитие композиции — по ходу маршей — дано в двуедином плане; постепенное высвобождение вначале затесненного пространства переплетается с постепенным нарастанием силы его светового «регистра». От погруженного в сумрак грота, куда были раскрыты арками начала маршей, почти не освещенных снаружи, лестница уходила в зону все более обильного

света и, наконец, завершалась блистательной «каденцией» — залитой светом верхней площадкой-ротондой, вокруг которой, казалось, сами стены отступают, чтобы дать простор преодолевающему свои собственные границы, освобожденному, «ликующему» пространству.

Декор лестничного зала (1752) был выполнен мастером Иоганном Михаэлем Фейхтмайром. Как и многие немецкие мастера-декораторы того времени, он происходил из деревни Вессобрун (Бавария), где укрепилась традиция этого ремесла. В зале лестницы Брухзаль особенно замечателен картуш над дверью работы Фейхтмайра. В своей орнаментике Фейхтмайр дал свою транскрипцию французского мотива рокайля. С именем Фейхтмайра во многом связано начало декоративного искусства рококо в Германии (см. ниже).

Приведенные выше примеры крупных дворцовых резиденций характеризуют дворцовую архитектуру главным образом Юга Германии (Бавария, Швабия). Свои черты имело развитие дворцового типа на северо-западе страны, в областях Вестфалия и Рейн. Здесь долго сохраняется традиционный на низменном и плоском рельефе Севера прием расположения дворца «на воде» (наподобие укрепленного замка) в обрамлении обводненного канала. Далее на восток, в северных приморских землях (Брауншвейг, Мекленбург) следование французским образцам сочетается с устоявшимися здесь связями с голландской архитектурной традицией, что, как говорилось, в высшей степени характерно и для Бранденбурга — Пруссии.

Свои особенности в развитии дворцового типа имела соседняя с Бранденбургом (к югу) Саксония (с Тюрингией). В дворцах Саксонии оказываются наиболее распланированными традиционные здесь формы планировки, идущие от ренессансного городского «палаццо» с внутренним двором. Эта верность ренессансной традиции имела глубокие причины. Из немецких земель того времени экономически и социально передовая с крепким слоем бюргерства Саксония во многом не испытала тех крайних форм абсолютизма, которые были типичны для других земель Германии. Это сказалось в архитектурной жизни и градостроительном развитии столицы Саксонии — Дрездена, а также Лейпцига и других городов, где значительный удельный вес про-

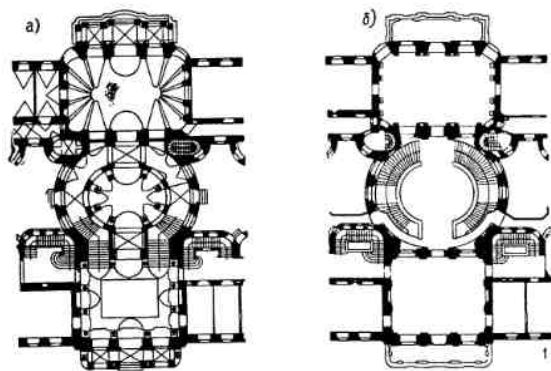
должала сохранять строительная деятельность бюргерства.

Представление о традиционной планировочной структуре бюргерской жилой застройки XVIII столетия в Дрездене дает квартал по Рампишегассе. Хорошим примером респектабельной бюргерской жилой архитектуры Дрездена являлись дома по Гроссер Мейсснергассе (рис. 17) с их сведенными в общую линию карнизами и единым «многоликим» фасадом. Из аристократических жилых домов начала XVIII в. в Дрездене интересны своими барочными формами Отель-де-Сакс и Британский отель (после 1707, Иоганн Фридрих Каркерт?), характерные энергичной моделировкой фасадов.

Прочность местных бюргерских традиций в архитектуре Дрездена несколько объясняет загадку «духовного рождения» главного памятника этого города периода расцвета немецкого барокко и коронного творения всей немецкой архитектуры нового времени — Цвингера (1711—1722, М. Д. Пёппельманн, рис. 18, 21). Вопрос о стилистической природе этого произведения стал предметом многочисленных научных споров. Так, Гурлитт находил, что ни одна из существующих формул понятия барокко не подходит для Цвингера, а что эти формы не рококо, по его выражению, «вообще не требует затраты слов»¹. Дехио также считал этот памятник за пределами принятой школьной «историко-стилевой номенклатуры»².

Название «Цвингер» связано с местоположением сооружения; так называлось в фортификационном искусстве свободное место внутри кольца укреплений для массовых сборищ, парадов и празднеств. В 1711 г. в связи с политическим выдвижением Саксонии — ее курфюрст Август с 1711 г. глава (викарий) эфемерной «Священной Римской империи» — начинается постройка Цвингера. Но еще до того предполагалось создание более скромного Цвингера в качестве княжеской оранжереи для водворения в ней уникальной княжеской коллекции апельсиновых деревьев. Первоначально утилитарная функция теплицы была основной.

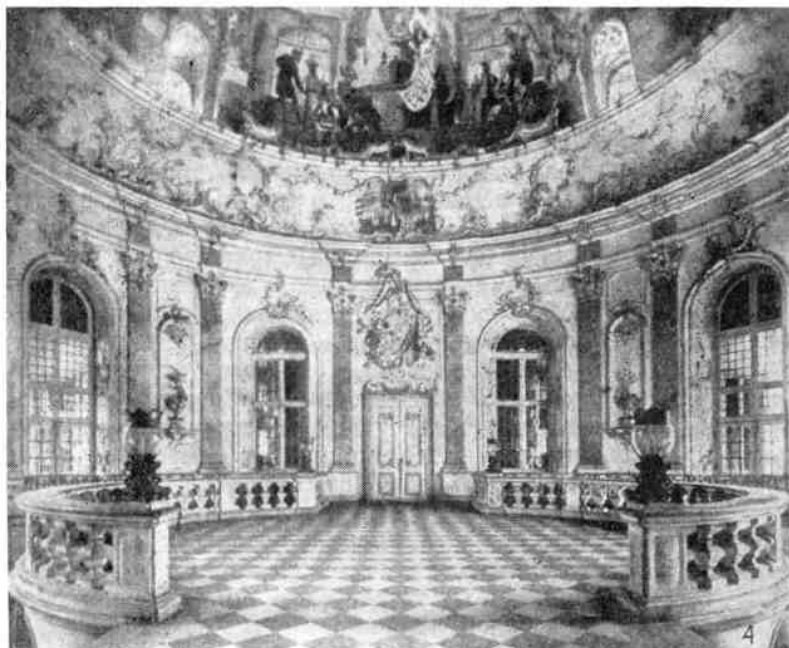
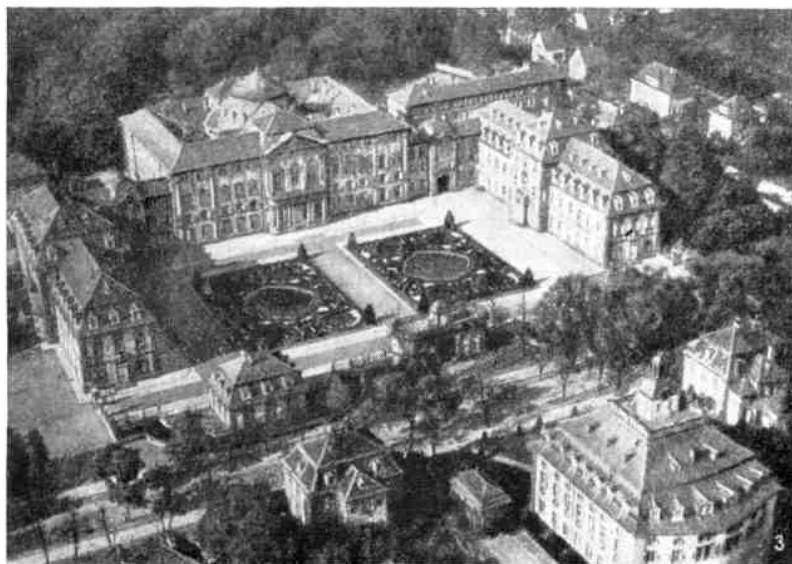
В 1710 г. для консультаций по созданию новой княжеской резиденции вместо сгоревшего (1701) дворца Пёппельманн едет



в Вену, а также Рим, где наряду с творениями мастеров барокко изучает арены и площади античности и Ренессанса, впоследствии сам называя Цвингер «римским творением» (по его подобию с Марсовым полем). В Риме же Пёппельманн постигает искусство итальянцев в создании фонтанов и каскадов (виллы Фраскати, Тиволи). Из этой поездки мастер привозит новые идеи, которые счастливый политический момент позволяет претворить в жизнь. Теперь Цвингер — это сооружение для триумфов и зрелищ, соединяющее в своей композиции четкие планировочные формы антично-клас-

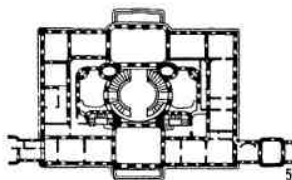
¹ C. Gurlitt. August der Starke., Dresden, 1924. 2 Bd., S. 321—22.

² G. Dehio. Geschichte der deutschen Kunst. B.—Lpz., 1921, 2 Bd., S. 386—87.



16. Брухзаль. Дворец, дворцовая лестница, 1729—1732 гг., И. Б. Нейманн

1 — план лестницы: а — 1-й этаж, б — 2-й этаж; 2 — лестничный марш; 3 — ансамбль парадного двора; 4 — площадка лестничного зала, стук, 1752 г., И. М. Фейхтмайр; 5 — план центрального корпуса дворца



сических римских площади-форума и стадиона-цирка. При этом оно сохраняет и свое первоначальное назначение оранжереи

и соответственно сохраняет садово-парковый характер, но с совершенно новым образным звучанием всей архитектуры. Она уподоблена теперь фантастическому праздничному фейерверку. Светлое, золотое камня (песчаник) и бурная динамика силуэтов, сказочно богатый мир скульптуры и шум искрящихся каскадов — все это слито в многоголосую мелодию ритмов и пластики того скульптурно-пространственного единства, какое представляет собой Цвингер, — всего-навсего трибуны для придворных представлений, в котором, однако, сама его архитектура является самым удивительным и невиданным из зрелищ.

Центральное, близкое к квадрату пространство Цвингера (106×107 м) симметрично развито за счет двух боковых, сегментообразно завершенных и образующих в плане как бы части единой вытянутой цирковой арены. Общий периметр этих пространств обрамляют застекленные одноэтажные арочные галереи (собственно помещения оранжерей) с плоской крышей — «променадом». По верху галерей все павильоны Цвингера (двухэтажные) связывались между собой. Из них главные: овальные павильоны на серединах закруглений (трибуны королевской свиты) с лестницами и павильон «под короной» (Кронентор), где помещалась ложа короля. Кронентор (рис. 19) — это своеобразное соединение надвратной башни и двухъярусной триумфальной арки. Проход под башней Кронен-

тор вел на легкий мостик через обводненный ров. Боковые стороны центрального пространства образованы четырьмя други-

ми павильонами с характерными названиями и назначением («Французский», «Немецкий», «Математическо-физический салон» и «Галерея фарфора»). Позади «Французского» павильона расположен грот с фонтанами — «Нимфенбад».

В сторону Эльбы центральный квадрат Цвингера оставался открытым. По идее



17. Дрезден. Жилая застройка, 1-я половина XVIII в.

1 — план жилой застройки по Рампишегассе; 2 — квартал по Рампишегассе с купола Фрауэнкирхе; 3 — жилые дома по Гроссер Мейсснергассе

Пёппельманна в этом направлении намечалось развитие пространства Цвингера с завершением его у берега реки легким, прозрачным павильоном-башней по оси павильона «под короной». По сторонам должны были стоять более крупные павильоны научного музея и картинной галереи. Будучи частью дворцовой резиденции, Цвингер, однако, планировочно не был подчинен дворцу; в этом его исключительность. В одном из генеральных планов реконструкции всей резиденции (1719) Пёппельманном показан и новый дворец в форме традиционного для Дрездена каре с внутренним парадным двором (подобно дворцу в Стокгольме). Цвингер и дворец расположены под углом один к другому, причем своей осью дворец свободно привязан к Цвингеру как безусловной планировочной доминанте целого. Здесь Цвингер — это, в идее, триумфальный по духу своей архитектуры форум столицы и место средоточия ее духовных, научных и художественных ценностей. В этой планировочной идее Пёппельманна очевидна связь с тем, что этот мастер видел и специально изучал на развалинах античного Рима, о чем сам говорит, называя Цвингер «римским творением». В этом аспекте архитектурно-планировочный принцип Цвингера неизмеримо ближе к классическим началам архитектуры древнего Рима, чем вершина архитектуры абсолютистского классицизма и его «программное» воплощение — Версаль (предмет изучения Пёппельманном в его вторую «заграничную» поездку, 1715). Сказанное, впрочем, не умаляет того положения, что Цвингер является вершиной национальных форм немецкого «высокого барокко».

Первое, что нужно отметить в Цвингере как чисто национальную черту стиля, это специфически немецкий характер и формы синтеза искусств в его архитектуре. В то время как барокко Италии, а также близкой к ней Австрии создавало свои высшие синтетические формы искусства, используя средство монументальной живописи по преимуществу, в собственно немецком барокко превалирующее место в художественном синтезе искусств принадлежало декоративной скульптуре. Эта особенность, которая, как увидим, имела свои формы в разработке фасада и интерьера сооружений и была присуща многим памятникам, наиболее явственна в архитектуре Цвингера. Четкость геометрически простой и ясной струк-

туры плана, составляющая основу эстетической трактовки архитектурного пространства в Цвингере, и богатство пластики главных объемов, в которых пластические модуляции образно преобразуют их тектонические формы в своеобразные скульптурные феномены, сочетаются в единство мажорного по духу архитектурного целого.

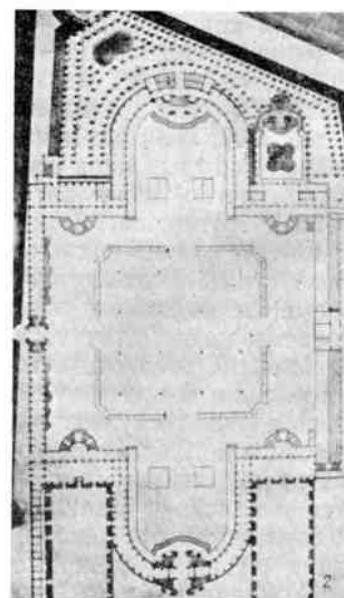
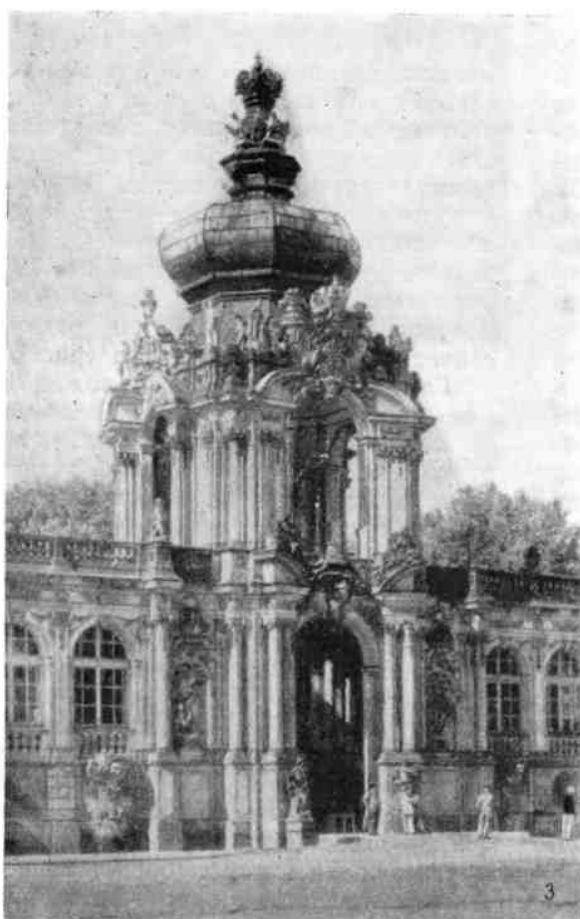
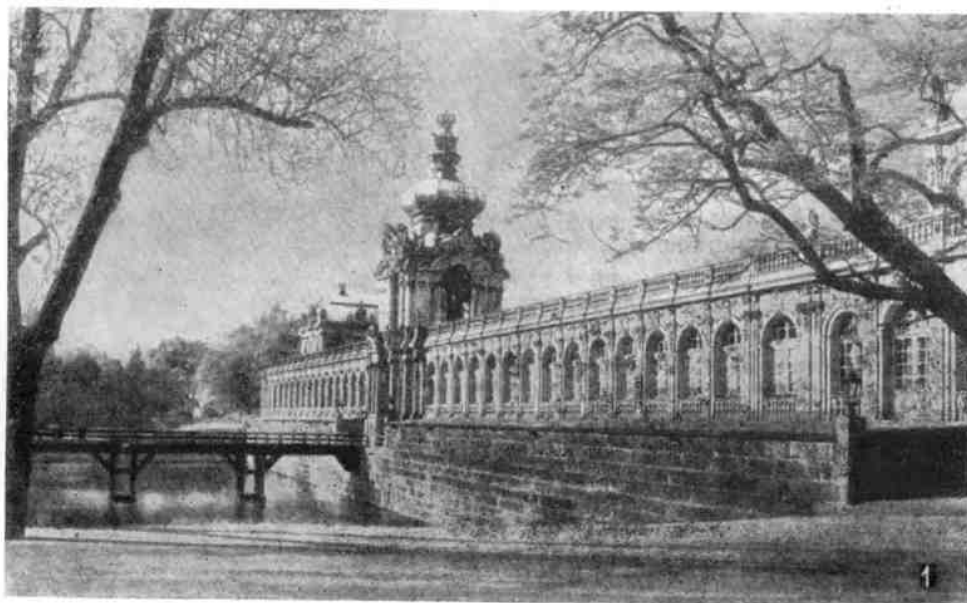
Применение зодчим скульптуры во многом своеобразно и чисто национально. Уже не раз отмечалась особая приверженность немецкого монументального искусства к мелким формам пластики. Такое мелкоформие глубоко коренилось в древнем народном искусстве деревянной и каменной резьбы и в дальнейшем сложилось в прочную народную художественную традицию. В этой связи пластика Цвингера глубоко по-немецки народна. Но в отличие от некоторых памятников немецкого позднего маньеризма, в которых бедность тектонического замысла часто приводила к перегрузке деталями (церковь в Бюккебурге), в Цвингере весь его обильный и пышный скульптурный декор органически, как и в готике, вырастает из тектонической природы сооружения как ее пластически образное выражение. Можно назвать хотя бы замечательные гермы (скульптор Бальтазар Пермозер) в устоях овальных павильонов (см. рис. 20). Их совсем не по барочному стройные фигуры, лишь шутливо имитируя усилие, легко несут антаблемент с вазами. Своей группировкой на выгнутой вперед стене с «пучком» трижды повторенных пилястр гермы скульптурно выявляют их как элементы по-новому понятой и образно переосмысленной готической опоры. Глубокий скрытый след готической художественной традиции и приемов готики в использовании круглой скульптуры, принцип ее ритмического и пластического растворения в общем кругевом рисунке целого чувствуется в пластике Цвингера. «Мелкоформие» скульптурного декора, особенно в венчающих частях, здесь, кроме того, композиционно оправдано; оно позволяет выявить и оттенить скульптурные качества, заложенные в «большой форме» самого архитектурного объема как выразительного пространственно-пластического тела. В овальных павильонах — это спокойные, полные плавного движения ритмы устоев



18. Дрезден. Дворцовый центр города с Цвингером

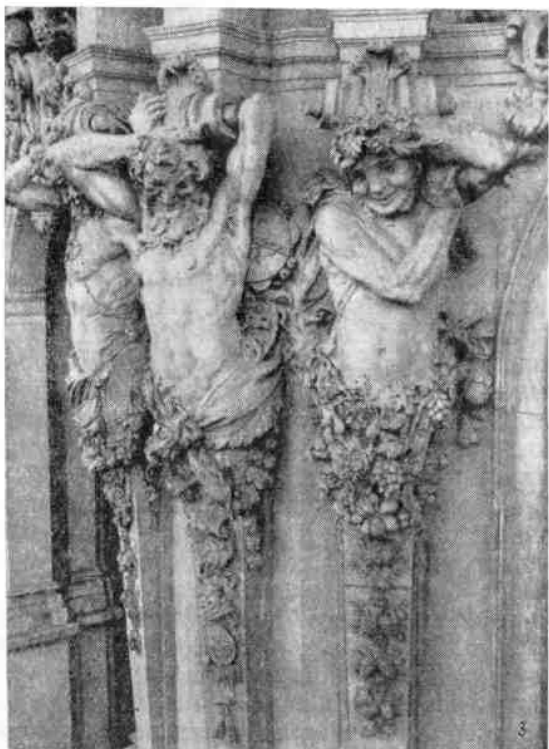
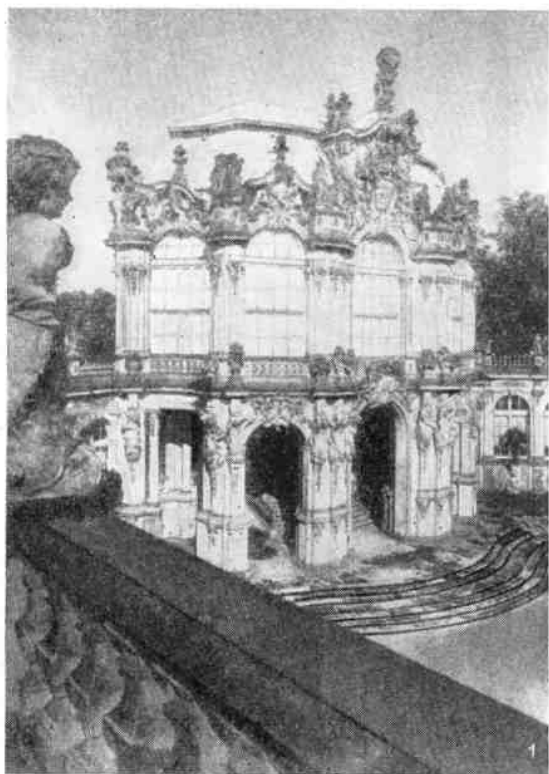
и арок, дающих как бы рисунок торжественной темы главного «голоса», в который вплетается, его дополняя, бравурная, нарастающая кверху вторая «мелодия» пышного скульптурного убранства. В башне «под короной» (см. рис. 19) — это прежде всего мощный аккорд венчания, в котором кружевное ожерелье кажущихся мелкими скульптур заставляет в остром контрасте почувствовать крупную форму главы — пластической доминанты целого (рис. 21).

Глава над королевской ложей Цвингера — законная дань его создателя народной традиции немецкого зодчества, его искусству башенной архитектуры. Традиционные парные башни по фасаду, в которых готическая шпилевидность сочеталась с новыми, ренессансно-барочными формами сложных луковичных, ритмически повторяющихся завершений, остались излюбленными в немецких церквях XVII и XVIII вв. Из более ранних памятников этого времени выделяются башни Николайкирхе в Грейфсвальде (1652), Катариненкирхе в Гамбурге (1658), церковь монастыря Хауг в Вюрцбурге (1670, Антонио Петрини); из более поздних — башня Хофкирхе в Дрездене (1738—1758, Гаэтано Кьявери) и многие другие, среди которых башни церкви Фирценхейлиген (см. ниже) — памятника, вен-



19. Дрезден. Цвингер, 1711—1722 гг., М. Д. Пёппельманн

1 — Кронентор и галерея со стороны канала; 2 — план Цвингера, 1719 г., чертеж М. Д. Пёппельмана; 3 — Кронентор со стороны Цвингера

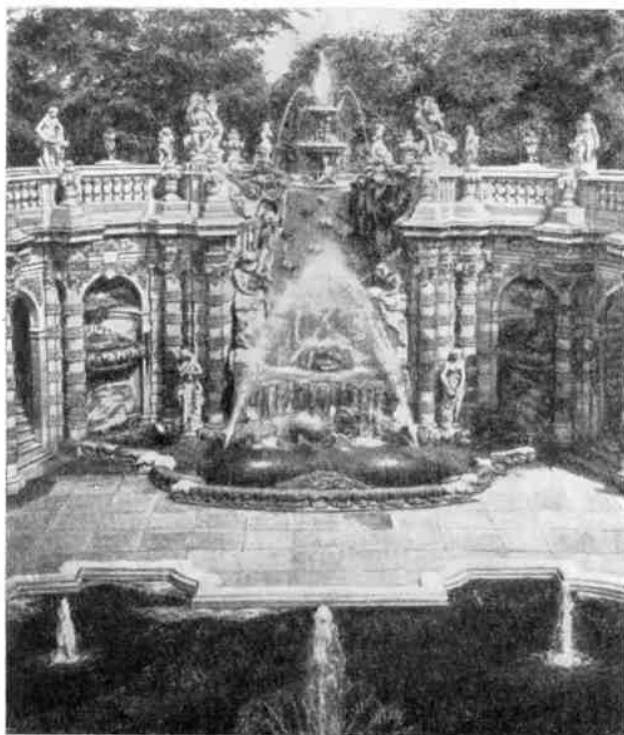


20. Дрезден. Цвингер, М. Д. Пёппельманн

1 — овалный (лестничный) павильон и галерея;
2 — венчающий картуш овалного павильона; 3 —
гермы овалного павильона, скульптура — Б. Пер-
мозер

чающего собой всю церковную архитектуру барокко Германии.

В развитии типа барочных церквей католического Юга Германии явственно проходит общая тенденция отхода от базиликального разреза более ранних церквей XVII в. (типа Иль Джезу) и разработка в дальнейшем различных форм зального внутреннего пространства — тенденция, в которой скрыто проявляется борьба народной традиции зодчества (зальные церкви немецкой готики) с принесенными новым католицизмом каноническими формами официальной церковной архитектуры. Зальность создавалась за счет включения в общее пространство церкви ее боковых балконов-галерей, образующих второй ярус церкви над капеллами по сторонам нефа (Мартинскирхе в Бамберге, 1685—1693, Георг Динценхофер Младший; Кармелитская церковь, там же, 1694, Леонард Динценхофер). В начале XVIII в. формируется тип зальной церкви (со столбами вместо поперечных несущих стен), где пространство галерей и нефа пол-

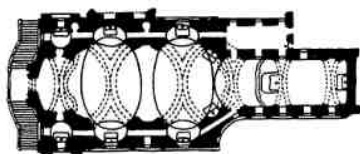


21. Дрезден. Цвингер, М. Д. Пёппельманн; грот «Нимфенбад» — каскад и скульптура грота

ностью слито. Дальнейшее обогащение зального пространства шло по пути сочетания в нем продольного развития с центрирующим началом. Такова церковь монастыря Вейнгартен (1715—1723, Франц Бейер) с мощным куполом и поперечным нефом на середине продольного. Из общего круга церквей начала XVIII в. выделяется по характеру и богатству замысла церковь монастыря Банц, Верхняя Франкония (1710—1718, Иоганн и Кристоф Динценхоферы, монастырские постройки — И. Б. Нейманн, рис. 22). Сложным пятичленным ритмом устоев с полупролетами, которому отвечает система пересекающихся поперечных овалов и полуовалов свода, создается полное движения, ритмически развитое в глубину и одновременно центрированное пространство. Церковь в Банце близка к церкви Николая в Праге (Кристоф и его сын Килиан Игнац Динценхоферы) и другим памятникам этого круга. Выражение движения пространства церкви, достигнутое в Банце сложной системой пересечений овальных очертаний, получило новую окраску в церквях середины столетия, среди кото-

рых особенно выделяются своим художественным строем церковь Фирценхейлиген (см. ниже), а также крупнейшая из них монастырская церковь в Нересхейме (1745—1792, обе И. Б. Нейманна).

В это время зальная система церкви отличается еще большей свободой и многообразием решений. Здесь и дальнейшая разработка обеих традиционных пространственных схем: удлиненной, как церкви монастыря Цвифальтен (1741—1745, Иоганн Михаэль Фишер, рис. 23) с ее более простыми, чем церкви в Банце ритмами протяженного и развитого в ширину зального пространства, и центрированной, как в маленькой церкви в Штейнхаузене (1727—1733, Доминикус Циммерманн), состоящей из одного только центрального, овального в плане объема, и сочетание центрального овала с общим продольным развитием пространства, как в церкви Виз близ Штейнгадена (1746—1754, его же, рис. 24). Обе последние церкви, шедевры их мастера, с их тенденцией высотного развития зального пространства и вытянутыми легкими опорами ясно говорят о живучести в народных



22. Банц. Монастырская церковь, 1710—1718 гг., И. и Кр. Динценхоферы. Монастырь со стороны р. Майн, план и интерьер церкви



традициях немецкого церковного барокко позднеготических пространственных представлений.

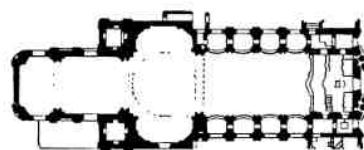
В протестантских постройках получила развитие центрическая схема как основа разработки зального пространства церкви-аудитории. В этом плане выделяется группа церквей Саксонии, постройки Георга Бэра (1666—1738), в которых мастер постепенно подходит к композиционной идее своего коронного творения — грандиозной купольной ротонде Фрауэнкирхе в Дрездене (проект 1722, постройка 1726—1738 гг., разрушена в последнюю войну, рис. 25). Высокий, целиком каменный купол этой церкви создавал «лицо» всей панорамы Дрездена.

Создание громады Фрауэнкирхе в качестве традиционной высотной доминанты преследовало цель закрепить в архитектуре Дрездена независимость его протестантской, бюргерской общины перед лицом католического двора, предпринимавшего в эти годы возведение обширной официально-придворной Хофкирхе. Внутреннее пространство Фрауэнкирхе, вмещающей 2500 мест для сидения, — пример практицизма, приводящего к бесформенности интерьера.

После Фрауэнкирхе Бэра крупнейшая из протестантских церквей — Михаэлискир-



хе в Гамбурге (1751—1778, Эрнст Георг Зоннин и Иоганн Прей). Для приходских церквей характерны скромные формы евангелической молельни в Хернхуте и Нейтцендорфе (Саксония, XVIII в.).



23. Цвифальтен. Монастырская церковь, 1741—1754 гг., И. М. Фишер. План, фасад и интерьер; стук — И. М. Фейхтмайр, фрески — И. Шпиглер

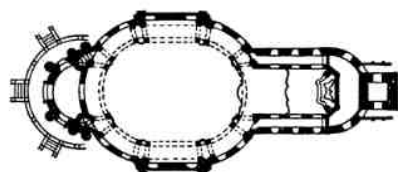
Высшие художественные достижения церковного барокко Германии принадлежат его позднему периоду, времени «рококо» (30—40-е годы XVIII в.), затем — с середины столетия — быстрый спад немецкого церковного барокко. Композиционные искания этих лет вели к слиянию пространственных и пластических компонентов интерьера в новое единство. Само пространство эстетически переосмысливалось в качестве особой архитектурной формы, зрительно проницаемой и в то же время наделенной выразительными качествами пластического объема. Теперь формы внутренних объемов сооружения были функцией того живого, образного начала, которое заключалось в богатстве «пластических» модуляций пространства как прозрачной «скульптурной» формы, видимой изнутри, одновременно единой и «бесконечно» многообразной. Подобная эстетическая кон-

цепция пространства в церковном интерьере была дальнейшим развитием художественных идей и пространственного мышления мастеров позднего барокко (Гварини), но также несла в себе и собственные начала, свойственные национальной эстетической культуре той эпохи.

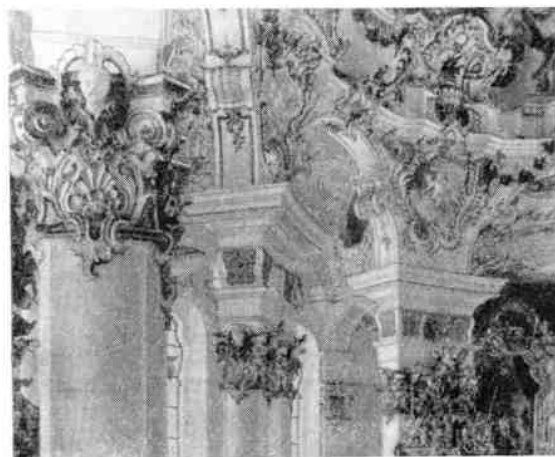
Прежде всего изменения касаются самого плана; в нем явно стремление преодолеть во многом связанные с традиционными конструктивно-строительными схемами угловатость и прямолинейность, дающие жесткие членения пространства, и прийти к плавным эллипсовидным очертаниям, что уже заметно в церкви монастыря Банц. В трактовке самого пространства характерно стирание границ между его отдельными частями. Купол становится плоским, широким и низким. Архитектурные границы пространства церкви создаются не столько стенами здания, сколько внутрен-



7. Мюнхен. Иоганнискirche, 1733 — около 1750 гг.
Братья Космас Дамиан и Эгид Квирин Азам



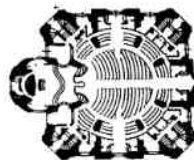
24. Виз (близ Штейнгадена). Паломническая церковь, 1746—1754 гг., Д. Циммерманн. Интерьер, стук — вессобрунские мастера, фрески — И. Б. Циммерманн. Деталь декора, план и галерея хора



ним кольцом легких аркад на колоннах, которые формируют это пространство как прозрачную среду, пронизанную светом и воздухом, полную зрительного движения. Меняется образный строй интерьера: он рождает чувство светлого, радостного праздника (предмета извечной мечты угнетенных народных низов).

В оценке высших достижений южнонемецкого церковного барокко нельзя не принять во внимание специфики общего творческого профиля зодчего и характера его

профессионального мышления. Наряду с типом широкообразованного архитектора-интеллектуала, как Гильдебрандт в Австрии или Нейманн и Пёппельманн в Германии, Гварини в Италии, сохранялся от прежних времен и тип скромных «мастеров камен-



25. Дрезден. Фрауэнкирхе, проект — 1722 г., постройка — 1726—1738 гг., Г. Бэр. Общий вид, церковь в окружающей застройке и план



ных дел», чье архитектурное образование обычно ограничивалось чисто ремесленной выучкой. Таковы среди других Иоганн Михаэль Фишер (1691—1768), Доминикус Циммерманн (1685—1766), братья Азам — Космас Дамиан (1686—1739) и Эгид Квин (1692—1750) — все баварцы. Из этого круга мастеров наиболее крупные фигуры — братья Азам, прошедшие свою высшую школу мастерства в Риме.

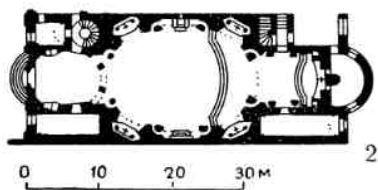
Гордостью многих из этих мастеров были не столько пространственные искания, сколько создание иллюзорно-сценических

эффектов в скульптурных алтарных композициях, всегда с мастерским использованием света, по смелости замысла и лихости «режиссуры» способных спорить с произведениями самого Бернини. Выделяются среди других церкви в Вельтенбурге (1716—1721) и Роге (1718—1725), созданные братьями Азам в Баварии. Маленькая Иоганнскирхе в Мюнхене (1733—1750, рис. 26) — шедевр их творчества, тесно связана с миром образов Борромини. Это подлинная жемчужина немецкого церковного барокко и мечта жизни ее создателей — церковь, построенная на собственные средства зодчих рядом с их домом в Мюнхене. Именно в этом по-своему высоко одухотворенном и столь же глубоко проникнутом религиозной экзальтацией произведении наиболее очевидна резкая грань, разделяющая две линии развития немецкой церковной архитектуры, ее два аспекта: первый, представленный творениями таких мастеров, как братья Азам и др., и второй, в котором собственно религиозно-мистический пафос отступает на задний план, растворяясь в том оптимистическом полифонизме пронизанного светом и движением пространства, в образе которого творческая мысль немецких зодчих по-своему утверждала светский идеал своей эпохи.

Высшим и в своем роде единственным воплощением этих идей является церковь Фирценхейлиген (1743—1771, И. Б. Нейманн, рис. 27). Церковь расположена высоко над падуей, и первое впечатление при

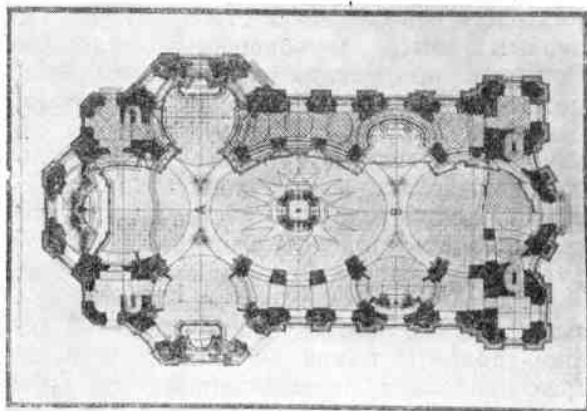
подходе к ней создается стройным, устремленным ввысь двухбашенным фасадом. Рождение композиции этой церкви было необычным. В результате неправомерной сдвижки корпуса церкви к востоку, ее алтарь, закрепленный на месте согласно легенде, оказался в середине здания. Необычно центрированное место алтаря при традиционном плане в форме латинского креста требовало переделки всего проекта.

Теперь архитектор был свободен от связывавшей его канонической схемы. В общие габариты плана он вписал цепь из трех продольно расположенных овалов с большим овалом посередине, а на линиях их касания создал поперечные пространства, включающие овалы и круги капелл и хора. Ритмический шаг триединого пространства продольных овалов синхронен ритму поперечных пространств. Создается совмещенный ритмический ряд двух взаимно переплетающихся систем овальных пространств. Таким образом, Нейманн пришел в этой церкви к новому в искусстве барокко решению внутреннего пространства, построенного по закону музыкального контрапункта. Новым было и понимание роли света в композиции. Церковь залита светом. Обилие света создает бесконечное множество нюансных световых переходов, и это делает зримым богатство пространственных модуляций, которые здесь составляют активное эмоциональное начало и образный язык архитектуры. Движение пространства, не уводящее ни в какую мистику, но все вновь и по-новому раскрывающее взору заложенную в нем и не сразу познаваемую сложную гармонию, неотделимо от того архитектурного целого, в котором движение, свет и светлая цветовая гамма (белый, розовый и золотой) и, на-



26. 1 — Мюнхен. Иоганнискирхе, 1733—1750 гг., братья К. Д. и Э. К. Азам. Церковь в застройке улицы (слева — дом братьев Азам их постройки); 2 — Вельтенбург, монастырская церковь, 1716—1721 гг., К. Д. и Э. К. Азам. План и интерьер (алтарная часть)





конец, обилие богатой и легкой пластики декоративных форм слагаются в мажорный по звучанию образ.

Во внутренней отделке церкви Фирценхейлиген — мир декоративных форм рококо (мастер Иоганн Михаэль Фейхтмайр, алтарь — Иоганн Якоб Михаэль Кюхель). В отличие от аристократической утонченности и камерности искусства рококо парижских отелей в немецкой церковной архитектуре 30—50-х годов XVIII в. формы рококо оказались близкими традициям народного декоративного искусства. Однако в интерьере немецких церквей той поры эти формы стали частью того нового, что было заложено в самой трактовке архитектурного пространства. В новый образный строй пространства таких церквей, как Фирценхейлиген, Цвифальтен, изящная и нарядная Виз, а также многие другие, органически вплетается, как его необходимый

27. Фирценхейлиген (близ Бамберга). Паломническая церковь, 1743—1771 гг., И. Б. Нейманн. Фасад, план и фрагмент сводов, стук — И. М. Фейхтмайр, алтарь — И. Я. М. Кюхель. Вклейка — Фирценхейлиген, И. Б. Нейманн

компонент, скульптурный мир рокайля. Полные движения фигуры рокайля, образуя сложный «бегущий» рисунок, зрительно нивелируя единичное и ориентируя на широкий зрительный охват пространства в его движении, дают почувствовать «пластику» этого пространства в целом.



8. Фирценхейлиген. Паломническая церковь, 1743—
1772 гг., Бальтазар Нейманн

Формы рококо получили в Германии широкое развитие также и в светской, дворцовой архитектуре. В области строительства дворцов новое создается почти исключительно в тех маленьких дворцах-казино, которые собственно являются выражением зрелых форм рококо в дворцовой архитектуре. Их объединяет новая тенденция — стремление к поискам интимности и уюта, достигаемых прежде всего удобством непринужденной планировки, небольшими размерами и формой комнат, тесной связью их с природой. Исходным и здесь является французский образец — проекты Ж. Ф. Blondela «maisons de plaisance» в его увраже. Из этих памятников самый ранний и самый грациозный — павильон Амалиенбург в парке Нимфенбурга (1734—1737, Франсуа Кювилье, рис. 28), в котором изящество плана сочетается с его комфортабельностью. Далее изящный дворец-казино Бенрат близ Дюссельдорфа (1755—1769, Никола де Пигаж) и Солитюд близ Штутгарта (1763, Пьер Луи Филипп де ла Гепьер), своеобразный парковый вариант Монрепо близ Людвигсбурга (1764, его же).

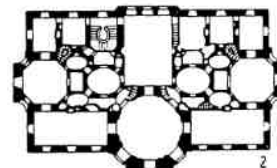
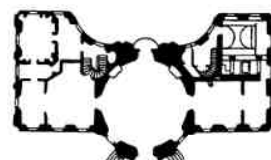
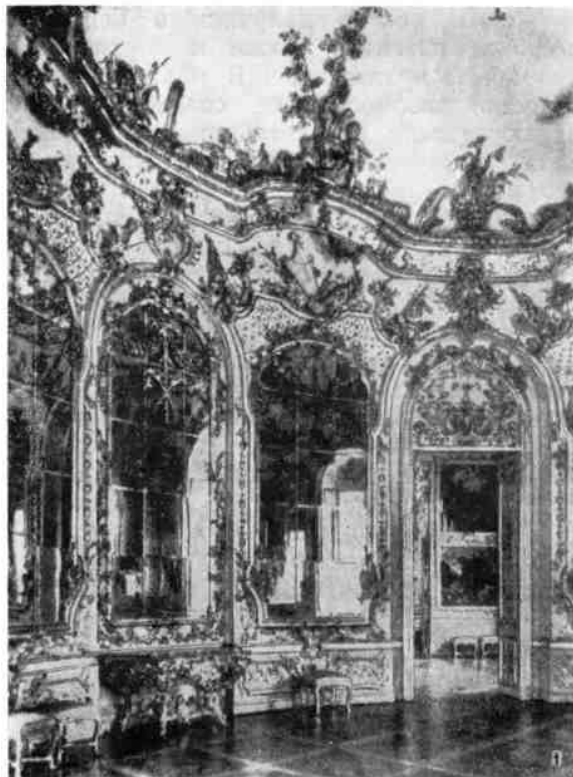
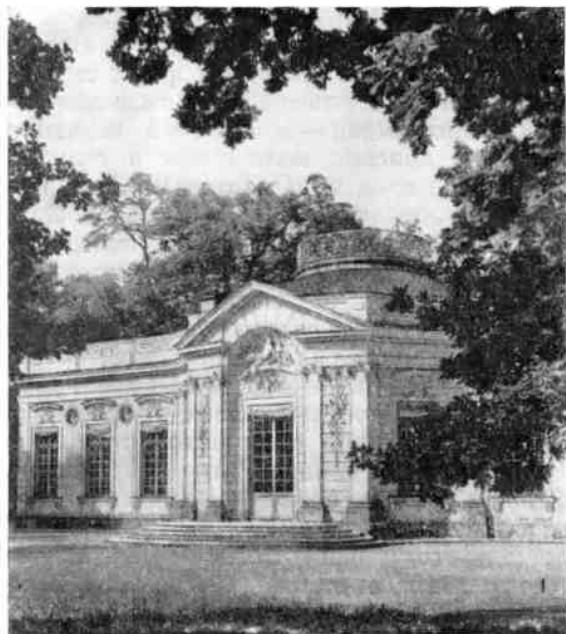
От этих «французских» построек совершенно отличен по характеру и духу летний дворец Фридриха II — Сансуси в парке Потсдама (1745—1747, Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф; полукружье колоннад — Иоганн Аугуст Нааль; стук — Карл Иоганн Сартори, рис. 29). Дворец расположен над шестью террасами ступенчатого зеленого партера с виноградными теплицами и лишь тремя ступенями отделен от зеленой площадки, к которой интерьер дворца раскрыт сплошным фронтом остекленных дверей. В фасаде со стороны парка, как и в Цвингере, средством выражения его связи с природой служит круглая декоративная скульптура (скульптор Фридрих Христиан Глуме), чрезвычайно подвижные в своей пластике фигуры нимф и сатиров — кариатид Сансуси; они как бы вырастают в виде герм из самой земли, что подчеркивает их принадлежность одновременно зданию и партеру парка.

Сансуси — маленькая часть обширной строительной программы, которая намечалась Фридрихом в своей резиденции — Потсдаме и Берлине. Кнобельсдорфом в 1740—1743 гг. был построен восточный флигель дворца в Шарлоттенбурге и пол-

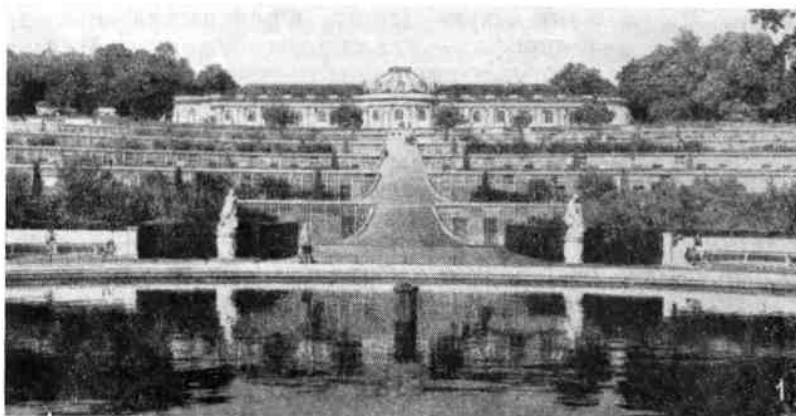
ностью перестроен (1745—1751) дворец в Потсдаме (постройка Жана де Бодта, 1701). Элегантный фасад в формах строгого французского классицизма оживлен богатой полихромией — золотистый песчаник ордера на красном поле стены и голубая кровля. В парке близ Потсдама был выстроен по образцу Кастль Ховарда в Йорке Новый дворец (проект 1755, постройка 1763—1768, Иоганн Готтфрид Бюринг и Генрих Людвиг Мангер: внутренний декор — Иоганн Христиан Хоппенхаупт). В формах дворца сказалась сила старых архитектурных связей Бранденбурга с Голландией (общая ордерная схема фасада, сочетание камня с кирпичной облицовкой стен).

В Берлине в районе Унтер ден Линден, по давней мечте тогда еще юного Фридриха, создавался триумфальный ансамбль — площадь его имени — Forum Friderici. Из этого замысла из-за внешних помех (Семи-летняя война) были осуществлены только дворец принца Генриха (Университет, 1748—1766) по проекту Кнобельсдорфа, создавшего и центральное здание «форума» — Оперный театр (1741—1744, рис. 30).

Постройка первого в Европе и крупнейшего в то время специального здания театра для города (в отличие от обычных тогда дворцовых театров) было выдающимся событием в общественной и архитектурной жизни Берлина и знаменательным явлением в развитии европейской архитектуры тех лет. Самый факт расположения общественного (не дворцового и не административно-военного) здания в качестве центрального в формировании парадного «форума» столицы говорит о новых формах идеологического самоутверждения абсолютизма средствами монументальной архитектуры. Огромное по тому времени здание театра своим открытым видом должно было говорить о деяниях «просвещенного» монарха, о чем красноречиво говорила и надпись на фризе портала театра: «Fridericus Rex Apollini et Musis». Вместе с тем монументальное здание театра придавало парадному облику центра столицы новые черты, которые не могли не быть созвучными уже явственным в те годы веяниям нового мировоззрения — просветительства. Творчество одаренного и интеллигентного Кнобельсдорфа было благодатной почвой для восприятия этих идей, а воля короля-«вольтерьянца», создававшего в столице свой Forum Friderici, дало конкретное направ-



28. 1 — Нимфенбург (парк), дворец Амалиенбург, 1734—1737 гг., Ф. Кювилье; дворец со стороны парка, план и центральный зал, стук — И. Б. Циммерманн и И. Дитрих; 2 — Бенрат (близ Дюссельдорфа), дворец, 1755—1769 гг., Н. де Пигаж, план, панорама дворца с парком и центральный павильон дворца



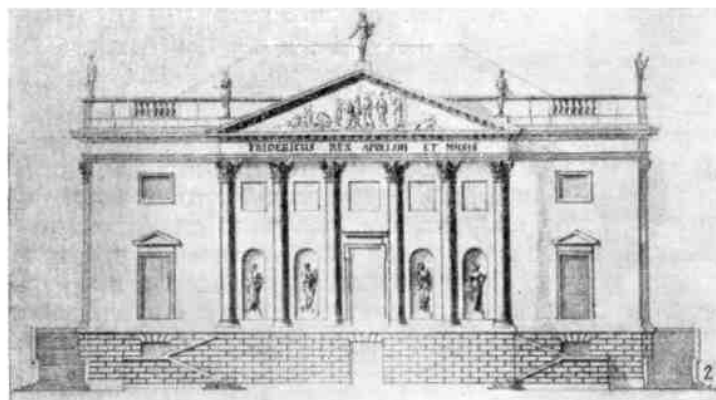
29. Потсдам (парк). Дворец Сансуси, 1745—1747 гг., Г. В. фон Кнобельсдорф

1 — панорама дворца с виноградниками; 2 — дворец со стороны парка; 3 — карнаиды дворца, скульптура — Ф. Х. Глуме; 4 — центральный зал

ление композиционной мысли зодчего. В результате строгая палладианская форма классицизма во внешнем облике театра, что, впрочем, не помешало Кнобельсдорфу выдержать его интерьер (фойе) в изысканных формах рококо с гермами, как в фасаде Сансуси.

Палладианские формы стали официальным стилем прусского двора и насаждались по приказу Фридриха в казенном и част-

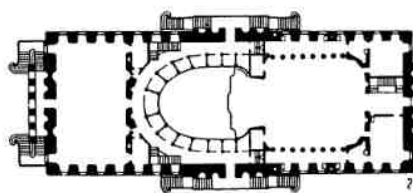
ном строительстве его резиденции Потсдама (Ратуша, 1753, и ряд частных дворцов). Позднее (в 60—70-е годы) это палладианское направление получило самостоятельное развитие как одно из течений архитектуры, отражающих новую идеологию буржуазного просветительства. Крупнейшим представителем немецкого палладианства, не считая Кнобельсдорфа, был во 2-й половине XVIII в. Фридрих Вильгельм Эрдман-



ндсдорф (1736—1800), ученик Винкельмана и английских палладианцев — братьев Адамса и Уильяма Чэмберс. Эрдманнсдорфу принадлежит дворец в Вёрлице (1769—1773); по соседству с этим зданием — так называемый «Готический дом», первая ласточка немецкого романтизма.

Начало общего отхода архитектуры от барочных традиций стало ясно намечаться в Германии уже в начале 50-х гг., особенно в Саксонии, Пруссии и протестантском Гессене-Кассельском, и было связано во многом не только с идеологическими сдвигами, но и типологическими. Вторая половина века — время довольно широкого строительства буржуазно-патрицианских жилых домов, особенно в Дрездене, Берлине и других городах. В более респектабельных домах применялся тип парижского отеля с жилым корпусом между двором и садом. Стремление к рациональному решению пространства, скупая и тонкая декоративная обработка плоскостей, строгие членения характеризуют архитектуру этого времени, еще хранящую в своих формах грациозную легкость рококо, но по-новому простую и ясную (*zopf*). Французский прототип «цопфа» — классицизм Blondela Младшего, чьи принципы популяризирует в Дрездене архитектор и теоретик Фридрих Август Крубцацус (1718—1790). Характерные примеры раннего классицизма: Ландхауз в Дрездене (1770—1776, названного мастера), музей Фридрицианум в Касселе (1769—1776, Симон Луи дю Ри), башни Немецкой и Французской церквей в Берлине (1780—1785, Карл фон Гонтард).

В конце 80-х — начале 90-х годов ведущие мастера немецкого классицизма обращаются к освоению вновь открытых памятников греческой античности. Их мужественная красота казалась воплощением тех демократических



30. 1 — Потсдам, дворец, Г. В. фон Кнобельсдорф; 2 — Берлин, оперный театр, 1741—1744 гг., его же; а — план; б — фасад; 3 — Вёрлиц, дворец, Ф. В. Эрдманнсдорф



31. Берлин. Бранденбургские ворота, 1788—1791 гг., К. Г. Лангханс

идеалов искусства и архитектуры, к которым призывал еще в 50-х годах Винкельман и которые теперь выдвигали зодчие Французской революции. Эти новые идеалы нашли свою высокую градостроительную форму выражения в замечательном творении крупнейшего представителя немецкого классицизма конца века — Карла Готтхарда Лангханса (1793—1808), в его Бранденбургских воротах в Берлине (1788—1791, рис. 31). Предназначенное завершить собой парадный королевский «форум» столицы — ансамбль Унтер ден Линден — со стороны въезда в город с запада это сооружение было задумано Лангхансом как величественное «вступление» к городу в целом. Простые и крупные формы ворот (в которых зодчий шел от Пропилей афинского Акрополя), их лаконичный четкий абрис архитектурно закрепили планировочную ось города и придали ей силу организующей пространственной доминанты в общегородском целом. В силу этого Бранденбургские ворота получили композиционный смысл центрального опорного сооружения столицы.

Свободная от всякого стилизаторства интерпретация антично-греческих форм, характерная для Бранденбургских ворот, отличает и творчество Давида Гилли (ум. в 1808 г.) — автора лаконичных решений в формах классицизма рядовых городских

и сельских построек. Для Гилли типичны полный отказ от каких-либо декоративных атрибутов «античности», рациональность планировки, отработка пропорций, ясность простых и спокойных объемов, чистая гладь стен с «голыми» проемами. Творчество Гилли, так же как Лангханса и Эрдманнсдорфа, открыло пути для широкого проникновения в Германию новых идей, шедших из Франции, нового пафоса суровой лапидарности и одновременно грандиозности античных форм архитектуры. Ярким выразителем этих новых идей был рано умерший сын Д. Гилли Фридрих Гилли (1771—1800).

Стремление к ясности и простоте, общее для стиля времени, получило свои особые формы в архитектуре бюргерского жилища, обозначаемые понятием «стиль бидермейер». Строгость и сдержанность всегда были по вкусу и по карману «третьему» сословию феодально-аристократического общества. Для прусского бюргера конца XVIII в., безнадежно зажато в тиски военно-бюрократической системы абсолютизма и экономически угнетенного, интерьер его жилого дома был единственной областью архитектуры, где он был свободен выражать свои эстетические воззрения, тесно связанные с недостижимыми в социальной жизни новыми гражданственными идеалами. Представление о строгих формах



32. Берлин. Новая гауптвахта, 1816—1818 гг., К. Ф. Шинкель

«бидермейер» в домах с простыми очертаниями комнат, гладкими стенами, сдержанными формами обстановки дает интерьер дома Гёте в Веймаре и др. Место ведущего немецкого зодчего начала XIX в. по достоинству занял Карл Фридрих Шинкель (1781—1841), вышедший из школы таких мастеров, как Лангханс и Ф. Гилли. Творчество Шинкеля знаменует собой поздний период немецкого классицизма.

Принципы классицизма не были для Шинкеля безусловной частью творческого метода. В не меньшей мере он стремился применить к современным задачам

архитектуры наследие национальной готики, в этом по-своему отражая общие тенденции романтизма, характерные для немецкой эстетической культуры конца XVIII — первых десятилетий XIX в. (Гельдерлин, братья Шлегели и др.). Еще в юности, путешествуя по Италии и Франции, начинающий художник и архитектор в графических работах проявил свое понимание архитектуры как неотделимой части природного ландшафта, что до конца осталось характерной чертой его архитектурных произведений. С эстетических позиций романтизма, усматривая сущность понятия красоты в победе духа над материей, молодой Шинкель формулирует свое понимание красоты тектонической формы. Для него архитектура отражает конфликт между свободой и необходимостью, идеалом и действительностью. Победа духовного, в понимании Шинкеля, творческого, человеческого начала выражает себя, в частности, в постоянно возрастающей свободе, с которой архитек-



33. Берлин

1 — Драматический театр, 1818—1821 гг.; 2 — Старый музей, 1822—1828 гг.; 3 — Строительная академия. Все постройки — К. Ф. Шинкель



тура по сравнению с прошлым решает проблемы статики.

В своем творчестве Шинкель в равной мере «классик» и «готик», однако выбор той или иной художественной системы у Шинкеля не произволен, а связан с характером образов. Мастер противопоставляет образы готики и классики как воплощение женственности и мужественности в архитектуре. Важной эстетической проблемой позднейшего творчества Шинкеля были искания современного, нового стиля архитектуры. В создании «своего чистого стиля» Шинкель видит высшую задачу архитектуры своего времени.

Первая большая постройка Шинкеля — Новая гауптвахта в Берлине (1816—1818, рис. 32); здесь — строгая дорика портика, в котором зодчий нашел свое решение дорического фриза с фигурами богинь Победы вместо тригливов. Крупной работой была постройка в Берлине на фундаментах сгоревшего театра Лангханса нового Драматического театра (1818—1821, рис. 33, 1). Большие пояса остекления фасадов, прерываемого лишь тонкими каменными импостами, сообщают классическим формам здания элемент готической легкости. К этому кругу произведений Шинкеля принадлежало и здание Старого музея в Берлине (1822—1828, рис. 33, 2) с портиком в 18 колонн по фронту и купольным залом в центре. Главной культовой постройкой Шинкеля была церковь Николая в Потсдаме (проект 1826 г., построена 1830—1849 гг.), лаконичный куб, увенчанный кольцом колоннады и куполом (угловые «минареты» — не Шинкеля). Наряду с Фрауэнкирхе Бэра в Дрездене это — лучший пример центрального храма в Германии. К крупным работам Шинкеля принадлежали и неосуществленные проекты дворцовых комплексов: королевского — на Акрополе в Афинах и царского в Крыму (в Ореанде).

Крупным новаторским достижением мастера было здание Строительной академии в Берлине (1832—1835, рис. 33, 3), имеющее форму простого четырехэтажного кубического блока. Это наиболее совершенное из круга произведений мастера, созданных в поисках нового стиля архитектуры. В поисках стиля Шинкель идет от практических требований современности. Важными в этой связи были поездка Шинкеля в Англию и его впечатления от архитектуры ее новых

индустриальных городов. Дальнейшие поиски стиля непрерывно связаны у Шинкеля с разработкой (в проектах) большого ряда новых типов зданий. Это фабрики, конторские здания, обширные пассажи, общественные библиотеки, многоквартирные жилые дома. Мастер стремится дать максимум света внутри зданий, решительно меняет соотношение между полем стены и проемами, превращая их остекление в основной элемент плоскости фасада, как, например, в проекте торгового здания (1827), план которого в виде буквы П предусматривал максимальное удлинение фронта магазинных витрин — прием, широко использованный позже. В облике здания Строительной академии Шинкель по-новому акцентирует общественную значимость этого сооружения в общем парадном комплексе застройки Унтер-ден-Линден как здания, где размещен большой рабочий коллектив людей. Мастер выявляет в архитектуре Строительной академии ее функцию, придавая постройке черты делового, производственного здания. Прежде всего Шинкель отбрасывает парадный прием штукатурной имитации каменного руста и оставляет фасад в кирпиче, по-своему трансформируя здесь приемы немецкой кирпичной готики. Он делает очень скромный вход, укрупняет проемы и, объединив узкие простенки на всю их высоту ребрами-пилястрами, создает выразительную систему легких вертикалей, близкую каркасу. Архитектура Академии не получила признания в прусских верхах тех лет. «Красный ящик» Шинкеля был понят и по достоинству оценен лишь много позже.

Велики заслуги Шинкеля также в разработке интерьера и в области художественной промышленности, где мастер неизменно выступает смелым новатором.

Из других архитекторов позднего немецкого классицизма нужно назвать работавшего на Юге Германии Лео Фона Кленце (1784—1864) — автора Глиптотеки в Мюнхене (1813—1830) и Проппелеев напротив нее (1846—1863). Проппелев должны были служить входными воротами Королевской площади, расположенной перед Глиптотеккой. В творчестве этого архитектора, как и других, неглубокие стилизаторские тенденции постепенно становятся преобладающими, свидетельствуя о вырождении архитектурных традиций немецкого классицизма.

II. АРХИТЕКТУРА ШВЕЙЦАРИИ XVII— ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Расположение Швейцарии у горных перевалов, в местах прохождения торговых путей, обеспечило высокое благосостояние страны. В 1-й половине XVII в. подъему строительства способствовал также нейтралитет края в Тридцатилетней войне. Однако географическая обособленность и средоточие основных торговых потоков у берегов Атлантического океана привели к устойчивой на протяжении рассматриваемого периода (за исключением рубежа XVIII—XIX вв.) стабилизации раздробленности страны, к ослаблению влияния на строительное искусство Швейцарии общеевропейской архитектуры и сохранению народных традиций. Особенно устойчивым оказалось гражданское строительство. Новые черты в богатой и своеобразной архитектуре жилища рядового бюргера и крестьянина появились лишь в декоративных деталях. Тип бюргерского дома, обращенного торцом к улице, с аркадами в первом этаже сохраняется до XVIII в. (рис. 1). После 1700 г. среди богатых домов бюргеров и дворян появляются строго осевые композиции, близкие четким планам французских отелей (отели в Женеве, Базеле, Берне, Цюрихе). Регулярным становится расположение помещений, фасады получают симметричное построение с выделенной центральной частью. Особую роль играют открытая, выступающая перед фасадом лестница и балкон, украшенные коваными железными решетками. В городских дворцах боковые флигеля образуют перед зданием парадный двор.

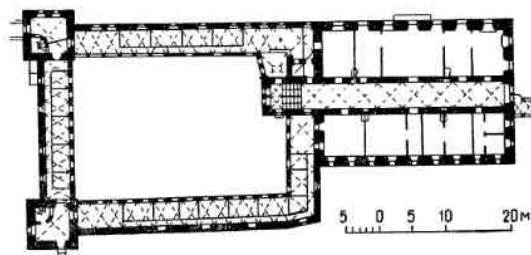
Дома небольших поместий продолжают следовать богатому крестьянскому «единому» дому как в общей организации поме-

щений, так и в наружном облике здания. Центром крупного поместья в течение XVII в. продолжает оставаться следующий заветам Ренессанса укрепленный замок (замок Штокальпер в Бриге, 1641—1647, рис. 2). Лишь к исходу XVII в. замки утрачивают черты оборонных сооружений и превращаются в загородные резиденции (наиболее ранний пример— замок Кастельн в Альберсвиле, 1682). Строение приобретает черты городского дворца: вначале барочного, а в 50-х гг. XVIII в. — дворца рококо, особенно примечательного скругленными углами, тонким и изящным декором, виртуозными металлическими решетками — изделиями знаменитых швейцарских мастеров (дом «К короне», Цюрих, 1759—1770, арх. Давид Морф). Здание расчленено на центральный корпус и два боковых флигеля, иногда образующих курдонер со стороны въезда. Примыкающий регулярный парк, центральная аллея которого ведет к садовому portalу дворца, украшают террасы со статуями и павильоны.

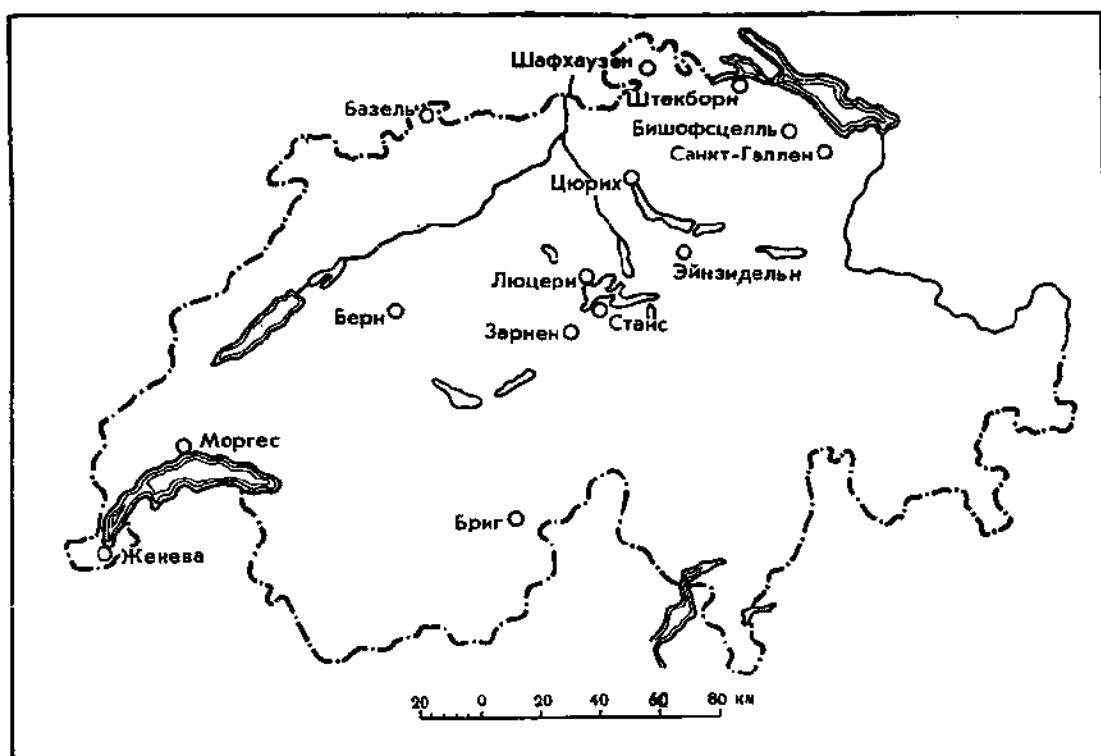
Крестьянские дома в отличие от остальной Европы весьма близки городским жи-



1. Рарон. Дом Ротена, 1702 г. Общий вид



2. Бриг. Замок Штокальпер, 1641—1647 гг. Общий вид и план



Схематическая карта Швейцарии

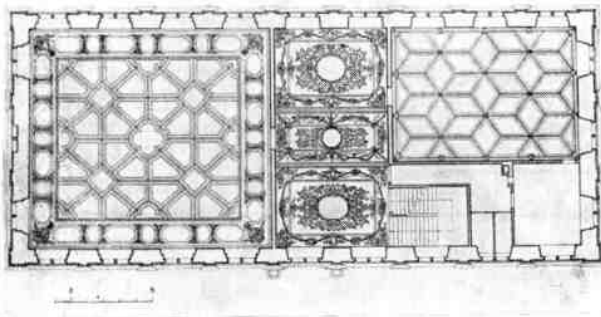
лым домам. Новые черты широко проявляются в этих типах построек. Вводятся барочные формы во фронтоны домов, широко применяются кованые решетки на окнах. Внутренняя отделка изобилует барочными деталями. В дальнейшем деревянная резба приобретает более тонкие очертания орнамента рококо, которое держится здесь до 30-х гг. XIX в.

Классицизм, развившийся как реакция против рококо, проникает в архитектуру в 70-х гг. XVIII в. Рядовые бюргерские дома, в основе своей имеющие, как и в течение всего XVIII в. средневековый дом, снабжаются треугольными фронтонами вместо щипцов и плоскими пилястрами на углах. Подобная организация фасада рядового дома прослеживается до середины XIX в.

Общественные сооружения. Насыщенная и разнообразная экономическая и общественная жизнь страны вызвала широкое строительство ратуш, цеховых домов, домов торговых фирм, цейхгаузов, а с конца XVIII в. — гауптвахт, таможен, приютов, больниц, библиотек, театров.

Ратуши до конца XVIII в. в общем повторяют тип ратуши готики и Ренессанса: в первом, снабженном аркадами этаже находятся лавки; в верхних этажах — большой зал для празднеств, залы заседаний и суда; на чердаке — тюремные камеры. В XIX в. ратуши начинают целиком служить административным целям. Архитектура ратуш больших городов почти в течение всего XVII в. и до 50-х гг. XVIII в. следует формам городских дворцов итальянского Ренессанса (ратуша в Люцерне, 1599—1606; ратуша в Цюрихе, 1694—1698, рис. 3). Местный колорит зданиям придают высокие крыши. В 60-х гг. XVIII в. ратуши подражают загородным дворцам рококо (ратуши в Дельсберге и Бишофцелле). В период классицизма (с 70-гг. XVIII в.) за образец для фасадов берутся античные памятники в их французской интерпретации (ратуша в Неунбурге, 1784—1790, арх. Пьер Адриен Пари).

Ратуши и суды небольших поселкового типа городов уподобляются крестьянским и бюргерским домам (ратуши в Штекборне, 1667 и в Зарнене, 1728; дом суда в Бур-



3. Цюрих. Ратуша, 1694—1698 гг. Общий вид и план



4. Обераах. Дом суда Хёберлихауз, 1711 г.

гау — Флавиле, 1632; Хёберлихауз в Обераахе, 1711, рис. 4). Здесь в большей степени, чем в зданиях больших городов, проявляются черты национального своеобразия, вы-

ражающиеся в конфигурации дома и отдельных частях (высокие крыши, наружная открытая лестница, а в фахверковых зданиях — черный орнамент на побеленных кусках стен между красным фахверком и богато расписанные ставни). До XVIII в. постройки часто украшались фресками.

Дома цехов строились до конца XVIII в. В ряде городов цехи участвовали в управлении города (Базель, Цюрих, Шафхаузен), и здесь цеховые дома были как бы небольшими ратушами. В доме находился не только зал собраний цеха, но и корчма и склад товаров, размещавшийся в первом этаже, который, как и в доме бюргера, открывался аркадами к улице. Фасад рядового цехового дома отличался от жилого дома лишь цеховыми значками. В отличие от ратуши он не имел часовой башни, что еще более роднило его с обычным домом.

В XVIII в., так же как и ратуши, цеховые дома усваивают черты дворцовой архитектуры (дом «К Синице» в Цюрихе, рис. 5).

Строительство торговых домов продолжалось до начала XIX в. В домах соединялись складские (подвал и верхний этаж) и торговые помещения (за аркадами первого этажа). Здесь также архитектура зданий больших городов следует иноземным влияниям (корнхауз в Берне, 1711—1716, арх. Иоганн Дюнц), а в небольших городах напоминает архитектуру крестьянского дома (корнхауз в Моргесе, конец XVII в.).

Близко к торговым домам стоят цейхгаузы, строившиеся и в городах, и в сельских местностях. Во внешнем облике от дома богатого горожанина или помещика их отличают главным образом небольшие окна (цейхгаузы в Шафхаузене, 1617 и Стансе, 1666).

Одним из новых типов общественных зданий, появившихся в 70-х годах XVIII в., были отдельно стоящие гауптвахты и таможни. Наиболее ранним примером является Старая гауптвахта в Берне (1767, арх. Никлаус Шпрюнгли, рис. 6). Необходимая для защиты от непогоды галерея выполнена в формах рококо. В более поздних зданиях ее заменил колонный портик (гауптвахта в Цюрихе, 1824, арх. Гаспар Штадлер).

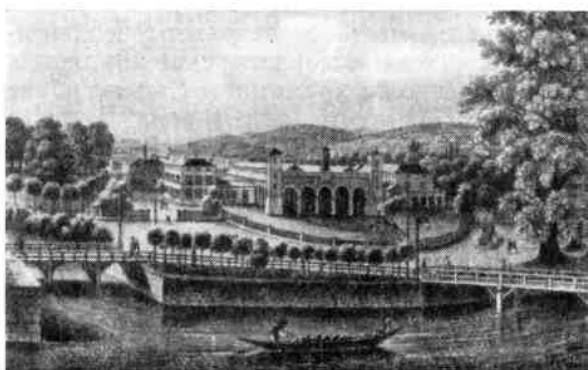
Шпрюнгли принадлежит также самое раннее театральное здание страны — отель де Мюзик в Берне (1767—1770), напоминающее по формам дворцы рококо. Классицизм



5. Цюрих. Цеховой дом «К Синице», 1752—1757 гг., Д. Морф



6. Берн. Старая гауптвахта, 1767 г., Н. Шпрюнгли



7. Цюрих. Старый железнодорожный вокзал, 1847 г.

здесь сказался лишь в некоторых декоративных деталях (меандры, гирлянды).

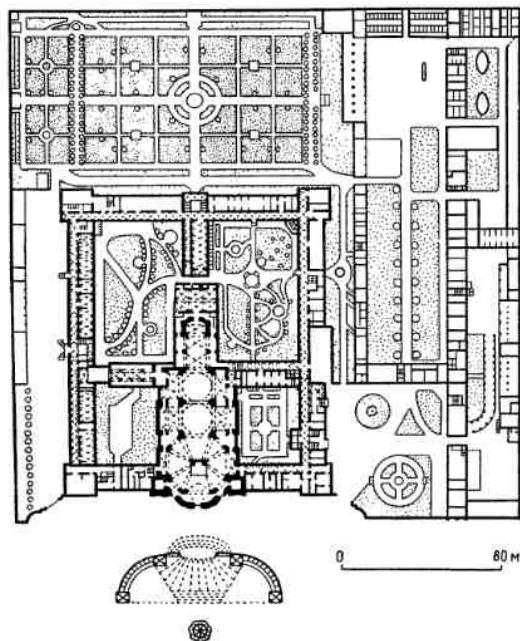
Одно из самых поздних и наиболее интересных общественных зданий классицизма — железнодорожный вокзал в Цюрихе (1847, рис. 7). Пятипролетная фланкирован-



8. Санкт-Галлен. Монастырская церковь, 1755—1769 гг. П. Тумб

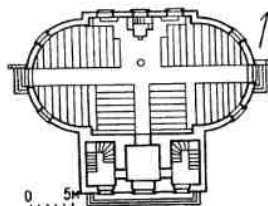
ная башнями античная аркада удачно перекинута над пятью ветвями дороги.

Культовое строительство Швейцарии также отличается значительной консервативностью. Почти до конца XVII в. в архитектуре культовых сооружений господствует Ренессанс (приходская церковь в Стансе, 1642—1647). Ведущие мастера итальянского барокко, уроженцы Швейцарии — Доменико Фонтана, Карло Мадерна, Франческо Борромини, Карло Фонтана — оказывали на архитектуру родины весьма слабое воздействие. Первым барочным культовым зданием следует считать иезуитскую церковь в Люцерне (1666—1673). Несмотря на то что барокко в Швейцарии появилось значительно позднее по сравнению с другими странами Европы, культовые сооружения, и в первую очередь католические церкви, восприняли его раньше других памятников страны, и церкви явились проводниками барокко. Расцвет барокко приходится на период с конца XVII в. по 60-е годы



9. Эйнзидельн. Монастырь, 1704—1726 гг.
К. Моосбруггер. Общий вид и план

XVIII в. Ведущими архитекторами были монахи Каспар Моосбруггер (1656—1723) и Франц Беер (1660—1726). В католических кантонах на месте более ранних воздвигаются грандиозные монастырские комплексы с великолепными храмами (в Санкт-Урбане церковь, 1711—1755, арх. Франц Беер; в Рейнау храм, 1704—1711, арх. Франц Беер и его сын Иоганн Михаэль Беер; в Санкт-Галлене церковь, 1755—1769, арх. Петер Тумб — использован проект Джованни Гаспаре Баньято, рис. 8). Монастырь в Эйнзидельне (1704—1726, арх. Каспар Моосбруггер) — самое большое и единственно законченное сооружение этого рода в Швейцарии — может быть поставлен в ряд вели-



10. Эмбах. Церковь, 1779 г., Д. Фогель. План

чественных барочных монастырей Европы (рис. 9). Прообразом для композиции комплекса с его огромным храмом (1719—1726) посередине явился Эскориал.

В целом католические храмы барокко продолжают следовать композиции плана, в котором преобладает продольное направление. Чисто центрические образования встречаются как исключение (капелла св. Одилии у Буттисхольца, 1669). Планы протестантских храмов основываются на готических схемах, и только в конце XVII в. начинает акцентироваться поперечная ось. Наиболее монументальной протестантской постройкой является церковь св. Духа в Берне (1722—1729), интерьер которой приближается к интерьеру театрального зала.

В период классицизма культовые сооружения теряют ведущую роль. Они возводятся в значительно меньшем количестве и чаще всего на периферии, а не в центре города. Это связано также с тем, что

новых городских образований не возникает. В католических храмах по-прежнему сохраняется продольная направленность композиции плана, а в протестантских — поперечная (церковь в Эмбрахе, 1779, арх. Давид Фогель, рис. 10).

Для рядовой, массовой архитектуры Швейцарии замечательны устойчивость местных традиций, сохранение ранее выработанных планировочных схем, конструкций, системы распределения декора. Привносимые стилистические приемы не разрушают созданного веками образа, а обогащают его. Умеренное и продуманное использование новых деталей не разрушает старой композиции, а усиливает ее. В уникальных памятниках, а также среди вновь возникших типов зданий выявляется тенденция последовательного приближения к европейским стилистическим направлениям, но в этом плане не было создано своей оригинальной архитектурной школы.

АРХИТЕКТУРА ПОЛЬШИ И ЛИТВЫ

I. АРХИТЕКТУРА ПОЛЬШИ XVII — НАЧАЛА XIX в.

XVII в. был для Польши временем феодальной, магнатско-шляхетской реакции против бюргерства, равно как и церковной контрреформации против протестантизма и гуманистической, светской культуры. Могущество магнатов, поддерживавших контрреформацию, основывалось на эксплуатации захваченных ранее земель на Востоке, вызвавшей, однако, восстания их населения, вместе с классовыми противоречиями и войнами ослаблявшие Польшу.

Феодальная реакция и контрреформация стремились использовать все средства воздействия на массы, в том числе архитектуру и другие виды искусства. Магнаты строили крупные укрепленные резиденции, со 2-й половины XVII в. принявшие вид дворцов, окруженных парками. Церковная контрреформация возглавлялась сильным и мощным монашеским орденом иезуитов. Иезуитские церкви в Польше строились по образцу церкви Иль Джезу в Риме — однонефными с боковыми капеллами, трансептом и куполом над средокрестием и с неглубоким алтарем в апсиде. Боковые фасады были просты, а главный, обычно лишенный башен, членился на два этажа и завершался фронтоном. Такими были польские иезуитские церкви XVI в., и этот тип перешел в XVII в.

Церковь Петра и Павла в Кракове (1605—1609, арх. Падовано), самое характерное произведение иезуитской архитектуры в Польше, сходное с римским прообразом как по плану, так и по форме, имеет высокий и богатый двухъярусный фасад (рис. 1). Однако многие иезуитские церкви

были значительно проще и часто не имели куполов.

Рядом с церквями иезуиты обычно сооружали конвенты и коллегии. Возводились они внутри городских стен, что сказывалось на общем облике города. Церкви часто строились в конце улиц, идущих от рынка (Познань, Пиотрков, Ярослав и др.).

В борьбе против реформации принимали участие и другие монашеские ордена. В конце XVI и XVII вв. в городах и предместьях возникло много монастырей, владевших обширными территориями, с местами для паломников и площадями для торжественных богослужений. Часто монастыри окружались укреплениями (Ченстохова, рис. 2, Виснич, Лежайск). В это же время строились крупные монастырские сооружения, посвященные «страстям господним», с монументальными капеллами (Кальвария Зебжидовская, Пакошь, Вейхерово), капеллы, посвященные Лоретанской мадонне, и др.

Церкви различных монашеских орденов 1-й половины XVII в. во многом повторяют иезуитский тип, например доминиканская церковь в Варшаве (1612—1638). Их новизной являются церкви с угловыми башнями (церковь камедулов в Кракове, 1605—1630, арх. Спецца). В 1643—1650 гг. в Климонтуве построена первая в Польше церковь, имеющая в плане эллипс (арх. Лоренцо де Сент) — пример непосредственного влияния римского барокко конца XVI — начала XVII в. (рис. 3).

В архитектурных деталях зданий, построенных до половины XVII в., часто встре-

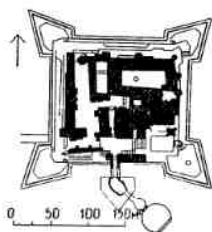
чаются формы позднего польского ренессанса, что объясняется участием в строительстве местных зодчих. Черты барокко прежде всего проявились в архитектуре королевских и магнатских резиденций: в постепенном переходе от однорядных планов с анфиладами комнат к многорядным, более компактным и не требующим применения связывающих галерей; в стремлении к симметрии и репрезентативности, создававшейся угловыми башнями; в возведении вокруг резиденции или объединении с ней укреплений с бастионами, имевших на окраинах военное значение, но служивших и символом мощи магната. В этот период проявляется забота о строительстве новых и усовершенствовании старых замков. К Вавельскому замку были пристроены две башни и реконструированы несколько его залов, получивших золоченые балочные потолки с росписью, кожаные обои, новые барочные каминные и дверные наличники из темного мрамора. В связи с перенесением столицы из Кракова в Варшаву королем Зигмунтом III Вазой был перестроен Варшавский замок. Закончено начатое еще в конце XVI в. строительство крыльев замка, которые вместе

со старыми готическими частями образовали в плане неправильный пятиугольник с угловыми башнями. Владислав IV построил Уяздовский замок в Варшаве, квадратный в плане с внутренним двором и четырьмя декоративными башнями по углам с богатыми по форме шпицами; центральный корпус со стороны Вислы имел два ряда помещений с двухэтажной лоджией в середине фасада. В обоих замках аттики уже отсутствуют.

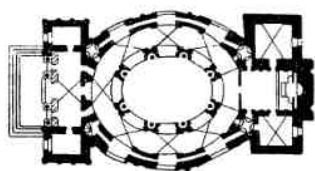
Полное развитие барокко получило в магнатских резиденциях. Дворцы в Бяла Подляска, Кельцах (рис. 4), Ланьцуте и Крушине, дворец Оссолинских в Варшаве — компактны; симметрия их фасадов подчеркнута лоджиями и угловыми башнями. Дворцы в Кельцах, Бяла Подляска и Оссолинских в Варшаве уже не имеют внутренних дворов; для их планировки характерны вестибюль на оси здания и большие залы второго этажа. При дворцах Бяла Подляска, Ланьцут, Виснич, Кшиштопор, Жешов и некоторых других были построены укрепления, большей частью пятиугольные, с угловыми бастионами и въездными воротами в одной из куртин. Великолепный замок был построен в 1631—



1. Краков. Иезуитская церковь Петра и Павла, 1605—1609 гг., Падовано. Общий вид и интерьер



2. Ченстохова. Укрепленный монастырь на Ясной горе, XV—XVII вв.
План



3. Климентув. Церковь, 1643—1650 гг., Л. де Сент.
План

1644 гг. в Кшиштопоре по проекту арх. Лоренцо де Сент (рис. 5). Внутренний двор дворца, эллиптический в плане, от-

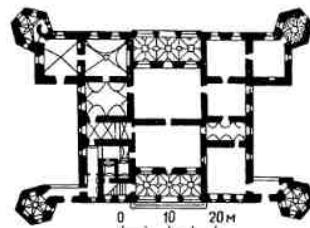
акцентированной угловыми башнями даже в деревянных усадьбах.

Города в XVII в. приходят в упадок. Прибыли от городских ремесел и торговли все больше захватывают магнаты и шляхта, что экономически ослабляло страну. В середине XVII в. нашествие шведов привело к огромным разрушениям на территории всей страны. При короле Яне III Собеском строительство оживилось, и в нем следует отметить роль арх. Тильмана ван Гамерена, голландца по происхождению. Во 2-й половине XVII в. польская архитектура вступила в период зрелого барокко.

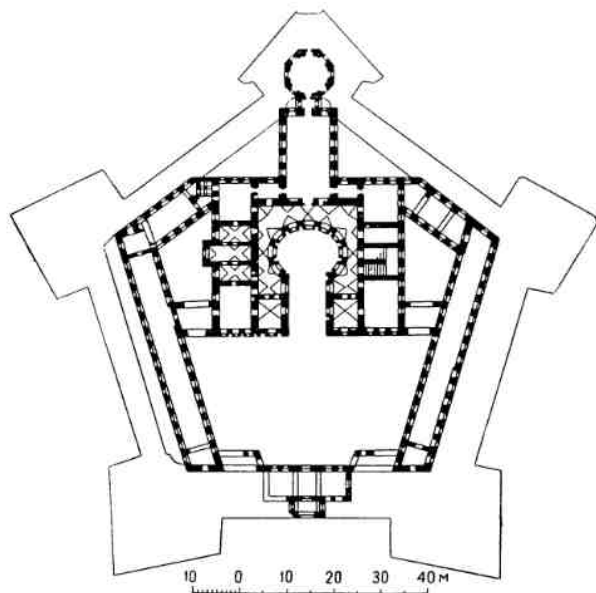
В культовой архитектуре 2-й половины XVII — начала XVIII в. наряду с прямо-



крыт с одной стороны, а дворец непосредственно соединяется с окружающими каменными укреплениями. Характерно введение темного колорита при отделке интерьеров с применением позолоты. Шляхта строила свои усадьбы и в виде единого объема с подчеркнутой осью симметрии (например, лоджия в Поддембицах), иногда



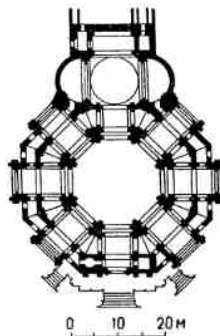
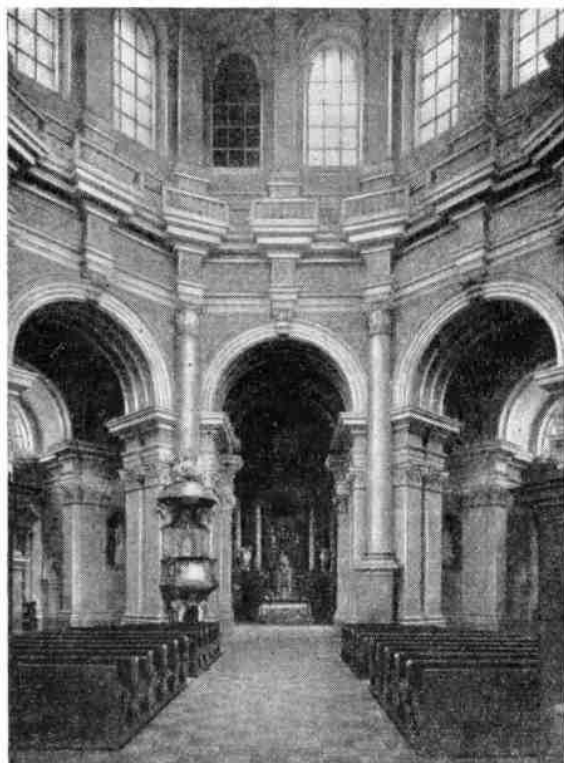
4. Кельцы Дворец епископа, 1637—1641 гг. Общий вид и план



5. Кшиштопор. Замок, 1631—1644 гг., Л. де Сент.
Общий вид и план 2-го этажа

угольными в плане церквами иезуитского типа все чаще встречаются постройки: центрические — многоугольные, с равноконечным крестом или объединяющие эти две системы; в XVIII в. появляются церкви, представляющие в плане удлиненный многоугольник или эллипс. Одно из первых сооружений нового типа — церковь Филиппинцев в Гостыни (1677—1698, арх. Катеначи). Она имеет форму восьмигранника с огромным куполом, следуя образцу церкви Санта Мариа делла Салуте в Венеции (рис. 6). В Варшаве Тильман построил две центрические церкви: Сакраменток (1688—1692) — в плане совмещающую крест и многоугольник с большим куполом — и Бернардинцев в Черникове (1690—1692) в виде равноконечного креста с куполом и

многоугольным в плане алтарем для монахов. Наружное убранство этих церквей в отличие от богатых интерьеров носит сдержанный характер. Тильману принадлежат также две центрические церкви: в Подзамче Хенциньске и университетская в Кракове, в ходе строительства переделанная в нефную. Капелла Собеских в Гданьске (1678—1681) тоже центрическая и перекрыта куполом. Форму удлиненного многоугольника, близкого к эллипсу, имеет план церкви Камедулов в районе Беляны в Варшаве, начатой в 1669 г. и законченной в XVIII в.



6. Гостынь. Церковь Филиппинцев, 1677—1698 гг., Катеначи. Интерьер и план



7. Краков. Церковь св. Анны, 1689—1703 гг., Тильман ван Гамерен. Фрагмент главного фасада

Во времена раннего барокко архитектура фасадов культовых сооружений носила спокойный характер; позднее появляются богатая лепка, сильные членения и боковые башни. Церкви Визиток (1684—1695, арх. Солари), Бернардинцев (1670—1680) и св. Анны (1689—1703) в Кракове (рис. 7) — типичные образцы польского барокко того времени.

Однако основное внимание в этот период уделяется не столько фасадам церквей, сколько созданию их великолепных интерьеров. Богатый рельеф стен, пышность архитектурных форм, мраморы и цветной стук, обилие лепных украшений, часто позолоченных, фигурная скульптура и, наконец, грандиозные живописные композиции сводов и куполов характерны для церквей.

Формы зрелого барокко появляются в перестраиваемых старых церквях. В иезуитской церкви в Познани были установлены монументальные колонны, а нефы получили богатую лепку (1695—1698, арх. Ка-

теначи и Вонсовски), готическая церковь Паулинов в Ченстохове перестроена в пышный барочный храм. Богатство и пышность убранства характерны и для отдаленных от центров монастырских церквей, таких как камедулская в Рытвянах и иезуитская в Свента-Липка (1691—1694).

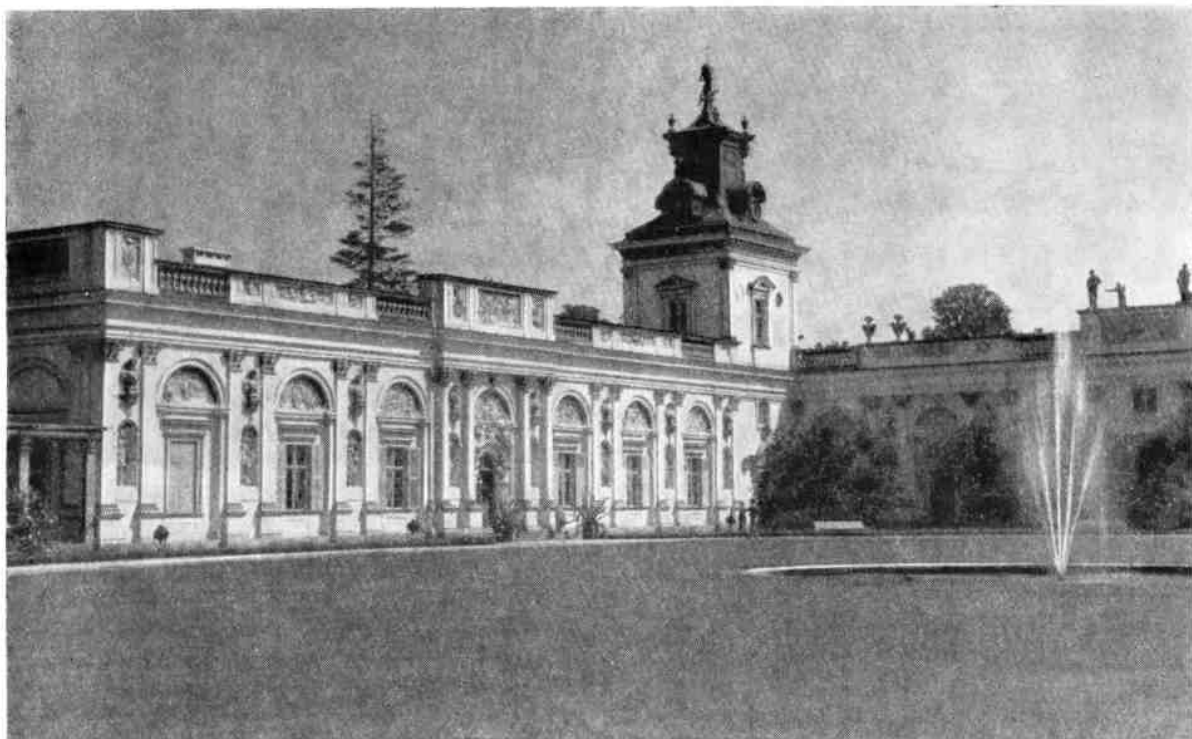
Формы барокко проникли в деревянное церковное строительство. Правда, там преобладала традиционная однонефная система, но встречаются и трехнефные церкви с трансептом и центрические.

Нередки случаи подражания формам каменных храмов: двухбашенные фасады, имитация сводов и куполов (Рыглице, Госпшидово, Томашов Люблинский). Пиластры снаружи и столбы внутри этих зданий украшаются резными капителями. Примером центрической системы служит церковь св. Анны в Олесно, где в 1668 г. зодчий Мартин Снопек пристроил к старому прямоугольному храму новый шестигранник с пятью радиально размещенными капеллами.

Со 2-й половины XVIII в. изменилась и светская архитектура. Новые резиденции магнатов строились как дворцовые ансамбли с широкой пространственной осевой компоновкой, где дворец занимает центральную часть между открытым парадным двором, окруженным флигелями, и большим парком. В композицию резиденций часто входили подъездные дороги и далекие перспективы. Начиная с XVIII в. в эту композицию все чаще включают водные пространства — бассейны правильной геометрической формы. Дворцы обычно были двухэтажными с вестибюлем на первом этаже и большим залом и комнатами с двух сторон зала на втором. Иногда по углам строили декоративные башни и ризалиты, подчеркивающие симметрию.

Одна из первых резиденций нового типа — дворец в Вилянуве под Варшавой, построенный арх. Лоччи для короля Яна Собесского, начатый в 1680 г. как небольшой дворец итальянского типа с четырьмя выступами по углам (рис. 8). В 1681—1694 гг. к зданию были пристроены галереи, заканчивающиеся башнями, а над его средней частью возводится еще один этаж.

Более крупная резиденция Красинского в Варшаве, построенная в 1677—1694 гг. по проекту Тильмана, имеет четыре угловых ризалита на главных фасадах, соединенных на втором этаже галереями со



8. Вильянув. Дворец, конец XVII в., Лоччи

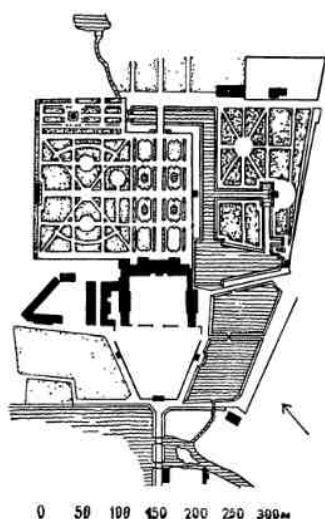
средним ризалитом. Совершенство архитектурной композиции этого здания выдвигает его в число важнейших памятников польского барокко (рис. 9). Тильман построил также дворцы в Белостоке и Пулавах (впо-

следствии перестроены), Любартове, Неборове и вероятно в Старом Отвоцке; в них центр главного корпуса подчеркнут плоским ризалитом с высоким фронтоном, а боковые выступы имеют иногда форму башен. Подобный характер имеют и варшавские дворцы этого периода — Паца, Радзивилла, Морштына и др.

Тильманом выстроены в Варшаве небольшие дворцы Мокроновских, Острожских и дворец на Маримонте, уже квадратные в плане, без выступов и башен. В них видно увлечение автора палладианскими образцами. Построенный Тильманом центрический купольный павильон в парке был включен во 2-й половине XVIII в. в общий ансамбль королевского дворца в Лазенках. В это же время строятся многочисленные деревянные усадьбы, обычно с боковыми пристройками. Из городских построек этого периода следует упомянуть о так называемом Маривилле в Варшаве, сооруженном также Тильманом, огромном комплексе зданий торгового назначения с капеллой в центре. В Торуне и сilesских городах было построено несколько боль-



9. Варшава. Дворец Красинских, 1677—1694 гг., Тильман ван Гамерен



10. Белосток. Дворец Браницких, XVIII в., И. Х. Клемм. Общий вид и план парка

ших бюргерских домов с обильно украшенными фасадами.

Многочисленные проекты великолепных королевских резиденций Саксонской династии в большинстве случаев не были осуществлены.

Начатая в эти годы перестройка старого Королевского дворца в Варшаве ограничилась устройством ризалита с балльным залом со стороны Вислы (1746, арх. И. Кноффель). Монументальный дворцовый ансамбль был создан в Варшаве вне городских укреплений XVII в. Центром композиции стал существующий дворец Морштынов, к которому в 1713 г. пристроили флигеля, образующие парадный двор (позднее превращенный в Саксонскую площадь), а с западной стороны разбит парк с павильоном (1724). Симметрично распо-

ложенные здания казарм продолжают развитие продольной оси композиции на запад. Проекты перестройки и увеличения дворца остались неосуществленными.

Не претворенным в жизнь проектом в Варшаве была и реконструкция Уяздовского замка. Проектировали эти здания немецкие архитекторы Нейманн, Пёппельманн, Дейбель и др., принесшие с собой распространившееся к тому времени в Европе декоративное искусство рококо. В течение 1-й половины XVIII в. рококо проникает в магнатские резиденции, включая и старые замки и дворцы. Например, дворец Браницких в Белостоке в 1748—1758 гг. был перестроен арх. И. Х. Клеммом, получив двойной парадный двор и парк со стриженными деревьями и партером. Дворец богато декорирован лепниной и скульптурой, которая в изобилии находилась и в парке. Башни получили изящные декоративные завершения (рис. 10).

Следует упомянуть также дворцовый комплекс в Радзине Подляском (1740—1758, арх. Якуб Фонтана) с большим двором, с парком и каналом на главной оси композиции (рис. 11). Интересна композиция переделанного в формах рококо дворца в Рыдзине (около 1741, силезский архитектор Карл Франц), стоящего на пересечении нескольких осей, организующих не только парк и далекий ландшафт, но и смежный городок, в котором на оси дворца возведена новая ратуша. Широко задуманы осевые композиции дворцов в Вольбоже, Хорошше, Кристинополе, Циюжени и др. Строились и усадьбы с павильонами, например Грабки. Тогда же переделаны в новом стиле интерьеры прежних дворцов

(Неборов), закладывались новые, обширные парки с террасами, павильонами, каналами и т. п.

Магнаты реконструировали свои городские резиденции или строили новые по проектам саксонских, итальянских и французских архитекторов. Наиболее интересны дворцы Брюля, Чарторыхских, Весслов, епископов краковских, так называемый дворец «Под бляхой» в Варшаве и некоторые здания в Кракове.

С середины XVIII в. улучшается экономическое положение городов, развиваются торговля и ремесла, растет их население, строятся новые и перестраиваются старые городские сооружения. В стиле рококо построены дома Пращмювских в Варшаве, Уфагена в Гданьске и силезских городах. Строятся новые ратуши, например в Лешне (после 1712, арх. Помпео Феррари), Белостоке (1745—1761, арх. И. Х. Клемм). Особого внимания достойна постройка библиотеки Залусских в Варшаве — провозвестника наступающего периода Просвещения.

Разнообразие и богатство формы позднего барокко в церковной архитектуре. В планах и фасадах церквей все чаще появляются округлые, эллиптические линии, придающие зданиям богатство светотени и живость, подчеркнутую архитектурными и скульптурными украшениями. В отделке интерьеров широко применяются стук, лепка и росписи, дополняемые убранством алтарей, украшенных скульптурами святых и ангелов-путти среди облаков и лучей. Из многих церквей, построенных и перестроенных в 1-й половине XVIII в., укажем только несколько наиболее характерных. В Великопольше обращают на себя внимание постройки арх. Помпео Феррари, овальные в плане церкви в Лонде (1728—1733), Овинске (1720—1728), Всове, евангелический собор в Лешне и капелла Потоцких в соборе в Гнезне (1727—1730).

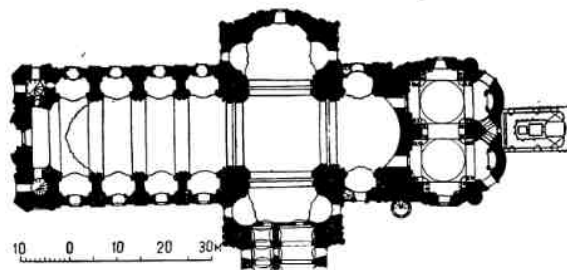
Влияние австрийско-чешской школы известного мастера Динценхофера проявилось в архитектуре прекрасных церквей в Легницком Поле (1727—1731). Один из лучших примеров этой школы, богатый неожиданными эффектами игры светотеней, — церковь в Кшешове (1728—1735, рис. 12), а также иезуитская церковь в Нысе и церковь в Вамбежице около Клодзка (1730). В Кракове большую роль играл польский архитектор Кацпер Бажанка, широко ис-



11. Радзись Подляски. Боковые ворота дворцового двора, 1740—1758 гг., Я. Фонтана

пользовавший элементы римского барокко в церквях: Миссионеров (1719—1728), Норбертанок в Имбрамовице (1711—1717) и, вероятно, Кармелиток. Тогда же в Кракове работал арх. Франческо Пладици (церкви Пиаров, 1759—1761, и Тринитариев 1752—1758), а также арх. Антонио Солари (церковь Паулинов, 1734—1742).

Великолепны церкви Визиток в Варшаве (1728—1734, архитекторы Карло Байи и Доменико Фонтана, рис. 13) и в Кобылке около Варшавы (1741—1763, арх. Д. Лонджи и Д. Фонтана). Эллипс применяли в



12. Кшешов. Церковь Богородицы, 1728—1735 гг. План



13. Варшава. Церковь Визиток, 1728—1734 гг.,
К. Байи и Д. Фонтана. Главный фасад



14. Холм. Церковь св. Апостолов, 1753—1763 гг.,
П. Фонтана

плане даже небольших церквей, как, например, в Карчеве, а церковь Камедулов в Варшаве, в районе Беляны рубежа XVII и XVIII вв. — многоугольная с трансептом. На территории люблинского воеводства аналогичны по плану центрические барочные церкви в Любартове (1733—1738), Влодаве (1741) и одна из наиболее живописных в Холме (1753—1763, арх. Паоло Фонтана, рис. 14).

В XVIII в. по-прежнему строились и деревянные церкви, иногда центрические (в Броке, 1750; Яблонове, 1760; Вышине, 1781) или в виде удлиненного многоугольника (Рыхнов, Мрочков, Ближин). Интересный пример барочного сооружения с трансептом и куполом, с богатой резьбой интерьера в формах рококо — церковь в Мнихове (1730). Наиболее живописна церковь в Малёвой (1739—1782), где даже очертания балок в нефах криволинейные.

К числу крупных и оригинальных барочных сооружений следует отнести некоторые синагоги, построенные с большим мастерством и отличавшиеся интересными

архитектурными формами. Главный зал, чаще квадратный, перекрывался сложными деревянными сводами, иногда надвинутыми один на другой в несколько ярусов (Волпа, Заблудов, Снядов и многие другие, сожженные гитлеровцами в 1939—1945 гг.).

• • •

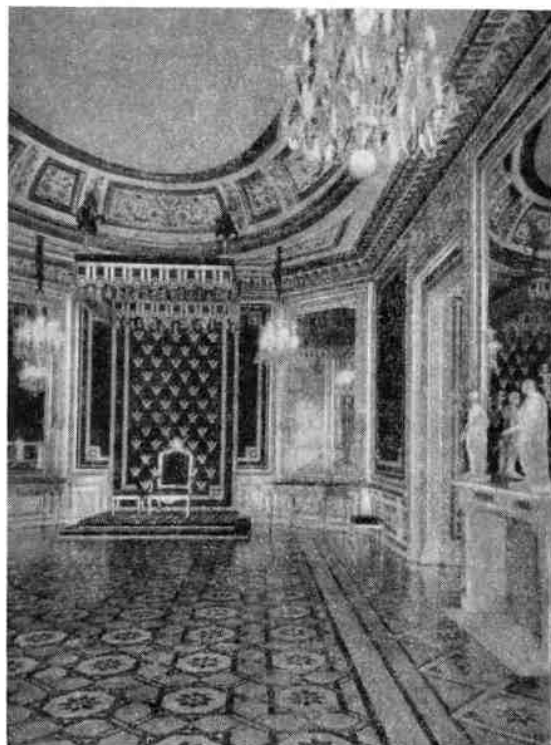
Великолепие архитектуры барокко выросло на базе феодального строя, уже мешавшего развитию страны и ведшего ее к экономическому упадку и потере политической независимости. Понятно поэтому, что прогрессивные идеи рационализма XVIII в. нашли в Польше живой отклик.

Осуществлению этих идей мешало то, что большинство их носителей принадлежало к привилегированным классам, среди которых было много противников нового, всячески противившихся реформам и принятию новой государственной конституции. Буржуазия была тогда еще слаба и вела упорную борьбу за укрепление своего по-

ложения в жизни страны. Поэтому перемены в архитектуре того времени выражаются сначала в изменении форм дворцов, и лишь позднее появляются проекты зданий школ, научных учреждений, академий, музеев, больниц, приютов, торговых домов, театров и других сооружений. Возникают проекты новой планировки городских улиц, площадей и общего благоустройства. В Варшаве начала деятельность «Комиссия доброго порядка» (благоустройства), работа которой принесла серьезные результаты. Появляются попытки создания в стране первых промышленных предприятий, мануфактур, строящихся по инициативе короля и некоторых магнатов. Экономические условия в стране не позволили осуществить многие интересные проекты. И все же идеи века Просвещения постепенно изменяли облик Польши.

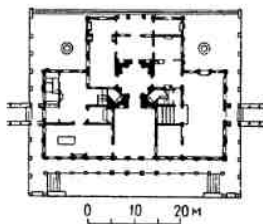
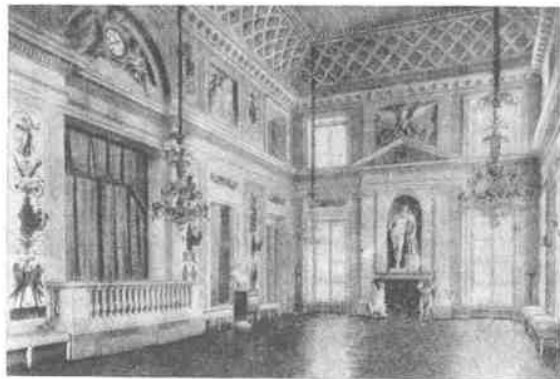
Архитектуре классицизма 2-й половины XVIII — начала XIX в. свойственно стремление к простоте форм и композиции зданий. В придворной архитектуре Польши большое значение получили французские образцы. Развитию новых форм сопутствовал интерес к античному искусству и в меньшей степени к средневековью, окрашенному ореолом романтики. Новые эстетические принципы сказались в изменениях планировки парков, где вместо геометрических форм партеров и стриженных деревьев появляются пейзажные сады и парки с гротами, искусственными руинами и пастушескими хижинами.

Самые видные произведения архитектуры начала этого периода, как и раньше, — королевские резиденции. Король Станислав Август окружил себя выдающимися художниками, которые, несмотря на материальные затруднения в стране, создали ряд высокохудожественных произведений. Еще до вступления на престол Станислав Август заказал французскому архитектору Кусту проект дворца в формах классицизма (1761), а в 1764 г. французский архитектор В. Луи составил проект перестройки Варшавского замка. Однако перестройка замка велась под руководством жившего в Польше архитектора Якуба Фонтаны, а потом придворного архитектора Доменико Мерлини, перестроившего частично Уяздовский замок (1766—1771) и строившего в Лазенках Дворец на воде, Белый домик, Мысливецкий дворец и др. (до 1793).



15. Варшава. Королевский замок, Тронный зал, 1780—1785 гг.

В Варшавском замке работы велись в основном по изменению интерьеров. Были созданы анфилады больших торжественных залов, отличавшихся богатством и изяществом деталей, великолепными плафонами работы Бачиарелли и полами из различных сортов дерева. Некоторые залы, например тронный, построенный еще в саксонский период, и после перестройки имел в своей архитектуре отзвуки барокко (рис. 15). Первые сооружения в Лазенках — это летний павильон, называемый Белым домиком (1774—1775), квадратный в плане, и Мысливецкий дворец (1775—1777) с фасадом, носящим черты барокко в изгибе крыльев и форме большой ниши в центре. В 1784 г. начались работы по постройке Дворца на воде. Центральной частью дворца был круглый зал купальни конца XVII в. К нему пристроены со всех сторон новые комнаты и залы. Небольшой дворец, прямоугольный в плане, украшенный нишей с колоннами с юга и колоннадой портика с севера (1788), представляет собой шедевр архитектуры того времени. Интерьеры дворца соединяют простоту



16. Варшава. Лазенковский дворец, 1784—1788 гг., Д. Мерлини. Южный фасад, план и интерьер балльного зала

планировки с высоким художественным уровнем деталей, богатством живописи, скульптуры и бронзовых украшений (рис. 16).

Квадратный или прямоугольный план с круглым залом в центре стал образцом для дворцов 2-й половины XVIII в. Среди них можно указать на так называемую «Круликарню» в Варшаве (1786—1789, арх. Мерлини, рис. 17) и дворец в Любостоуне (1800, арх. С. Завадский, рис. 18); интересным вариантом является небольшой дворец в Натолине, в котором центральный зал, эллиптический в плане, выдвинут вперед и вместо наружной стены имеет открытую колоннаду (1782, арх. Ш. Цуг, рис. 19). В других дворцах (Яблонна, 1775—1779, арх. Д. Мерлини, рис. 20; Мала Весь, Рогалин, Смелов, 1797, арх. Завадский), залы выдвинуты

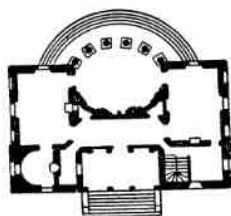
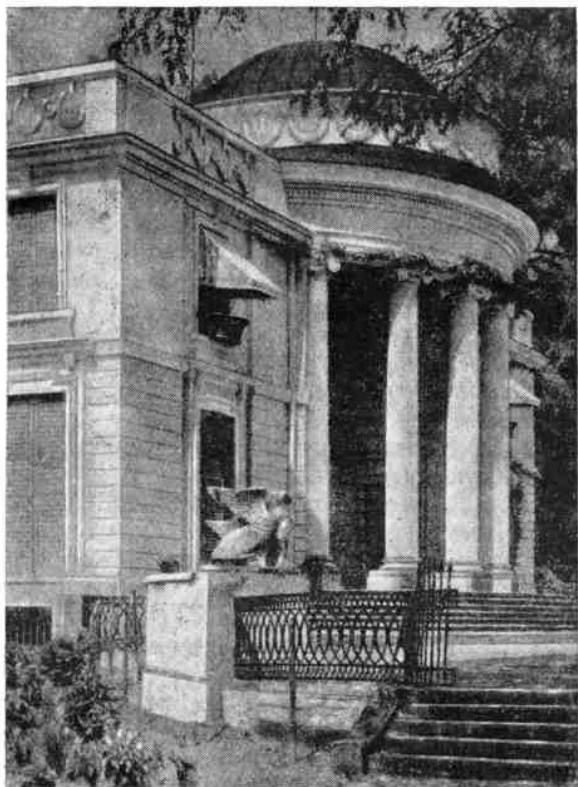


17. Варшава. Дворец «Круликарня», 1786—1789 гг., Мерлини



18. Любостронь. Дворец, 1800 гг., С. Завадский

вперед, образуя центральный ризалит. В больших резиденциях продолжал применяться парадный двор, окруженный флигелями, но теперь появляются закруглен-



19. Натолін. Дворец, 1782 г., Ш. Цуг. Фрагмент фасада и план

ные галереи или колоннады между флигелями и главным корпусом (Рогалин, Смелов, Павловице, Святск, Бялачев и др.).

То же было и в городских дворцах, например во дворце примаса в Варшаве (1783, арх. Е. Шрёгер). Но магнатские городские дворцы часто строят уже без двора, вдоль красной черты улицы, как, например, дворцы Рачинских и Тышкевичей в Варшаве (1785—1791, архитекторы С. Завадский и Я. Х. Камзетцер), дворец Дзялинских в Познани (1780—1790, рис. 21) или дворец Яблоновских и Водзицких в Кракове (1777—1783).

В 80—90-х годах XVIII в. в Польше зарождаются новые капиталистические эконо-



20. Яблонна. Дворец, 1775—1779 гг., Д. Мерлини

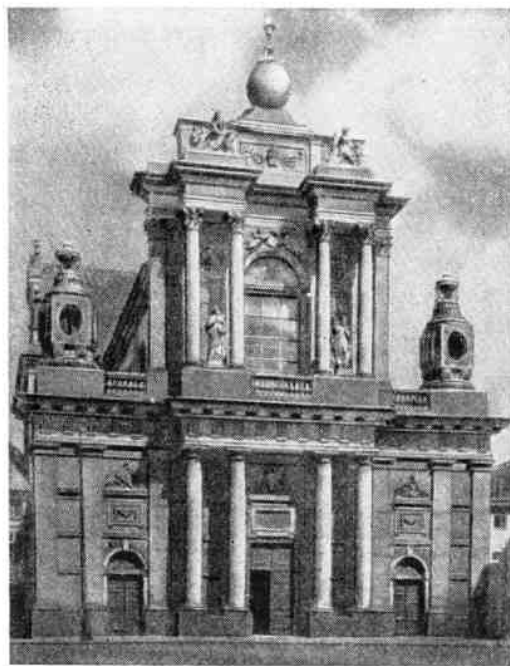


21. Познань. Дворец Дзялинских, 1780—1790 гг

номические отношения. Представители городской буржуазии строят в столице торговые и банкирские дома, состоящие из залов для банковских или торговых операций и складов, весьма представительные. Таковы дворцы Теппера (1774, арх. Е. Шрёгер) и дворец Резлера (арх. Ш. Цуг, рис. 22) в Варшаве.



22. Варшава. Дворец Резлера, 3-я четверть XVIII в., Ш. Цуг



23. Варшава. Церковь Кармелитов, 1777—1789 гг., Е. Шрёгер

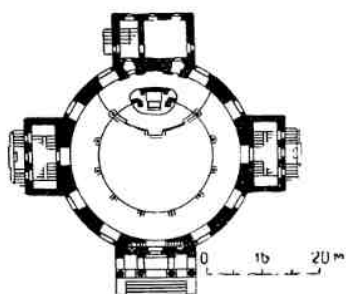
В связи с развитием в Польше городов возникают нового типа жилые дома и ратуши в формах классицизма, как, напри-

мер, в Седльце (около 1780, арх. Станислав Завадский), Коцке (до 1784, арх. Д. Мерлини), Блоне (1782, арх. Д. Мерлини), в районе Лешно в Варшаве (1785, арх. Ш. Цуг). Ратушу в Люблине в 1787 г. и верх башни Познаньской ратуши перестраивал арх. Д. Мерлини. Развитие путей сообщения вызвало строительство дорожных станций — «заездов», состоящих из гостиницы и обширной конюшни с каретным сараем (заезды «Деканка» и «Под орлом» в Варшаве). Строились здания научных учреждений и учебных заведений. В Кракове сооружено здание астрономической обсерватории (1788, архитекторы Завадский, Радваньский). Перестроено здание Коллегиум Нобилиум (1785) в Варшаве; в Тшемешне построена бурса (1773).

В Варшаве и Каменце возведены крупные комплексы казарм (арх. Завадский). В Варшаве построены театр на площади Красиньских (1779, арх. Солари), театр в так называемой «Помаранчане» (1786—1793, арх. Мерлини) и Летний театр в Лазенках (1790—1793, арх. Мерлини).

Новые веяния проникают и в церковную архитектуру, где до конца XVIII в. господствовал барокко. Но общий объем культового строительства значительно уменьшился. Часто во время перестройки церквей элементы классицизма перемешивались с барочными (фасады церкви Кармелитов в Варшаве, 1777—1789, арх. Шрёгер, рис. 23; Познанский собор, 1772—1789, архитекторы Шрёгер и Солари); фасады церкви св. Анны в Варшаве (1788, архитекторы П. Айгнер и Потоцкий) решены в палладианских формах. Башни собора в Гнезне и церкви в Туме под Ленчицей арх. Шрёгер надстроил еще в духе барокко.

Выделяется оригинальностью лютеранская церковь, построенная в Варшаве в 1777—1779 гг. арх. Ш. Цугом. Круглое здание с четырьмя выступами и портиком с фронтоном, перекрытое куполом с фонарем, простое и суровое, принадлежит к новаторским сооружениям того времени (рис. 24). Центрический план имеет церковь в Скерневице (1781, арх. Е. Шрёгер), а в конкурсе на храм Провидения с участием лучших польских архитекторов почти все проекты предусматривали подобное решение. Наряду с этим продолжалось строительство церквей зального типа и многоугольных в плане (Кернозин, Петри-



24. Варшава. Лютеранская церковь, 1777—1779 гг., Ш. Цуг. План

kozy, Радеевице). К числу сооружений строгого классицизма с монументальной колоннадой на фасаде принадлежит церковь в Кшижановице (1783—1787, арх. Завадский).

Война с Россией и Австрией в конце XVIII в. и внутренние беспорядки, закончившиеся третьим разделом польского государства в 1795 г., стали причиной больших трудностей, углубившихся в годы наполеоновских войн. Группа варшавских архитекторов распалась, и до 1815 г. они работали главным образом в провинциальных усадьбах. Дворцы в них строились обычно двухэтажными, с портиком и фронтоном; в центре здания часто помещался круглый или овальный зал (Бейсце, Павловице, Нездов, Гестков, Колачкове и др.). Портики с фронтонами часто возводились и у одноэтажных домов (Слешин, Петрики, Халчув и др.), равные по высоте дому или в виде галереи вдоль всего фасада (Могильница, Рожнов и др.). В резиденции Чарторыских в Пулавах арх. П. Айгнер построил дворец Маринки, близкий Дворцу на воде в Лазенках, и павильоны в пейзажном парке, напоминающие античные постройки, как храм Сивиллы (1798—1801, рис. 25), или своеобразно трактованные готические (Готический домик, 1809). В Пулавах Айгнер построил и церковь-ротонду с портиком (1803). В этот период в ряде имений закладываются пейзажные парки с павильонами, руинами, амфитеатрами, акведуками и т. п. Наиболее интересен из сохранившихся до наших дней — парк в Аркадии около Ловича (заложен в 1780).

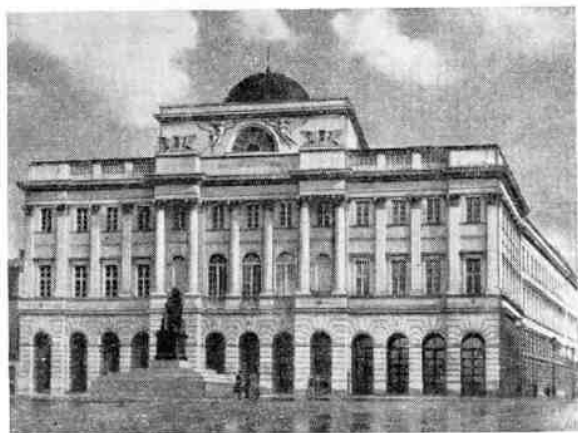
После венского конгресса (1815) на территории так называемого Царства Польского, несмотря на политический гнет, возникли сравнительно благоприятные условия культурного и экономического

развития. Росла промышленность, развивались города, возникали новые промышленные центры — Лодзь, район Кельцы и города Домбровского угольного бассейна. Развитие мелкой промышленности вызвало наплыв населения в города, что привело к расширению жилищного строительства в них. Возникает многоквартирный тип жилого дома, в котором квартиры сдаются внаем. В промышленных районах строятся рабочие поселки, обычно состоящие из типовых деревянных зданий, упрощающихся и обедняющихся по мере роста количества рабочих.

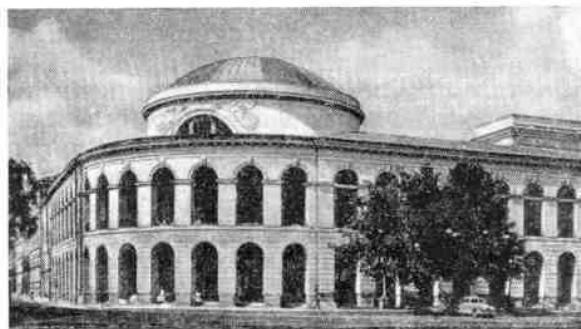
Планы реконструкции городов и проекты новых промышленных центров все еще следуют старым традициям: осевой системе плана, радиальным улицам, круглым, полукруглым и многоугольным площадям. По такому типу построены города Лодзь, Озоров, Бялогон и другие промышленные центры, города и поселки. Много внимания уделялось композиции промышленных зданий, проектируемых чаще в классических формах, иногда в готике. Для них, а также для жилых домов для рабочих, почтовых станций и заездов и даже для церквей выпускались типовые проекты (альбомы Айгнера).



25. Пулавы. Храм Сивиллы, 1798—1801 гг., Айгнер



26. Варшава. Дворец Сташица, 1818—1823 гг., А. Корацци



27. Варшава. Польский банк, 1825 г., А. Корацци



28. Варшава. Большой театр, 1825—1833 гг., А. Корацци

С развитием капитализма аристократия и помещики переселяются из городов в загородные имения, а в их дворцах размещаются административные учреждения, причем изменяется их архитектурный облик. Возникает новый тип административного здания в строгих классических фор-

мах с портиком, часто поднятым на рустованных арках. Этот тип, появившись еще в Варшавском герцогстве (1807—1815), распространился в 20—30-е гг., а окончательно сформировался в творчестве архитектора А. Корацци, начавшего свою деятельность в Польше в 1818 г. постройкой здания Общества друзей наук в Варшаве, или, как его называют, дворец Сташица (рис. 26). Оно имеет купол и колоннаду над аркадами первого этажа, но наличие боковых ризалитов со сдвоенными колоннами еще говорит о влиянии барокко. В перестроенных Корацци в административные здания дворцов Мостовских, Лещинских, Огинских и др. элементов барокко уже нет. В здании Казначейства (1824) Корацци соединил несколько прежних дворцов в одно целое и дополнил их новым зданием Польского банка (1825), где двухэтажные аркады окружают большой купольный круглый зал (рис. 27).

Крупнейшее произведение Корацци — здание Большого театра в Варшаве, одного из самых больших в Европе того времени (1825—1833). Театр возведен на месте снесенного дворца Маривилла, причем флигель с колоннадой, построенный в 1820 г. по проекту арх. Айгнера, Корацци включил в виде крыла главного здания театра, а с другой стороны построил точно такое же крыло, создав крупный ансамбль во всю длину площади (рис. 28). Центральная часть здания украшена большой колоннадой над аркадой (позднее к ней был пристроен портик с колоннами).

Новые постройки и перестройка прежних изменили облик Варшавы, в котором начала преобладать архитектура классицизма, особенно на новых улицах. В этом стиле строились административные и хозяйственные здания: бани, склады, гауптвахты и городские заставы (1816—1818, арх. Я. Кубицкий). Строятся или перестраиваются в классических формах ратуши в Ловиче, Лодзи, Коло, Конине, Калише, Плоцке, Александрове и других городах. В тех же формах с колоннадами строят городские дома, заезды, торговые ряды (Сохачев, Гура Кальвария).

На польской территории, попавшей под австрийское господство, экономическое положение не благоприятствовало строительству. В Кракове лишь фасады нескольких домов были перестроены в формах классицизма — без колоннад и портиков. То же

относится и к территории, попавшей под власть Пруссии. Прусское правительство сознательно тормозило индустриализацию страны и строительство.

Церковное зодчество потеряло ведущую роль в развитии архитектуры уже в конце XVIII в., а в начале XIX в. строительство церквей еще более сократилось. В Варшаве в это время построены церкви св. Александра (1818—1825, арх. Айгнер),

ротонда с двумя портиками. Несколько небольших церквей было построено по типовым проектам Айгнера.

Преобладающее место в строительстве занимают в это время светские общественные здания. Время существования Царства Польского было периодом больших изменений и замыслов, которые должны были привести к осуществлению идей века Просвещения.

II. АРХИТЕКТУРА ЛИТВЫ XVI — НАЧАЛА XIX в.

В XVI в. Литва переживает экономический подъем в связи со спросом на литовское сырье на внешнем рынке. Развитие торговли и ремесел вызывает рост городов и строительство новых жилых, общественных и административных зданий.

В Литву стилистические влияния Ренессанса приходили по двум направлениям. Для великокняжеского двора и частично для магнатов работали мастера из Италии, а экономические и культурные связи с Пруссией и Нидерландами создавали условия для развития литовского варианта северного Ренессанса, особенно в жилых домах горожан.

Одним из первых образцов Ренессанса была городская стена г. Вильнюса, начатая в 1503—1522 гг. под угрозой татарских нашествий и строившаяся до начала XVII в. В начале XIX в. стена была разобрана и сохранились лишь части ее и ворота Аушрос (Медники). Кирпичная кладка еще готическая, но ворота Аушрос сохранили характерный аттик с декоративными мотивами северного Ренессанса (рис. 1).

В архитектуре городских домов можно проследить постепенный переход от готики к Ренессансу. Готические традиции в XVI в. долго держатся в конструкциях, кирпичной кладке, плановых решениях, общем характере высоких декоративных фронтонов. Элементы Ренессанса вначале появляются в декоративных деталях. Например, высокий фронтон дома начала XVI в. в Каунасе (ул. Кузмос, 71) имеет два яруса полуциркульных глухих аркад, сложенных из лекального кирпича и расположенных друг над другом в шахматном порядке.

В дальнейшем во фронтонах все сильнее подчеркивается горизонтальное членение карнизами, а ярусы расчленяются мелкими пилястрами и нишами; по контуру такие фронтоны декорируются мелкими волютами и обелисками. Примером этого служит корпус бывш. дворца Массальских (начало XVII в.) в Каунасе (рис. 2). Подобные фронтоны строились также на торцах церковных нефов. Фронтоны литовского Ренессанса имеют в основе треугольник (традиция литовской готики) в отличие от польских ступенчатых фронтонов.

Здания 2-й половины XVI в. в Литве отличаются массивными, малорасчлененными объемами; дома и дворцы часто завершаются высокими декоративными аттиками, которые прикрывали чердак односкатной крыши; глухие арочки с консолями обрамляют арки порталов или создают в сочетании с лизенами или пилястрами фриз. Пример — дом капитула в Вильнюсе (ул. Горького, 4).

Ратуши Вильнюса и Каунаса XVI в. не сохранились, будучи перестроены в конце XVIII в. Не сохранился и княжеский дворец в Нижнем замке Вильнюса (1547—1548, арх. Джовани Чини). По сохранившимся изображениям видно, что он был трехэтажным асимметричным; членения его фасадов, декоративный аттик, обработка окон и порталов носили явно ренессансный характер.

Замки и городские дворцы феодалов XVI в. еще служили для обороны, но не имели общенародного стратегического значения средневековых замков. В плане четырехугольный двор ограждался с двух или трех сторон жилыми и хозяйственными корпусами, а с остальных — высокими



1. Вильнюс. Городские ворота Аушрос, XVI в.



2. Каунас. Дом Массальских, начало XVII в.

кирпичными стенами с боевыми галереями и бойницами. На углах сооружались круглые, иногда многогранные башни.

Замок Раудоне, Юрбаркасского района, в конце XVI в. имел со стороны р. Немана жилой двухэтажный корпус, а в глубине двора — подсобный (соединенный с первым крепостными стенами), четыре угловых башни и пятую, очень высокую в центре фасада главного корпуса. В XIX в. замок был перестроен.

Замок Панемуне в Витенае, Юрбаркасского района, построен в 1604—1609 гг. арх. П. Нонгартон (он же построил для себя жилой дворец с угловыми башнями в Гойценишках, Гродненская обл. БССР) и достраивался с середины XVII в. Замок стоит на возвышенности, на берегу Немана. Неправильный четырехугольный двор окружен жилыми корпусами с башнями по углам (сохранились две). С западной стороны первоначально была только высокая крепостная стена. Снаружи стены замка были покрыты серой штукатуркой с широкими белыми горизонтальными полосами, а некоторые проемы имели двойные глухие арки на консолях. Замок окружен парком, в котором была система террасных прудов.

Замок Биржай князей Радзивиллов 2-й половины XVI в. был крепостью с земляными бастиянами и валами, окруженной рвами и озером по системе итальянских теоретиков Возрождения. Дворец князя стоял посередине крепости. Замок подвергся неоднократному разрушению в войнах со шведами, но в 1660—1669 гг. был восстановлен и расширен. Теперь он стал двухэтажным с трехэтажными ризалитами на концах, но снова был взорван шведами. По сохранившимся стенам, гравюрам и описаниям видно, что архитектура дворца была характерной для позднего Ренессанса с некоторыми чертами барокко.

Религиозная вражда вынуждала католиков и протестантов строить церкви с массивными стенами и оборонными приспособлениями; многие из них были разрушены. Католические церкви обычно были однефными или трехнефными базиликами, но встречаются также зальные, а иногда с трансептом; фасады гладкие или декорированные арочным фризом и лизенами. Характерны круглые угловые лестничные башенки или большая башня впереди здания и цилиндрические своды нефов с нервюрами, чисто декоративными



3. Вильнюс. Церковь Михаила, 1594—1625 гг.

(церкви: Всех святых в Вильнюсе, 1620—1631; в Видянишкисе, 1618; Петра и Павла в Шауляе и Михаила в Вильнюсе). В безбашенных фасадах применяются вышеописанные фронтоны (церковь в Рикантае, Вильнюсского района, XVI в.).

Трехнефная базилика Вознесения в Симнасе (Алитусский район), заложенная в 1520 г., имеет глухую трифорию в среднем нефе, выступающие наружу круглые башенки, массивные угловые контрфорсы в передней части, суживающиеся кверху и сходящие на нет в местах заделки в стену. Декор церкви прост: только на одной часовне, задней стене среднего нефа и над боковым входом, имеются декоративные двойные арочки с консолями.

Церковь Петра и Павла в Шауляе (1595—1625) однефная с трансептом и восьмигранной башней впереди, достроенной во 2-й половине XIX в. Фронтоны на торцах трансепта раньше были богато украшены в характере северного Ренессанса. Стены расчленены пилястрами с арками на консолях.

В однефной церкви Михаила в Вильнюсе (1594—1625, рис. 3) скрещиваются три стили: цилиндрический свод с распалубками и декоративными нервюрами, контрфорсы и очень высокая крыша — пе-

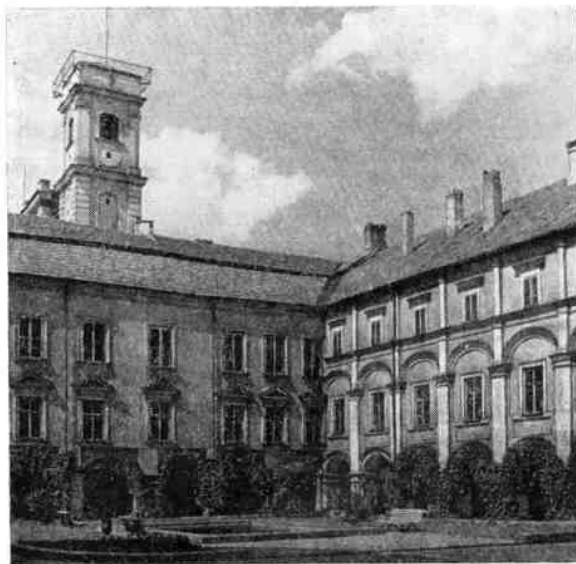
режитки готики; круглые лестничные башенки на углах фасада с завершениями 1662 г. типичны для Ренессанса; фронтоны с волютами — барочного характера.

• • •

С конца XVI в. в условиях католической реакции феодалы строят церкви и монастыри по всей стране и дворцы в городах, переживающих экономический и политический упадок. В развитии литовского барокко различают три периода: раннее — 1600—1650, зрелое — 1650—1690 и позднее барокко — 1690—1790 гг.

В период раннего барокко в Вильнюсе работают итальянские и местные, обучавшиеся в Риме, мастера. Первые признаки барокко появляются в ансамбле Вильнюсского университета, который начинает свою трехсотлетнюю историю строительства в конце XVI в. (рис. 4), когда иезуиты построили здесь в 1584—1603 гг. здание академии с трехэтажными аркадными дворами в духе Ренессанса, но с элементами раннего барокко. Аркады были закрыты в XIX в., а нижние аркады «двора Скарги» вновь открыты в 1923 г.

Дворец Януша Радзивилла в Вильнюсе (начало XVII в.) в основе решен по ба-



4. Вильнюс. Большой двор университета, 1584—1603 гг.



5. Вильнюс. Церковь Тересы, 1634—1650 гг.

рочному: с парадным двором, открытым в сторону улицы, и двухэтажными корпусами с трехэтажными павильонами в центре и на углах.

Иезуитский храм Казимира в Вильнюсе (1604—1618) повторяет планово-объемное решение церкви Иль Джезу в Риме: та же схема с просторным средним нефом с трансептом, перекрытым цилиндрическим сводом и куполом; вместо боковых нефов — ряды капелл. В отличие от римского образца храм Казимира имел двухбашенный плоский фасад, ставший традиционным в Литве (перестроен в 1867). Тип Джезу в XVII в. повторялся в Вильнюсе несколько раз, даже в православной церкви Святодуховского монастыря (1624—1633), отличающийся от католических храмов наличием трех абсид и иконостаса.

Часовня Казимира — мавзолей королевской семьи — была пристроена к Виль-

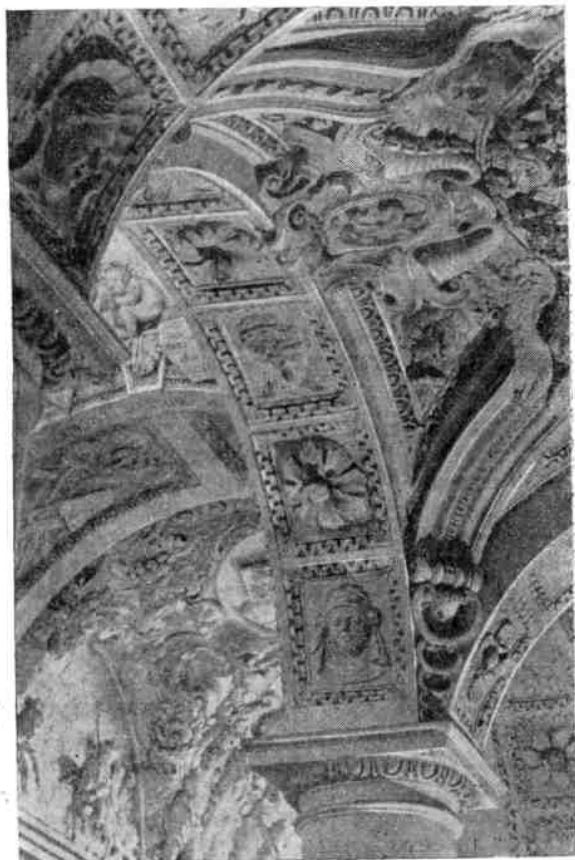
нюсскому кафедральному собору в 1624—1636 гг. арх. Константино Тенкалли. Скромная снаружи часовня со строгим интерьером из черного и красного мрамора; наиболее барочна рельефная композиция над алтарем.

В это время в Вильнюсе строились церкви с безбашенными фронтовыми фасадами римского типа. Самая значительная из них церковь Тересы (1634—1650, при участии арх. К. Тенкалли, рис. 5). Ее фасад имеет более стройные пропорции в соответствии с местными традициями. Сравнивая фасад Тересы с римскими храмами Иль Джезу (Делла Порта) и Сусанны (Мадерна), можно отметить следующую разницу. В римских фасадах: верхний ярус равен нижнему, а ширина фасада равна его высоте, наклон фронтона 1:3; аттик первого яруса, плоские раскреповки карнизов и перегрузка деталями создают впечатление массивности и тяжести. В фасаде церкви Тересы верхний ярус равен $\frac{2}{3}$ нижнего, а ширина фасада равна $\frac{3}{4}$ его высоты, наклон фронтона почти 1:1. Отсутствие аттика, пилоны со спаренными пилястрами, смелые раскреповки карнизов и фронтона, вертикальное устремление волют, умеренность в деталях — создают впечатление легкости и стремления вверх.

Когда в Вильнюсе начинает развиваться барокко, то в других городах (Каунас, Кедайнйя, Биржай) еще продолжается Ренессанс, иногда даже с готическими элементами (например, церковь Троицы в Каунасе, 1635).

В период зрелого барокко страна была истощена после войны Речи Посполитой с Россией и Швецией (1655—1660), но олигархическая верхушка, разбогатевшая за счет роста цен в Западной Европе, строит монументальные храмы и дворцы. Формы барокко не только римской, но и венецианской школы теперь господствуют уже во всей стране.

Храм Петра и Павла в Вильнюсе (1668—1676, Я. Заор, рис. 6) повторяет схему Иль Джезу. Снаружи доминирует купол не очень выразительного очертания и верхи двух низких башен западного фасада, как будто повторяющих старую вильнюсскую традицию. Фасад двухъярусный, расчленен колоннами и пилястрами в духе раннего барокко. Пространственная композиция интерьера логична и проста. Здесь главное представляет скульптурная



лепка из белого стука, обильно покрывающая конструктивную основу здания, отличающаяся большим вкусом и мастерством исполнения, созданная под руководством художника Перетти. Тематика скульптур имеет национально-историческое значение. Кроме религиозных сюжетов в боковых капеллах правой стороны изображены сцены из истории Великого княжества Литовского, а в левых капеллах — аллегорические группы: «Милосердие», «Право» и др. В декоративных композициях изображены атрибуты бытовой жизни того времени.

Примером барочного архитектурного ансамбля является камедульский монастырь Пажайслис под Каунасом (1667—1712, рис. 7), основанный канцлером Кристофором Пацем как семейный мавзолей. Проект и начало постройки — арх. Лодовико Фредо. Ансамбль имеет строго осевую композицию, аллея подводит к въездным воротам, за которыми длинный проезд между каменными оградами ведет до круглой площадки для разворота карет; здесь



6. Вильнюс. Храм Петра и Павла, 1668—1676 гг., Я. Заор. Общий вид, интерьер и фрагмент интерьера

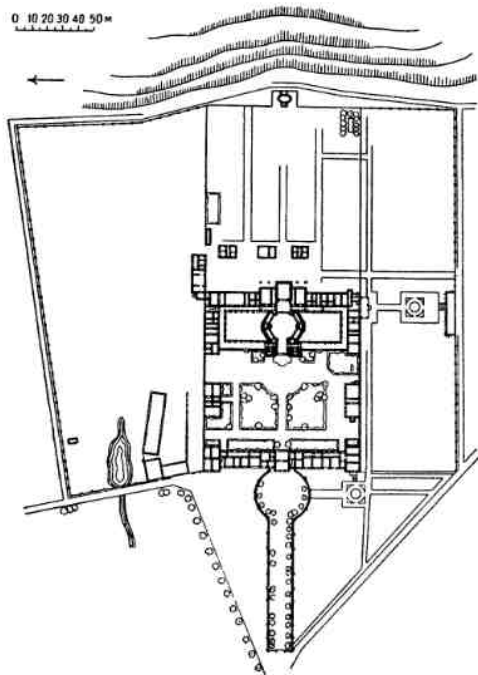
посетители проходили через вторые ворота, за которыми раскрывается вид на монументальный храм с двухбашенным фасадом и куполом. За храмом — закрытый сад с индивидуальными домиками монахов и башней для отшельников на 33-метровой оси. Храм перекрыт шестигранным куполом и имеет некоторое сходство с храмом



Санта Мариа делла Салуте в Венеции. Интерьер храма облицован разноцветным карпатским мрамором, украшен фресками и обильной декоративной лепкой.

Во 2-й половине XVII в. литовские магнаты строят в Вильнюсе большие монументальные барочные дворцы симметричной композиции. Дворец Служки, построенный в 1690 г. на искусственном мысе в русле р. Нерис, четырехугольный в плане с угловыми ризалитами, напоминает замок, хотя он и не имел оборонительного значения. Дворец Сапеги (окончен в 1691) был решен по-барочному — с парадным двором и большим парком позади. Сохранились фасады и парадные ворота.

Зрелое барокко начинает господствовать во всей Литве, однако на периферии имеет место и продолжение старых традиций. Доминиканская церковь в Расейняе (1663) имеет базиликальный корпус со сравнительно широкими боковыми нефами, характерными для Ренессанса, Раудондварис — замок-дворец (1655—1664) — имеет готические формы и готическую кладку из кирпича. Кальвинская однефная церковь в Кяльме (1660—1670) имеет готические крестовые своды с нервюрами и готические арки окон. Только скромный портал имеет формы Ренессанса.



7. Пажайслис. Генплан ансамбля и храм, 1667—1712 гг., Л. Фредо

В XVIII в. из-за Северной войны и феодальных междоусобиц литовский народ вновь переживает экономический и культурный упадок. Но феодалы и духовенство, усиливая свое экономическое и политическое господство, строят церкви и монастыри. Гражданское строительство имело второстепенное значение: общественных и жилых домов строилось немного. Каменные производственные и хозяйственные постройки редко имели архитектурную ценность.

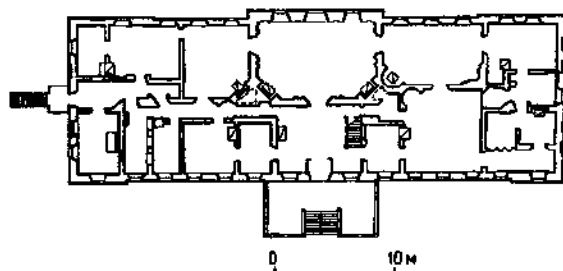
На литовское позднее барокко влияли итальянские школы того времени (Римская, Пьемонтская) и творческие связи с Польшей, Россией, Францией, Саксонией и другими странами. В 1-й половине XVIII в. до экономического восстановления страны после Северной войны в Литве строятся скромные жилые дома и небольшие церкви, центрические или бескупольные, двухбашенные, продольного плана.

Важнейшим этапом в развитии позднего барокко в Литве являются 1735—1765 гг. В эти три десятилетия значительно укрепилась экономика страны, получили развитие сельское хозяйство, кустарные промыслы и мануфактура и расширились торговые связи с другими странами.

Архитектура литовского позднего барокко отличается легкостью и изяществом деталей, оригинальными формами оконных и дверных проемов. Декоративные мотивы рококо применяются и в интерьерах, и на фасадах. Эти характерные черты позднего барокко свойственны преимущественно культовым зданиям. Архитектуры хозяйственных и жилых построек, а также и дворцов оно коснулось в значительно меньшей степени.

Усадебные барочные комплексы складывались на протяжении долгого времени при участии местных зодчих, использовавших традиции народной архитектуры. Постройки в усадьбах обычно располагались свободно около двух-трех различных по назначению дворов. У парадного двора, имевшего форму четырехугольника, стояли жилые дома, кухня, амбары и другие подсобные постройки. К этому двору, как правило, примыкали пейзажного типа парк и фруктовый сад. Хозяйственные дворы были малы, тесно застроены и лишены зелени. Они располагались вблизи или на некотором отдалении от основного двора.

Планы некоторых сельских каменных жилых и хозяйственных построек указывают на преемственность от народного деревянного зодчества: встречаются небольшие каменные дома с поперечными капитальными стенами, расчленяющими внутреннее пространство на три части, и продольными стенами, делящими боковые помещения на небольшие комнаты (с. Пабириже, Биржайский район). В более крупных усадебных жилых постройках черты барокко встречаются и в планах, а в архитектурных элементах. Это — одно-двухэтажные дома с просторными погребами частично коридорной, частично анфиладной планировкой с просторным залом, расположенным в центре здания за вестибюлем. Для них характерны высокие крыши с мансардой, умеренная профилировка карнизов, простые обрамления оконных и дверных проемов (усадьба Билунай, Расейняйский район, рис. 8). Некоторые усадьбы имели внушительные, иногда в



8. Билунай. Жилой дом, 2-я половина XVIII в. План

два этажа, богато декорированные ворота (усадьба Кельме).

В архитектуре городских каменных жилых домов в период расцвета позднего барокко продолжают традиции средневековья и раннего барокко. Мало изменилась и планировка городов. Дома сохраняют простые внутренние и внешние архитектурные формы. Они выходят узкой стороной на красную линию улиц и идут внутрь кварталов. Это одноэтажные, чаще двухэтажные здания, неширокие (5—7 м) и разделенные поперечными стенами на отдельные помещения. На второй этаж можно было попасть внутренними лестницами или через дворовые галереи. Жилые дома имели вытянутый план, но встречались корпуса Г- и П-образной формы (Вильнюс, улицы Пилес, 5; Тоторию, 22); некоторые здания имели внутренние дворы (Вильнюс, ул. Горького, 23). Дома с замкнутыми дворами и открытыми галереями встречаются только в Вильнюсе; в Каунасе застройка кварталов более свободная и галерей в домах XVIII в. нет.

Типичные архитектурные формы позднего барокко в Литве выражаются в церквах, построенных или перестроенных в 1735—1765 гг. В это время в Литве преобладают бескупольные церкви продольного плана, без трансепта, обычно трехнефные базилики, реже зальные, нередко с плоским двухбашенным фасадом. Башни имеют стройный, обобщенный и декоративный силуэт определенного очертания, а во фронтонах отмечается постепенный отказ от классической тектоники в пользу живописной пластичности. В церквах XVIII в. была развита архитектура пышных алтарей, богато декорированных, многокрасочных и больших, иногда в них проявлялось высокохудожественное мастерство и оригинальность композиции (алтари церквей



9. Вильнюс. Церковь св. Екатерины XVII в.; восстановлена в 1741—1746 гг., Я. К. Глаубицом

Доминиканцев и Иоанна в Вильнюсе, деревянные алтари церкви в с. Смильчае, Паневежского района).

Один из примечательных образцов позднего барокко — доминиканская церковь в селе Лишкява, Лаздийского района (1704—1741), расположенная в живописной местности, на высоком берегу Немана. Церковь в плане напоминает греческий крест, имеет две маленькие башенки и величественный купол (20 м высоты и 20 м в диаметре), доминирующий во всем облике здания. Его фасады украшают двойные пилястры и богато профилированный карниз.

Представляет интерес церковь монастыря Визиток в Вильнюсе (1729—1744, арх. Ю. Пола). Ее план крестообразен, но башни отсутствуют, купол же господствует над церковью и над жилыми корпусами монастыря с его двумя дворами. Фасады оживлены пилястрами и карнизами,

а интерьер насыщен пластическими орнаментами рококо.

Несколько иная объемная композиция церкви иезуитского монастыря в Каунасе (1666—1725, восстановлена после пожара в 1739 г.). Эта трехнефная базилика с легкими и высокими (47 м) пятиярусными башнями является первым образцом церкви позднего барокко в Литве, имеющей такие башни. Она служит доминантой композиций монастырского ансамбля, Ратушной площади и старых кварталов Каунаса.

Следует отметить однефную двухбашенную с часовней церковь св. Екатерины в Вильнюсе (построена в XVII в., после пожара 1737 г. восстановлена в 1741—1746 гг. арх. Я. К. Глаубицом, рис. 9). Она доминирует в ансамбле женского бенедиктинского монастыря и над соседними кварталами. Передний фасад церкви отличает-



10. Вильнюс. Миссионерская церковь, 1-я половина XVIII в.; реконструкция 1750—1756 гг.

ся гармоничностью вертикальных и горизонтальных членений. Высокие (50 м) пятиярусные башни, между которыми вкомпонован фронтон, необычайно стройны. В переднем фасаде и в фронте алтаря пластично используется разнообразие орнаментов рококо.

Миссионерская церковь в Вильнюсе (1750—1756, рис. 10) — прекрасный образец легкости и изящества архитектурных форм литовского позднего барокко. Эта трехнефная с капеллами базилика имеет две пятиярусные башни. Великолепные по пропорциям детали ее в верхних ярусах переходят в тонкий ажур.

В Литве нередки церкви, весь декор которых сосредоточен во фронте, карниз которого пластично изогнут и расчленен разрывами. Такова небольшая однефная церковь св. Георгия (1748—1755) в Вильнюсе, передний фасад которой отличается сложностью и динамикой архитектурных форм.

Многие готические церкви в XVIII в. получили позднебарочную отделку фасадов и интерьера. Так, готическая трехнефная с капеллами церковь Иоанна (XV в., восстановлена после пожара в 1737—1748 гг., рис. 11) приобрела новое решение фасада в виде четырехъярусной композиции, носящей черты позднего барокко. В интерьере устраивается сложный комплекс десяти алтарей. После пожара в 1749 г. в Вильнюсе интерьер православной церкви Святого Духа (1753) был украшен пластической орнаментикой рококо и трехъярусным иконостасом. В 1749—1754 гг. после пожара была восстановлена трехнефная с апсидами зальная церковь базилианского монастыря, угловые башенки которой получили барочный силуэт. В ансамбле базилианского монастыря были построены ворота (1761, арх. Я. К. Глаубиц), композиция которых при изогнутых горизонтальных карнизах, сложной ритмике пилэстр, деформированных линиях арок и динамическом общем силуэте не лишена тектонической логики.

Период позднего барокко — важный этап истории литовской архитектуры, оставивший много интересных произведений.

Архитектура конца XVIII — первой половины XIX в. В последней четверти XVIII в. в условиях разложения Речи Посполитой, в литовской архитектуре намечается переход от барокко к классицизму.



11. Вильнюс. Церковь Иоанна, XV в.; восстановлена в 1737—1748 гг.

Тектоника зданий становится более ясной, исчезает былая вычурность, но сохраняется насыщенность фасадов и интерьеров декоративными элементами. В это время строятся и перестраиваются много домов в Вильнюсе и Каунасе. Главной постройкой была Каунасская ратуша (рис. 12).

В XVIII в. в Литве зарождаются капиталистические отношения, а после первого раздела Речи Посполитой более интенсивно развивается буржуазная культура, и с конца XVIII в. в литовской архитектуре появляются элементы классицизма. Его первым проводником в Литве был проф. И. Кнакфус, построивший здание обсерватории университета в Вильнюсе с простым фасадом, двумя круглыми башнями на углах, фризом с триглифами и метопами и аттиковым этажом (рис. 13). Другое его



12. Каунас. Ратуша, 1542 г., Б. Хойновски; переделана в 1772 г. И. Матекерисом

произведение — дом Бжостовских в Вильнюсе (в настоящее время — музыкальная школа), симметричный, с портиком большого ионического ордера и аттиковым этажом.

В усадьбе Веркяй под Вильнюсом, законченной арх. Лауринасом Стуока-Гуцявичюсом, уже нет характерного для Ренессанса и барокко замкнутого корпусами двора. Веркяйский ансамбль сооружен на неровном возвышенном месте возле р. Нерис, асимметричен и состоит из трех частей: хозяйственного сектора, в котором доминирует здание конюшни; второго комплекса — из оранжерей, амбара и других построек и третьего — основного, состоящего из трех корпусов дворца, симметрично расположенных в парке возле круглого парадного двора с фонтаном и украшенных ионическими портиками. Ансамбль может быть сравнен с лучшими шедеврами архитектуры классицизма.

Характерным примером асимметричных архитектурных усадебных ансамблей классицизма может быть и ансамбль Паркрудойского совхоза (бывшее имение) со свободно распланированным парком конца XVIII — начала XIX в.

Главная работа Стуока-Гуцявичюса — перестройка кафедрального собора в Вильнюсе (рис. 14), законченная уже после смерти архитектора. На готической основе был создан классицистический храм с грандиозным портиком тосканского ордера и более низкими боковыми колоннадами, соединяющими угловые капеллы. Колокольня, построенная Стуока-Гуцявичюсом, на сохранившейся части башни Вильнюсского нижнего замка (1523, арх. Аннус) вместе с собором придает большую живописность ансамблю площади.

Не менее важным произведением Стуока-Гуцявичюса является Вильнюсская ратуша (рис. 15), построенная на фундаменте и подвалах старой ратуши, в виде простого прямоугольного двухэтажного здания с мо-

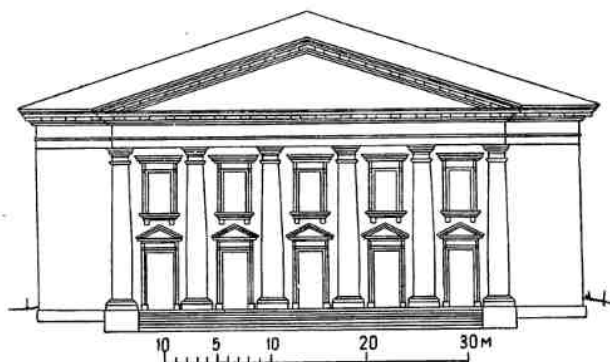


13. Вильнюс. Старая обсерватория университета, 1782—1788 гг., И. Кнакфус



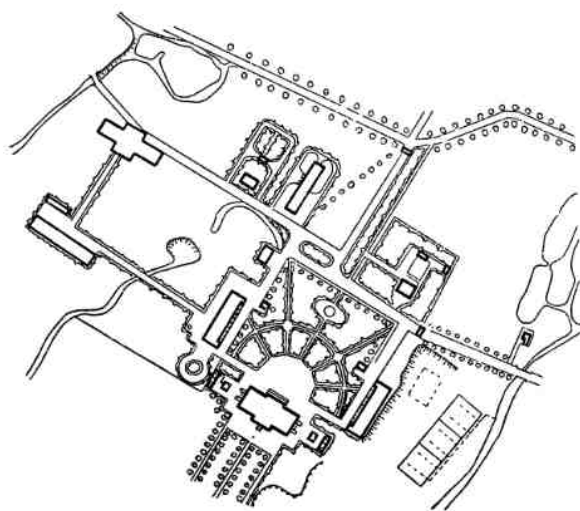
14 Вильнюс. Кафедральный собор, 1783—1812 гг., Л. Стуока-Гуцявичус

нументальным римско-дорическим портиком и спокойным обрамлением окон. В интерьере колоннады несут галереи и отделяют боковые части большого зала. По проектам Стуока-Гуцявичюса было построено немало жилых и культовых построек. Он влиял на дальнейшее развитие литовского классицизма через своих учеников и последователей (М. Шулцас, К. Подчашинскис и др.).



15. Вильнюс. Ратуша, 1785—1800 гг., Л. Стуока-Гуцявичус. Фасад

В период развития архитектуры классицизма в Литве было создано немало симметричных усадебных ансамблей, которые с течением времени разрослись в поселки



16. Арненай. Генплан ансамбля, конец XVIII — начало XIX в.



18. Вильнюс. Евангелическо-реформатская церковь, 1830—1835 гг., К. Подчапинскис. Главный фасад

и даже города. Из таких ансамблей следует упомянуть ансамбли Арненай (Пабрадский район, рис. 16) и Паежеряй (Вил-

кавишский район) — оба конца XVIII — начала XIX в. Зачастую возле усадьбы вырастали небольшие поселки с церковью, например Рагувеле (XVIII—XIX вв.).

Центр этого ансамбля образовался посредине длинной аллеи — композиционной оси, перспективу которой с одного конца замыкает дворец, а с другого — жилое здание с магазином (бывшая корчма). Возле дворца комплекс сооружений образует круглую площадь; близ нее расположены хозяйственные постройки, а вокруг корчмы расположен поселок с церковью.

Городского типа ансамблем является имение Рокишкяй, начатое постройкой в 1801 г. Из основного комплекса со временем вырос сложный по плану ансамбль с тремя композиционными центрами на одной оси (около 2 км длиной) и двумя неоготическими зданиями. Ансамбль состоит из построек разного назначения, в большинстве неоштукатуренных, каменных или кирпичных. Композиционная ось проходит по территории дворцовых усадеб с прудами по сторонам, через продолговатую площадь базара со зданием торговых рядов и заканчивается большой неоготической церковью. Этот ансамбль составляет принципиальное решение плановой структуры г. Рокишкис. Создание ансамбля, видимо, начатое арх. Стуока-Гуцявичюсом, свиде-



17. Вильнюс. Губернаторский дворец, 1792 г., Л. Стуока-Гуцявичюс; перестроен в 1820—1830 гг. В. П. Стасовым. Южный фасад

тельствует о большом мастерстве его автора, предвидевшего развитие города.

После третьего раздела Речи Посполитой (1795) вся территория Литвы до Немана была присоединена к России. Несмотря на национальное угнетение литовского народа царской властью, в Литве развивались промышленность, торговля, строительство и нарастал кризис феодального строя. В этих условиях развивается поздний классицизм в литовской архитектуре (1800—1850).

На отдельных сооружениях Литвы заметно влияние русской архитектуры (жилой дом на Тракайской улице, 8 в Вильнюсе и др.), но и творчество авторов Вильнюсской архитектурной школы не ограничивалось пределами Литвы: в 1794 г. Стуока-Гуцявичюс построил церковь в Малайтах, в Кричевском районе, БССР; по проекту Подчашинского в 1829 г. построено здание гимназии в Слуцке и др.

Одним из важнейших сооружений этого периода является ансамбль Вильнюсского епископского дворца, построенный в 1792 г. Л. Стуока-Гуцявичюсом, а во втором и третьем десятилетии XIX в. перестроенный по эскизам В. П. Стасова губернским архитектором Пусье для дворца генерал-губернатора (рис. 17). Это здание на первом этаже северного фасада имеет две лоджии с греко-дорическими колоннами, а на южном — монументальный ионический портик на высоком цокольном этаже. Во дворе построены кордегардии с использованием греко-дорического ордера. Аналогичная композиция применена в имении Яшунай

Эйшишского района (арх. К. Подчашинский). Во дворцах имений часто применялись громадные портики, буквально подавляющие более низкие по высоте здания. В малых усадьбах дома украшались деревянными портиками. Иногда классические формы применялись и в сельскохозяйственных постройках, главным образом в амбарах.

В Литве в это время строятся культовые здания разных типов: однобашенные (церковь в Ионишкелис, Пасвалисского района, 1790—1792); ротонды с куполом (церковь в Судярве Вильнюсского района, 1803—1822, строил Л. Барткявичюс по проекту Стуока-Гуцявичюса; церковь Кальвяй Кайшядорского района, 1800); на высоком цоколе с ионическим портиком подобно древнеримскому храму в Ниме построена евангелическо-реформатская церковь в Вильнюсе (арх. К. Подчашинский, рис. 18).

Среди гражданских сооружений общественного характера представляют интерес торговые ряды в Рокишкисе, Седе и Альседжяе. В планировочных работах применяется принцип регулярной композиции. Таковы проекты Вильнюса, Каунаса, Шауля и меньших городов (Кедайнй, Расяйнй, Зарасай и др.). В них предусматривается прямоугольная сетка широких улиц с просторными кварталами. Большинство генпланов было создано в 1-й половине XIX в.

С 1830-х гг. архитектура классицизма в Литве, как и в соседних странах, приходит в упадок, уступая место эклектическим течениям.

АРХИТЕКТУРА АНГЛИИ XVII—НАЧАЛА XIX в.

Архитектура Англии XVII—начала XIX в. развивалась на основе использования классического наследия — архитектуры Возрождения в ее различных интерпретациях и архитектуры античности. Барокко, получившее такое широкое распространение в странах континентальной Европы, в Англии проявилось лишь в работах нескольких архитекторов конца XVII—начала XVIII в. Классицизм, отмечаемый в архитектуре Англии уже с начала XVII в., получил относительно однородное развитие. Стадия неоклассицизма, а особенно стадия так называемого ампира, не получила в Англии столь резкого, самостоятельного выражения, как в архитектуре других европейских стран, например России или Франции. Тенденции маньеризма проявились в английской архитектуре спорадически, без ясно выраженных хронологических границ.

Возникновение и развитие архитектуры английского классицизма совпадает с периодом энергичного промышленного развития страны, с периодом формирования и развития капитализма в Англии.

После краткого периода республиканского правления (1649—1660) и усиления реакционной идеологии при Якове II, после второй «славной» или «бескровной» революции 1688 г. власть в стране окончательно перешла при номинальном королевском правлении к парламенту, в котором беспрерывно до 60-х гг. XVIII в. руководящее положение занимала партия «вигов», объединявшая в своих рядах верхушку буржуазии и помещиков.

В XVIII в. завершается аграрный переворот в Англии. Продолжается политика «огораживания» земель и сгона с них крестьянского населения. Рост капитала и возникновение пролетариата создали предпосылки для промышленного переворота конца XVIII — начала XIX в.

В начале XIX в. после ряда побед над Францией, в числе которых была и победа при Ватерлоо, Великобритания расширяет свои колониальные владения. Промышленный переворот обеспечил энергичный рост торгово-промышленного капитала и переход к монополиям. Английская архитектура в рассматриваемый период не была однородной. После работ Иниго Джонса в 1-й половине XVII в., который обычно признается палладианцем, в конце века мы встречаем работы Рена, во многих случаях имеющие барочные тенденции, а затем работы Хоуксмора и Вэнбру, вполне барочные по общим своим особенностям, вслед затем начинается расцвет английского палладианства, продолжающийся до середины XVIII в. Конец XVIII в. и начало XIX в. могут быть выделены благодаря достаточно отчетливо проявленным в них особенностям неоклассицизма с довольно сильными романтическими влияниями.

В рамки такого деления английской архитектуры рассматриваемого периода не могут уложиться все особенности ее развития. Оно приведено лишь с целью помочь уяснению основных тенденций в развитии ее форм и композиционных особенностей.

1 **Градостроительство.** Английские города средневековья складывались и развивались



Схематическая карта Британии

- | | | | | |
|-------------------|-------------|-----------------|-----------------|--------------|
| Графства: | | | | |
| 1. Бедфордшир | 5. Беркшир | 9. Йоркшир | 13. Миддлсекс | 16. Норфолк |
| 2. Нортхемптоншир | 6. Уилтшир | 10. Сомерсетшир | 14. Кэمبرиджшир | 17. Эссекс |
| 3. Бакингемшир | 7. Шропшир | 11. Кент | 15. Глостершир | 18. Дербишир |
| 4. Хартфордшир | 8. Девоншир | 12. Оксфордшир | | |

в основном как города «бургового» типа, т. е. росли возле замков феодалов или вблизи монастырей. Некоторые из них возникли на месте древнеримских городов I в. н. э. (Лондон, Честер, Линкольн и др.). Остатки их прежней строгорегулярной пла-

нировки иногда еще прослеживаются в ядре современного города (сравните Честер и др.). Однако в таких городах в средние века неизбежно возникали замки и крепости, местоположение и особенности которых определяли дальнейший рост и планировку

города, которая обычно была нерегулярной. В этом отношении интересен пример Лондона. Его описание в XIV в. говорит о наличии там в восточной части холма с крепостью (Тауэр), а в западной еще двух замков, хорошо укрепленных. В двух милях от Тауэра, в западной части Лондона, размещался королевский замок, имевший собственный пригород. Весь Лондон был окружен высокой и мощной стеной с семью воротами. Южная часть города тоже была окружена стеной с воротами. Известны, впрочем, примеры регулярной планировки и вновь создаваемых городов (Уинчелси, 1277 и др.).

Возникновение новых промышленных предприятий в сельской местности не способствовало росту английских городов в XVI в. В это время неизвестны примеры крупных замыслов и значительных композиций в городской застройке. Имеется лишь описание идеального города, созданного воображением Томаса Моора, в его «Утопии» (1516). Главный город «Утопии» имел регулярную планировку, будучи почти квадратным в плане; его более широкая сторона была обращена к реке, а более узкая — к холму. Дома его шли сплошной застройкой, без разрывов и выделений. Позади домов неразрывной лентой шел сад. Другие города «Утопии» были того же типа. «Кто знает один из этих городов, знает их все...» — говорил сам автор. Интересно, что города «Утопии» были ограничены в размерах шестью тысячами проживающих там семей. При увеличении численности жителей города за счет прироста населения излишек должен был в принудительном порядке переселяться.

В XVII в. Лондон оставался единственным городом Англии, в котором решались какие-либо градостроительные задачи.

Крупнейшему архитектору Англии того века — знаменитому Иниго Джонсу — следует приписать честь инициатора и творца первых композиций крупного плана, значение которых выходило за рамки частного строительства и которые имели бесспорное градостроительное значение.

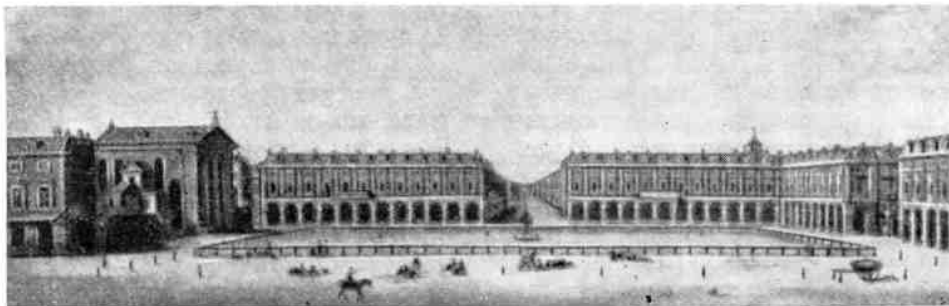
В 1618 г. была организована Лондонская комиссия по строениям, задачей которой было регулирование застройки города. Одним из наиболее влиятельных и авторитетных членов этой комиссии был арх. Иниго Джонс. Важным градостроительным мероприятием Лондонской комиссии по строе-

ниям была планировка площади Линкольнс-Иин-Филдс.

Лондон до начала XVII в. не имел ни одной организованной городской площади. Что представлял собой этот город даже в 60-х годах того века, говорил известный искусствовед и архитектор XVII в. Джон Ивлин: «Я негодую и сожалею, что строительство (в Лондоне — *Е. М.*) представляет собой нагромождение неудачных и нелепых домов; что улицы в нем такие узкие и неудобные в самом центре и в наиболее деловых и оживленных частях... потому, что при этом создается лабиринт на самых главных проездах...» В рекомендациях комиссии было поставлено требование, чтобы планировка площади обеспечила «красивые и удобные обходы». Имелось в виду нечто подобное недавно отстроенной площади Вогезов в Париже, которую Иниго Джонс видел при проезде через Францию и которую он повторил затем в площади Ковент Гарден. Застройка площади Линкольнс-Иин-Филдс была осуществлена позднее. Однако имя Иниго Джонса осталось связанным с этим проектом и, в частности, с первым из построенных на этой площади домов, так называемым Линдсей Хаусом (1640) с его изящным замыслом, навеянным палладианскими композициями.

То, что не удалось Иниго Джонсу осуществить на площади Линкольнс-Иин-Филдс, он воплотил в площади Ковент-Гарден. В 1630 г. граф Бэдфорд, владевший обширной городской усадьбой к северу от Стрэнда, решил построить церковь, обещанную им прихожанам, проживающим в его владении. Сохранилось предание, что, пригласив Иниго Джонса для этой постройки, Бэдфорд заявил ему, что он хочет построить «просто сарай». На это Иниго Джонс ответил: «Ну, что ж, тогда Вы будете иметь самый красивый сарай в королевстве!» Комиссия по строениям оказала определенное давление на Бэдфорда, чтобы принудить его очистить от строений значительную территорию и произвести там застройку, имеющую законченный архитектурный характер.

Общий проект планировки площади Ковент-Гарден, есть все основания полагать, принадлежал Иниго Джонсу. На западной стороне была построена церковь с портиком, напоминающая здания античности, с двумя домами по сторонам ее. Северная и восточная стороны были обстроены трех-



1. Лондон. Площадь Ковент-Гарден, 1630 г., И. Джонс

этажными зданиями с аркадами в первом этаже (рис. 1). Южная сторона оставалась незастроенной, поскольку она примыкала к владениям Бэдфорда.

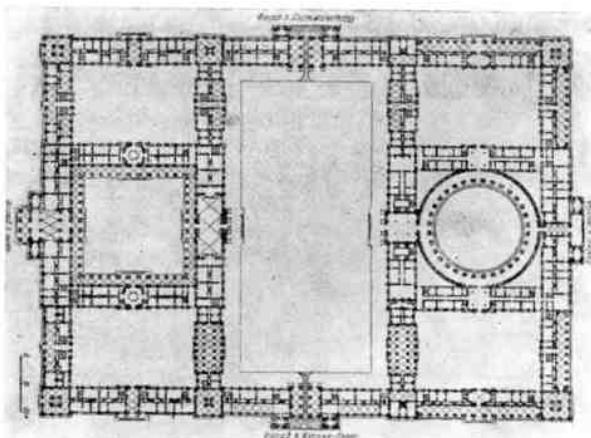
Площадь Ковент-Гарден была первой архитектурно-организованной площадью Лондона, и в этом смысле она оказала большое влияние на дальнейшее развитие градостроительных идей в Англии, особенно в конце XVII в. и в 1-й половине XVIII в., когда творчество Иниго Джонса высоко ценилось и он превозносился как основоположник архитектуры классицизма в этой стране, как гениальный создатель нового архитектурного стиля и новых архитектурных концепций в английском строительстве.

Иниго Джонс сделал еще одну попытку дать решение градостроительных задач при восстановлении лондонского собора св. Павла, разрушенного пожаром. В 1634 г. Иниго Джонс был назначен архитектором (производителем работ) Комиссии по реставрации собора. Не ограничиваясь восстановлением собора, к которому он пристроил грандиозный восьмиколонный с антами коринфский портик, Иниго Джонс поставил перед собой задачу организации соборной площади. Собор был окружен хаотическим нагромождением мелких построек — жилых домов, ларей торговцев, меняльных лавок; у самого входа в собор стояла церковь св. Григория. По указанию архитектора все эти постройки начали сносить. Однако снести церковь св. Григория из-за протеста ее прихожан не удалось. В 1640 г. Иниго Джонс предстал перед парламентом со своими объяснениями. Он произнес там прекрасную речь, в которой доказывал, что снос окружающих собор построек способствует красоте города, что великолепное здание много потеряет из-за отсутствия архитектурно-организованного пространства

вокруг собора и т. д. Парламент, однако, из политических соображений принял сторону жалобщиков, и работы были приостановлены, а затем и вовсе прекратились.

В те же годы Иниго Джонс начал разработку проекта грандиозного королевского дворца Уайтхолл, — целого ансамбля зданий, которые должны были занимать площадь 350×226 м (рис. 2). Их градостроительное значение не уступало значению современных им построек Тюильри в Париже. Это был бы первый организованный ансамбль зданий такого масштаба в Лондоне и при том решенный в строгих формах классицизма. Значение ансамбля Уайтхолл было тем большим, что с его постройкой начиналась организованная застройка набережной Темзы — задача, практически решать которую английские архитекторы начали лишь спустя столетие.

Первая серия чертежей проекта была разработана в 1637—1639 гг. Спустя десять лет к той же теме вернулся ученик



2. Лондон. Уайтхолл. План

и помощник Иниго Джонса — Джон Уэбб. Однако и эта серия чертежей не нашла применения. После 1660 г. Джон Уэбб снова вернулся к теме Уайтхолла. Его последние чертежи были, вероятно, представлены Карлу II. В результате грандиозного пожара Лондона в 1666 г. проекты Уайтхолла остались неосуществленными, так как перед градостроителями были поставлены новые задачи.

В 30-х же годах XVII в. в Лондоне были начаты строительные работы крупного масштаба на южной стороне улицы Грейт-Куин-Стрит, где был возведен ряд однотипных построек в формах классицизма, и на площади Линкольнс-Инн-Филдс. Здесь было осуществлено строительство уже упоминавшегося Линдсей Хауса. Все здания на Линкольнс-Инн-Филдс, расположенные по строгой симметричной схеме, с центральным более высоким зданием были построены в формах классицизма. Площадь Линкольнс-Инн-Филдс была не только первой организованной площадью Лондона, но до конца XVIII в. оставалась самой крупной из его площадей.

Знаменитый пожар Лондона начался 2-го сентября 1666 г., 11-го сентября известный архитектор Кристофер Рен представил свой план восстановления и перестройки города. Помимо Рена планы реконструкции Лондона представил Джон Ивлин — архитектор-дилетант и знаток искусства, и Роберт Хук, по специальности математик, построивший, однако, несколько зданий.

Кристофер Рен (1632—1723) был сыном настоятеля церкви в Виндзоре. Он учился в Оксфорде, где главными предметами его занятий были математика, естествознание и медицина. В 1651 г. он получил аттестат, а с 1657 г. преподавал астрономию — сначала в одном из колледжей Лондона, а за-

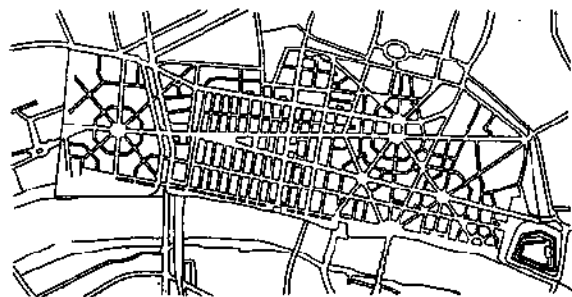
тем в Оксфорде. Ньютон считал его одним из лучших математиков его времени.

В 1661 г. король поручил Рену составление проекта фортификаций и порта в Танжере, но он отказался. В следующем году Рен начал проектировать свою первую постройку — Шелдонский театр в Оксфорде, за которым последовали другие постройки в Оксфорде и Кэмбридже. В 1665 г. Рен посетил Францию и в Париже познакомился с Бернини, с его проектом для Лувра и с самим строительством. Он привез из Франции много архитектурных книг и зарисовок.

Проект реконструкции Лондона был первым из крупных работ Рена. Из трех предложенных его проект оказался наиболее реалистичным, увязанным с живым городом (рис. 3).

Что представлял собой этот город в конце XVII в.? Главная часть города — Сити — располагалась на северном берегу Темзы между Тауэром на востоке и собором св. Павла на западе. За собором было застроено еще несколько кварталов и затем, за городской стеной, канал отрезал Сити от остальных частей Лондона. Сити был окружен каменной стеной с башнями и воротами. В этой беспорядочной мозаике кварталов проходили с запада на восток две основные магистрали города. Одна из них, соединявшая Вестминстерский дворец и аббатство с Тауэром, шла мимо Уайтхолла, у Чэринг-Кросс, где Темза образывала угол, поворачивала на Стрэнд и Флит-Стрит, подходила к Ледгэйтским воротам Сити, затем мимо собора св. Павла, следуя за направлением Темзы, шла по Уотлинг-Стрит и Грейт-Ист-Чиип к Тауэру. Другая шла почти параллельно первой, но севернее ее, став одной из главных дорог через Хай-Холборн и Ньюгэйтские ворота. Она проходила внутри Сити по Чиип-Сайд к рыночной площади Вул-Черч-Маркет, где разветвлялась на три дороги.

Рен выделил в Сити два главных центра: у собора св. Павла, который начали перестраивать под его руководством, и у биржи. Перед собором св. Павла на пересечении двух улиц Рен создал огромную площадь, протянувшуюся до самых Ледгэйтских ворот. Биржу он поместил в центре большой овальной площади, окруженной различными правительственными зданиями, к которой сходились десять улиц. Южную магистраль Сити он выпрямил и



3. Лондон. План 1666 г., К. Рен

сделал почти параллельной Темзе, расширив ее при этом до 27 м. Северную продольную магистраль Сити он тоже выпрямил и сделал широкой, но довел ее только до биржи. Площадь биржи на северо-востоке Сити и площадь перед входом в собор на юго-западе он соединил косой магистральной улицей такой же ширины. На северной магистрали располагались ратуша и здание компаний, на южной, возле Тауэра — таможня. В то время как в западной части города (у собора) господствовала относительно регулярная планировка кварталов, в восточной, где радиальные улицы шли от биржи во все части города и на их пересечениях с южной магистралью возникали площади, планировка несколько напоминала ленотровские парковые композиции. Сходного типа планировка была намечена Реном и к западу от Сити, за каналом. Восточная часть Сити у самой городской стены, не затронутая пожаром, была оставлена Реном без изменений.

Градостроительное значение проекта Рена трудно переоценить. Это был первый грандиозный и вместе с тем вполне реальный проект реконструкции существующего города, почти на два столетия опередивший проект реконструкции Парижа, предложенный Османом. Существенно и то, что это не был проект «идеального» города (которые во множестве создавались в эпоху Ренессанса), но реальный, привязанный ко всем основным жизненно-важным точкам существующего города. Преобладание деревянных построек усугубило последствия пожара, опустошившего большую часть Лондона. Но вполне реальный, в сущности легко осуществимый проект реконструкции Лондона не был реализован, так как встретил упорное сопротивление погорельцев — владельцев земельных участков, не желавших перемещаться на новое место.

Дальнейшее развитие Лондона и его архитектурная организация проходили так же, как и в других крупных городах Европы. В городе постепенно возникали площади, ансамбли, которые затем соединялись соответствующей застройкой улиц, иногда отвечавшей уже новым вкусам. Кристофер Рен внес в этот процесс свою долю участия, завершив задуманный еще Иниго Джонсом и начатый Джоном Уэббом ансамбль в Гринвиче, предназначенный теперь для размещения госпиталя. К середине XVIII в. в Лондоне было создано уже около десяти

крупных площадей: Беркли-Сквэр, Гросвенор-Сквэр и др. Однако центр градостроительных исканий во 2-й половине XVIII в. переместился в другой город.

Бат — небольшой городок с шерстяной промышленностью — с первых десятилетий XVIII в. начал привлекать к себе внимание благодаря наличию в нем целебных минеральных вод. Используемый затем как фешенебельная летняя резиденция короля он начинает в 20-х годах интенсивно застраиваться. С 1725 г. для Бата началась новая строительная эпоха. В этом году арх. Джон Вуд дал первые чертежи новой планировки города.

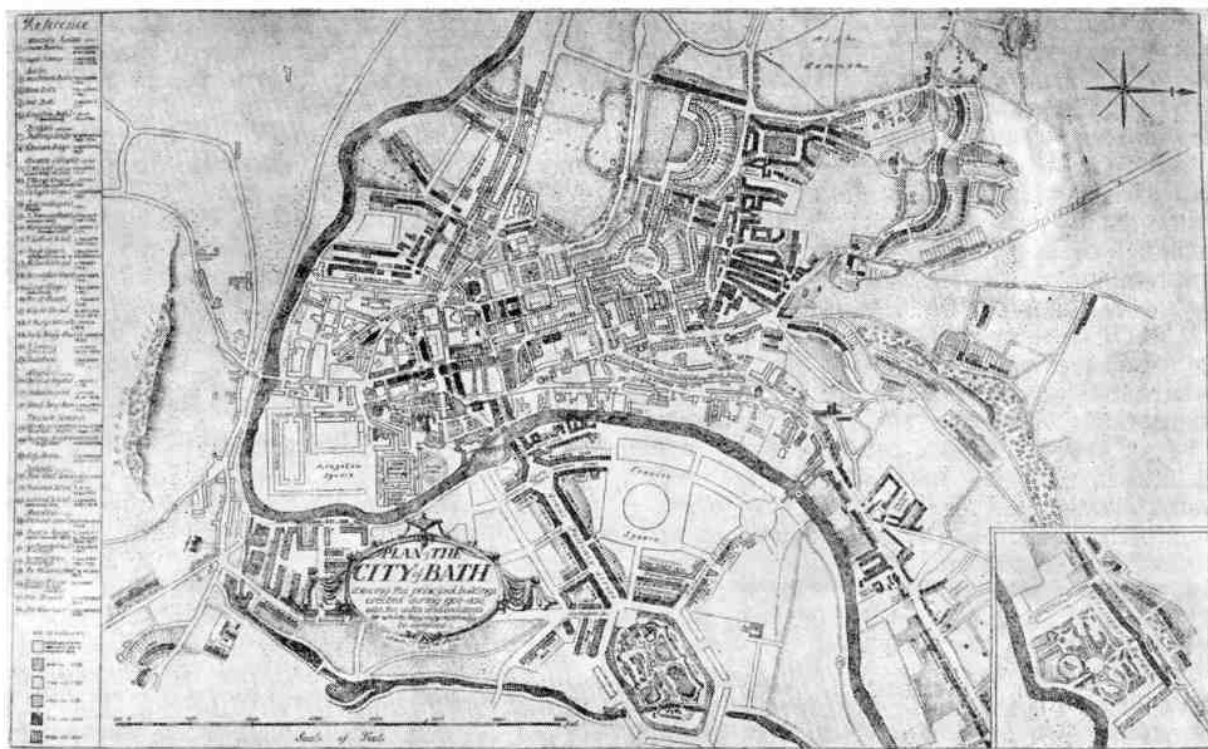
Джон Вуд, начинающий архитектор, которому тогда был лишь 21 год, увлекся планировочными проблемами, проектируя парк в поместье Бремхэм, в котором он подражал замыслам Ленотра. В Лондоне он познакомился с Робертом Гэй — владельцем крупных земельных участков в Бате — и склонил его произвести новую застройку по своим проектам. В течение короткого времени в руках Джона Вуда сосредоточилась планировка всей застройки Бата (рис. 4). Это была редкая для той эпохи возможность спроектировать и построить целый город по единому, предварительно разработанному плану. Воплощению этой творческой идеи Вуд посвятил всю жизнь. Последние элементы своего проекта, например Куинс-Сквэр, Вуд осуществлял уже на приобретенных им самим участках городских владений.

Работы Джона Вуда ассоциируются с древнеримскими постройками. Это выражалось в частности в крупном масштабе застройки Саутс-Парейд (1743) и Цирка — круглой площади на пересечении Гэй-Стрит и Брок-Стрит (1753—1768).

Цирк был окружен 33 однородными зданиями. Расположение выходящих на площадь улиц подчеркивало монументальность и замкнутость площади и создавало исключительный градостроительный эффект.

Ансамблевая застройка Цирка была увязана по стилю и характеру с застройкой Гэй-Стрит. Две другие улицы, выходящие на площадь, спроектированные и построенные сыном Джона Вуда, тоже отвечали общему характеру застройки. Заканчивать застройку Цирка пришлось Джону Вуду Младшему.

Еще более эффектной оказалась серповидная площадь Ройал-Кресент на другом



4. Бат. План застройки

конце Брок-Стрит, где на полуэллипсе, открытом в сторону прилегающего пригородного пейзажа, было возведено 30 идентичных зданий (1767—1775) с колоннами ионического ордера (рис. 5). На этой площади, спроектированной и построенной Джоном Вудом Младшим, и общий характер зданий, и самый масштаб их оказались



5. Бат. Ройал-Кресент, 1767—1775 гг., Д. Вуд Младший

значительно более эффектными и величественными. Площадь производит исключительно сильное впечатление.

Ройал-Кресент вызвал всеобщее восхищение и целый ряд последующих подражаний. В Бате был возведен в дальнейшем целый ряд «кресентов»: Кэмден-Кресент, Лэнсдаун-Кресент и др. Уже в 60-х гг. того века Кресент и Цирк, правда несравненно более скромные, были выстроены в Лондоне Дэном Младшим и т. д. На короткий период Бат стал влиятельным центром архитектурных поисков и градостроительных начинаний.

Пример целостной планировки новой части города, каким оказалась застройка Бата, был немедленно подхвачен в Шотландии, в застройке новой части Эдинбурга.

В противоположность старому городу Эдинбургу, расположенному страшно скученно на склонах холмов и разделенному на две части, новый город, размещенный в долине, получил возможность для свободной планировки своих кварталов. Потребовалось осушить болото, что и было произ-

ведено в 1763 г. На месте болота были разбиты сады Принс-Стрит.

Джеймс Крэг в проекте, избранном на основе конкурса, пошел дальше решений Джона Вуда и его сына в том смысле, что не ограничился композиционной связью города с окружающим его ландшафтом, как это было сделано в Ройал-Кресент в Бате, а ввел элементы природы в самый город, превратив его (один из ранних примеров практической застройки такого рода) в своеобразный город-сад. Принс-Стрит — главная улица нового города — оказалась органически связанной с широкой полосой садов. Вместе с тем здесь общий принцип английской архитектуры классицизма палладианской стадии, требовавший контрастного противопоставления свободных элементов природы и строго организованной архитектуры, был впервые в архитектурной практике Великобритании перенесен из частного поместья в организм крупного города. Расположенная к югу от Принс-Стрит, спроектированная Крэгом часть нового города была решена в классически строгой регулярной схеме с широкой центральной Джордж-Стрит, завершенной по концам замкнутыми площадями Сент-Сквэр и Шарлот-Сквэр.

Принцип строгорегулярной застройки, хотя и не так эффектно решенной, был использован и в проекте Роберта Рейда и Уильяма Сиббальда, предусматривавшем расширение нового города Эдинбурга к северу от Принс-Стрит (1806).

Предложенные для планировки площадей Иниго Джонсом — квадрат, Джоном Вудом Старшим — круг и Джоном Вудом Младшим — «кресент», наряду с обычной регулярной застройкой, остались наиболее существенными элементами градостроительных проектов английских архитекторов следующего XIX столетия.

Однако в том же XVIII в. идеи, предложенные в Бате, не остались без отклика в архитектурной среде Лондона. В 1766 г. Джон Гвинн, архитектор и писатель, издал свою книгу «Лондон и Вестминстер, улучшенные», в которой дал ряд смелых и интересных решений по перепланировке столицы Англии, во многом основанных на дальнейшем развитии градостроительных предложений обоих Вудов.

В начале XIX в. Джордж Дэнс Младший сделал ряд практических предло-

жений по регулированию Лондонской набережной, что еще в 70-х годах XVIII в. начал практически делать Роберт Адам в связи со строительством своих домов в Адельфи (рис. 6). Дэнс сделал довольно искусный проект комплексной застройки набережной от Лондонского моста до Тауэра. Здесь он развил на несколько большей территории схему, предложенную Адамом, в том смысле, что поставил на высокие аркады, предназначенные для причальных устройств и служб, законченный комплекс зданий, однако с более выразительно решенным центром, чем это было сделано в Адельфи. Проект не был осуществлен. Дальнейшие усилия архитекторов Лондона дать существенные улучшения архитектурной структуры Лондона либо не имели успеха, либо сводились к отдельным и относительно скромным частным решениям.

Рассматриваемый здесь период завершается одним из наиболее грандиозных градостроительных начинаний английских архитекторов — проектом Риджентс-Парка в Лондоне и строительством Риджент-Стрит с дальнейшим включением Сент-Джеймс-Парка, Трафалгарской площади и западной части Стрэнда.

В 1811 г. двум архитекторам — Джону Нэш и Томасу Левертону — было дано задание дать проекты планировки парка на окраине Лондона на участке земли, принадлежащем королю. В задании предусматривалась организация будущей улицы, которая связывала бы этот парк с Вестминстером и Сент-Джеймс-Парком. Левертон ограничил свою задачу и, по существу, проектом улицы пренебрег. Джон Нэш необычайно широко подошел к решению проекта. В его эскизе получили дальнейшее развитие идеи, предложенные Крэгом в планировке нового города в Эдинбурге, — идеи города-сада (рис. 7). Он совместил в одном пректном решении элементы широко задуманного парка свободной английской планировки с прудами, рощами, лужайками и газонами и комплексы интенсивной городской застройки, размещенные на той же территории. Проект Риджентс-Парка явился в этом отношении новым словом в английском градостроительстве.

Нэш, вместе с тем, не отказался от заманчивой перспективы спроектировать целую улицу и дал проект застройки Риджент-Стрит. Впоследствии ему было пору-



6. Лондон. Дома Адельфи, 1768—1772 гг., Р. Адам

чено спроектировать и Бакингэмский дворец. В итоге идеи его планировки распространились вплоть до Стрэнда. Однако общее изменение стиля уже сказалось на этом градостроительном комплексе. В то время, как Парк-Кресент (1812, рис. 8) и Квадрант (1819—1820) в этом проекте еще сохраняли единство монументального замысла, напоминая работы Вуда, застройка, например, Риджент-Стрит, в погоне за модной тогда «живописностью», несколько измельчена. Все же это было грандиозное и смело выполненное начинание, оказавшее известное влияние на дальнейшее развитие европейского градостроительства.

С 60-х — 70-х гг. XVIII в. начался промышленный переворот в Англии. Возникновение и рост пролетариата требовали обеспечения его жилищем. Однако в начале XIX в. эта новая, вставшая перед архитекторами проблема не могла быть решена. Джон Нэш пытался нащупать решение, наметив в одном из эскизов Риджентс-Парка место для барачков. Другие архитекторы хотели подойти к решению задачи, начиная с вопроса о рациональном типе жилища для рабочих. Так появилась, например, книга Джона Вуда Младшего «Серия проектов коттеджей, жилищ рабочего, приспособленных в равной мере для города, как и

для деревни» (1792). Однако в целом решение этой проблемы было делом уже последующей эпохи.

Жилищное строительство. Жилищное строительство в городах шло в основном за счет постепенного развития традицион-



7. Лондон. Риджентс-Парк, 1811 г., Д. Нэш



8. Лондон

1 — Парк-Кресент, 1812 г., Д. Нэш; 2 — Квадрант 1819—1820 гг., Д. Мэш

ных типов жилого дома. Основным типом английского жилища с древнейших времен был дом с одним большим залом — «холлом», в котором первоначально размещалась вся семья. К XVI в. холл претерпел существенные изменения и превратился в типичный для того времени городской многоквартирный дом, выходящий узким, «сжатым», как того требовало бюргерское законодательство, торцом на улицу.

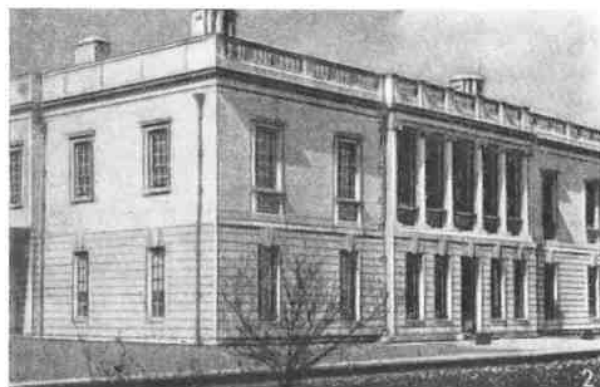
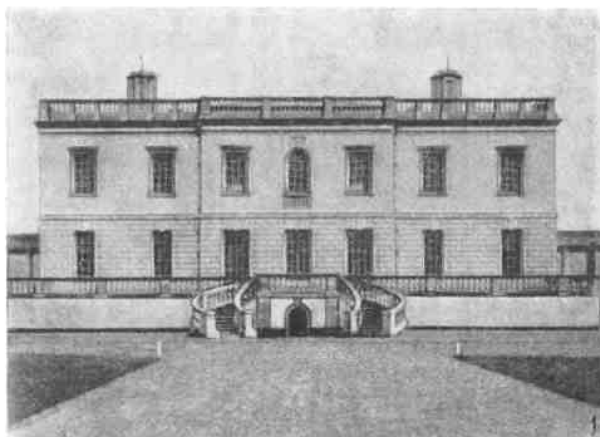
Городские дома Англии в XVI в. строились почти исключительно из дерева (фахверк). Эта традиция продолжалась и в XVII в. даже в Лондоне, несмотря на целый ряд правительственных указов, запрещавших употребление какого-либо материала, кроме камня и кирпича (указы 1605, 1607 гг. и др.). Таков, например, замечательный дом Пауля Пиндара из Лондона, теперь перенесенный в музей Виктории и Альберта, относящийся к 1624 г. (сохранился фасад).

В городах XVI в. строились и городские усадьбы дворян, пользовавшихся особыми привилегиями (впрочем, довольно часто они строились за пределами городской стены). Здесь фасад здания допускался более

широкий. Его занимал холл, а жилые помещения располагались вокруг небольшого внутреннего двора.

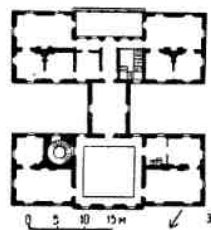
В начале XVII в. благодаря работам Иниго Джонса (1573—1652) в английской архитектуре произошли важные перемены.

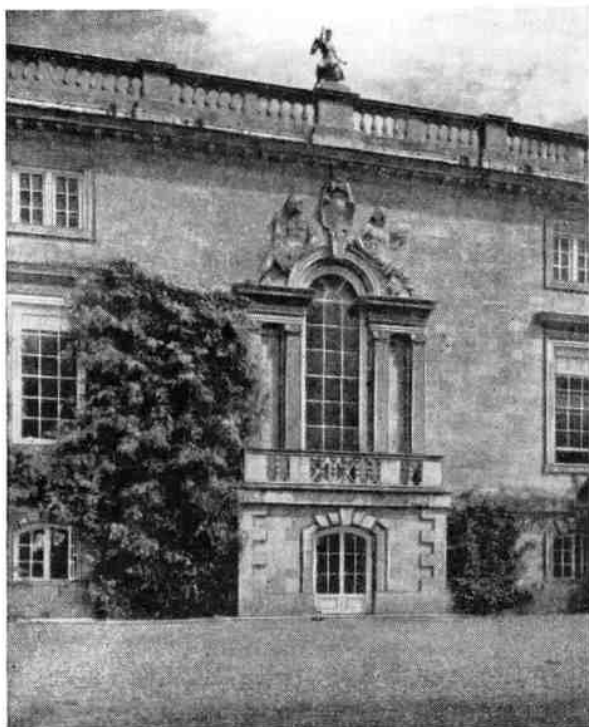
Иниго Джонс, архитектор европейского масштаба, родился в Лондоне в семье бедного суконщика. На рубеже века он отправился в Италию, где пробыл несколько лет. В это же время он посещает Данию. Возвратившись в Англию, он с 1605 по 1613 г. оформлял как художник и постановщик придворные спектакли, сыграв тем



9. Лондон. Гринвич. Куинс-Хаус, 1616—1635 гг., И. Джонс

1 — северный фасад; 2 — южный фасад; 3 — план





10. Уилтшир. Поместье Уилтон, южный корпус, после 1647 г., И. Джонс

значительную роль в развитии европейского театра. В 1613 г. он вторично поехал в Италию. В этот период он деятельно изучает там классическую архитектуру и архитектуру Ренессанса. По пути посетил ряд значительных зданий Франции. В 1615 г. по возвращении на родину Иниго Джонс был назначен Генеральным инспектором Министерства королевских работ. С того времени началась его архитектурная деятельность, продолжавшаяся до смерти в 1652 г.

В 1616 г. он начинает одно из лучших своих произведений, блестящий образец английского классицизма — Куинс-Хаус в Гринвиче (Дом королевы), вызвавший всеобщее восхищение и открывший новую страницу в истории английского жилищного строительства. После смерти королевы постройка была приостановлена и возобновилась только в 1629 г. Здание было закончено в 1635 г. (рис. 9).

Задаaniem для архитектора было сооружение моста через дорогу, пересекавшую королевский сад и отделявшую его от парка. Иниго Джонс в процессе выполнения

этого задания построил малый дворец королевы. В фасаде, обращенном к реке и королевскому дворцу, средний зал отвечает традиционному холлу английских построек. Его окружают гостиные и кабинеты. Первоначально дворец состоял из двух корпусов, соединенных мостом через дорогу. В южном, парковом корпусе располагались спальня и подсобные комнаты. Позднее просветы боковых фасадов были застроены.

Южный фасад Куинс-Хауса с его тонко прорисованной лоджией является прямым развитием идей Палладио. Вместе с тем это вполне английская постройка. Иниго Джонс, как это видно из сохранившихся его записей, внимательно изучал теорию композиции классических построек, и ему, по-видимому, были известны пропорциональные построения «золотого сечения», которые легко обнаруживаются в корпусе Куинс-Хауса.

Другим замечательным жилым зданием Иниго Джонса был перестроенный им южный корпус поместья Уилтон в Уилтшире (после 1647).

Здесь классическая тема дана в совершенно иной модуляции. Здание лишено колонн или пилястр, однако воспринимается как «ордерное» построение. Интересно внедрение пластического начала в обрамление центральной двери, ось которой подержана угловыми ризалитами с завершающими их фронтонами (рис. 10).

Лаконичная и выразительная архитектура интерьеров Иниго Джонса сильно отличается их по схеме и деталям от интерьеров прежнего времени. Комнаты с тщательно рассчитанными пропорциями имеют совершенно гладкие или же разделенные пилястрами, а иногда полуколоннами на крупные панели стены. Окна здесь не выступают в виде эркеров, двери не скрываются в тамбурах, а представляют обрамленные отверстия в стене. Плоскость потолка членится балками-ребрами на прямоугольные плафоны, покрытые теперь уже не рельефным узором, а росписью. Потолочные балки, наоборот, украшены рельефными изображениями гирлянд из цветов и фруктов.

Архитектурное творчество Иниго Джонса не осталось эпизодом в английской архитектуре того века. Его ученик Джон Уэбб, в частности, продолжил его работу в Гринвиче, где Иниго Джонс предполагал перестроить королевский дворец. Уэбб

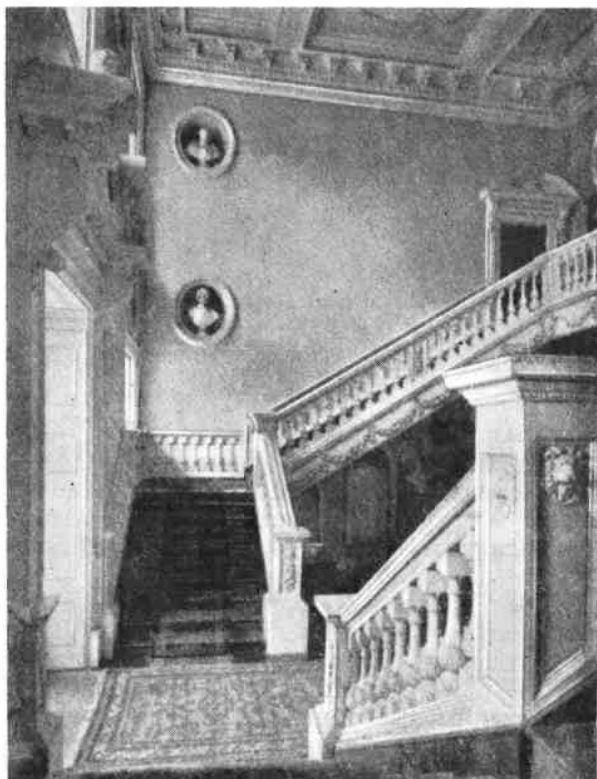
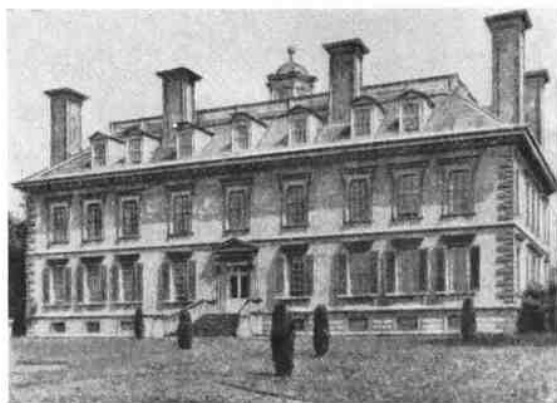
из всего проекта осуществил только так называемый Кинг-Чарльз-Блок (1665), отодвинутый, однако, производителем работ Дэнхемом к реке, после чего он потерял всякую связь с Куинс-Хаусом. В этом здании традиция классицизма продолжена, хотя архитектурные формы и детали несколько огрублены.

Ряд архитекторов конца XVII в. подхватил принципиальную идею Уилтон-Хауса. Роджером Пратом в поместье Коулшилл в Уорикшире (1650) было возведено «классическое» здание без ордера, на этот раз, однако, с равной высотой верхних этажей (рис. 11). Хью Мэй в Элтсем-Лодж (Кент, 1664) построил такое же здание, но с включением ионических пилястр и фронтона в едва выступающем центральном ризалите.

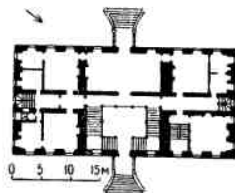
Рубеж нового века был отмечен появлением новых идей несколько иного плана. В 1689 г. Кристофер Рен начал проект перестройки дворца Хэмптон-Корт (Мидлсекс) для нового короля, законченной в 1698 г. (рис. 12). Отступив от позиций палладианского классицизма, предложенных Иниго Джонсом, он обратился здесь к французским мотивам, построив парковые фасады дворца, отчасти напоминающие проекты Лево и Мансара. Проект был вместе с тем самым крупным и самым сложным в плановом отношении из построенных до того английских жилых зданий: южный корпус его занимали апартаменты короля, северный — королевы. В остальных помещениях были приемные залы, гостиные и ставшие уже традиционными галереи. Кроме парковых фасадов, Рен закончил только фонтанный двор и королевскую лестницу.

В то же время в творчестве отдельных архитекторов, например Уильяма Тальмана (как, впрочем, и самого Рена), начинают проявляться элементы барочного искусства (Торсби-Холл и др.), которое наибольшего своего развития в Англии достигло у Николая Хоуксмора и Джона Вэнбру.

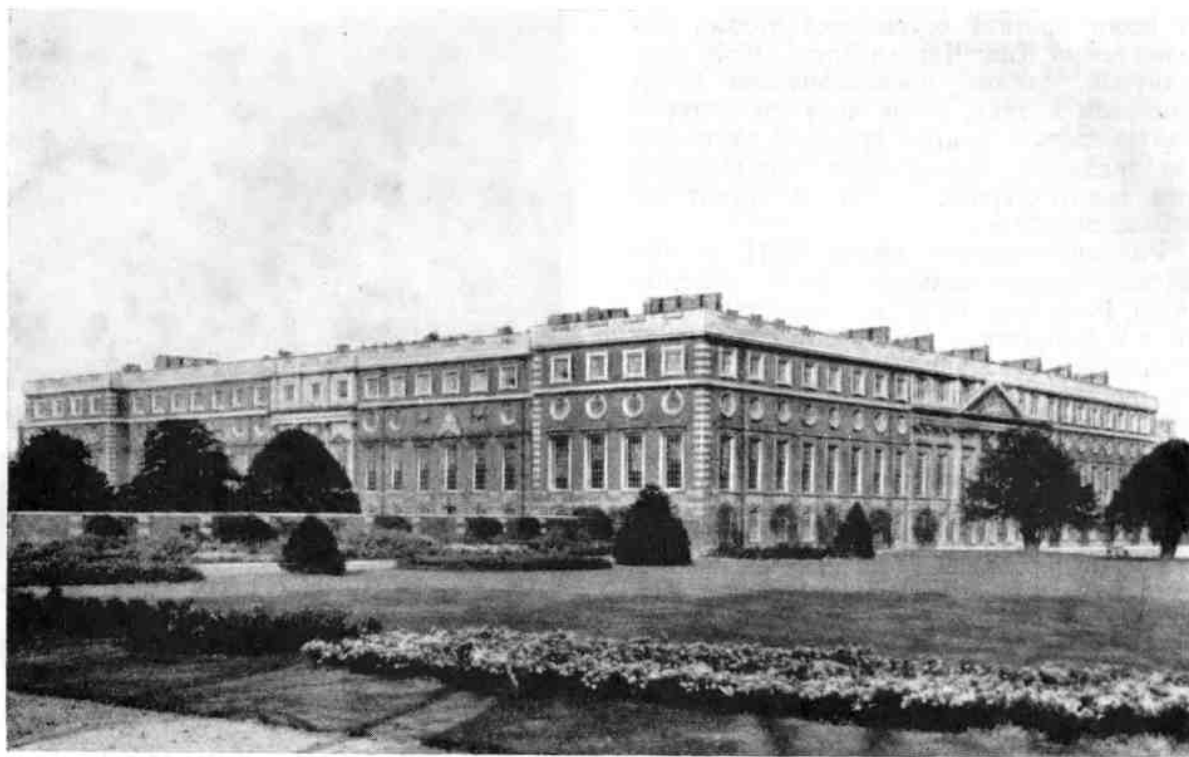
Джон Вэнбру (1664—1726) был драматургом, но в 1699 г. он без какой-либо предварительной подготовки спроектировал поместье Кэсл-Хоуард (рис. 13). Характерной особенностью английской архитектурной практики XVII и 1-й половины XVIII в. было частое выступление на архитектурном поприще архитекторов-дилетантов из среды дворян или крупной буржуазии. К ним относились Роджер Пратт, Хью Мэй.



11. Уорикшир. Коулшилл, 1650 г., Р. Прат. Фасад, интерьер, план



К ним мог бы относиться и Кристофер Рен, по образованию математик и астроном. Поэтому вступление Вэнбру в среду архитекторов нельзя считать чем-то исключи-



12. Миддлсекс. Хэмптон-Корт, 1689—1698 гг., К. Рен. Сейчас Большой Лондон

тельным. Поскольку, однако, Рен был Главным инспектором работ, а Вэнбру — контролером работ, а сама практика их была достаточно обширна, они не могут приравняться к дилетантам, обычно строившим одно-два здания.

Кэсл-Хоуард в Йоркшире (1699—1712), так же как и следующий построенный Вэнбру дворец — Бленхейм в Оксфордшире (1705—1724), представляет заключительную стадию, своеобразную вершину развития планового решения жилого комплекса в Англии. Ничего более грандиозного не строилось в стране ни до, ни после Вэнбру. Только неосуществленный проект дворца Уайтхолл, задуманный Иниго Джонсом, превзошел творческий размах Вэнбру.

В центре здания здесь по-прежнему холл, совмещенный по главной оси с просторным салоном. Южный корпус с его десятикомнатной анфиладой заканчивается по торцам двумя залами с экседрами. Северный корпус с его 60-метровой галереей переходит в два боковых корпуса главного двора, где помещались церковь и библиотека, окруженные рядами других помещений. Эти

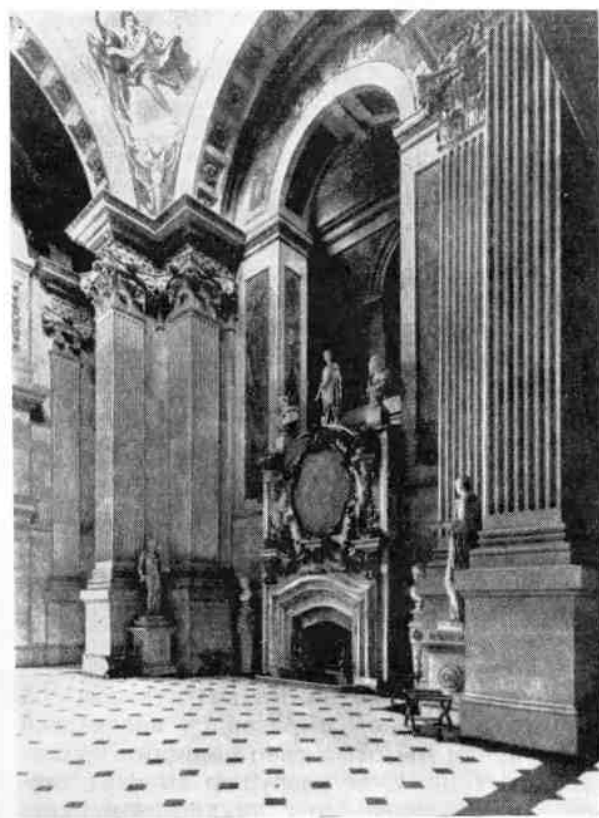
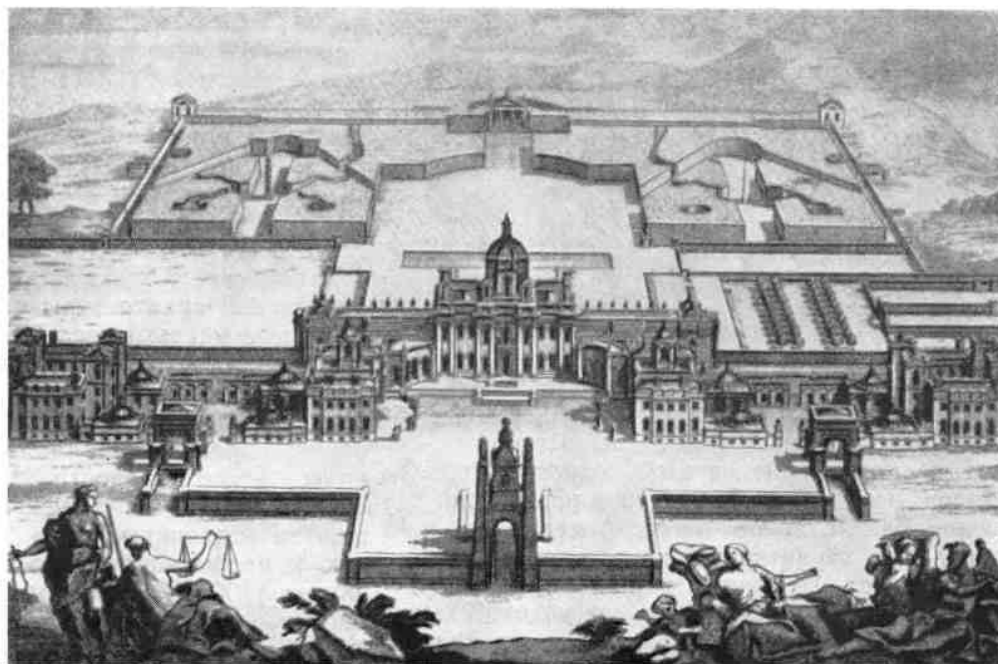
корпуса имеют самостоятельные входы. За ними по сторонам — два обширных двора, окруженных служебными корпусами.

Здание интересно решено в пространстве. Отчетливо воспринимаются четыре градации пространства: наружное; затем пространство главного двора, свободное, но ограниченное со всех сторон; курдонер с его полузамкнутым боковыми корпусами пространством; наконец, внутреннее пространство — замкнутое, которое, однако, как бы «оживает», «дышит», находясь в окружении «живых» архитектурных форм фасадов. Последние решены в их типичной барочной трактовке: гигантский ордер, колонные ризалиты, соподчинение и развитие форм в пространстве, как и другие особенности, вызывают отчетливые ассоциации с барочными постройками континента.

Бесспорная техническая и архитектурная грамотность выполненного проекта, вероятно, объясняются сотрудничеством с Хоуксмором — талантливым архитектором с большим опытом.

Во дворце Бленхейм общее решение компактнее, а формы еще богаче, чем в

13. Йоркшир.
Кэсл-Хоувард,
1699—1712 гг.,
Д. Вэнбру. Об-
щий вид, цент-
ральный корпус,
интерьер



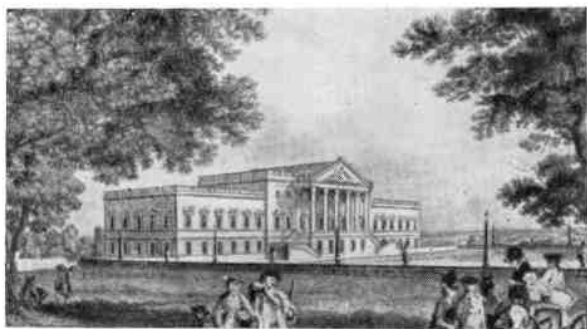
Кэсл-Хоуварде, но не чувствуется такого
ясного и закономерного соподчинения



форм. В частности, завершения западного и восточного фасадов спорят с главным.

Барочные тенденции проявились в творчестве еще нескольких архитекторов, таких как Томас Арчер и Уильям Уэйкфилд, но уже в десятых годах XVIII в. такие тенденции под воздействием новых веяний классицизма — палладианства — перестали играть какую-либо роль в развитии английской архитектуры.

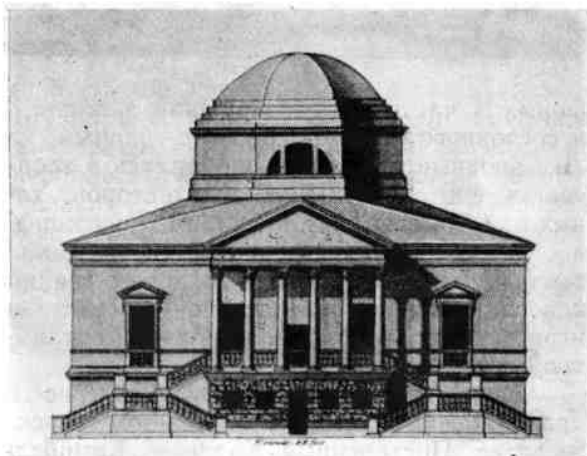
Английский палладианизм прежде всего проявил себя именно в жилищном строительстве. Построенный Колином Кэмпбеллом Уонстэд-Хаус в графстве Эссекс (1715—1720) оказался поворотным пунктом



14. Эссекс. Уонстед-Хаус, 1715—1720 гг., К. Кэмпбелл в развитии архитектурного стиля Англии (рис. 14). Его шестиколонный, высоко поднятый портик, навеянный композициями Иниго Джонса и Палладио, произвел огромное впечатление на современников и определил характерные черты «палладианского дома», во многих вариациях распространенного по стране.

Вслед за этим Кэмпбелл построил виллу Мируортс в Кенте (1723), свободную парафразу виллы Ротонда Палладио. За этой постройкой последовал Чисвик-Хаус (1725), спроектированный архитектором-дилетантом и одним из главных покровителей палладианского движения — лордом Берлингтоном (рис. 15). В таких постройках древний холл, вход в который теперь часто устраивался сразу с улицы, получает постепенно свою новую функцию — вестибюля.

Один из видных деятелей английско-го палладианства Уильям Кент (1685—1748) был живописцем. Около 10 лет он



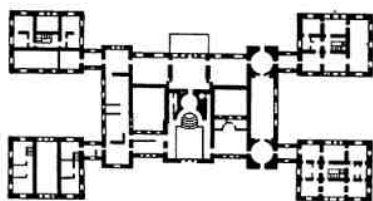
15. Миддлсекс. Чисвик-Хаус, 1725 г., Берлингтон

изучал свое искусство в Италии. В 1724 г. Берлингтон поручил ему издать «Проекты Иниго Джонса» (1727). Это склонило Кента заняться архитектурой и помогло ему занять ведущее положение среди английских палладианцев 30—40-х гг. XVIII в. В 1734 г. он начал строить дом в поместье Холькхэм-Холл, графство Норфолк (рис. 16).

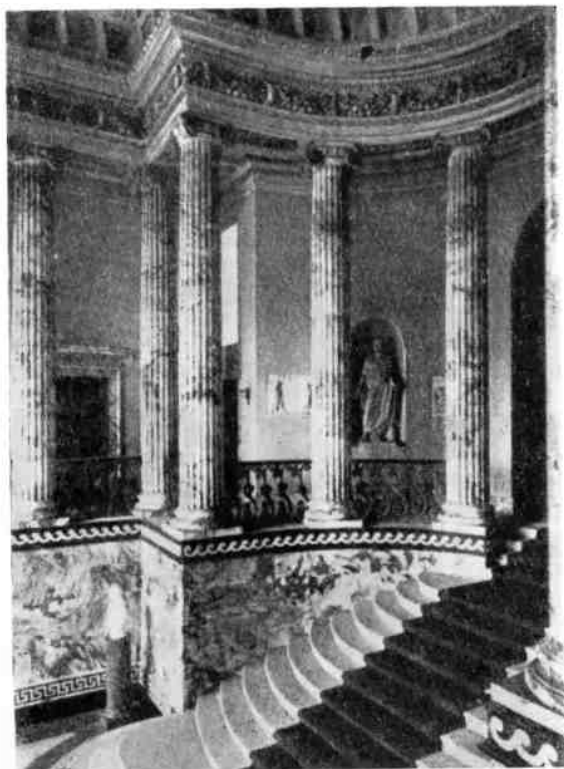
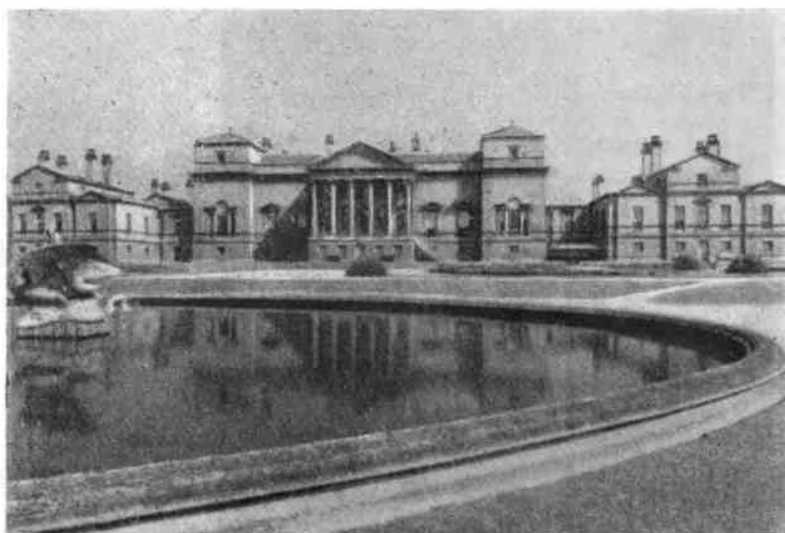
Значение Холькхэм-Холла в истории английской архитектуры определяется тем, что здесь впервые, если не считать неосуществленного проекта Уайтхолла Иниго Джонса, здание классицизма в Англии не было прямым или косвенным переосмыслением проектов Палладио или построек классической древности. На основе теории, разработанной Палладио, взяв его концепцию за отправную точку, Кент создал новую и необычайную по масштабам композицию (100 м с лишним в длину и 60 м в ширину) в формах классицизма. Несмотря на значительно меньшие размеры, чем в Кэсл-Ховард, Холькхэм-Холл производит даже более монументальное впечатление, что объясняется простотой и ясностью композиции, слитностью ее и правильно выбранным масштабом.

В плановом решении Холькхэм-Холл также отличается значительно более монументальными масштабами. Если группа салона и двух примыкающих гостиных здесь почти идентична таковой в Кэсл-Ховарде, холл решен как громадный и величественный зал, эффект которого еще усиливается широким разворотом лестницы и обходящей зал колоннады. Подобным образом и галерея здесь решена в монументальном стиле — с восьмигранными залами по концам и т. д.

Значение Кента в истории архитектуры классицизма определяется, однако, в еще большей степени его реформой паркового строительства. В архитектуре XVI и XVII вв. здание поместья сочеталось с регулярным садом. Территория ограждалась высокой стеной и изолировалась от окружающего пространства. Проповедь натурального, естественного в архитектуре, под знаменем которой и развился английский классицизм, оказала свое влияние и на концепцию сада, Кент разрушил высокую стену сада и связал его с ландшафтом окружающей местности, внося в самый сад элементы нерегулярности, приближавшей его к естественности природы. Кент пере-



16. Норфолк. Холькхэм-Холл, 1734 г., У. Кент. План, южный фасад, интерьер



делал сады Карлтон-Хауса, Чисвика, Стоу, разбив в них рощи, извивающиеся тропинки, ручьи, бегущие по камням. Естественно, возникла потребность в архитектуре малых форм, которая в классицизме получила широкое развитие.

Архитектуру малых форм начал развивать уже Иниго Джонс, создав ряд интересных проектов ворот (рис. 17), прелестную ограду Линдсей-Хауса и т. д. Хоуксмор построил в Кэсл-Ховарде величественный мавзолей, подражая античным храмам, с бесспорным привкусом барокко (1729). В садах Кента и его последователей (Чэмберс и др.) появляются каскады, храмы со статуями, руины, мосты как в формах классицизма, так и в уже получившем известное распространение псевдоготическом «стиле». Одним из лучших образцов парковой архитектуры малых форм явился Палладианский мост в поместье Уилтон в Уилтшире (1736), построенный лордом Пемброком (архитектором-дилетантом) и Роджером Моррисом (рис. 18). Интересен также павильон Казино в Марино, г. Клонтэрф (окрестности Дублина, 1759), построенный



17. Нордсэмптоншир. Керби-Холл, ворота, И. Джонс



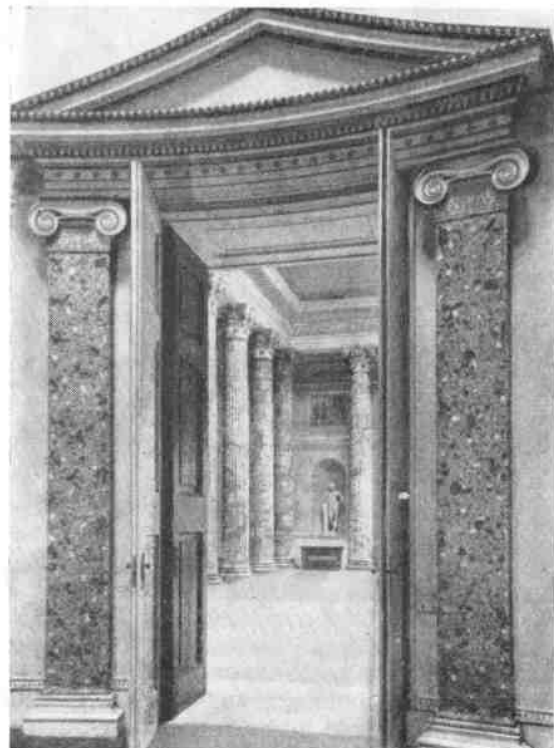
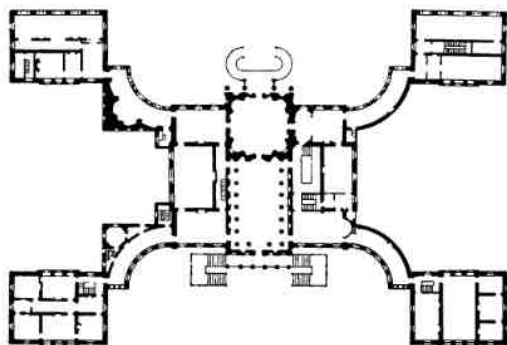
18. Уилтшир. Поместье Уилтон, Палладианский мост, 1736 г., Р. Моррис

Уильямом Чэмберсом. В 1825 г. была возведена эффектная колоннада с арками в Гайд-Парке в Лондоне (арх. Децимус Бертон).

Следующим этапом развития английского жилого строительства было перенесение форм жилых зданий классицизма, разработанных там прежде всего для поместий и вилл, в условия городской застройки. Здесь «палладианский дом» претерпел некоторые изменения. Портик стал заменяться ризалитом с полуколоннами. Часто стали употребляться пилястры. Цокольный этаж заметно вырос и т. д. Таков, например, Спенсер-Хаус в Лондоне, построенный Джоном Вэрди (1756—1765).

В конечном итоге особняк классицизма превращается в грандиозный комплекс домов, по фасаду фактически не делимый, сходный с огромными корпусами доходного дома, какие строил в Бате Джон Вуд, в Бёкстоне Джон Кэрр, а в Лондоне Роберт и Джеймс Адамы.

Мелкие городские дома того периода строились обычно из кирпича, разделенные



19. Дербишир. Келлстон-Холл, 1761—1765 гг. Д. Пэйн и Р. Адам. План, фасад, интерьер

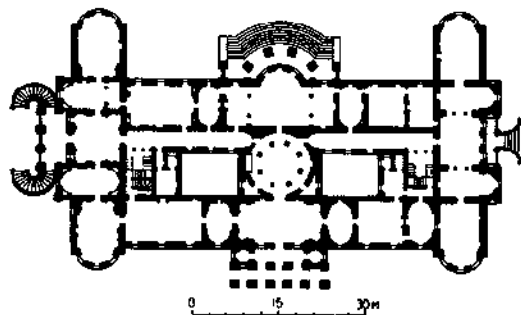
на этажи белокаменными гладкими поясами. Верх дома обычно украшал фронтон с классическими обломами. Углы нередко обрабатывались белокаменными вставками.

Английское палладианство заканчивает в основном свое развитие в 60—70-х годах XVIII в. Последними крупными архитекторами этого направления можно считать Джеймса Пэйна (1725—1789) и Уильяма Чэмберса (1726—1796). Планы жилых зданий в этот период еще сохраняют классически строгую симметрию и свободное, хотя и уравновешенное развитие. Масштаб и композиция помещений и внутренней отделки становятся еще более монументальными, но уже несколько напряженными. Часто в грандиозном сооружении выделяется группа помещений для личного пользования владельца, так как комплекс основных залов превышает даже самые широкие потребности одной семьи.

Таков план Кедлстон-Холла в графстве Дербишир (рис. 19) Пэйна (закончен позднее Р. Адамом). Некоторая напряженность ощущается и в композиции фасадов (например, Уордур-Кэсл в графстве Уилтшир, арх. Д. Пэйн, 1770—1776). Портик заменяется полуколоннами с фронтоном, расстановка полуколонн и пилястр становится неравномерной и т. п.

Одними из первых и наиболее крупных представителей неоклассицизма в английской архитектуре были братья Роберт и Джеймс Адамы. Роберт Адам был не только архитектор, но и исследователь. Он посетил Францию, Италию. Затем в Далмации он провел изучение руин дворца Диоклетиана в Сплите, материалы о котором были опубликованы им в 1764 г.

В соответствии с изменением общих особенностей стиля изменились и планы жилых зданий. Палладианский дом представлял собой компактный прямоугольный блок с центральным ризалитом или портиком, позднее с боковыми ризалитами. Он развивался, присоединяя к себе другие, также прямоугольные блоки, связанные с ним галереями. Жилой дом неоклассицизма имеет значительно более вычурный план — боковые блоки устраняются, а центральный приобретает сложную, иногда даже несимметричную форму. Таковы планы поместья Лётон-Хоо в графстве Бедфордшир (1766—1770, архитекторы братья Адам, рис. 20) или Карлтон-Хаус (1783, арх. Генри Хол-



20. Бедфордшир. Лётон-Хоо, 1766—1770 гг., Р. Адам

ланд). Каждое из помещений получает индивидуальную («контрастную», по выражению самого Адама) и необычную трактовку, нередко доведенную до уровня изысканного изящества, свойственного и фасадам здания.

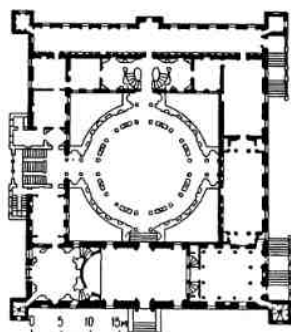
Во внутренней отделке зданий использовались довольно широко и свободно интерпретированные элементы античной архитектуры, как результат непосредственного и глубокого их изучения в натуре. Интерьеры Сайон-Хауса (рис. 21) в Миддлсексе (1762—1764), дома № 20 по Портмэн-Сквэр в Лондоне, Кедлстон-Холла в Дербишире братьев Адамов (1761) и др. заслужили всеобщее признание.

В начале XIX в. в английской архитектуре проявляются элементы неоклассицизма второй стадии, для которого отправным моментом становится античная Греция. Дорические портики построек Джорджа Дэна Младшего (в жилом доме поместья Стрэттон-Парк, 1803—1804, рис. 22) или Томаса Хэррисона (Честер-Кэсл, 1820) иллюстрируют это направление. Террасы Карлтон-Хауса, построенные Джоном Нэшем в 1827 г., дают представление о заключительной стадии развития неоклассицизма второго периода.

Романтизм в английской архитектуре проявился прежде всего в псевдогоthicеских постройках.

Псевдогоthicеские постройки вначале как своеобразная традиция известны в Англии еще в XVII в., в частности среди работ Рена. Сухие и жесткие, они не могли претендовать ни на достойное продолжение традиции, ни служить началом романтического направления. Началом последнего можно считать возведение известным

знатоком искусства и сенатором Горацием Уолполем с помощью архитектора Робинсона его поместья Строоберри Хилл в Туикнэме (рис. 24) в 1748 г. Имеющее облик средневекового замка, асимметричное, с живописным расположением частей и элементов, оно явилось резким контрастом палладианским постройкам эпохи и привлекло всеобщее внимание. К началу XIX в. увлечение псевдоготикой приняло широкий раз-



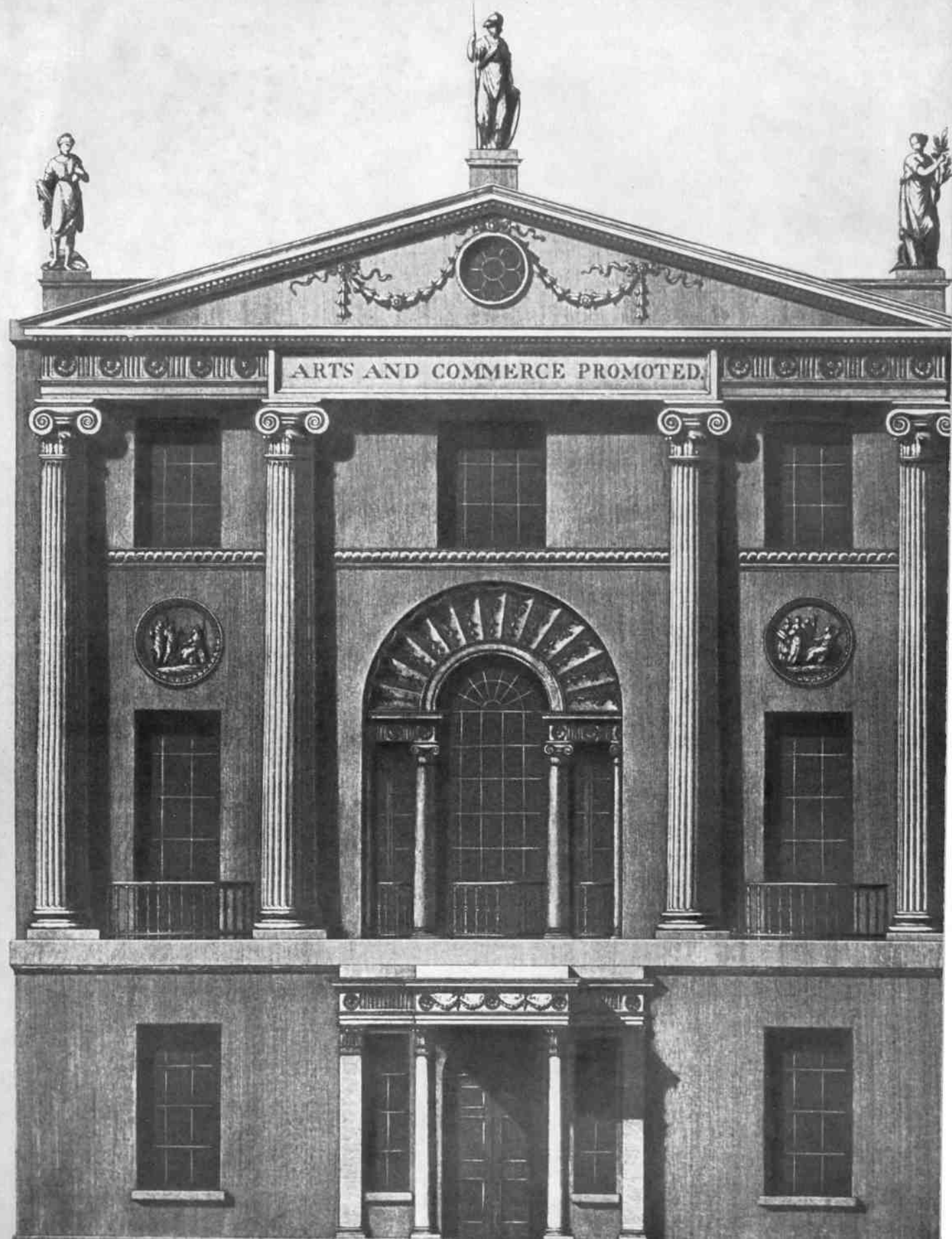
21. Мидлсекс. Сайон-Хаус, 1762—1764 гг., Р. Адам. Интерьеры и план



мах и породило в жилом строительстве грандиозные и фантастические, тем не менее воплощенные в жизнь композиции Джеймса Уайэта: такие как Фонтхилл-Эбби в графстве Уилтшир (1795—1807), основанные, впрочем, уже на достаточно детальном изучении готического искусства.

Псевдоготические постройки Джона Нэша были еще более живописны (например, Лёскомб, Девоншир, 1800). Вместе с тем Джон Нэш значительно расширил возможности романтизма, используя в своих постройках не только мотивы композиции, навеянные пейзажами Клода Лоррена, Пуссена, Сальватора Роза, вроде Крэнкхилл в графстве Шропшир (1802), но и ассоциации с постройками Индии, в чем ему подражал Коккерелл (Сизайнкот, Глoucestershire, 1803). Отсюда оставался только один шаг к эклектизму второй половины века.

Общественные здания. Общественных зданий XVI в. в Англии сохранилось очень мало. Наиболее распространены были «залы гильдий», т. е. торговых или ремесленных компаний, и «залы комиссионеров», т. е. тоже, по существу, здания торгово-промышленных компаний. Они по внешнему





22. Хэмпшир. Поместье Стрэттон-Парк, 1803—1804 гг., Д. Дэнс Младший



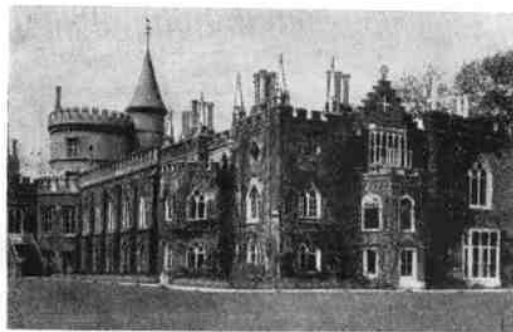
23. Лондон. Риджентс-Парк, Кумберлендская терраса 1827 г., Д. Нэш

виду мало отличались от жилых зданий города. Большей частью фахверковые они увенчивались многократно повторенными шипцами, использованными как чисто декоративный прием.

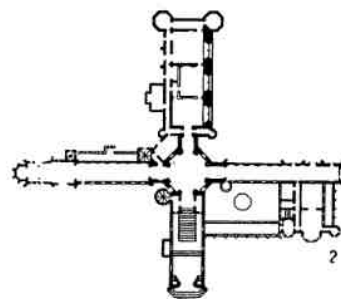
В конце XVI в. в Лондоне появляются такие общественные здания, как театры. Но для них в тот период либо приспособлялись уже существующие здания, либо строились наскоро новые из расчета лишь обеспечения их функций.

В королевском дворце Уайтхолл возник новый тип общественного здания — банкетный зал. Первый из таких залов был построен, по-видимому, в 1607 г. О его архитектуре ничего не известно. Но уже следующая, заменившая его постройка открыла целую эпоху в развитии английской архитектуры.

Банкетинг-Хаус Иниго Джонса начат в 1619 г. и закончен три года спустя. Иниго Джонс работал над проектом около 3 ме-

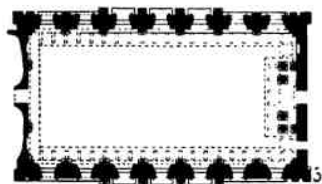
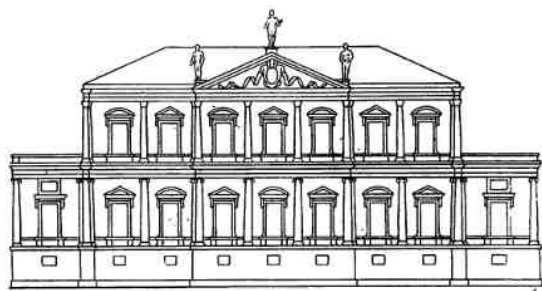


24. 1 — Туикнэм. Стробиерри-Хилл, 1749 г., Робинсон; 2 — Уилтшир. Фонтхилл-Эбби, 1795—1807 гг., Д. Уайэт, общий вид и план



сяцев и сделал для него ряд эскизов и даже модель. Постройка обошлась в 15 тыс. фунтов стерлингов. Здание предназначалось для государственных приемов, для встречи послов иностранных государств, для демонстрации придворных спектаклей «масок», в которых Иниго Джонс играл главную роль — постановщика и художника.

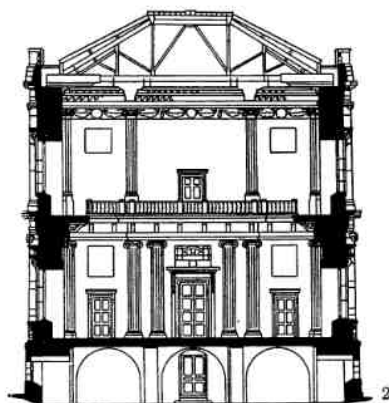
Сохранились два предварительных эскиза Иниго Джонса для этого здания. В первом из них он дает схему, явно заимствованную у Палладио, и в целом и в частях типичную для классицизма: с центральным ризалитом и двумя одноэтажными ко-



роткими крыльями по торцам (рис. 25). Эта чисто центрическая, фронтальная композиция фасада противоречила организации пространства центрального зала, вытянутого в поперечном направлении и решенного как



26. Лондон. Банкетинг-Хаус, 1619—1622 гг., И. Джонс
Фасад по гравюре XVIII в.



25. Лондон. Банкетинг-Хаус, 1619—1622 гг., И. Джонс.

1 — первоначальный проект; 2 — план; 3 — разрез

античная базилика с боковыми пониженными нефами.

Во втором эскизе Иниго Джонс устраняет ложную центричность фасада: отбрасывает крылья, раскреповывает карнизы над колоннами, ослабляя тем самым значение ризалита, и, наконец, заменяет фронтон ровной лентой балюстрады вдоль всего здания; той же цели служат и гирлянды под верхним антаблементом и акцентированные сдвоенными пилястрами углы. Уничтожив трехнефность центрального зала, Джонс также ослабил отмеченное выше противоречие.

В здании Банкетинг-Хауса можно найти черты и элементы различных построек Палладио: его Базилики, палатцо Тиене, палатцо Порты, палатцо Кьерикати и др. Вместе с тем общая композиция здания воспринимается как вполне оригинальная, более того, как проникнутая чисто английским духом. Детали скомпонованы уверенно и чисты по профилировке (здание было реставрировано в 1829 г. арх. Джоном Соуном, рис. 26).

Проект Банкетинг-Хауса не отделим от другого, выполненного Иниго Джонсом проекта — Уайтхолла, одного из наиболее грандиозных дворцов, когда-либо проектированных в Европе. Этот комплекс зданий, задуманный Иниго Джонсом вскоре после окончания Банкетинг-Хауса и включающий это последнее здание, уже переходил границы собственно жилища короля и имел в известной мере значение общественного здания. Он был спроектирован Иниго Джонсом около 1638 г. (две последующие серии проекта были разработаны его учеником Джоном Уэббом, 1647—1648 и 1661—1665) и был расположен вокруг шести квадратных

и одного круглого дворов. Изданные Колин-ом Кэмпбеллом и Кентом чертежи проекта послужили азбукой для английских палладианцев и чрезвычайно способствовали развитию английского классицизма.

Значительное место среди общественных зданий Англии XVII в. занимают школы и колледжи.

В сельской местности или в небольших городах возводились школы, подобные Бёртон-Латимер-Скул (1622, рис. 27) сохранившейся в Нортсэнтшире. Это — прямоугольный одноэтажный небольшого размера блок с центральным входом на продольном фасаде, украшенным высоким фронтоном, с пинаклями по его сторонам. Гладкие торцовые стены переходят в щипцы, на вершине которых возвышаются дымовые трубы, включенные здесь в общую композицию фасада. Четыре высоких окна продольного фасада подняты к свесу крыши. Дверь обрамлена порталом с двумя упрощенными дорическими пилястрами, поддерживающими антаблемент. Над порталом в гладкой белокаменной стене круглый барельеф. Обращает на себя внимание сочетание различных фактур: стены из грубого плитняка, гладко тесаного порталного звена и черепичной, высоко поднятой крыши.

Школа в Шрюсбёри, возведенная в 1627—1630 гг. на основе здания конца XVI в., значительно более претенциозна. В верхнем ее этаже размещалась библиотека, ниже этажом проходила галерея, замкнутая у жилых зданий этой эпохи, но здесь, разумеется, весьма необходимая, как рекреационный зал; в нижнем этаже с его высоко поднятыми окнами располагался школьный зал.

В колледжах Оксфорда и Кэмбриджа велось тогда обширное строительство. Однако классицизм, пропагандированный Иниго Джонсом, находил себе применение лишь в строительстве, связанном с придворными кругами. Здесь же еще широко применялись формы готической архитектуры в несколько странной смеси с формами североевропейского Ренессанса, большей частью с фламандскими чертами. С конца XVI в. в Кэмбридже, а с начала XVII в. и в Оксфорде начинается строительство колледжей в виде каре вокруг прямоугольного школьного двора, так называемых «куэдрэнглей». Каре прерывалось лишь парадными воротами — главным архитектурным акцентом всей композиции.



27. Нортсэнтшир. Бёртон-Латимер-Скул, 1622 г.

В Оксфорде построены были в 1632—1636 гг. ворота Кэнтбёри-Куэдрэнгля Сент-Джонс-Колледжа с вполне развитыми формами североевропейского Ренессанса (арх. Броун, резчик Джон Джексон скульптура Гюбера Лесёра).

Хоуксмор предложил проект перестройки Оксфорда и Кэмбриджа по единой схеме. Но ему удалось построить лишь комплекс Куинс-Колледжа в Оксфорде (Саутс-Куэдрэнгль, 1709—1734, рис. 28) и некоторые другие постройки. Задуманное им в проекте перестройки Оксфорда здание Рэдклифской библиотеки было позднее выстроено по проекту одного из наиболее талантливых архитекторов английского классицизма XVIII в. Джеймса Гиббса (1682—1754) в 1739—1749 гг. Это одно из лучших зданий в обоих английских колледжах и, вообще,



28. Оксфорд. Куинс-Колледж. Саутс-Куэдрэнгль, 1709—1734 гг., Хоуксмор



29. Оксфорд. Рэдклифская библиотека, 1739—1749 гг., Д. Гиббс

один из шедевров английской архитектуры XVIII в. (рис. 29). Другим примером является библиотека Тринити-Колледжа в Кембридже (1676—1684), построенная Кристофером Реном.

В колледжах строились тогда не только учебные здания или библиотеки, но и залы торжественных собраний, вроде Шелдонского театра в Оксфорде (1662—1663), построенного Реном, или Сената в Кембридже (Д. Гиббс, 1722—1730). Особенности неоклассицизма сказывались в более поздних постройках колледжей, вроде библиотеки Ориель-Колледжа в Оксфорде (1788, Джеймс Уайэт).

Одним из последних зданий этого рода, возведенных с подчеркнутым размахом, явилась постройка Высшей школы в Эдинбурге (1825, арх. Томас Хамилтон), отвечающая тенденциям неоклассицизма второй стадии.

Строительство богаделен (или, как их тогда называли, госпиталей) приобрело широкий размах. Бесспорно, наиболее значительным из них был Гринвичский госпиталь в Лондоне. Рен ограничился постановкой за Кинг-Чарльз-Блоком двух поперечных корпусов, из которых левый был выстроен только в конце XVIII в. На этих корпусах он возвел два стройных купола (на часовне — слева и на холле — справа), а в глубине двора по направлению к Куинс-Хаусу поставил две колоннады (1704—1716), которые, суживая пространство, ориентировали перспективу на это здание. Хоуксмор, Вэнбру и другие архитекторы довершили строительство ансамбля (рис. 30).

Строились, разумеется, и другие госпитали. В частности, Рен возвел еще довольно значительный комплекс зданий в спроектированном им Королевском госпитале в Челси (1682—1689) и т. д.

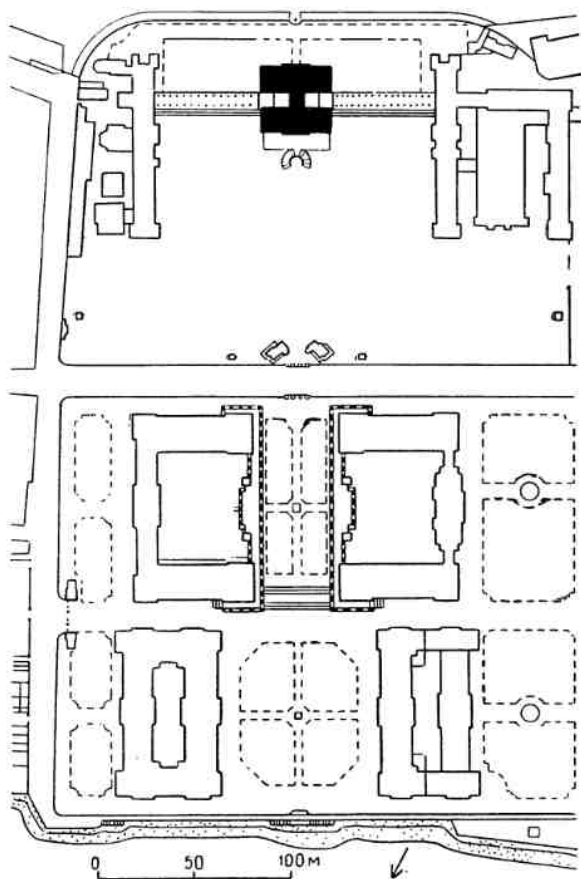
Королевская биржа в Лондоне не раз перестраивалась. В 1671 г. арх. Джерман построил грандиозное здание, внутри которого был двор с лоджией, а вход украшала трехъярусная башня над воротами с пышным коринфским орденом. Открытая лоджия была помещена на этот раз и с наружной стороны здания, вполне отвечавшего общим особенностям стиля данного периода. Королевская биржа в Дублине, построенная уже в конце XVIII в. (1769—1779), с ее шестиколонным портиком коринфского ордера, увенчанным фронтоном, и высоким куполом над зданием, расчлененным коринфскими пилястрами, представляла собой продукт законченного зрелого классицизма (арх. Томас Кули, рис. 31, 2).

Таможни известны в Англии уже с XVII в. Таможня, выстроенная в Лондоне Кристофером Реном (1669), представляла собой П-образное здание с тремя ризалитами в его средней части, из которых средний был перекрыт треугольным фронтоном, а боковые — сегментовидными. Здание было двухэтажным. По фасаду в каждом этаже шли колоннады с проходом за ними. Современная ей таможня в Кингс-Линне, в графстве Норфолк (1683) — почти квадратная в плане. Часть ее первого этажа также свободна для прохода, а на верхней террасе пирамидальной крыши с пинаклями по углам возвышалась трехъярусная башня, завершенная обелиском.

Таможня в Дублине (1781—1791), построенная выдающимся представителем ан-

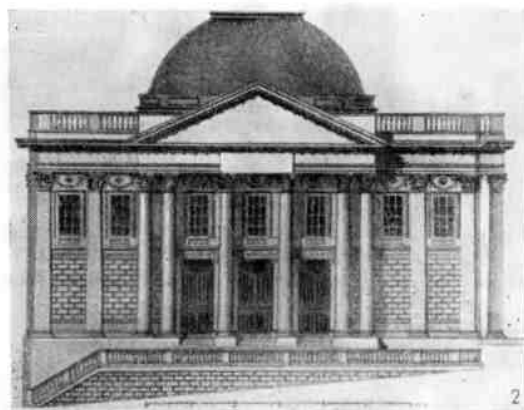


30. Лондон. Гринвичский госпиталь, 1698—1729 гг., К. Рен, Н. Хоуксмор и Д. Вэнбру. Общий вид и генплан



глийского классицизма Джеймсом Гэндон (1743—1823), была расположена на берегу реки. Это величественное здание в стиле высокого классицизма с тремя ризалитами было увенчано башней с высоким куполом (рис. 32). Тема боковых ризалитов

повторена в среднем, подчеркивающим значение центральной оси здания. Он имеет выступ в средней части, оформленной четырьмя колоннами и фронтоном.

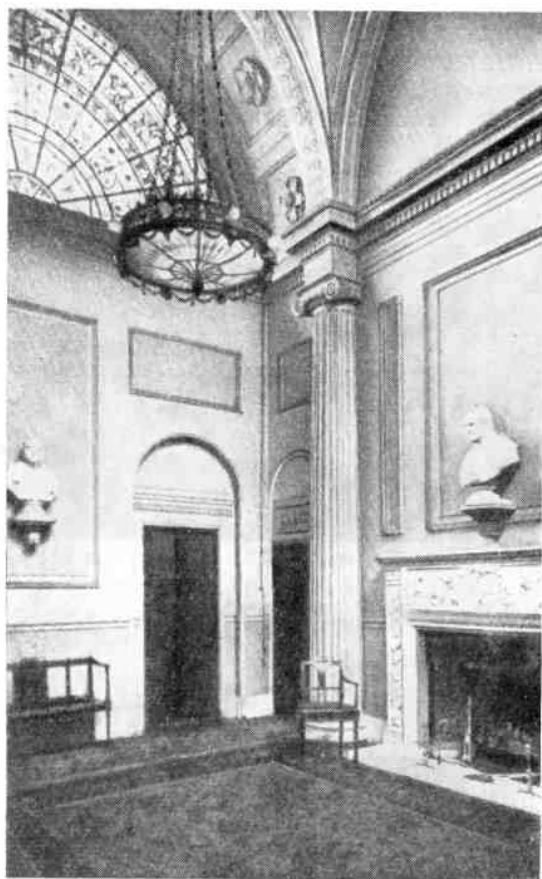


31. Дублин

1 — здание Четырех коллегий, 1776—1796 гг., Д. Гэндон;
2 — Королевская биржа, 1769—1779 гг. Т. Кули



32. Дублин. Таможня, 1781—1791 гг., Д. Гэндон



33. Лондон. Английский банк. Кабинет директора, Д. Соун

В XVIII в. появляется новый тип общественных зданий — банк. Английский банк, выстроенный в Лондоне Джорджем Сэмпсоном (1732—1734), представляет собой

трехэтажное здание, композиция которого развивает мотивы городского жилого дома классицизма. Однако подчеркнутость центрального входа и общая система пропорций с дополнительным акцентом на средней оси фасада придают ему несколько суровый характер, отвечающий служебному назначению постройки. Интересны интерьеры (1792—1793, арх. Соун) фондового отдела банка, в которых проявились в столь ранний период отчетливые особенности неоклассицизма второй стадии с некоторым даже привкусом модернизма (рис. 33). Еще больше это чувствуется в интерьерах Соуна в отделе дивидендов банка (1818—1823).

Новым типом общественных зданий являются также здания правительственных учреждений. В 60-х годах XVIII в. возникла идея объединить значительное число правительственных учреждений в одном здании. Спустя 10 лет проект был поручен крупнейшему архитектору того периода Уильяму Чэмберсу, основателю Английской королевской академии.

Уильям Чэмберс родился в 1726 г. в Гётеборге в семье шотландского купца, которая вскоре переехала в Англию. Получив коммерческое образование, Чэмберс в 20-летнем возрасте уехал с поручением отца в Индию и Китай, где увлекся своеобразием китайских и индийских построек и делал постоянные их зарисовки. Через два года он твердо решил посвятить себя архитектуре и поехал сначала в Париж, где учился у Клериссо, а затем в Италию, где рисовал античные здания и постройки Ренессанса.

В 1755 г. Чэмберс вернулся в Англию и, получив благодаря покровительству лорда Бюта доступ в поместье принца Уэльского в Кью, занялся планировкой этих знаменитых садов.

Чэмберс был одним из основателей английских пейзажных парков, издал ряд книг, посвященных архитектуре и парковому искусству, и оказал немалое влияние на дальнейшее развитие архитектуры классицизма не только в самой Англии.

Грандиозное здание правительственных учреждений, которое начал Чэмберс в 1776 г., заняло место древнего Сомерсет-Хауса в Лондоне и получило его наименование. Оно состояло из ряда корпусов, размещенных вокруг одного большого и двух малых дворов, и выходило одним из своих фасадов на Стрэнд, а другим на Темзу (рис. 34). Фасад со стороны Стрэнда, во всяком случае в его средней части, как бы продолжал тему английского банка, но в значительно более развитом варианте, выполненном блестящим знатоком архитектурных форм классицизма. Интересно решен главный двор, в котором в центре каждого из

фасадов размещен небольшой, четырехколонный в антах коринфский портик на массивных аркадах цокольного этажа, а по сторонам — ризалиты, варьирующие тему фасада, выходящего на Стрэнд, но без аркад внизу. Участки фасадов между ризалитами решены по контрасту с ними сдержанно и играют роль фона. Архитектура просторного двора может служить блестящим образцом высокого классицизма.

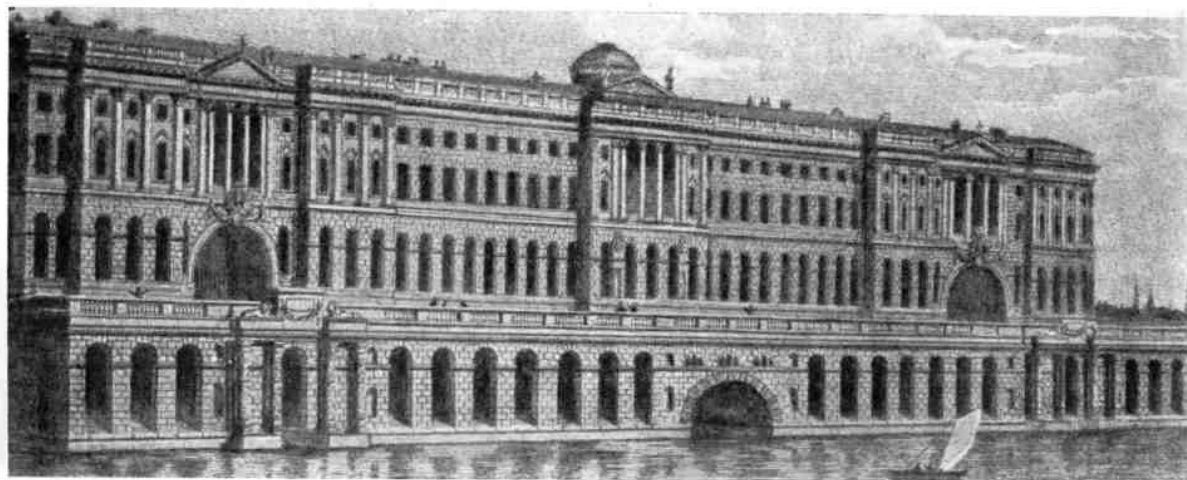
Еще более эффектен фасад на Темзу. Вытянувшийся вдоль берега, свободный от излишнего декора, он имеет средний и два боковых ризалита. Средний узкий ризалит на уровне двух верхних этажей обогащен лоджией за четырьмя колоннами, над которыми на аттике возвышается фронтон, а за ним над центром корпуса — небольшой купол. Боковые ризалиты довольно широкие и отделаны богаче. В их центре расположены четырехколонные портики с лоджией. Портики увенчаны фронтонами, прорезающими аттик с балюстрадой. Эти портики возвышаются над аркой, перекинутой через канал, раньше соединявшийся с Темзой. Архитектор здесь свободно владеет приемами классицизма и уверенно создает уравновешенную и изящную композицию, не имеющую аналогий в предшествовавшей архитектуре.

Бесспорно, значительно монументальнее здание Четырех коллегий, построенное в те же годы (1776—1796) в Дублине Джеймсом Гэндоном (см. рис. 31, 1). Здесь на кубическом центральном корпусе с его шести-

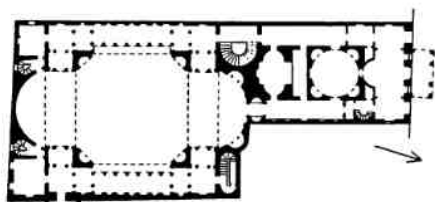
колонным коринфским портиком, с фронтоном, увенчанным статуями, возвышается грандиозный плоский купол на барабане, окруженном колоннадой. Аффектированное звучание центральной части усиливается простотой моделировки совершенно гладких боковых корпусов. В здании Королевских институций в Манчестере (Чарльз Бэрри, 1824—1835) варьируется тема античных греческих построек. Теперешнее использование здания (Художественный музей) бесспорно отвечает общему характеру постройки. Сходные темы неоклассицизма варьировались в архитектуре и других правительственных зданий, например в Главном почтамте в Лондоне, построенном Робертом Смёрк в 1824—1829 гг. Несколько более претенциозное здание было возведено в 1739 г. для ирландского парламента. Его отличали ионическая колоннада и далеко вперед выступающие крылья, ряд статуй на балюстраде и аттиках и торжественный купольный зал, тоже окруженный ионической колоннадой.

Глухие стены Ньюгейтской тюрьмы в Лондоне (1769) дали повод Джорджу Дэнсу Младшему создать мрачную, но интересную неоклассическую композицию.

Наконец, в тот период начали строиться общественные банкетные залы и клубы. В 1770 г. Джеймс Уайэт спроектировал и построил такой банкетный зал «Пантеон» на Оксфорд-Стрит в Лондоне (рис. 35). План его грандиозен: зал 17×17 м сливался с апсидами по его торцам и сквозь прозрачные



34. Лондон. Сомерсет-Хаус, 1776—1786 гг., У. Чемберс



35. Лондон. Банкетный зал «Пантеон», 1770—1772 гг., Д. Уайэт, интерьер и план

колоннады соединялся с пространством окружающих его галерей. К залу, перекрытому куполом, примыкал ряд парадных помещений. Клубы, вроде Клуба путешественников в Лондоне (1829, арх. Чарльз Бэрри), обычно решались довольно просто с оттенком интимности в интерьерах и вместе с тем относительной сухости исполнения в трактовке архитектурных форм, свойственной поздней фазе неоклассицизма.



36. Лондон. Британский музей, 1823 г., Р. Смёрк

Театральные здания и музеи появились в период неоклассицизма (рис. 36). Относительно меньшая необходимость в дневном освещении театров позволяла авторам широко и свободно использовать возможности стиля. Таков театр Ковент-Гарден в Лондоне с его мощным дорическим портиком и суровой гладью стен (рис. 37), построенный Робертом Смёрком (1808—1809).

Культовые здания. После 1534 г., — года упразднения монастырей и секуляризации их собственности — культовое строительство в Англии существенно сократилось и спустя сотню лет возобновляется с работами Иниго Джонса. В 1623 г. в связи с предполагавшейся свадьбой короля с католической испанской принцессой началась постройка Капеллы королевы при Сент-Джеймском дворце, закончившаяся 4 года спустя. Капелла была простым, прямоугольным зданием с гладкими стенами и окнами, украшенными развитыми и чистыми по формам сандриками. На главном торцовом фасаде центральное окно имело полуциркульное завершение, а стена над карнизом заканчивалась фронтоном. Капелла перекрыта кессонированным коробовым сводом, у основания которого проходил строгий классический антаблемент, а несколько ниже в нишах помещались статуи святых. Исключительная простота и классическая строгость постройки удивительны для той эпохи и сразу выдают руку крупного мастера.

О произошедшем изменении вкусов говорит и традиционная, отделяющая зал от входа перегородка, спроектированная Иниго Джонсом для капеллы в Сомерсет-Хаусе в Лондоне (1630—1635). Она состоит из строгих дорических колонн в первом ярусе, на антаблементе которых стоят уз-



37. Лондон. Театр Ковент-Гарден, 1808—1809 гг., Р. Смёрк

кие изящные гермовидные пилястры с тонким карнизом сверху. Никакой перегруженности, точно рассчитанные пропорции, простота композиции, строго ограниченное количество деталей и их орнаментации.

Значительным событием в культовом зодчестве Англии XVII в. явилась постройка Иниго Джонсом нового портика у собора св. Павла (1633). Мощный восьмиколонный в антах коринфский портик с развитым антаблементом и балюстрадой сверху явился провозвестником новой эры в архитектуре Англии (рис. 38).

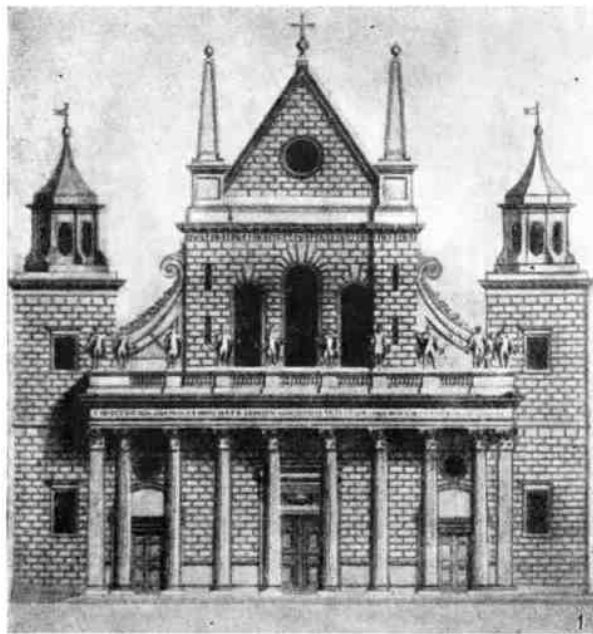
Церковь Иниго Джонса на площади Ковент-Гарден, о которой уже говорилось выше, очень интересная в сохранившемся эскизе, была навеяна явно античными образцами. Существующее здание, восстановленное после пожара (1798), примитивно.

В 1663 г. была построена первая после работ Иниго Джонса капелла в стиле классицизма с определенным, впрочем, привкусом барокко — капелла Пемброк-Колледжа в Кембридже, автором которой был, по-видимому, Кристофер Рен; она в своей основе напоминает капеллу Сент-Джеймского дворца, но стены ее уже расчленены коринфскими пилястрами, во фронте помещен барельеф, а края его и верх здания увенчаны соответственно пинаклями ренессансного рисунка и миниатюрным куполом на восьмигранном барабане.

В то же время создается комиссия для реставрации собора св. Павла, которая была прервана гражданской войной, и Кристофер Рен начал разработку эскизов для этих работ, но в 1666 г. собор, как и весь Лондон, сгорел.

Проектирование нового собора св. Павла началось в 1668 г. и длилось довольно долго. Одним из значительных его этапов было изготовление Реном «Большой модели» собора (1673). По этому проекту собор имел центрическую композицию, в основе которой лежал план в виде квадрата с вырезанными углами. Все фасады были идентичными, и лишь со стороны алтаря небольшим выступом обозначена апсида.

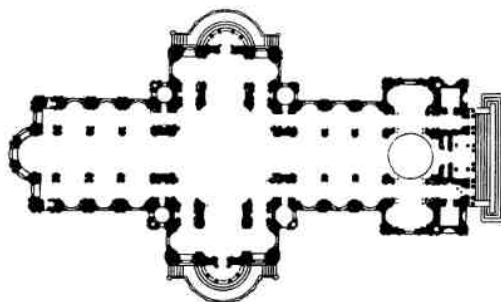
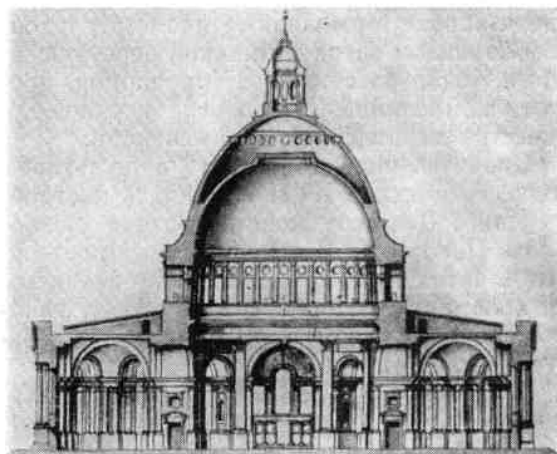
В 1675 г. был составлен новый проект в виде латинского креста (в плане). На высоком барабане покоился купол, увенчанный шестиярусным шпилем. Все же и этот проект не отличался цельностью. Но на этой основе созрел окончательный вариант проекта Рена, датированный тоже 1675 г. Латинский крест сохранился, но



38. Лондон

1 — портик собора св. Павла, 1634 г.; 2 — церковь Ковент-Гарден, 1631 г. Обе постройки — И. Джонса

план стал более уравновешенным. Трех секциям хора теперь отвечали три трапеции нефы, а остальные две трапеции были развиты в обширный притвор с лоджией и капеллами. Трансепты поджались к центру, углы укрепились; двухэтажное членение было сохранено, но высоты этажей стали почти равными; масса центральной части была уравновешена развитым блоком притвора, на котором появились башни; купол вместо аркад «Большой модели» поддерживали теперь пилоны со сдвоенными колоннами; почти при той же общей высоте здания за счет уничтоженного шпиля значительно увеличены размеры купола, который стал грандиозным — его колоссальные размеры



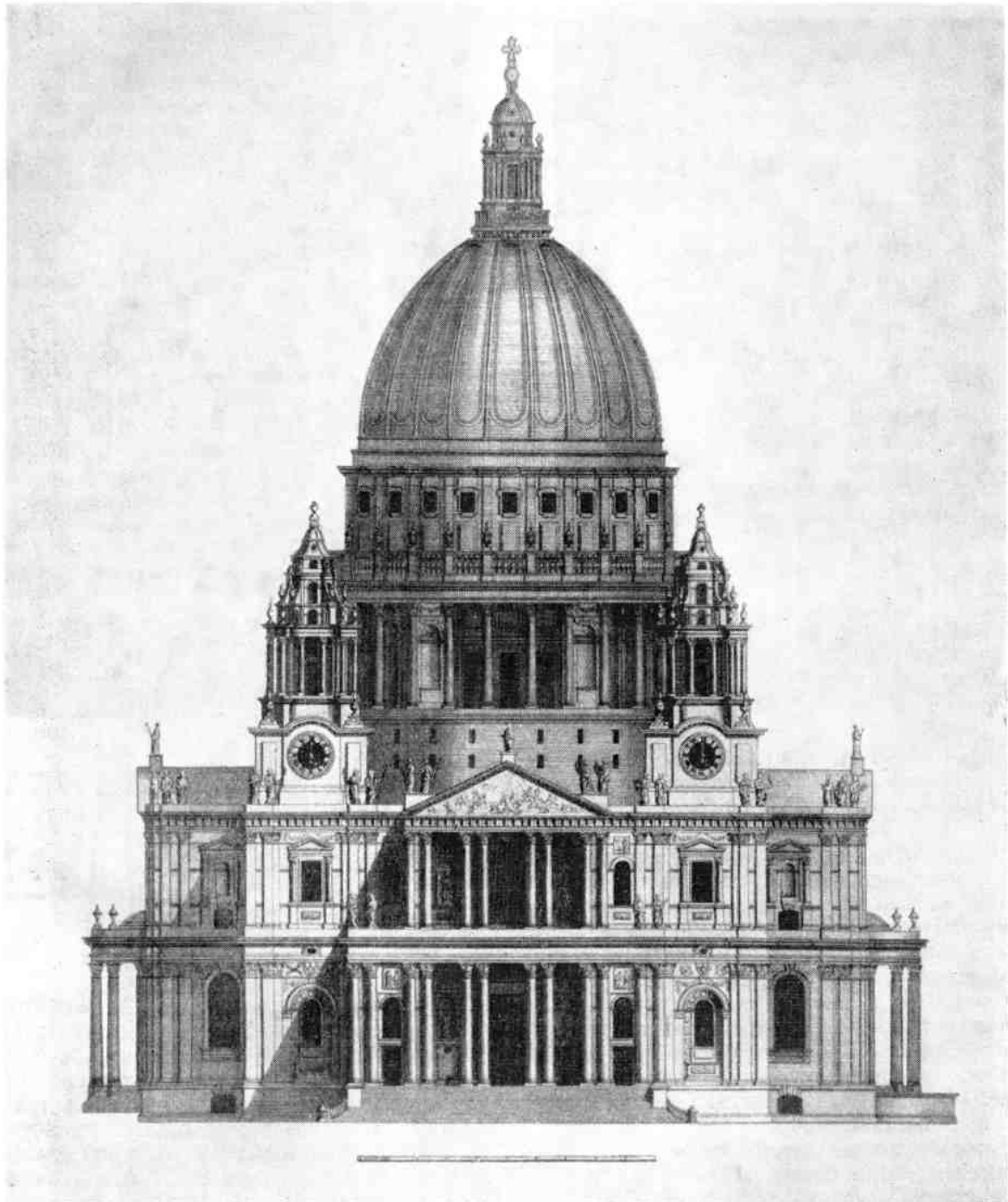
39. Лондон. Собор св. Павла, 1675—1717 гг., К. Рен. План, разрез и общий вид собора

подчеркивались тонко разработанным миниатюрным барабаном на его вершине. Вся композиция стала уравновешенной и цельной.

При выполнении проекта в натуре изменились башни главного фасада, которым был сообщен барочный характер, но барочные пилоны вокруг купола, наоборот, заменила классическая колоннада. Практически купол состоял из трех куполов: внутреннего довольно плоского, отвечавшего архитектуре интерьера, затем каменного конструктивного и, наконец, верхнего деревянного, по которому была уложена кровля. Архитектурные формы и детали тщательно прорисованы и отличаются высоким уровнем исполнения. Рен не бывал в Италии, но посетил Францию, что сказалось на композиции отдельных форм и этого здания (рис. 39). Строительство было закончено в 1711 г. Резные работы на соборе выполнял известный художник Гринлинг

Гиббонс (1648—1720). Купол расписывал известный художник Джеймс Торнхилл (рис. 40). В 1717 г. новое поколение палладианцев настояло на помещении над карнизом собора существующей там сейчас балюстрады.

Акт 1670 г. о постройке взамен разрушенных пожаром 51 церкви в Лондоне предоставил Рену, тогда Главному инспектору работ, возможность широко проявить свою творческую фантазию и одновременно провести необходимые для строительства собора эксперименты. Построенные по акту церкви не похожи одна на другую и уже в силу этого представляют известный интерес. Планы их приспособлялись к условиям конкретного места, как правило, очень стесненного. Большей частью это квадрат с четырьмя столбами внутри (Сент-Мэри-ле-Боу и др.). В других случаях превалировал упрощенный базиликальный план



39-а. Лондон. Собор св. Павла, 1675—1717 гг., К. Рен. Фасад по гравюре

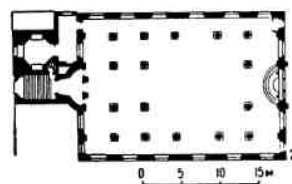


(Сент-Лоуренс-Джюри). Но есть и такие, где основанием купола служит идущая по кругу колонада (Сен-Стивен-Уолбрук и др.).

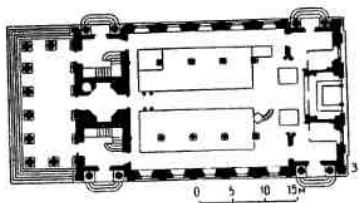
Внешний облик этих церквей, как правило, очень скромный, оживлялся вертикалью колокольни, примыкавшей к основному зданию. Решение подобной композиции в классических формах представляло необычную и довольно трудную задачу, с которой Рен в большинстве случаев справился очень удачно. Колокольня церкви Сент-Мэри-ле-Боу в Чипсайде (1670—1677) явилась, вероятно, лучшим из его решений (рис. 41). Она вызвала всеобщее восхищение и множество подражаний как в то время, так и в последующее. Колокольня Сент-Брайда на Флит-Стрит (1670—1684, 1702) с ее пятью ярусами восьмериков, со шпилем над квадратным классическим павильоном, с сегментовидными фронтонами, поставленными на высокую призму, тоже широко известна. Некоторые из этих завершений (церковь Сент-Видэст на Фостер-Лэйн, 1697) имеют уже отчетливо выраженную барочную трактовку.

40. Лондон

1 — собор св. Павла, 1675—1709 гг.; 2 — церковь св. Стивена, Уолбрук, 1672—1687 гг. (обе постройки К. Рена), интерьер и план

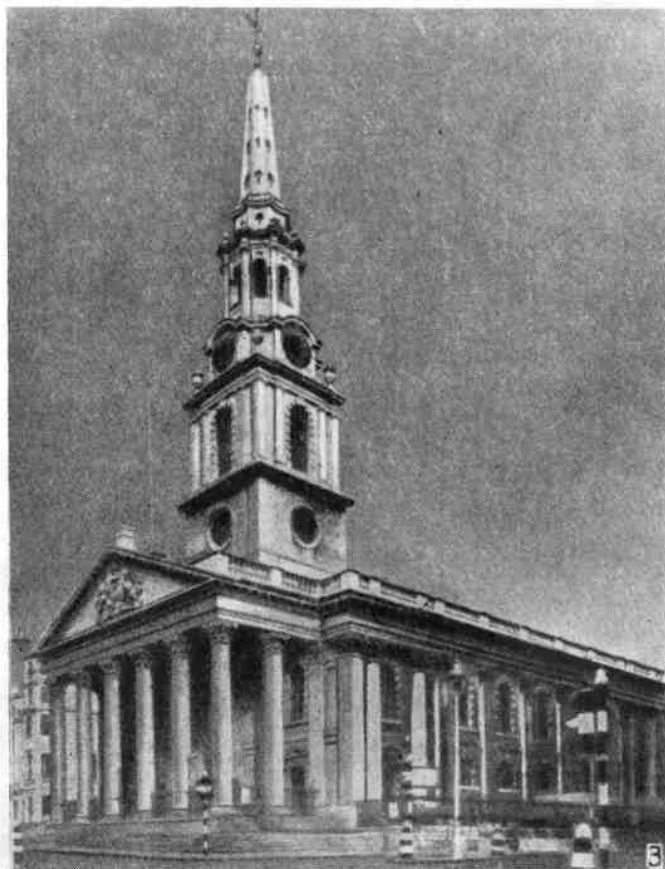


Культовое строительство Англии рассматриваемого периода, если не говорить о соборе св. Павла, не дало значительных решений и бесспорно менее интересно, чем строительство общественных зданий и жилищное строительство того периода. Хоуксмор, который помогал Рену в строительстве церквей по акту королевы Анны, в дальнейшем построил ряд интересных церковных зданий, в большинстве используя базиликальный план (Крайст-Черч на Спайтл-филдс, 1723—1729 и др.), а во внешних формах, нередко перекликавшихся даже со средневековым (шпиль той же церкви и др.). В некоторых из своих церквей Хоуксмор стремился продолжить поиски клас-



41. Лондон

1 — Сент-Мэри-ле-Боу, 1670—1677 гг., К. Рен; 2 — церковь Сент-Брайд, колокольня, 1670—1684 гг., 1703 г., К. Рен; 3 — Сент-Мартин-ин-Филде, 1721—1726 гг., Д. Гиббс, общий вид и план

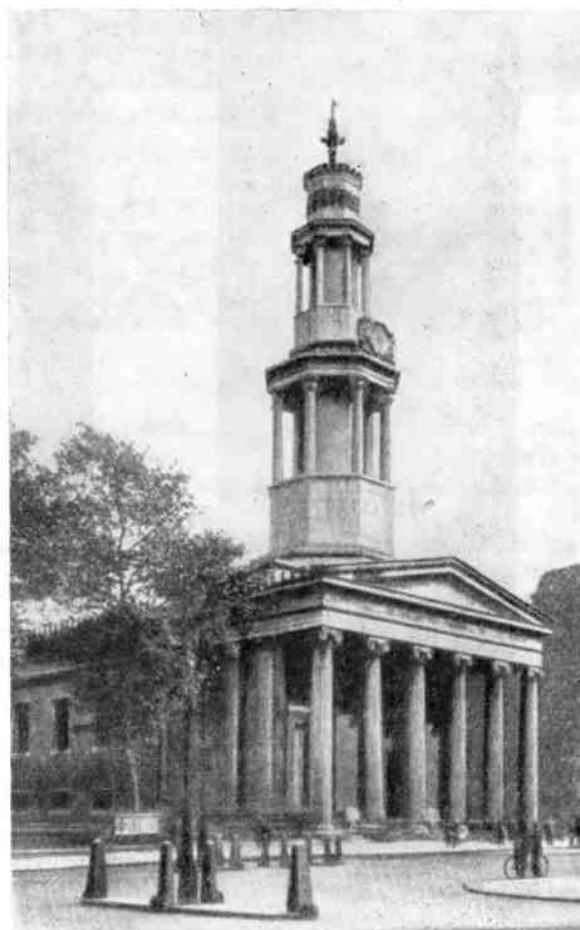




42. Бирмингем. Собор Сент-Филипс, 1709—1715 гг.,
Т. Арчер

43. Лондон. Сент-Мэри-ле-Странд, 1714—1717 гг.,
Д. Гиббс

44. Лондон Сент-Пэнкрэс-Чёрч, 1818—1822 гг., Ин-
вуд



сического решения вертикальной композиции, например в церкви Сент-Джордж в Блумсбери (1720—1730), но чаще давал откровенно барочные решения (Сент-Мэри-Вулногс, 1716—1727; Сент-Энн, Лаймхауз, 1712—1724 и др.).

Откровенно барочная архитектура культовых зданий характеризует творчество архитектора Томаса Арчера (1668—1743). Таковы его Сент-Филипс (теперь собор) в Бирмингеме (1709—1715, рис. 42), Сент-Пауль в Депторде (1712—1730) и др.

Выдающуюся и совершенную как по замыслу, так и по прорисовке и выполнению деталей церковь Сент-Мэри-ле-Странд (1714—1717, рис. 43), построил один из самых талантливых английских архитекторов XVIII в., прошедший итальянскую школу в Риме во время своего пребывания в Италии, — Джеймс Гиббс. В этой церкви нельзя признать удачной лишь колокольню. Следующая его церковь, также весьма интересная, но несколько сухо решенная, —

Сент-Мартин-ин-Филдс (1721—1726) — вполне отвечает особенностям английской архитектуры рассматриваемого периода.

Наряду с церквями, архитектура которых создавалась на основе классического наследия, строились и церкви, в которых видно использование готических форм и деталей, особенно в последний период развития романтических тенденций в архитектуре. Такова, например, известная церковь архитектора Джона Пинча — Сент-Мэрис-Батуик в Бате (1814).

Вторая стадия неоклассицизма породила такие изящные и хрупкие композиции, как Сент-Пэнкрэс-Чёрч в Лондоне (1818—1822, арх. Инвуд, рис. 44), в котором сделана попытка дать устремленную вверх композицию на основе использования наследия античной Греции. На этом в эпоху классицизма поиски решений вертикальных композиций закончились. Новое слово в решении этой задачи могла сказать только современная нам архитектура.

ГЛАВА 9

АРХИТЕКТУРА НИДЕРЛАНДОВ

I. АРХИТЕКТУРА ГОЛЛАНДИИ КОНЦА XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

В конце XVI в. в политико-экономической жизни Нидерландов произошли существенные изменения. В длительной борьбе с испанским господством, вылившейся в могучее освободительное движение против феодального строя и его оплота — католицизма, Северные Нидерланды (Голландия) обрели свою независимость, в то время как Южные (Бельгия) остались под гнетом Испании. Победа над Испанией (1579) означала и победу прогрессивных сил страны над феодализмом — рождение первой в истории буржуазной республики в Европе, вступившей на путь мощного экономического и культурного подъема. «Семь провинций, объединившихся в Федеративную Голландскую республику (соединенные провинции Нидерландов), в течение немногих десятилетий обогнали в своем развитии все другие европейские страны и обратились в образцовую капиталистическую страну XVII столетия»¹.

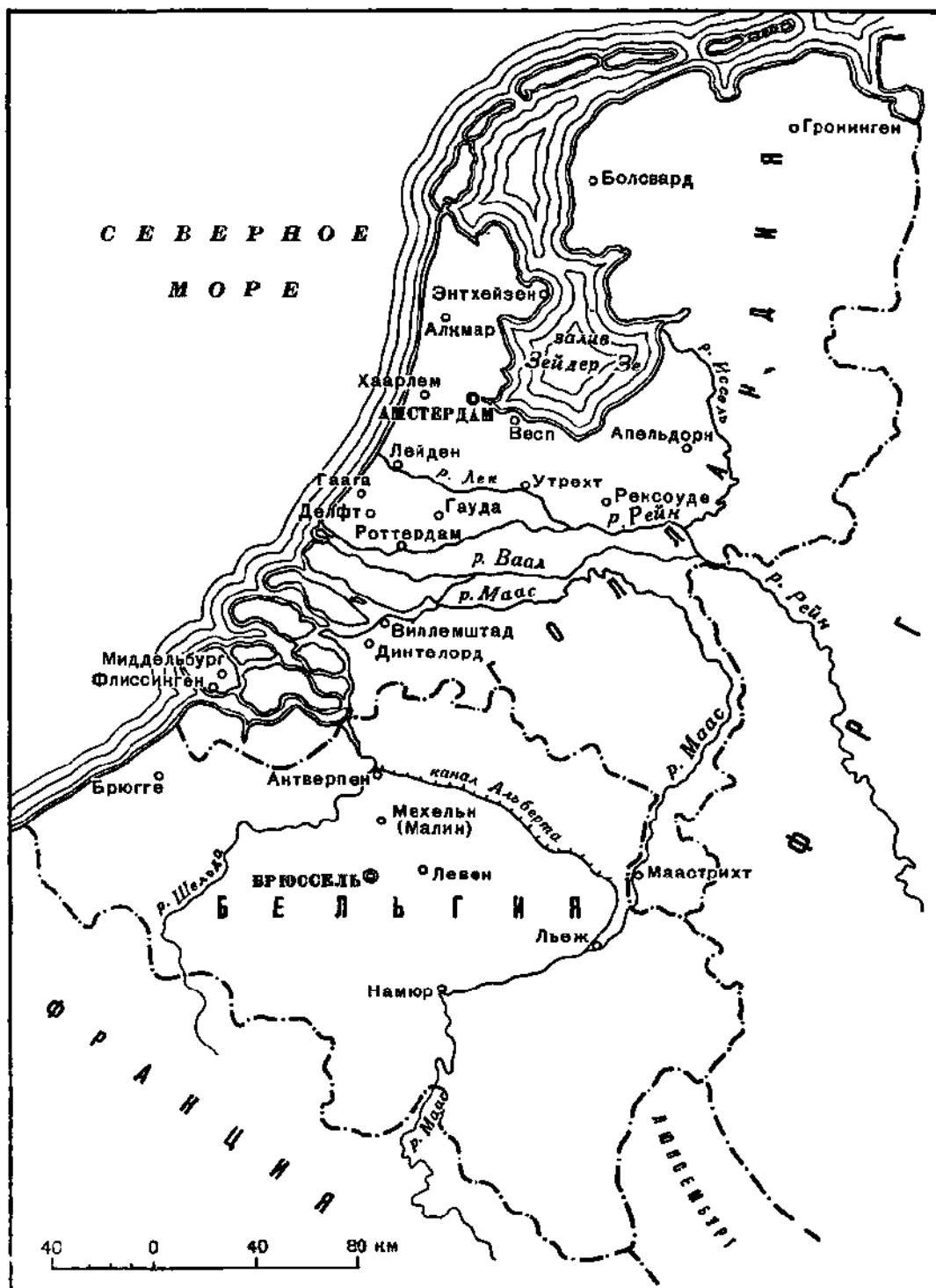
Эти изменения существенно отразились на архитектуре Нидерландов. В ее формировании уже с конца XVI в. намечаются два течения. Последовательно углубляясь, различия между ними начинают проявляться в XVII в. все более отчетливо.

В Голландии, богатой и цветущей стране того времени, где концентрировалась вся европейская и колониальная торговля, возникают в связи с бурным экономическим ростом и притоком населения в города новые, более сложные градостроительные за-

дачи и широко разворачивается строительство гражданских зданий. Голландцам была чужда роскошь католических храмов, стремление к потрясающим воображение эффектам. Выражение величия своего времени они искали в монументальной простоте классических форм, в крупных масштабах большого ордера. Именно со 2-й четверти XVII столетия, начала «золотого века» Голландии, господствующей стилистической системой становится «голландский» классицизм, исходящий от позднеренессансной школы Палладио. Античность в понимании этой школы становится в глазах зодчих того времени идеальным выражением разумного начала в архитектуре. В то же время классицизм воспринимался как утверждение неизменности установившегося строя.

Разнообразие мотивов и декоративное великолепие построек конца XVI — начала XVII в., где элементы форм ренессансного ордера еще сочетались с готическими традициями в виде высоких башен, многоярусных ступенчатых щипцов и пр., уступает место сдержанности в использовании архитектурных средств, где ордер становится основой архитектурного строя и соразмерности здания. Типична и симметричная композиция фасадов с едва выступающим ризалитом, завершенным треугольным фронтоном. Свобода в размещении белокаменного декора на фоне кирпичных стен сменяется его строгой регламентацией. Исчезают узкие фасады, обусловленные градостроительными особенностями средневековых голландских городов. Сдержанность

¹ К. Маркс. Капитал, т. I, 1955, стр. 755.



Схематическая карта Бельгии и Голландии XVIII в.

и строгая рассудочность в трактовке архитектурных форм, оживляемых местами гирляндами цветов, отвечала характеру голландского народа, его трезвому отношению к действительности, воспитанному постоянной борьбой с природой. Необходимость решения важных инженерных задач в области гидротехники, фортификации, мостостроения и кораблестроения подняла на большую высоту математические и инженерные науки. Архитектуру наряду со строительством дамб и кораблей в трудах того времени относили нередко к области математики.

Одной из существенных предпосылок формирования строгого стиля являлось и учение Кальвина, отвечавшее в религиозной форме идеологии революционных сил Северных Нидерландов в их борьбе с католицизмом. Свойственное ему стремление к простоте было созвучно деловому духу буржуазии того времени. Большое значение имело и множество гравированных изданий, представлявших собой не только переводы зарубежной, в основном итальянской литературы, но и сборники отечественных проектов и обмеров. XVII век в Голландии характеризуется не только высоким подъемом в архитектуре, но и во всей культуре. Именно в это время живопись в Голландии достигает своих вершин в реалистическом творчестве Рембрандта. В это время возникает и философское учение Спинозы.

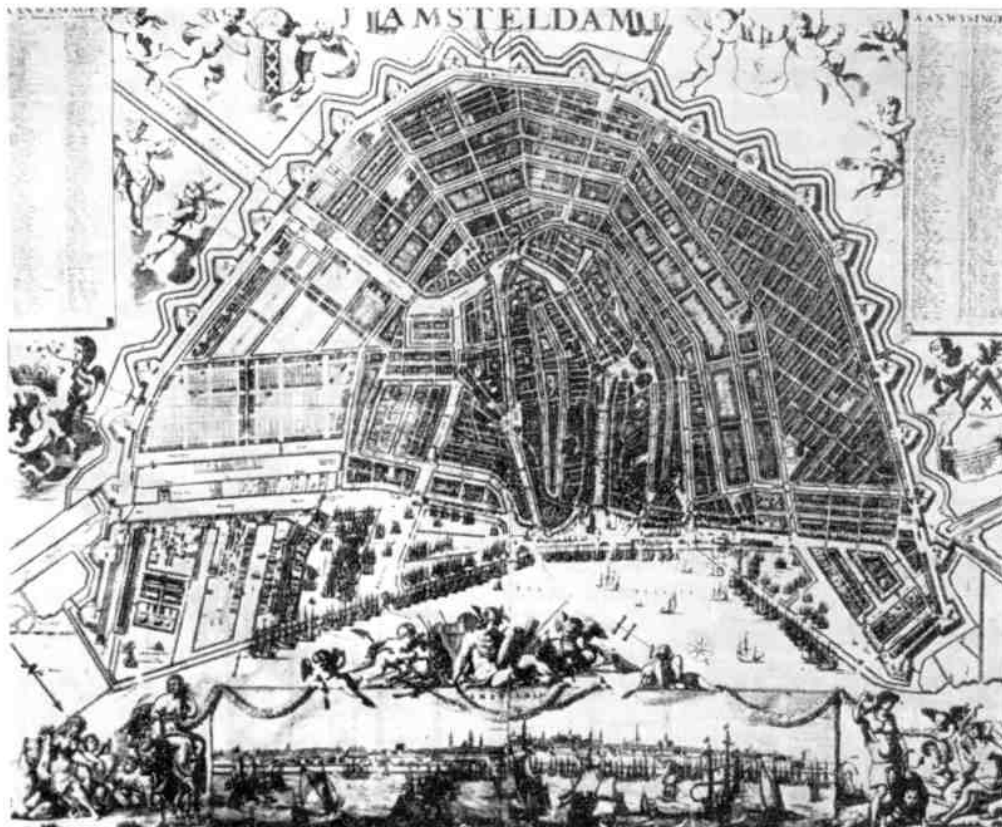
Своеобразно градостроительство Голландии. По благоустройству и разумному планированию своих городов, расположенных в низинах, она значительно опередила другие европейские страны. Голландцы со своим умением сооружать каналы, плотины, мосты и укреплять берега сваями, побеждали не только реки, но и моря. Для градостроительства Голландии в XVII в. более характерно развитие и совершенствование уже существующих городов, где новые веяния проявлялись в расширении улиц и площадей; в строительстве новых и перестройке существующих зданий. Так, в Делфте в начале XVII в. был реконструирован арх. Г. де Кейсером ансамбль рыночной площади и перестроена ратуша. Но самые замечательные градостроительные мероприятия были проведены в торговой столице Голландии — «Северной Венеции» — Амстердаме — месте средоточия передовой науки и искусства.

В 1240 г. плотина поперек р. Амстел образовала внутреннюю (Рокин) и внешнюю (Дамрак) гавани, а два параллельных канала, заменившие собой основное русло реки, обозначили границу первичного ядра города с торговым и общественным центром на плотине-площади Дам. Умножение числа каналов, параллельных первым, образовало близкую к прямолинейной планировку основного ядра города с узкими улицами и каналами. Интенсивный рост города, особенно в XVII в. вызывал попытки расширения и упорядочения его застройки (планы 1544, 1597, 1625 гг.). Наконец, в 1667 г. был создан перспективный план «трех каналов», который служил до середины XIX в. планировочной основой развития города (рис. 1). По зонированному плану Д. Стальпарта в новой части города, связанной сетью радиальных каналов и улиц со старым ядром, участки вдоль трех концентрических каналов отводились для строительства деловых зданий и жилых домов купеческого патрициата, а по радиальным улицам — для жилищ среднего класса и ремесленников; места вдоль гаваней и больших каналов — для складов; территория с запада, Йордан — для индустрии и благотворительных учреждений; судостроительные верфи располагались вдоль восточного берега залива Эй. Прогрессивные черты новой планировки города выражены в ее регулярности и геометрической ясности, в большей ширине каналов и улиц. Город был окружен новыми стенами с рядом ворот со шлюзами и подъемными мостами. Характерны Святые ворота в духе голландского классицизма (рис. 2).

В городах Голландии не было столь обширных и величественных площадей и архитектурных комплексов, как в абсолютистской Франции. Постоянная борьба за землю заставляла расчетливо подходить к ее использованию. Центр города — рыночная площадь — не имела, быть может, за исключением Делфта, геометрически правильной формы. Ратуша, здание общественных весов и расположенная в стороне церковь составляли группу сооружений, служившую основным архитектурным акцентом в панораме города.

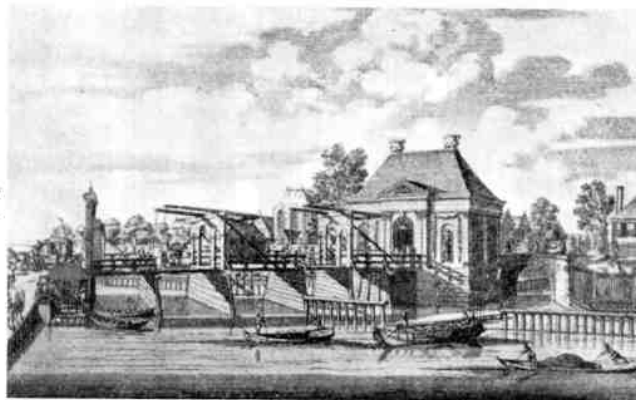
В XVII в. развивается новый тип жилого патрицианского дома с более широким фронтом фасада, расчлененным ордером пилястр. Возникает тенденция и к большей парадности интерьера. Новые веяния в ар-

1. Амстердам.
План города,
1667 г.

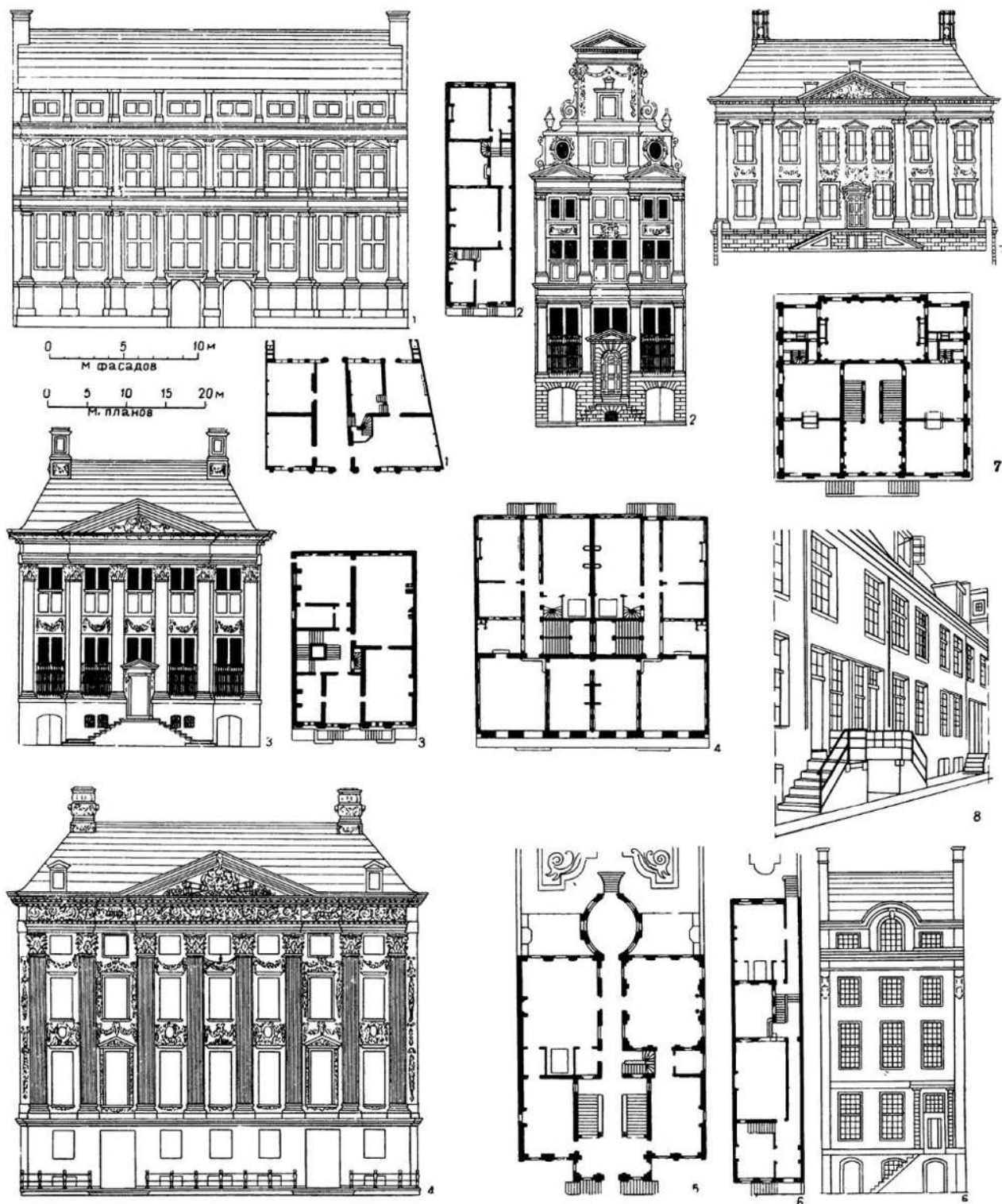


хитектуре появляются в работах арх. Якова ван Кампена. В его амстердамском жилом доме Койманса (1624) широкий фасад лишен фигурных парапетов и других пережитков средневековья. Два смежных входа, как бы объединяющие две самостоятельные части, придают зданию особую представительность. Характерны убывающие по высоте пропорции многоярусного ордера (рис. 3, 1). В доме на Кайзерграхт в Амстердаме (1639) арх. Филиппа Вингбонса традиционная вытянутость в глубь участка и трехосный фасад со своеобразным шипцом сочетаются с новыми принципами архитектуры, где все соразмеряется с высотой ордера (рис. 3, 2). В его же доме Поппена в Амстердаме (1642) лестница уже заключена в каменную клетку. Расширен и фронт застройки фасада по улице. В композиции фасада с большим ордерам коринфских пилястр на низком цоколе, средним ризалитом с фронтоном и гирляндами в интерколумниях выступают зрелые черты голландского классицизма XVII в. (рис. 3, 3). Архитектурный строй

здания подчинен соотношению стороны квадрата (равной высоте ордера) и его диагонали. Это сооружение явилось предшественником жилого дома братьев Трип (1660—1662) в Амстердаме арх. Юстиса Вингбонса (рис. 3, 4). С целью создания впечатления его архитектурной целостно-



2. Амстердам. Святые ворота, XVII в.



3. Жилые дома

Амстердам: 1 — дом Койманса, 1624 г., Я. ван Кампен, фасад и план 1-го этажа; 2 — дом на ул. Кайзерграхт, 1639 г., Ф. Вингбонс, фасад и план 1-го этажа; 3 — дом Поппена, 1642 г., фасад и план 1-го этажа; 4 — дом братьев Трип, 1660—1662 гг., Ю. Вингбонс; проекты домов XVIII в., Д. Маро; 5 — план патрицианского дома; 6 — фасад и план рядового дома; 7 — Гаага, дворец Маурицхейза, 1633 г., П. Пост, фасад со стороны озера и план 1-го этажа; 8 — Амстердам, дом для ремесленника, 1671 г., фасад

сти два самостоятельных дома (центральное окно маскирует разделяющую их стену) объединены единым строго симметричным фасадом. С ростом требований представительности увеличивается число комнат, появляется парадная лестница. В более богатом убранстве здания, стройных пропорциях (основу соразмерности здания составляет высота пилястр) и появлении мезонинных окон сказывается французское влияние. То же стремление к парадности выражено в проекте жилого дома XVIII в. арх. Даниэля Маро. Характерны и более скромные типы (рис. 3, 5 и 6). В небольшом кубовидном дворце Маурицхейз (1633, арх. Питер Пост) в Гааге, вошедшем в ансамбль средневекового комплекса Бинненхоф, новые черты стиля выражены особенно ярко (рис. 3, 7). Свободная постановка здания на берегу озера позволила создать строго симметричный план с парадной лестницей на главной оси и раскрыть все четыре фасада; но сочетание белокаменных деталей ордера с кирпичом стен повторяет традиционный для голландской архитектуры прием.

Наряду с особняками строились и дома для рабочих. В 1671 г. муниципалитет Амстердама предпринял строительство типовых жилых домов для сдачи внаем ткачам-ремесленникам (рис. 3, 8). Расположенные на узких (8,5 м), вытянутых в глубь квартала участках, они выходят единым фронтом фасадов на улицу. Каждая секция включала две самостоятельные двухэтажные квартиры с отдельными входами. В первом этаже предусматривались холл (около 3 × 6 м), жилая комната (около 6 × 5 м) с камином и спальным альковом и кухня. Наверху располагалась ткацкая мастерская, связанная винтовой лестницей с холлом и чердаком, оборудованным с фасада блоком для подъема товаров.

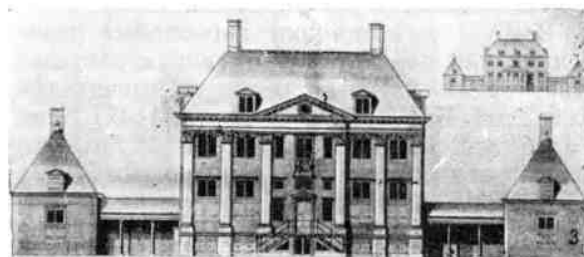
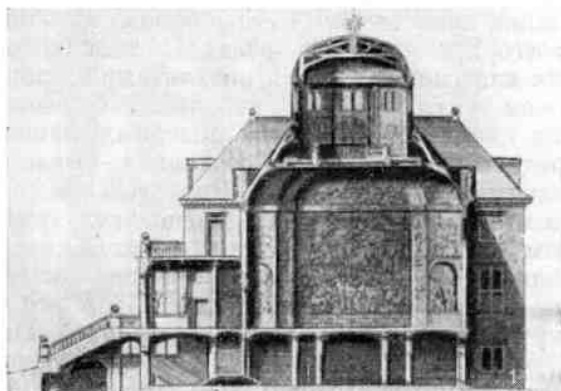
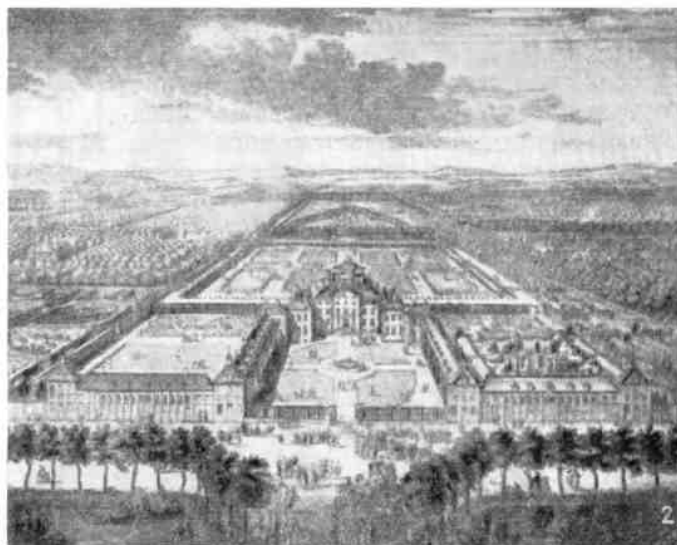
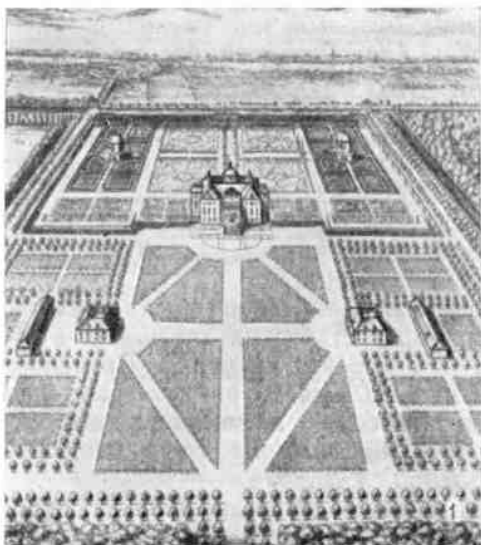
В XVII в. возникают загородные резиденции как пережиток замкового строительства, среди которых особо примечателен Хейс тен Бос («Дом в лесу», 1647) близ Гааги, арх. Питера Поста (рис. 4, 1). В то время как виллы Италии рисуются на фоне живописной природы в Голландии, начиная с осушки местности, все приходилось создавать искусственно. Характерны строгая симметрия и регулярность построения комплекса, разбивка окруженной каналом территории на геометрически правильные озелененные участки. Ядро здания — хра-

мовидный купольный зал (в плане греческий крест), завершенный восьмигранным фонарем, носит мемориальный характер; роспись его стен прославляет своими аллегориями деятельность представителя Оранского дома — Фридриха Генриха. Великолепию зала противопоставляется гладь кирпичных стен наружного фасада, оживленная лишь нишами и парадной центральной частью со входом.

Лаконичная композиция фасадов характерна для протестантских храмов и, в частности, для проекта храма в Динтелорд того же зодчего. Совсем по-иному подошел зодчий к загородным домам во Вреденбурге (рис. 4, 3) и Шваненбурге, где видно влияние Палладио.

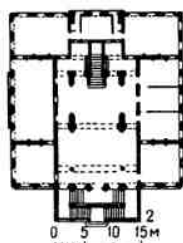
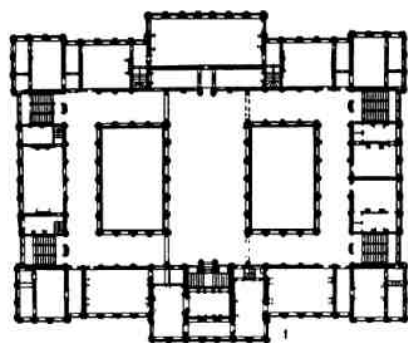
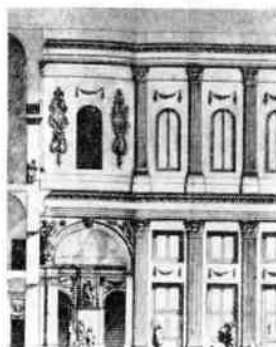
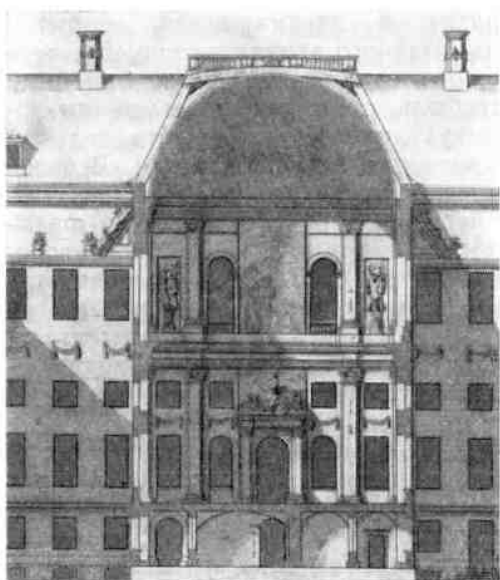
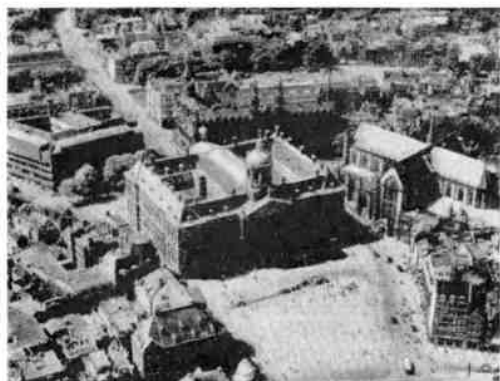
Среди зданий общественного назначения ратуша в Амстердаме (1648—1665) арх. Я. ван Кампена принадлежит к значительным памятникам голландского классицизма (рис. 5, 1). Возведенная на главной площади вместо небольшой средневековой постройки новая ратуша в строгих формах классици, идущих от образцов ренессанса Палладио, воплотила гордое самосознание молодой буржуазии времени процветания республики.

Постройка ратуши имела важное градостроительное значение. Был реконструирован центр города — площадь Дам. Чтобы создать парадный подход к новой ратуше со стороны ее главного — восточного фасада, а западный обратить на канал, было расширено пространство площади за счет сноса старых кварталов. Замкнутая стрех сторон площадь превратилась в своего рода парадный двор, в глубине которого новое здание представало в спокойном величии своего протяженного фасада с типичными для классицизма тремя ризалитами и фронтоном по главной оси; небольшая башенка над ним (как пережиток дозорных башен средневековых ратуш) создавала выразительный осевой акцент. Значительное по высоте здание было расчленено двухъярусным ордером метрически чередующихся пилястр. Это подчеркивало большие размеры здания и масштабно связывало его с окружающей более мелкой застройкой. Ни в одном из предшествовавших зданий не было столь последовательно проведенного принципа симметрии и такого понимания пространственных задач. Большой Бюргерский зал, покрытый цилиндрическим сводом с иллюзорной росписью между архи-

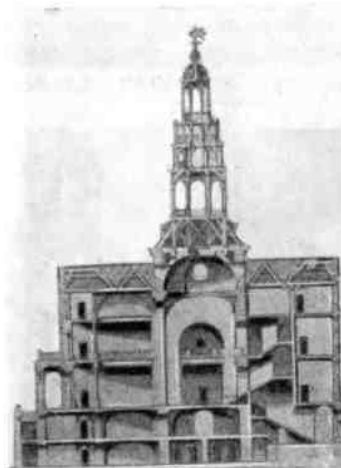


4. Загородные дома

1 — «Дом в лесу» близ Гааги, планировка парка, главный фасад, продольный разрез и план 1-го этажа; 2 — Апелдорн, дворец Лоо, начат в 1685 г., Я. Роман и Д. Маро, вид с птичьего полета, план 2-го этажа (главная часть); 3 — дом во Вреденбурге, фасад



0 10 20 30 м



2

5. 1 — Амстердам, ратуша, 1648—1665 гг., Я. ван Кампен, вид с птичьего полета, восточный фасад, разрезы по залу: поперечный и продольный (фрагмент), фрагмент росписи плафона зала, план 1-го этажа; 2 — Маастрихт, ратуша, 1659—1684 гг., П. Пост, план 1-го этажа, главный фасад, продольный разрез



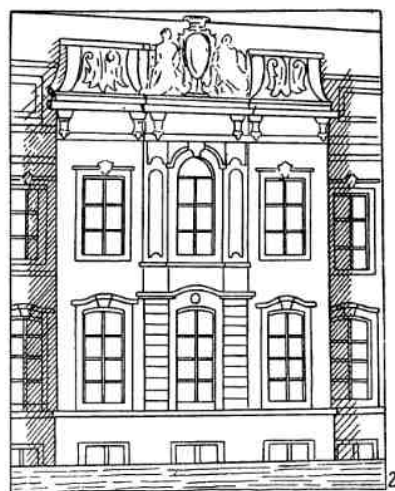
6. Маастрихт. Ратуша. Интерьер

тектурными обрамлениями, становится центром композиции здания. Перед каждым входящим в ратушу этот зал раскрывался на всю глубину своего грандиозного пространства и после скромного вестибюля казался еще значительнее, а двухъярусный ордер, повторяя членения наружного, в

совокупности со скульптурой и живописью сообщал интерьеру торжественность. Своими аллегориями живопись и скульптура в синтезе с архитектурой прославляли мощь и богатство республики.

В ратуше в Маастрихте (1659—1684, рис. 5, 2) арх. Питер Пост, следуя новым веяниям, стремился сочетать их с национальными традициями. Над прямоугольным строго симметричным зданием он ставит высокую многоярусную башню; повышает середину главного фасада, возрождая в новой трактовке традицию высоких шпилей, подобных ратуше во Флиссингене (конец XVI в.) или Болсварде (1613—1617); своеобразна и двухмаршевая открытая лестница главного входа в ратушу. В центре компактного здания находится парадный зал-вестибюль, обрамленный высокими арками с двухъярусными галереями, ведущими в помещения ратуши (рис. 6). В своей подкупольной части зал освещен верхним светом через люнеты и отверстие в шельге восьмигранного купола. В противоположность дробным членениям фасадов поэтажным ордерам интерьер зала с его высокими арками приобретает монументальный характер, подчеркнутый каменной облицовкой стен. Чисто архитектурными средствами здесь достигается большая идейно-художественная выразительность.

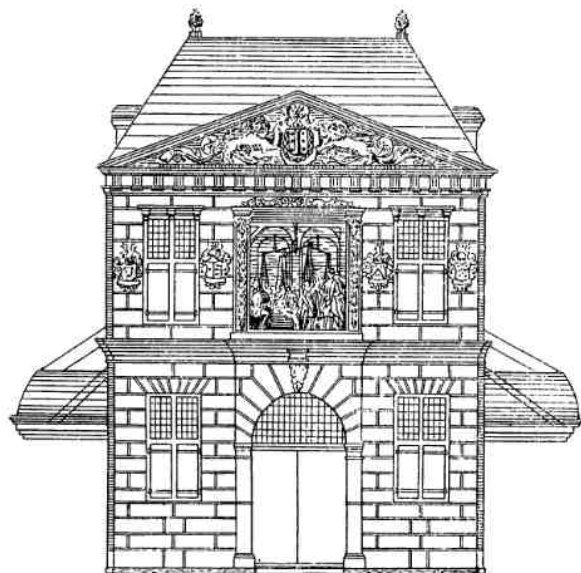
Новые тенденции обозначились в ратуше в Энтхейзене (1688, арх. Стевен Веннекул), где появляется бельэтаж, вводятся на углах рустованные лизены, центр акцентируется раскреповкой и изящным парапе-



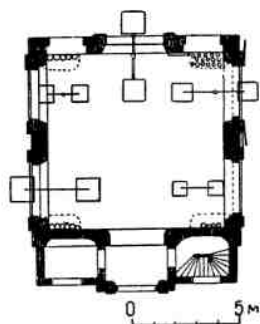
7. 1 — Энтхейзен, ратуша, 1688 г. С. Веннекул, общий вид; 2 — Гаага, северная пристройка к ратуше, 1733 г., Д. Маро и Я. В. Ксаверей

том, трехчастной группировкой неравных окон и выступом балкона над входом (рис. 7, 1). Во всем этом сказывается французское влияние, начинающее проникать в Голландию с конца XVII в., после отмены во Франции Нантского эдикта. Этот прием акцентирования центра и введение аттикового этажа были повторены в большой пристройке к ратуше в Гааге в 1733 г. архитекторами Даниэлем Маро и Я. Б. Ксаверей (рис. 7, 2). В дальнейшем строительство ратуш в связи с общим упадком страны почти прекратилось.

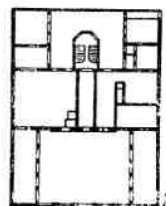
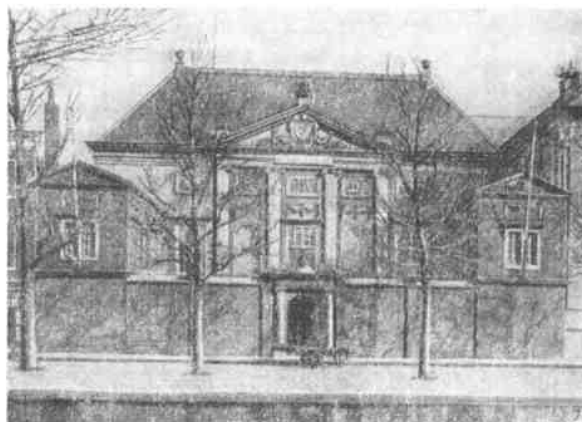
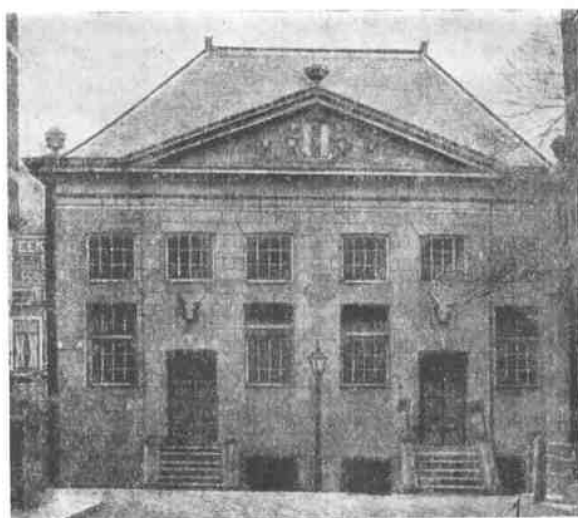
На главных площадях городов, куда ориентировались главные улицы и близко проходили каналы, располагались и такие сооружения, как здания общественных весов, торговых рядов и пр. О том идейно-художественном значении, которое придавалось такого рода сооружениям в годы победы буржуазной революции, свидетель-



0 5 м
м фасада



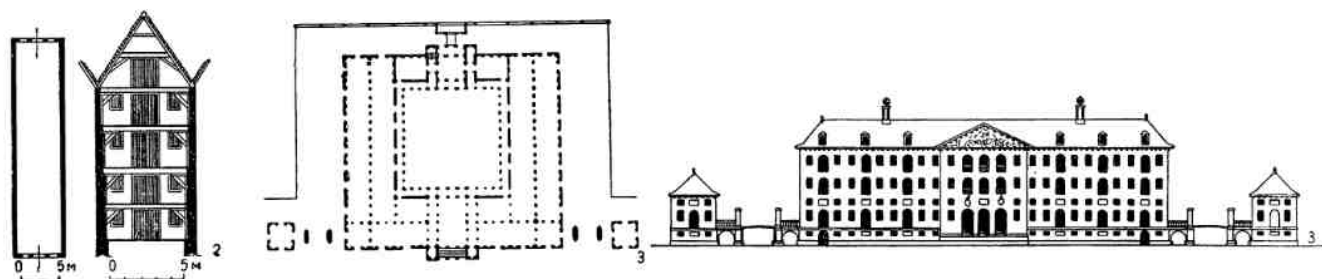
8. Гауда. Здание общественных весов, 1668 г., П. Пост. Фасад, план 1-го этажа



9. Делфт

1 — мясной рынок, около 1660 г.;
2 — Лейден, Суконная палата, 1640 г.,
А. ван Гравесанде, фасад, схема плана

ствует здание весов конца XVI в. в Алк-маре с его устремленной ввысь башенной композицией. В XVII в. и особенно в его середине во время прочного утверждения республики возникают уже иного типа сооружения, не столь эмоционально насыщенные, но проникнутые величавым спокойствием и представительностью. Эти тенденции ярко выступают в небольшом здании весов в г. Гауде (1668, арх. Питера Поста, рис. 8), где основное помещение для взвешивания товаров с конторой, комнатой



10. Амстердам

1 — морской магазин с корабельными верфями Ост-Индской компании, 1661 г., общий вид; 2 — односекционный склад XVI—XVII вв., план и разрез; 3 — проект морского магазина XVII в., Д. Стальпарт, план 1-го этажа и фасад; 4 — комплекс трапецидального (двухсекционного) и односекционных складов

весовщика и лестницей на второй этаж открывалось наружу большими арками. Простой кубический объем без обычных для голландского классицизма пилястр и ризалитов завершен со стороны двух основных фасадов (на площадь и канал) классическими фронтонами. Отношение стороны квадрата к его полудиagonали лежит в основе пропорционального строя здания. Рустованная стена придает зданию известную монументальность, не переходящую в грузность благодаря несколько вытянутой форме и нюансным пропорциям фасадов и убывающих по высоте ярусов. Венчающий дорический антаблемент, кратный рядам руста, подчеркивает композиционное единство здания. Выразительность архитектурных форм фасада дополняется живописными барельефами. Это здание по сравнению с весами в Лейдене того же зодчего отли-

чается большим своеобразием. Лейденское здание весов с его трехчастным делением фасада — более академично и сухо.

Здание мясного рынка в Делфте (около 1660) с явными чертами голландского классицизма, обладает ярко выраженной спецификой, отвечающей назначению сооружения (рис. 9, 1). Строгая архитектура постройки с ее классическим фронтоном над рустованным ризалитом резко отличается от празднично-нарядного здания в Харлеме начала столетия. Здесь видно стремление разрешить архитектурную задачу скупыми средствами и подчеркнуть сугубо практическое назначение здания, т. е. выделить такие сооружения в особую группу, чего не было ранее.

К сооружениям, связанным с торговлей и промышленностью, относились и цеховые дома, какова Суконная палата в Лейдене

(1640) арх. А. ван Гравесанде (рис. 9, 2). В П-образном здании с курдонером был применен новый для Голландии и получивший развитие в XVIII в. планировочный прием, идущий от французского отеля. Помещения для продажи сукон располагались в двухэтажных флигелях, выступающих перед находящимся в глубине высоким административным корпусом с ризалитом, увенчанным фронтоном и члененым ордером пилеастр.

В городах Голландии, особенно в Амстердаме, находилось множество складов. Расположенные вдоль каналов и гаваней, они играли большую градостроительную роль. Ранние деревянные склады уже в XVI в. начали заменяться кирпичными. Это были высокие (до 5 этажей) узкие и глубокие здания, торцы которых нередко выходили на соседнюю улицу (рис. 10, 2). Подобный тип односекционного склада с ярусным расположением загрузочных и оконных проемов лег в основу двух- и многосекционных типов и таких крупных комплексов, как «морские магазины». В XVII в., когда масштаб торговых операций (особенно после основания Ост- и Вест-Индских торговых компаний, 1602 и 1626) неизмеримо возрос, возникают и более значительные хранилища товаров (например, в Амстердаме). Таков монументальный трехсекционный склад с трапециевидным шипцом. Этот тип иногда сочетается с двумя односекционными, образуя более сложную группу (рис. 10, 4). Особый тип складов («магазины») возник во 2-й половине XVII в. в Амстердаме. Эти архитектурные комплексы, связанные одновременно с корабельными верфями, обычно строились на видном месте у больших торговых гаваней. Наряду со множеством различного рода складских помещений и мастерских они включали в себя иногда залы собраний и квартиры для служащих. О сооружениях такого рода дает представление проект морского магазина арх. Даниела Стальпарта в духе строгого голландского классицизма, но получившего, отвечая назначению здания, свою особую характеристику (рис. 10, 3). В сложном, строго симметричном плане с внутренним, близким к квадрату двором можно видеть типичную для простейшего секционного типа склада основу. При простой повторяемости загрузочных и оконных проемов на гладком фоне стены фасада был достигнут выразитель-

ный ритм вертикальных членений. Здесь нет никаких украшений, лишь барельефы тимпанов классических фронтонов, посвященные теме прославления мореходства, призваны полнее раскрыть идейную сущность архитектуры этого здания. Положив в основу соразмерности здания принцип «золотого сечения», зодчий простыми средствами достиг большой выразительности. Значительно больший по величине морской магазин с корабельной верфью был построен в 1661 г. Ост-Индской компанией в Амстердаме (рис. 10, 1). Строго симметричная композиция вытянутого по горизонтали фасада с тремя ризалитами и башенкой на оси была навеяна амстердамской ратушей Якова ван Кампена. В XVIII в. строительство складов в связи с общим экономическим упадком страны сильно сокращается.

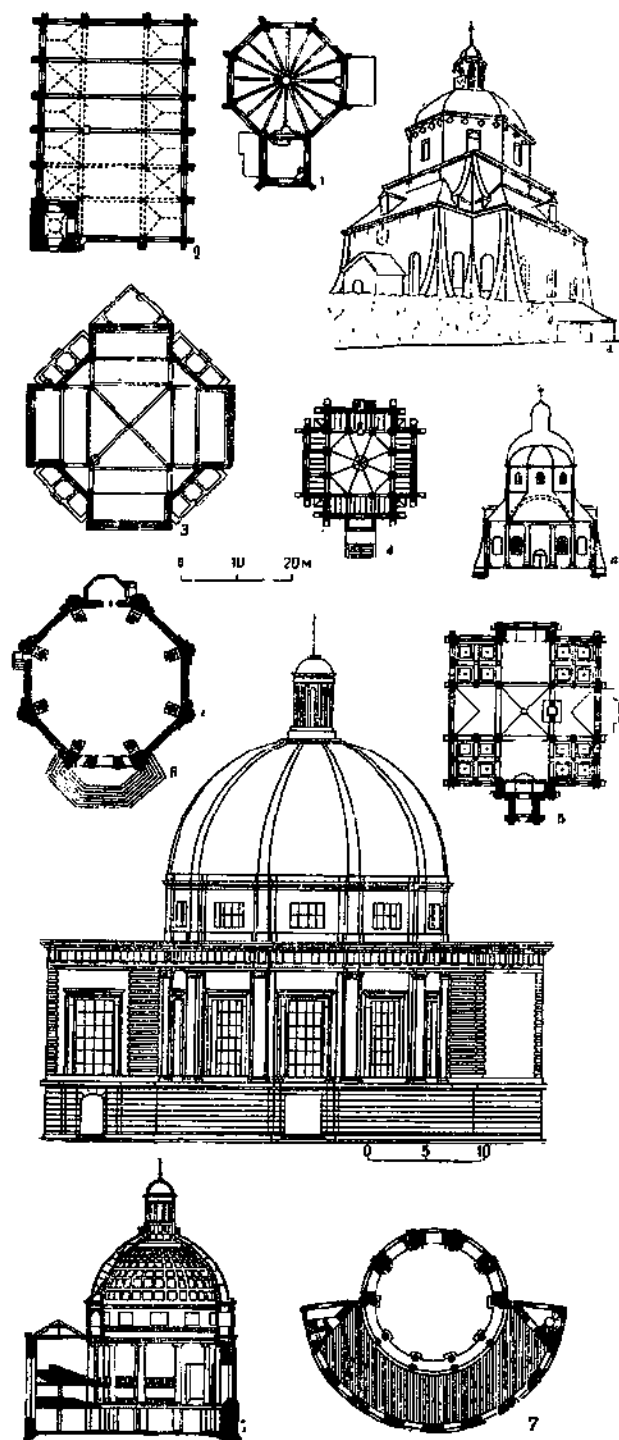
Утверждение кальвинизма в Голландии в конце XVI в. как господствующей религии внесло изменения в культовую архитектуру. Базиликальная форма храма сменяется центрической, где в интерьере основной акцент придается не алтарю, а кафедре проповедника.

В отличие от пышных и театральных интерьеров католических церквей протестантские храмы с их планом в виде греческого креста, восьмиугольника или круга отличаются простотой форм и строгостью архитектурного облика.

Первая восьмигранная церковь (1597—1607) возникла в Виллемштаде (рис. 11, 1). Тенденцией к центричности проникнута и Южная церковь в Амстердаме (1603—1611) с высокой колокольной (1607—1614) арх. Хендриха де Кейсера — трехнефный храм без хора, более короткий, чем обычно (рис. 11, 2).

Расположение кафедры посередине храма повлекло за собой развитие его центральной части в поперечном направлении, пересекающем глубинный строй здания, вопреки традиционной композиции базиликального плана.

В Северной церкви в Амстердаме (1620—1623) де Кейсер решительно переходит к центрической крестообразной композиции, достигая единства между требованиями культа и архитектурно-пространственной формой (рис. 11, 3; 12, 1). Вместо традиционной высокой башни над средокрестьем высится двухъярусная башенка. В членениях главного фасада господствует горизонталь. Ясность архитектурной



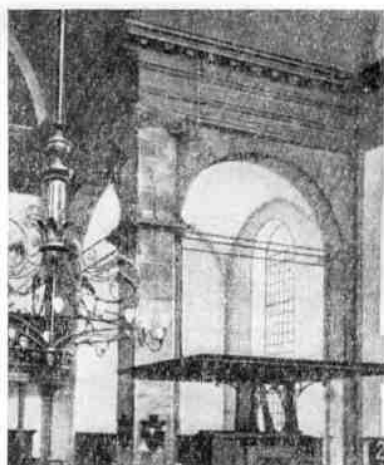
11. Протестантские церкви

1 — Виллемстад, Восьмигранная, 1597—1607 гг., план; 2 — Амстердам, Южная, 1603—1611 гг., с колокольной 1607—1614 гг., Х. де Кейсер, план; 3 — Амстердам, Северная, 1620—1623 гг., Х. де Кейсер, план; 4 — Ренсоуде, Реформатская, 1641 г., план, разрез; 5 — Харлем, Новая, 1645—1649 гг., Я. ван Кампен, план; 6 — Миддельбург, Восточная, 1647—1667 гг., Б. Ф. Дрейфхаут, план; 7 — Амстердам, Круглая, 1666—1668 гг., А. Дортман, фасад, план, разрез

формы, отсутствие укрупненных деталей отличают это здание от более ранних построек. Здание приобретает светский характер. Лишь высокие окна с рисунком, напоминающим готический, надолго сохраняются в голландских храмах. Северная церковь в Амстердаме явилась прообразом целого ряда подобных построек.

Новый этап в развитии этого типа сооружения обозначился в храме г. Ренсоуде (1639—1641, рис. 11, 4), где при крестообразном плане над кубом средокрестия был поставлен восьмимерик с куполом и главкой. По плану и объемному строю этот храм тяготеет к церквям итальянского Возрождения XV—XVI вв. — Санта Мариа делье Карчери в Прато (арх. Джулиано да Сангалло) и Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано (арх. Антонио да Сангалло). Строгая гладь стен и отсутствие украшений при эффектном сочетании объемов характерны для этого храма. В Новой церкви в Харлеме (1645—1649). Я. ван Кампена греческий крест в плане вписывается в квадрат, а квадрат средокрестия становится модулем построения всего плана (см. рис. 11, 5). Последний явился исходным для ряда церквей, из которых Восточная церковь в Амстердаме (1669—1671, архитекторы Адриан Дортман и Даниил Стальпарт) наиболее значительна (рис. 12). Здесь угловые части, открываясь внутрь широкими арками, кажутся пониженными частями единого внутреннего пространства, связанные с основной частью ритмом оконных проемов и антаблементом ордера. Тектоническое значение угловых частей, воспринимающих распор перекрытия, подчеркнуто в материале: облицованные камнем арки и столбы контрастируют с гладью стены и в сочетании с мотивом большой арки придают величественность всему интерьеру.

Среди восьмиугольных купольных храмов выделяются две церкви: Марии в Лейдене (1639—1649, арх. А. ван Гравенсанде, рис. 13, 1) и Восточная в Миддельбурге (1647—1667, арх. Б. Ф. Дрейфхаут, рис. 11, 6; 13, 2). В 1628 г. арх. Хендрик Данкертс, развивая идею Виллемштадской постройки, опубликовал проект купольного храма с кольцевым обходом, что нашло свой отклик в лейденской постройке, где строгие академические формы были оживлены декором, а монументальность входа подчеркнута сильнее. В Восточной церкви



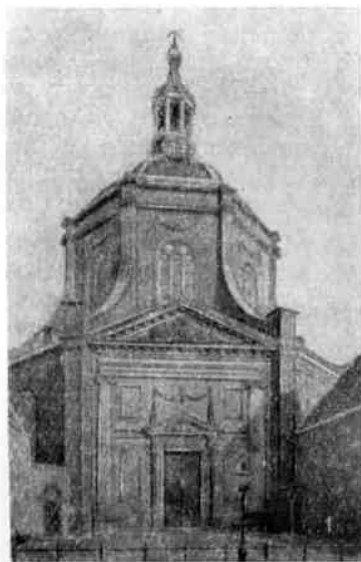
12. Амстердам

1 — Северная церковь, фасад; 2 — Восточная церковь, общий вид и интерьер

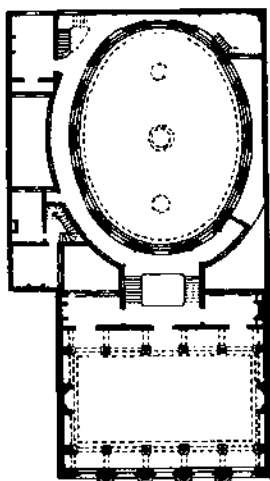
нет кольцевого обхода, и внутреннее пространство едино. Двойной деревянный купол, увенчанный фонарем, покоится на кирпичных стенах и внутренних колоннах, что позволило уменьшить толщину стен. Крупный масштаб здания, стоящего среди гаваней, подчеркивают тонко прорисованные детали и включенные в композицию фасада небольшие окна. Высший этап развития этого типа церквей — Круглая лютеранская церковь в Амстердаме (1669—1671) Адриана Дортсмана, в которой как бы сочлались два предыдущих храма (см. рис.

11, 7). Как и в Восточной церкви, ротонда здесь перекрыта деревянным двойным куполом, а в полукольцевой части впервые устроены хоры. Общая композиция здания напоминает античный театр, где объединенные кафедра и алтарь образуют своего рода сцену. Дальнейшее развитие храмового строительства не дало ничего оригинального.

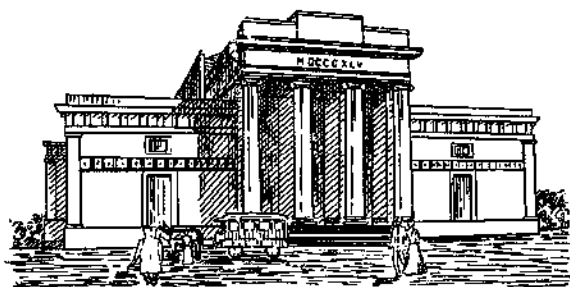
В конце XVII—начале XVIII в. в Голландии начинается упадок экономической жизни, вызванный усилением английской конкуренции, неуклонно возрастающей в



13. 1 — Лейден, церковь Марии, общий вид и интерьер; 2 — Миддельбург, Восточная церковь



14. Амстердам. Общественное здание «Феликс Меритс», 1789 г., Я. О. Гуслей. План 2-го этажа



15. Амстердам. Биржа, 1845 г., Цохер

XVIII в. Это заканчивается присоединением Голландии в 1810 г. к империи Наполеона. «История падения Голландии как господствующей торговой нации, есть история подчинения торгового капитала промышленному»¹. В это время как в живописи, так и в архитектуре не было создано выдающихся произведений. В постройках конца XVII и 1-й половины XVIII в. обнаруживается французское влияние. Это заметно в ратуше в Энтхейзене (1688) и в пристройке к ратуше в Гааге (1733).

Для архитектуры конца XVII—начала XVIII в. особенно характерен дворец Лоо в Апелдорне, в создании которого участвовал Д. Маро. Здесь новые черты парадности и представительности, навязанные Версалем, выступают по сравнению с «Домом в лесу» очень ярко. В Лоо впечатление большей торжественности создается с помощью большого парадного двора перед дворцом (см. рис. 4, 2), а также расположением в центре симметричного объема парадной лестницы по образцу версальской.

В это время возникают широкие, похожие на дворцы патрицианские дома, продолжающие традиции периода классицизма XVII в., с аттиками, но без пилястр и фронтонов. Выделяется центральный ризалит со скульптурной ornamentикой вокруг высокого оконного проема. Во 2-й половине XVIII в. ведущее место занял арх. Гуслей, продолживший традиции голландского классицизма XVII в. Это заметно в его общественном здании «Феликс Меритс» (1789) в Амстердаме с концертным залом, залом собраний и парадной лестницей между ними (рис. 14). Здание вошло в общий фронт застройки улицы. Над рустованным первым этажом возвышается четырехколонный портик с фронтоном, рисующимся на фоне аттика, закрывшего прежнюю высокую кровлю. В числе построек арх. Гуслея — ратуши в Гронингене (проект 1774) и Веспе (1772—1776).

Во 1-й половине XIX в. в архитектуре обозначается все большая академическая рассудочность антиклизированных форм. Так, архитектор Г. Ф. Сюис возводит музей древностей в Утрехте (1825). К этому же направлению относится биржа в Амстердаме (1845) арх. Цохера (рис. 15). Во 2-й половине XIX в. начинается период эклектики.

II. АРХИТЕКТУРА БЕЛЬГИИ XVII—ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в.

В то время как Северные Нидерланды (Голландия) в своей народно-освободительной борьбе против испанского господства обрели независимость (1579), южные провинции (Бельгия), потерпев поражение и оставшись под властью Испании, переживали тяжелый кризис. Цветущие до того

города в XVII в. запустели, и многие провинции с развитой ранее промышленностью превратились в аграрные области. Усиление власти феодалов подавило первые ростки капитализма. Движение вспять, к экономическим основам феодальной формации, нашло свое отражение в идейно-художественном содержании архитектуры. Широкое строительство гражданских зда-

¹ К. Маркс. Капитал, т. III, 1955, стр. 345.

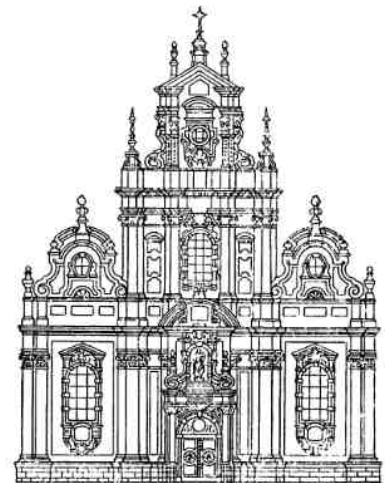
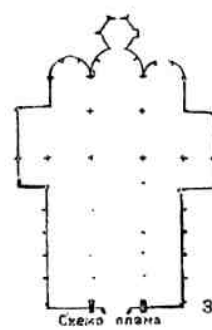
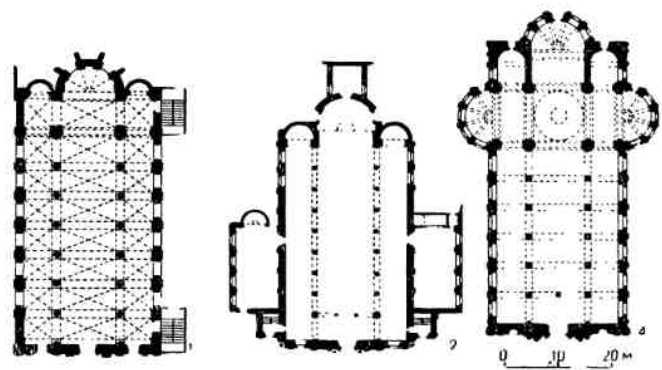
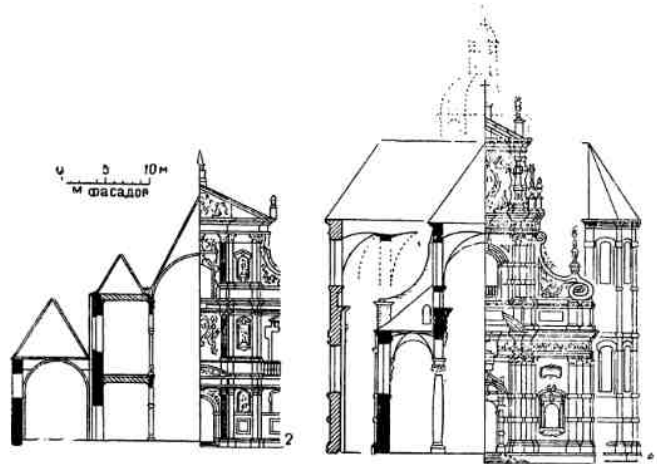
16. Брюссель. План города XVI в.



ний уходит в прошлое, и церковь в лице своей главной опоры — иезуитов — становится основным заказчиком. Пышное величие католических храмов должно было поднять авторитет церкви и возвысить в глазах населения побежденных провинций королевскую власть Испании. На смену Ренессансу приходит архитектура барокко с ее широким диапазоном художественных средств, направленных на усиление эмоционального воздействия на человека. Главное внимание уделялось не столько композиции объема здания, сколько разработке его главного фасада, где композиционные приемы становятся смелее. Система фасадов строилась на классическом ордере, однако допускались смелые отклонения от канонических правил (утроенные пилястры, сложно построенные колонны, раскреповки, разрывы антаблементов и пр.). В сложном формообразовании фламандского барокко национальные черты сочетаются с выразительной патетикой, в основном римского барокко.

В XVII в. города Бельгии изменялись мало. На фоне общего градостроительного затишья возводились в изобилии храмы,

включавшиеся в виде вкраплений в сложившуюся еще в средние века застройку. В отличие от городов Голландии, строившихся в своем большинстве по плану, южные города, не связанные с опасностью затопления, развивались стихийно (см. планы Амстердама и Брюсселя рис. 1 и 16). Вопрос о предварительном планировании ставился, обычно, при возведении укреплений, причем кольцевая стратегически выгодная их система не всегда отражала внутреннюю структуру города. Характерно и обилие садов, занимавших значительную его часть. Эта свобода в использовании городской территории отличалась от той расчетливости, с какой застраивались города Севера, где земля доставалась дорого. Хаотической застройке южных городов с их кривыми улочками противопоставлялись пространства больших, близких к прямоугольной форме торговых площадей, застроенных по периметру сплошным фронтом высоких и узких домов, среди которых выделялись величественные ратуши (Большая площадь в Брюсселе и Антверпене). Плановое начало в застройке этих площадей свидетельствует о большом внимании



3

17. Иезуитские церкви

1 — Брюссель, св. Михаила, 1606—1616 гг., план; 2 — Антверпен, Карла Борromeя, 1614—1621 гг., П. Хейсенс, план, фасад с разрезом, общий вид; 3 — Брюссель, Бегиннок, 1657—1676 гг., Л. Файджербе, схема плана, фасад; 4 — Левен, св. Михаила, 1650—1671 гг., З. В. Хесиус, общий вид, план, разрез с фасадом

к ним, особенно проявившемся при восстановлении ансамбля Большой площади Нижнего города, разрушенного во время бомбардировки Брюсселя французами в 1695 г. По приказу магистрата от 1697 г. модели строящихся вновь или перестраиваемых зданий должны были представляться на его утверждение. Кроме этих блестяще проведенных работ в первые годы XVIII в. была осуществлена реконструкция Нижнего города, но без внесения существенных изменений в его старую структуру.

Образцом для многочисленных церковных построек Бельгии послужила, как и в других католических странах, римская церковь Иль Джезу. Это сказалось в архитектурном строе фасадов. Наиболее распространенным типом культового здания становится трехнефная базилика, унаследованная от средних веков, иногда с хорами над боковыми нефами и такой особенностью, как высокая башня за алтарем. Свойственное барокко стремление расширить внутреннее пространство приводит в конце XVII в. к слиянию центрического и трехнефного храма в единую пространственную систему (церковь Богородицы, ван Хансвейк, в Мехельне, 1663—1678, арх. Файдхербе).

Ранним проводником фламандского барокко явился Жак Франкар, который в своих трудах дал примеры более свободной трактовки классического ордера, своеобразные композиции порталов и других деталей. Его трехнефная иезуитская церковь св. Михаила в Брюсселе (1606—1616) — образец раннего барокко (рис. 17, 1). Выдающимся произведением барокко является церковь Карла Борromeя в Антверпене (1614—1621), в создании которой принимали участие П. П. Рубенс и архитекторы П. Хейсенс и Ф. Агиллон (рис. 17, 2), с ее высокой башней за алтарем и новой системой освещения алтаря световым фонарем. Как и в других церквях, здесь наиболее пышно разработан главный фасад. Средняя трехъярусная часть, увенчанная высоким треугольным фронтоном, связана волутами с боковыми частями в единое целое.

Возможно, что общая композиция здания была навеяна одним из проектов в трактате Серлио (книга V, табл. 15), в котором видно подобное расчленение западного фасада на пять травей — узких и широких, чередующихся в «брамантовском



18. Антверпен. Церковь Карла Борромее. Интерьер

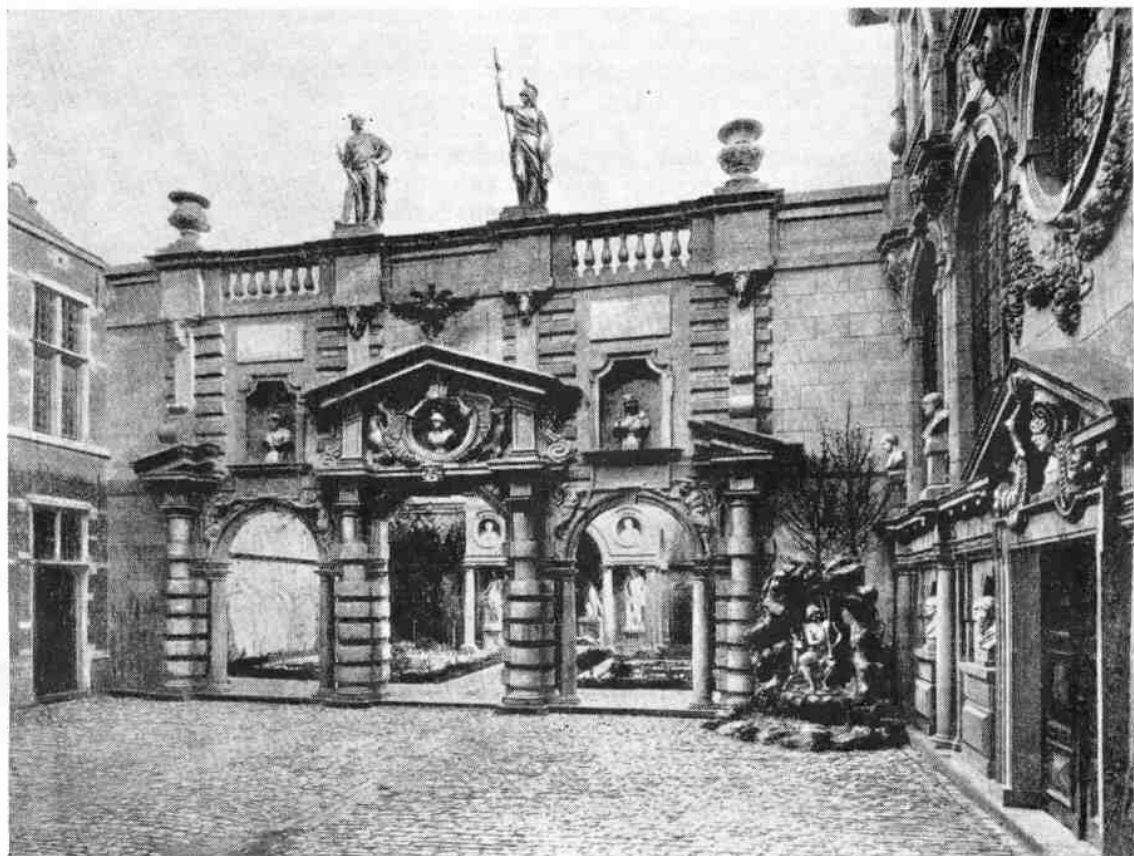
ритме», и две угловые башни с бельведерами. Но растянутые вширь пропорции фасада антверпенской постройки делают ее более монументальной, а небольшая высота угловых башенок подчиняет их главной оси здания. Это вместе с обилием и разнообразием декора фасада, раскреповками антаблементов, сочетанием пилястр и колонн свойственно барокко. Но присущее зданию спокойное величие сближает его с итальянским ренессансом. В интерьере двухъярусная сквозная аркада на легких колоннах, заменившая собой прежние столбы, близка не только к постройкам Брунеллеско, но и к раннехристианской римской базилике св. Агнессы-вне-стен, имеющей такие же два яруса арок, опирающихся на колонны. Богатство внутреннего убранства церкви в Антверпене — мрамор колонн и стен, раскраска и позолота резных деталей — сближает ее интерьер с дворцовым залом (рис. 18).

Церковь Бегинок в Брюсселе (1657—1676), приписываемая Луке Файдхербе (см. рис. 17, 3), представляет собой перестройку трехнефной крестообразной базилики с шестиугольной башней за средней апсидой. Здесь черты барокко меньше связаны с итальянскими образцами, чем в антверпенской постройке. Трехчастное членение фасада и его связь с организацией внутреннего пространства выявлены более четко. При трех осях симметрии композиция фасада подчинена его главной оси путем сближения колонн и большей насыщенности декоративными элементами средней

части, выразительно устремленной ввысь. Характерно очень смелое обращение с ордером. Исключая большую часть антаблемента в интерколумниях и оставляя лишь карниз, зодчий разрывает его на главной оси фасада, тем самым подчеркивая значение стены как основы тектонической формы. Удвоенные и раскрепованные пилястры отмечают нагруженные участки стены. Очень характерны фронтонные завершения боковых частей здания и венчания в виде фиалов, так же как и орнаментальный стиль, унаследованный от Ганса Вредемана де Вриза.

Церковь св. Михаила в Левене (1650—1671) арх. З. В. Хеснуса (см. рис. 17) представляет собой трехнефное здание с трансептом, выдержанное в пропорциях позднерейнских соборов, — так называемой «связанной системы». Фасад имеет традиционное деление, но боковые части лишены ка-

кой-либо самостоятельности и полностью подчинены трехъярусной высокой части, где верхний ярус, чисто декоративный, служит местом расположения щита с гербом. Эта связь усиливается мощными боковыми волютами, создающими плавный переход между членениями. Характерно нарастание пластики фасада к середине от плоских пилястр на углах к рельефно выступающим колоннам, входящим в композицию портала и гипертрофирующим его размеры. Нарастание и усиление декоративного богатства по мере движения вверх достигают предельной силы в верхнем ярусе. В этом сооружении по сравнению с антверпенской церковью усиливается декоративное начало. Многочисленные раскреповки, отсутствие прямых спокойных линий создают впечатление напряженного движения. Это сооружение стоит на грани чисто декоративного направления в архитектуре, в ко-



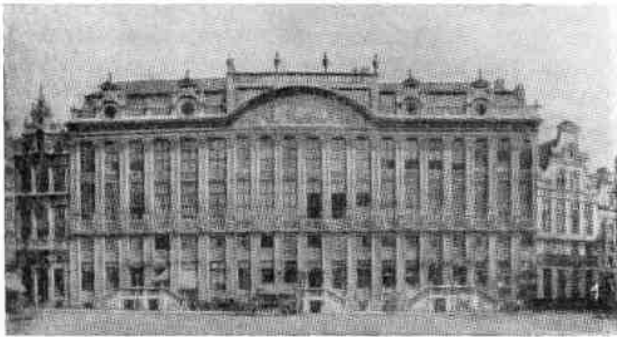
19. Антверпен. Дом Рубенса, по его же проекту. Вид со стороны ворот



20. Брюссель. Гильдийские дома на Большой площади, конец XVII — начало XVIII в.

торой теряют свое значение тектонические качества ордера.

На развитие фламандской архитектуры большое влияние оказали изданные Рубеном зарисовки дворцов Генуи в 1622 г. В Антверпене Рубенс построил свой собствен-

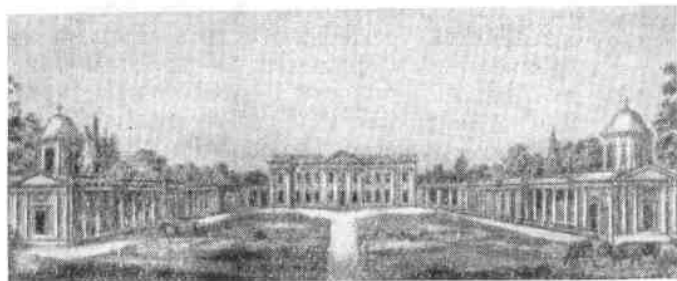


21. 1 — Брюссель, дом герцогов Брабантских, 1698 г., Г. де Брёйн; 2 — Антверпен, королевский дворец, 1745 г., Я. П. Баурсхейдт

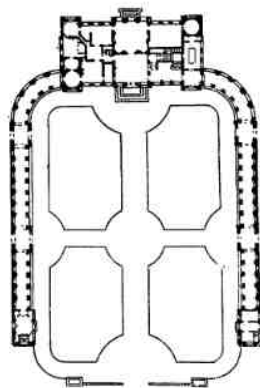
ный дом (1611—1618). К сожалению, об его архитектуре можно судить лишь по сохранившемуся фрагменту — воротам (рис. 19), напоминающим триумфальную арку. Идя от античности через итальянский ренессанс, оперируя свободно архитектурными формами, он создал художественный образ парадного и вместе с тем интимного входа в дом, придав особый смысл пропорциям и масштабу. Разрезая фронтон над боковыми проемами и вводя над ними небольшие ниши, он как бы уменьшает масштаб сооружения и приближает его к человеку. Создается впечатление, что средняя часть фронтона является самостоятельным завершением трапециевидного проема, но воспринимается благодаря отрезкам этого фронтона над боковыми колоннами как часть целого. В то время строительство дворцов еще не получило своего широкого развития.

Мало изменился и тип жилого дома с его узким (трех- или пятиоконным) фасадом, завершенным традиционным щипцом, форма которого становится в XVII в. сложнее и прихотливее. Со 2-й половины XVII в. оживляется строительство цеховых домов, сохраняющих, как и жилые дома, сложившуюся еще в средневековье форму в виде узких, вытянутых вверх многоэтажных построек. Особенно примечательны эти здания конца XVII — начала XVIII в. на Большой площади в Брюсселе (рис. 20), в которых такие национальные традиции, как членение фасадов на травен, каркасность структуры и большие окна, сочетаются с пышным оформлением фасадов, основу которых составляет свободно трактованный многоярусный ордер. Обилие декора в виде





22. Загородный дом Сенеф близ Брюсселя, 1760 г., Л. Б. Девез. Общий вид и план



позолоченных гирлянд, картушей и других деталей перегружает фасады этих зданий, переходя иногда границы хорошего качества. В доме герцогов Брабантских (1698, арх. Г. де Брейн, рис. 21) обозначился поворот к новому, более строгому направлению в архитектуре XVIII в., о чем говорят широко развернутый фронт фасада с метрическим шагом пилястр и сдержанность убранства.

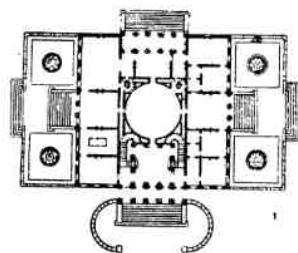
В XVIII в. на смену церковному строительству приходит строительство дворцов и патрицианских домов. Среди них выделяется королевский дворец в Антверпене (1745, арх. Я. П. Баурсхейдт, рис. 21, 2), где намечается переход от барокко к классицизму. Это выражено в строгом членении фасада пилястрами большого ордера, отсутствии раскреповок и сдержанности декора. Архитектурный облик здания родствен аналогичным постройкам Франции, тесная связь с которой усиливается со 2-й половины XVIII в. Среди многочисленных загородных резиденций выделяется дом Сенеф близ Брюсселя (1760, арх. Л. Б. Девез, рис. 22). Общая композиция комплекса с главным домом между парадным двором и парком характерна для того времени. То же относится и к трехчастной схеме фасадов, как и к построению плана с анфиладой парадных комнат, вестибюлем и залом на главной оси, кухней и хозяйственными помещениями в подвале. Строго симметричная композиция здания с колоннадой-галереей, обрамляющей парадный двор, близка постройкам Палладио, а глубинный строй двора, рассчитанный на эффектную перспективу и представительность, близок французским приемам, как и

изящные павильоны, замыкающие галереи, увенчанные бельведерами.

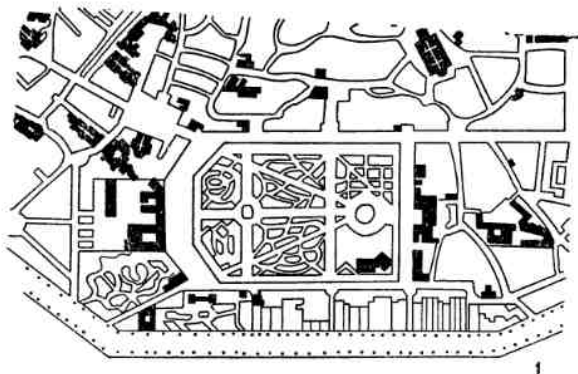
Загородный дом Тервуэн близ Брюсселя (1819, арх. Ван дер Стратен) представляет другой, широко распространенный тип — кубовидный дом (рис. 23, 1). Расположение круглого зала в центре с лестницами в углах и группировка вокруг него анфилады комнат являются также отзвуком творчества Палладио. В наружных фасадах господствует прямая линия, спокойная гладь стен при строго размеренном расположении проемов. Ясная простота всего архитектурного облика сближает это здание с произведениями Леду.

Высокий градостроительный подъем наступает в последней трети XVIII в., когда был создан новый ансамбль правительственного центра Брюсселя в духе строгого классицизма. На высоком плато, господствующем над Нижним городом, была расположена Королевская площадь (1774—1780, архитекторы Барре и Гимар) с церковью Сен-Жак-сюр-Кауденберг (1776—1787, Гимар и Монтуайе), рядом разбит Брюссельский парк (1774—1776, Гимар и Циннер) с трехлучевой композицией аллеи, навеянной Версалем, сходящихся перед зданием Брабантского совета (1779—1783, Гимар, рис. 23, 2; 24, 1 и 2). Эта строго симметричная постройка с портиком и двумя крыльями, обрамляющими парадный двор, была композиционно связана осью главной аллеи с расположенным южнее королевским дворцом (рис. 24, 3), напоминающим по своему внешнему облику Монетный двор в Париже (1771, арх. Антуан).

В дальнейшем (после 1830 г.), когда Бельгия приобрела самостоятельность, ар-



23. 1 — загородный дом Тервуэн близ Брюсселя, 1819 г., арх. Ван дер Стратен, общий вид, план; 2 — Брюссель, церковь Сен-Жак-сюр-Кауденберг, 1776—1787 гг., Б. Гимар и Л. Монтуайе



хитектура классицизма начинает утрачивать свою строгость, подготавливая почву для будущей эклектики. Тогда же было построено множество многоэтажных фабрик и заводов с обширными неблагоустроенными территориями для домов рабочих. Все это уже является началом нового этапа развития бельгийской архитектуры, соответствующей эпохе капитализма.



24. Брюссель

1 — план перепланировки верхней части города, 1774—1780 гг., Б. Гимар, Л. Монтуайе и Б. Циннер; 2 — здание Брабантского совета, 1779—1783 гг., Б. Гимар; 3 — королевский дворец, начало XIX в.

АРХИТЕКТУРА СКАНДИНАВИИ

I. АРХИТЕКТУРА ДАНИИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII —
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

С установлением абсолютизма (1660) в Данию приходят и типичные для абсолютистских государств формы архитектуры с ее осевыми симметричными композициями планов крупных дворцовых сооружений, регулярных парков, а также новых городских районов. Облик новых репрезентативных сооружений отличается строгостью и сдержанностью. Трезвому характеру датчанина-протестанта не соответствовали чувственные, беспокойные формы барокко, характерные для католического Юга Германии и Австрии.

В Дании при прямом влиянии архитектуры Голландии и Англии утверждается голландское направление классицизма XVII в. с его простыми формами и четкими членениями фасадов дворцов и особняков. К наиболее выдающимся сооружениям этой эпохи относятся: дворец Шарлоттенбург (1672—1683), построенный по проекту Эверта Янсена (ум. около 1690), ныне Академия художеств, откуда вышла плеяда датских архитекторов, и церковь Спасителя в Копенгагене (1682—1696, рис. 1) Ламберта ван Хавена (1630—1695).

Дворец Шарлоттенбург обладает всеми атрибутами палладианства в его сдержанной нидерландской интерпретации. Здание имеет подвальный этаж, служебный первый этаж, высокий парадный бельэтаж и низкий подсобный мезонин. Фасад расчленен ордерами пилястр, проходящих через все три этажа, и увенчан раскрепованным карнизом и ажурной балюстрадой. Окна бельэтажа украшены изящными треугольными сандриками.

Церковь Спасителя завершается origi-

нальным шпилем с винтовой открытой галереей вокруг него (рис. 2). Шпиль построен позднее (1749—1752) по проекту Лауридса Тура (1706—1759). По заявлению самого строителя, шпиль создан по образцу винтовой башни церкви Сан Иво в Риме (арх. Ф. Борромини), однако в церкви Спасителя шпиль, смело вытянутый вверх, приобрел изящество и характер типично копенгагенского шпиля. По проекту Л. Тура построен также небольшой, изящный по формам и цельный по объему дворец Эрмитаж (1734—1736), расположенный в лесу Дюрехавен недалеко от Копенгагена.

В середине XVII в. голландцем Г. Рузе (1624—1679) был спроектирован и частично застроен особняками копенгагенской знати новый городской район Копенгагена к северу от крепостных валов. Сеть прямых широких улиц этого района заметно отличается от планировки центрального ядра города с его средневековыми кривыми переулками.

После пожара Копенгагена в 1728 г. для восстановительных работ в Данию прибыло много мастеров из-за рубежа, особенно из Голландии и Германии. Они принимали участие и в строительстве королевских дворцов Фредериксберг, Фреденсбург (рис. 3), Кристиансбург и Хёрсхольм (из них только первые два сохранились в своем первоначальном виде). Эти дворцы имеют регулярные парки и отличаются роскошными внутренними залами, для отделки которых приглашались итальянские мраморщики и штукатуры. Однако наиболее выдающимся градостроительным и архитектурным произведением XVIII в., занявшим



1. Копенгаген. Церковь Спасителя, 1682—1696 гг., Л. ван Хавен; шпиль, 1749—1752 гг., Л. Тура. Гравюра



2. Копенгаген. Церковь Спасителя. Вид колокольни



3. Копенгаген. Дворец Фреденсбург, 1720 г. И. Кригер. Парковый фасад

достойное место среди сокровищ всемирной архитектуры, является комплекс королевского дворца Амалиенбург (1749), построенный архитекторами Н. Эйтведом (1701—1754) и Н. Жарденом (1720—1799) в новом, созданном тогда городском районе Копенгагена (рис. 4 и 6); на пересечении двух новых улиц (Амалиегаде и Фредериксгаде) была образована прекрасная по пропорциям восьмигранная площадь. В центре площади установлен памятник — конная статуя короля Фредерика V, обращенная лицом к большой центрально-купольной, так называемой Мраморной церкви (рис. 5), замыкающей одну из улиц, ведущих к площади.

На восьмигранную королевскую площадь выходят четыре трехэтажных, одинаковых по наружному оформлению дворцовых корпуса, построенных в свое время по заказу четырех дворянских семей. Фасады этих зданий имеют колоннады в средней части, а по бокам пилястры. По формам близкие дрезденской дворцовой архитектуре, они спокойнее и строже. Между двумя дворцовыми корпусами поставлены триумфальные ворота ионического ордера, построенные в конце XVIII в. арх. К. Ф. Харсдорфом (1735—1799).

Большая Мраморная церковь, начатая по проектам Н. Эйтведа и Н. Жардена в XVIII в., была закончена только в 1894 г.



4. Копенгаген. Площадь дворцового ансамбля Амалиенбург, 1750—1756 гг. Н. Эйтвед

по проекту арх. Фердинанда Мельдаля (в формах римского барокко).

Весь район, окружающий дворец Амалиенбург (рис. 6), застраивался в 1750—1760 гг. особняками и дворцами аристократии, проекты которых контролировались в Архитектурной конторе Эйтведа, следившей за единством композиции фасадов и одинаковой высотой зданий.

Барочный бюргерский дом с фронтоном, выходящий на улицу, преобладавший в годы после большого пожара Копенгагена в 1728 г. (рис. 7), постепенно сменяется двухэтажным домом в формах классицизма с фасадом, расчлененным плоскими пилястрами, с небольшим фронтоном над выступающей центральной частью.

Многие церкви, особняки и замки в Копенгагене и за его пределами были построены по проектам или самого Эйтведа, или под сильным его влиянием. В этот период умеренное барокко в архитектурной отделке интерьеров часто принимало насыщенные и изощренные формы, приближавшиеся к лучшим образцам французского рококо.

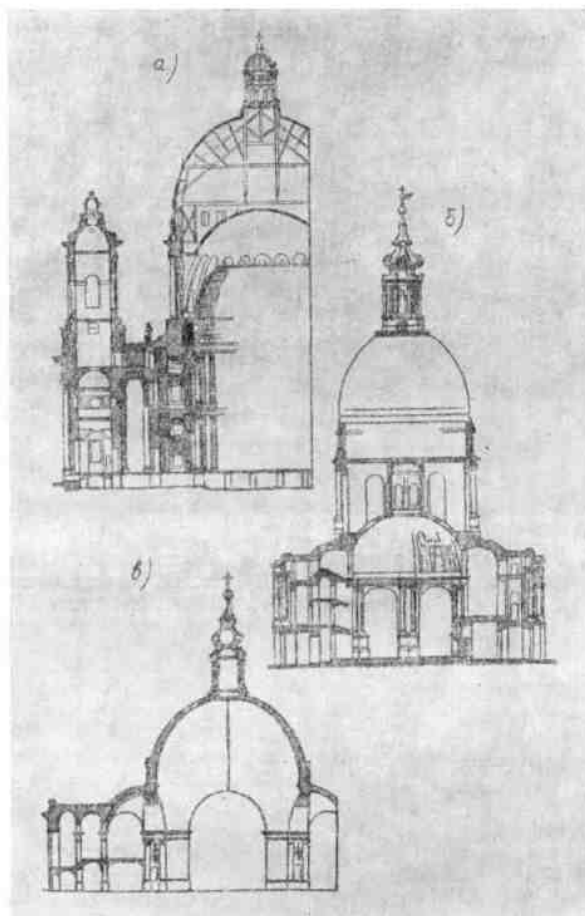
Основание в Копенгагене Академии художеств (1754) совпало в Дании с формированием нового направления классицизма, зачинателем которого был профессор Академии арх. Никола Жарден (1720—1799). Жарден был приглашен в 1754 г. из Франции для участия в проектировании и строительстве Мраморной церкви. Его грандиозные проекты купольного храма не были осуществлены. Многие городские и летние дворцы, спроектированные им в столице и за ее пределами, носят хотя и несколько сухой, но величественный характер и соответствуют канонам классицизма в построении плана и фасада.

Вторым представителем датского классицизма был К. Ф. Харсдорф, который учился в Риме и Париже. Его произведения по духу были ближе к палладиинской форме классицизма. Такими являются упомянутые выше монументальные триумфальные ворота, соединяющие два из четырех Амалиенбургских дворцовых корпусов. Дом Харсдорфа на площади Конгенс Нюторв стал эталоном и образцом богатых буржуазных особняков, строившихся во множестве.



5. Копенгаген. Мраморная церковь, 1754—1894 гг.
Общий вид, разрезы церкви по проектам

а — Н. Жардена (1756); б — Н. Эйтведа (1752);
в — Л. Тура (1754)



ве после пожара 1794 г. Трехэтажное здание с рустованным первым этажом, высоким бельэтажем, где расположены парадные залы, и с расчлененной пилястрами центральной выступающей частью, завершенной архитравом и карнизом с модульонами и фронтоном, украшенным барельефами, отвечает всем академическим требованиям построения фасада, но в то же время в деталях носит характер вольного использования классических форм и упрощения их. Многочисленные живописные парки в английском стиле украшались маленькими храмами, «хижинами отшельников» и различными памятниками. Идиллический маленький летний дворец Лиселунд (рис. 8) на острове Мён и Китайский павильон в парке Фредериксберг Хаве являются типичными памятниками этого периода, построенными по проектам Андреаса Киркерупа (1749—1810).

На пороге XIX в. начал свою деятельность ведущий зодчий датского «стиля ампир» — Кристиан Фредерик Хансен (1756—1845). Ему пришлось решать большие архитектурно-строительные задачи: строить но-

вый королевский дворец в Копенгагене, здание ратуши, ныне суда (рис. 9). Он же был председателем Комиссии по строительству дворца, директором Академии художеств около 20 лет и профессором архитектурно-строительного факультета Академии. Его влияние на архитектуру того периода было исключительно сильным. Монументальное строгое здание ратуши (1803—1816) с рустованным цоколем и крупным портиком в ионическом ордере свидетельствует о большом мастерстве зодчего.

Королевский дворец Кристиансбург, который был построен по его проекту в 1800—1820 гг., сгорел в 1884 г., но дворцовая церковь, квадратная в плане, перекрытая куполом и украшенная четырехколонным портиком (1826—1828), и церковь Богоматери (Фруекирке, 1829) с центральным нефом, перекрытым кассетированным цилиндрическим сводом, и колоннами дорического ордера сохранились до сих пор.



6. Копенгаген. Площадь дворца Амалиенбург. Один из четырех дворцовых корпусов. 1750—1756 гг., Н. Эйтвед. Памятник королю Фредерику V, 1758 г., Ж. Сали



7. Копенгаген. Новая гавань, XVII—XVIII вв. Жилые дома богатого купечества

Внутри Фруекирке установлены изваяния 12 апостолов и фигура Христа скульптора Б. Торвальдсена. Внешние формы Фруекирке спокойны и ясны. Четырехугольная башня церкви завершается не шпилем, а большим крестом.

Выдающимся датским зодчим 1-й половины XIX в. является Микаэль Готлиб Биннесбёль (1800—1856). Окончив Академию, он получил четырехлетнюю стипендию для

изучения архитектуры в Италии, Греции и Турции. Испытал сильное увлечение произведениями готики и помпейского искусства. Обогащенный впечатлениями годов странствий и изучения сокровищ мирового архитектурного наследия, Биннесбёль стал творить самостоятельно, очень свободно и творчески используя это наследие в своей собственной манере.

Его первым большим и наиболее-известным произведением было здание музея скульптурных работ Б. Торвальдсена (1839—1848). Оно и стало последним отзвуком датского классицизма (рис. 10). Биннесбёль не признавал холодного и, как он говорил, «вялого доризма» классициста К. Ф. Хансена. Полихромное здание хранилища скульптурных ценностей выдающегося скульптора классицизма Торвальдсена одновременно является и мавзолеем — в его внутреннем дворе погребен сам скульптор. Своими компактными внешними формами, скошенными сужающимися кверху большими порталами и пологой медной кровлей это здание напоминает египетский храм. Художник Иорген Зонне по замыслу Биннесбёля на фасаде сделал монументальный живописный фриз, где изобразил возвращение Торвальдсена на родину, куда он привез свои работы из Италии. В настоящее время фриз реставрирован и своими яркими охровыми, красными и черными цветами колоритно выделяется на фоне серого окружения дворцовых зданий. Биннесбёль считал, что классическая архитектура совсем не была такой бесцветной, какой она представлялась классицистам, а отличалась полихромной яркостью, и эту мысль он выразил в своем творении — здании Музея Торвальдсена.

Но Биннесбёль, хорошо знавший и любивший классику, отказался от всякого подражания ей в своих проектах общественных зданий и жилых домов. Он создал



8. Остров Мён. Летний дворец Лиселунд, 1792—1795 гг., А. Киркеруп



9. Копенгаген. Старая ратуша, 1803 — 1816 гг., К. Ф. Хансен



10. Копенгаген. Музей Торвальдсена, 1839—1848 гг., М. Биннесбёль

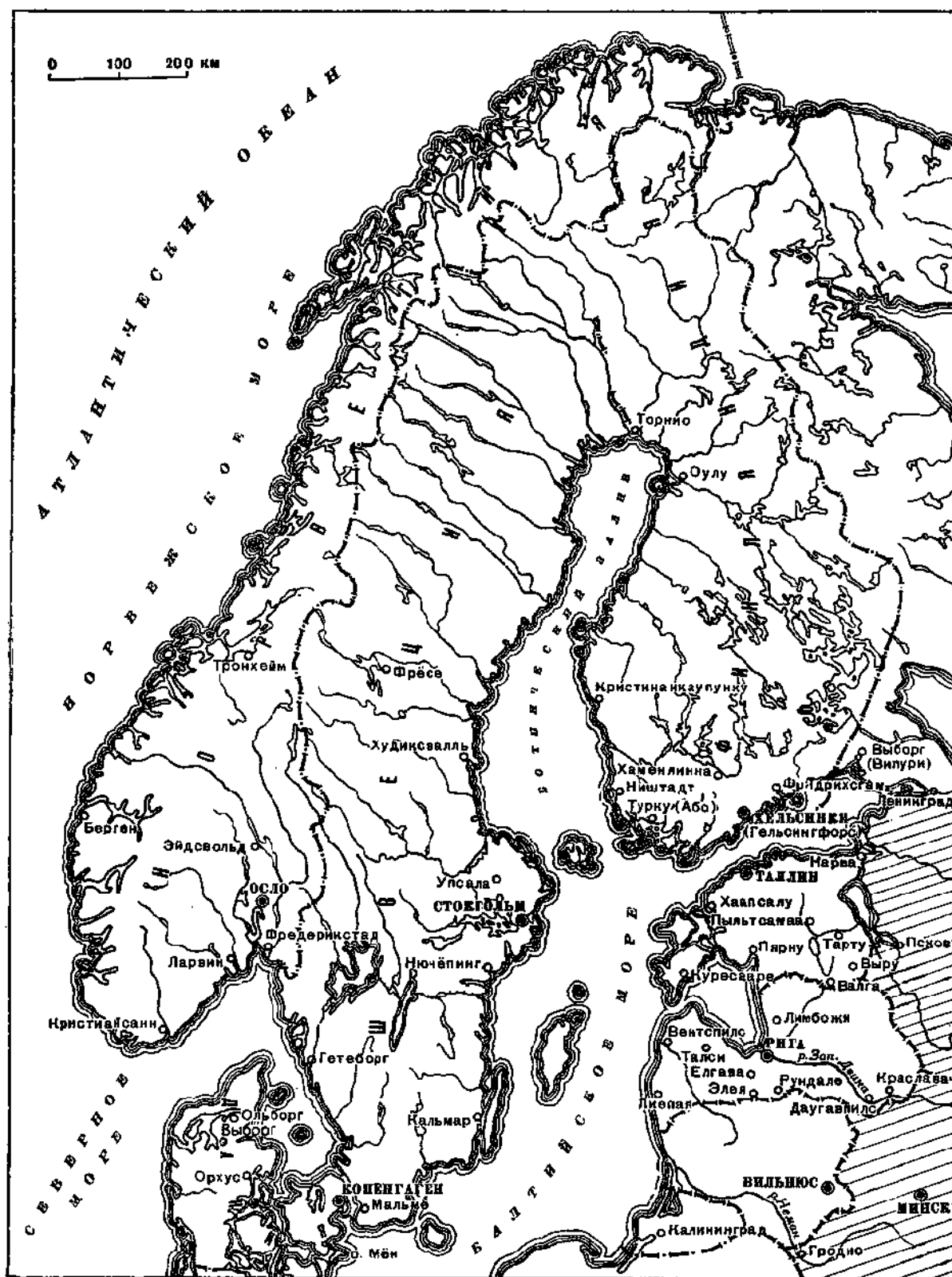
новую, истинно функциональную, простую, очень лаконичную архитектуру и тем самым уже более 100 лет назад открыл

те принципы архитектурного творчества, которыми и сегодня руководствуются многие датские архитекторы.

II. АРХИТЕКТУРА ШВЕЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

С середины XVII в. и до 1718 г. значительно укрепилась власть шведских королей и возросла политическая и экономическая роль Швеции. Этот период был ознаменован расцветом шведской архитектуры.

Дворянство, вернувшееся из военных походов с тягой к роскоши и богатству, стало не только усиленно отстраивать свои загородные имения, но и строить особняки в столице в связи с централизацией управления страной.



Дания, Швеция, Норвегия. Финляндия, Эстония, Латвия, Литва

Развитие шведской архитектуры XVII в. по художественным признакам можно классифицировать следующим образом.

С 1600 г. до середины столетия преобладало воздействие традиций немецкого и голландского Ренессанса.

С 1637 г., т. е. со времени приезда в Швецию французского архитектора Симона де Ля Вале (ум. 1642), и до 60—70-х годов XVII в. получает развитие искусство, идущее от классицизма Франции Людовика XIV и голландского палладианства.

Начиная с 1650 г. в архитектуре Швеции становится довольно заметным влияние римского барокко, сохранившееся до первых десятилетий XVIII в. В этот период шведское зодчество достигает вершины своего развития.

Эту периодизацию следует принимать весьма условно, ибо для творчества шведских архитекторов и работающих в XVII—XVIII вв. в Швеции иностранных зодчих характерно то, что на основе опыта барокко и классицизма других европейских стран они создавали самобытные произведения, отмеченные традиционными чертами шведской архитектуры, — ясностью и простотой объемов зданий, строгостью ритма и сдержанностью орнаментовки.

Ведущими архитекторами во 2-й половине XVII в., осуществившими поворот в градостроительстве Швеции, были Жан де Ля Вале (1620—1696), Никодим Тессин Старший (1615—1681) и сын его Никодим Тессин Младший (1654—1728), которые находились на службе королей Карла XI и Карла XII.

В Стокгольме появились первые районы регулярной застройки. К северу от средневекового ядра столицы возникла прямоугольная сетка улиц, из которых главными были улица Короля и улица Королевы.

Сохранился типичный для этого времени проект длинной прямой улицы, ведущей через город Стокгольм и новый мост прямо до королевского дворца. Осуществление этого проекта, разработанного в 1654 г. Жаном де Ля Вале, вызвало бы снос многих зданий, и поэтому он не был воплощен в жизнь.

Самый грандиозный градостроительный проект, превращавший новый королевский дворец в репрезентативный центр целого городского района, был разработан Тессин Младшим и утвержден Карлом XII в 1713 г. В проекте предлагалось проло-

жить парадную улицу, проходящую через два моста к симметрично застроенной площади Густава Адольфа, все набережные спрямить, вокруг нового королевского дворца создать монументальный регулярный ансамбль общественных зданий, площадей, улиц, мостов. Осуществлению этого замысла помешали тяжелые времена экономического упадка страны, наступившие в Швеции после военных поражений. Однако застройка площади Густава Адольфа и Северный мост (Нурбро) были позже выполнены отчасти в соответствии с замыслом Тессина.

Над проектом застройки района, окружающего королевский дворец, позже работал арх. Эрик Пальмстед (1741—1803). По его проекту симметрия, открытые перспективы и осевые композиции, круглые и полукруглые площади должны были внести элемент регулярности в планировку района, окружающего средневековое ядро города. Но и этот проект также остался на бумаге.

Таким образом, грандиозные идеи перестройки Стокгольма, согласно требованиям эпохи барокко и классицизма, в целом не были осуществлены. Однако архитекторы того времени оставили в Швеции целый ряд замечательных сооружений, расположенных очень удачно в градостроительном отношении на берегу озер и в больших парках.

Одно из наиболее красивых зданий классицизма XVII в. в Швеции — так называемый Рыцарский дом в Стокгольме (рис. 1). Первоначальный проект Рыцарского дома принадлежит арх. Симону де Ля Вале. В своем проекте архитектор задумал создать большой комплекс зданий наподобие Люксембургского дворца в Париже. Однако был построен только главный дом, закладка фундаментов которого состоялась в 1641 г., за два года до смерти Симона де Ля Вале.

Завершить строительство Рыцарского дома (1641—1674) пришлось голландскому архитектору Юстусу Вингбоунсу и сыну Симона — Жану де Ля Вале в 1674 г. Первый из них является автором красивых фасадов прямоугольного в плане двухэтажного здания. Фасады из светло-красного кирпича вертикально расчленены светлыми пилястрами в коринфском ордере на всю высоту здания, что характерно для голландского палладианства. Ритм пилястр



1. Стокгольм. Рыцарский дом, 1641—1674 гг.,
С. де Ля Вале, Ю. Вингбоонс, Ж. де Ля Вале



2. Стокгольм. Дворец Оксенстерна, 1650 г.,
Ж. де Ля Вале

получает особенно сильное звучание благодаря протяженности здания. Центральный фронтон фасада украшен фигурами.

Своеобразие этого архитектурного памятника заключается в сочетании палладийского фасада с барочно сложным очертанием крыши. Подобные формы крыши получили большое распространение в Швеции в XVII и XVIII вв. и редко встречаются в других странах.

После возвращения из Рима в 1650 г. Жан де Ля Вале строит дворец Оксенстерна, замыкающий перспективу одной из центральных улиц «Старого города» Стокгольма (рис. 2). Дворец выдержан в формах римского раннего барокко. Первый его этаж оформлен в виде рустованного цоколя. Над ним возвышаются два основных этажа с промежуточным невысоким этажом. Автор применил прогрессивный для того времени прием — иллюзорное перспективное построение оконных проемов, четко выделяющихся на фоне гладкой стены, скромно украшенной гирляндами.

Жану де Ля Вале принадлежит проект дворца Бонде, построенного рядом с Рыцарским домом в 1660 г. К работам этого зодчего относятся также церкви Катарины и Хедвиги Элеоноры в Стокгольме — храмы центрической композиции с куполами, возведенными в более позднее время.

Одним из наиболее известных памятников шведской дворцовой архитектуры классицизма является Дротнингхольм, возведенный в 60—70-х годах XVII в. Автор проекта Никодим Тессин Старший получил архитектурное образование под руководством Симона де Ля Вале. Представление о его творчестве дает собор в г. Кальмар (1660), представляющий в плане сочетание центрического и базиликального решения, отражающего несомненно влияние архитектуры итальянских церквей конца XVI в. (рис. 3).

После ряда посещений Франции, Италии и других стран у Тессина вырабатывается свой стиль, который можно характеризовать как эклектический классицизм, так как в нем смешиваются итальянские, французские и голландские формы. Этот стиль проявился в ряде городских и сельских усадеб и дворцов, среди которых одно из первых мест принадлежит дворцу Дротнингхольм (рис. 4), построенному вблизи Стокгольма. Это большое и протяженное

здание, явившееся своего рода подражанием Версальскому дворцу в Париже, было построено для вдовствующей королевы Хедвиги Элеоноры. Его главный фасад, обращенный в сторону парка, строго симметричен. С обоих концов его выступают ризалиты. Широкая наружная лестница ведет к трем центральным арочным дверным проемам. Фасад расчленен лопатками, замыкающимися над окнами второго этажа, и завершается фризом с триглифными консолями и метопами, украшенными изображениями военных доспехов. По углам дворца расположены четыре павильона. Они ниже главного корпуса на один этаж. К павильонам примыкают четыре низких флигеля, еще более удлиняющих здание и подчеркивающих высоту его центральной части.

Строительство дворца было завершено сыном Тессина — Никодимом Тессином Младшим. Последний осуществил роскошное внутреннее убранство, а также планировку и благоустройство парка в стиле Ленотра. Это сооружение послужило образцом для многих загородных дворцов своими празднично развернутыми флигелями и белыми стенами, контрастирующими с темной зеленью парка.

В наши дни многие из этих дворцов и парков пришли в упадок. Некоторые из них, в том числе парк дворца Дротнингхольм с его фонтанами и каскадами, восстановлены.

К поздним работам Тессина Старшего относятся также здания Южной ратуши и Государственного банка в Стокгольме, законченных строительством в формах итальянского барокко его сыном Тессином Младшим.

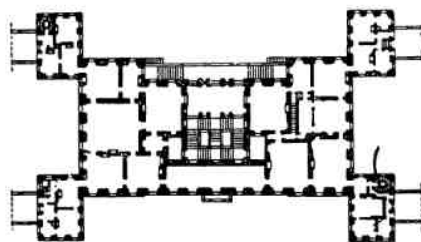
В конце XVII и начале XVIII в. шведская архитектура достигла апогея своего развития благодаря творчеству выдающегося зодчего Никодима Тессина Младшего (1654—1728). Он значительно превзошел своего отца мастерством и талантом.

Тессин Младший был известен за пределами Швеции: участвовал в проектировании Лувра в Париже и дворца Амалиенборг в Копенгагене. Длительное пребывание во Франции, Италии и других странах оставило глубокий след в его творчестве. Наиболее сильные впечатления он вынес из Рима с его ренессансной и барочной архитектурой. Творчество известного итальянского архитектора и скульптора Лоренцо

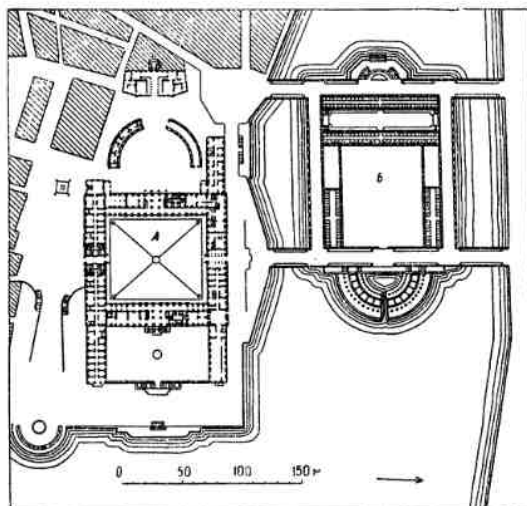
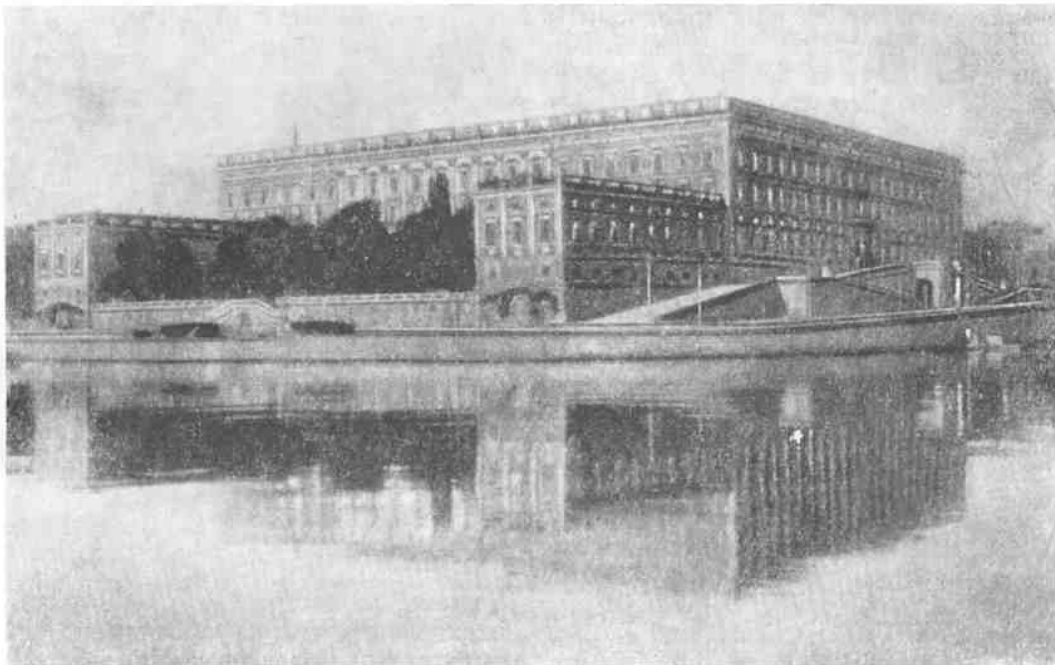


3. Кальмар. Собор, 1660 г., Н. Тессин Старший

Бернини, с которым он лично встречался, вдохновляло его на протяжении всей его архитектурной деятельности.



4. Дротнингхольм. Дворец близ Стокгольма, 1660—1670 гг., Н. Тессин Старший и Н. Тессин Младший. Фасад со стороны парка и план центральной части дворца



5. Стокгольм. Королевский дворец, 1697—1754 гг., Н. Тессин Младший. На плане: А — дворец; Б — неосуществленные конюшни

Самым крупным произведением Тессина Младшего был королевский дворец в Стокгольме. Проект реконструкции старого дворца был начат им в 1690 г., но лишь в 1697 г. после пожара дворца архитектор получил возможность построить королевский дворец заново. Это был самый крупный дворец в скандинавских странах.

Монументальное, строгое и ясное по своим общим формам сооружение с высоким цоколем очень выгодно расположено на берегу озера Мэларен (рис. 5). Дворец представляет собой огромное квадратное каре. Над пропорциями двора внутри каре автор много работал, о чем свидетельствует ряд сохранившихся эскизов. В результате ему удалось найти оптимальные пропорции дворового пространства.

С восточной стороны основного корпуса дворца выступают два низких крыла в сторону озера Мэларен. Между ними за высокой подпорной стеной расположен сад. С западной стороны перед дворцовым зданием образуется курдонер между двумя изогнутыми в плане галереями. Сочетания высоких и низких объемов, группировка отдельных флигелей и крыльев интересны и самобытны.

Все четыре фасада главного корпуса дворца решены по-разному. Северный фасад дворца, построенный Тессином еще в 1692 г. и уцелевший после пожара, имеет наиболее лаконичные формы. Эффект его высокого цоколя усиливается широким пандусом впереди него. Южный фасад украшен колоннадой коринфского ордера с разорванным антаблементом, над которым возвышаются скульптурные изображения

фигур и военных доспехов. Это праздничное центральное пятно рельефно выделяется на почти гладком фоне большой стены дворца.

Среди многочисленных внутренних помещений дворца, оформленных Тессинем и его последователями, а также приглашенными французскими художниками и ремесленниками, особенно выделяется галерея Карла XI, расположенная в северном крыле. Эмоциональное воздействие анфилады комнат возрастает по мере движения от внутренних жилых покоев к роскошно оформленным залам.

Во время неудачных для Швеции военных походов Карла XII работы на строительстве дворца были временно прекращены, но они возобновились незадолго до смерти Тессина, т. е. в 1727 г., и были закончены в основном в 1754 г. В 1737 г. с основанием Шведской академии художеств в Стокгольме первые шведские архитекторы также стали привлекаться к оформлению интерьеров дворца, получивших все художественные оттенки от барокко до классицизма. Однако внешний облик дворца, несмотря на влияние барокко, полностью соответствует строгому классическому духу проекта Тессина.

Среди шведских зодчих, работавших в то время, известны Карл Хорлеман (1700—1753) — последователь Тессина в строительстве дворца, К. Ф. Аделькранц (1716—1796) — автор небольшого загородного дворца Кина в парке Дротнингхольма (1763), а также арх. Жан Эрик Рен (1717—1793), создавший в своих интерьерах так называемый стиль Густава III — своего рода переходные формы между барокко и классицизмом.

Во времена царствования Густава III (1771—1792) наступил новый период расцвета искусства и литературы. Однако большая часть запроектированных в то время крупных королевских сооружений, предназначенных для празднеств и развлечений, не была осуществлена. Архитектор Жан Эрик Рен построил в Стокгольме Оперный театр им. Густава III, архитектура которого еще находилась под сильным французским влиянием тех лет. В конце XVIII в. начал пробиваться французский «ампир», зачинателем которого в Швеции был французский архитектор Жан Луи Депре (1743—1804).

Депре составлял по заказу короля



6. Упсала. Университетская библиотека, 1819—1826 гг., К. Ф. Сундваль

проекты гражданских зданий и ансамблей, из которых самым известным является проект роскошного дворца Хага, выполненного в античном духе. Это здание, начатое в 1788 г., так и не было завершено. В г. Гётеборге работал в то время С. В. Карлберг (1745—1814), который построил дворцовую усадьбу Гуннебо — типичный для того времени шведский загородный дворец. Наряду с дворянством заказы архитекторам стали



7. Остров Фресе на озере Стуршьен. Деревянная звонница, 1754 г.



8. Худиксваль. Церковь, 1672 г. (восстановлена в 1715 г. после пожара)

давать купцы, владельцы мануфактур, заводов. Началась культура крупных усадеб.

После 1792 г. наступил заметный застой в шведском зодчестве. Только начиная с



9. Нючепинг. Ратуша, 1720 г.

1820 г. снова активизировалось строительство ряда общественных зданий в формах лаконичного, но монументального шведского ампира. К ним относятся здание Университетской библиотеки (1819—1826) в г. Упсала (арх. К. Ф. Сундваль, 1754—1831, рис. 6) и госпиталь стокогольмского гарнизона (арх. К. Г. Гьервель, 1766—1837). Особенно строгой и спартанской является архитектура стокогольмских казарм, лишенная всякой орнаментики. Автор казарм арх. Фредерик Блом (1781—1853) проектировал также церковь Скепсхольмскирке в Стокгольме, которая представляет собой миниатюрную копию Пантеона, а также загородный дворец Розендаль около Дюргорден. В последнем прекрасно оформлены интерьеры, которые можно считать лучшим образцом стиля Карла Юхана, т. е. шведского ампира.

Характерны для шведского народного зодчества XVII—XVIII вв. деревянные звонницы, часто сооружаемые рядом с сельскими церквями. Такие звонницы нашли применение еще в средних веках, но, начиная с XVII в., они приобретают барочные формы. В провинции Емтланд и прилегающих к ней районах в конструкции звонницы обычно входили восемь деревянных наклонных столбов, образующих восьмигранную башенку, завершаемую шпилем с луковичным основанием. Снаружи столбы и крыша покрывались фигурным гонтом. Одна из наиболее красивых звонниц такого типа сохранилась на высоком холме острова Фресе на озере Стуршьен (1754, рис. 7).

Некоторые памятники архитектуры XVII—XVIII вв. провинциальных городов Швеции отражают типично шведские черты архитектуры в большей степени, чем столичные сооружения, например церковь в Худиксвалле, построенная в 1672 г. и восстановленная после пожара в 1715 г. (рис. 8). Гладкие белые стены башни церкви, прорезанные небольшими арочными проемами, завершаются красивой по силуэту барочной крышей с круглыми часами. Крыша переходит из четырехгранного основания в восьмигранник и завершается шпилем с луковичными утолщениями.

Другой типичный пример шведской провинциальной архитектуры начала XVIII в. — ратуша в г. Нючепинге (1720, рис. 9). Простой четырехугольный объем этого двухэтажного здания с фасадами, расчлененными

ми плоской рустованной аркатурой, завершается мансардной черепичной крышей, украшенной барочной башенкой с изящной ротондой.

В середине XIX в. в городах Швеции, как и во многих городах Европы, наступил

период историзма, подражания историческим стилям всех стран и всех времен. В 20-х годах XX в. многие крупные архитекторы снова вернулись к классическим формам античности, но этот неоклассицизм был фактически последним отзвуком историзма.

III АРХИТЕКТУРА НОРВЕГИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII— ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Период со 2-й половины XVII в. до 1814 г. знаменовал собой экономический и культурный расцвет Норвегии. Страна увеличивала свои богатства.

Развивающиеся культурные связи с западными странами, особенно с Голландией, Фландрией и Англией, как результат торговых связей проявились в Норвегии также в архитектуре. Влияние Франции и Италии было незначительным. Позднее, во времена Людовика XIV и в последующее время прямое влияние Франции в Норвегии чувствовалось только в предметах обихода и одежде. В области архитектуры если и наблюдалось некоторое французское влияние, то оно шло не прямым путем, а через Германию и главным образом через Данию.

В Норвегии, где разрастались города, превращавшиеся в новые центры культуры, повышался интерес к искусству, к новым течениям в искусстве и архитектуре.

Англо-голландский классицизм, иногда в сочетании с элементами барокко, как нельзя более отвечал духу датско-норвежского абсолютизма. Появилось стремление применить классические формы в норвежской деревянной архитектуре. Если первый период расцвета норвежского деревянного зодчества относится к средневековью, то XVIII в. был ознаменован вторым рождением деревянной архитектуры.

В районах, отдаленных от прибрежной полосы Норвегии, продолжали применять бревенчатые стены и стропильные крыши, внешне отражавшие деревянную структуру здания, а в прибрежных городах в строительной практике стали переводить на дерево иноземные архитектурные формы, предназначенные для камня и штукатурки. В городах здания начали обшивать досками, чтобы скрыть грубые бревенчатые стены. Это позволяло компоновать фасад независимо от бревенчатого остова. На фоне плоской обшивки появились обрамления дверей и окон, пилястры и карнизы. Об-

шивка стен дала возможность ярко окрашивать плоскости фасадов с выделением деталей орнамента в соответствии с новыми стилистическими запросами архитектуры.

Наружная деревянная обшивка стен стала широко применяться при строительстве городских особняков и загородных усадебных домов имущих слоев населения. Рассматривая эти особняки, можно разделить их на два основных планировочных типа: дома, объем которых приближается к форме куба, отличающиеся компактностью и массивностью, и другой тип — дома, в плане которых доминирует горизонтальное развитие; эти дома невысоки, и все помещения расположены в них в одном этаже. Первый тип зданий, которые обычно завершались четырехскатной крышей, различной формы с карнизами, венчающими все четыре фасада, нашел в Норвегии большое распространение, как наиболее отвечавший требованиям классицизма.

Богатые особняки имели обычно симметричную планировку с главным входом в центре главного фасада. Иногда центральная часть здания выступала несколько вперед и была подчеркнута мезонином или фронтоном. Внутри, как правило, находился большой центральный холл с лестницей. Передние помещения — приемная и гостиная — выходили на главный фасад. Двери, соединяющие помещения между собой, располагались на одной оси, создавая аксиальную композицию помещений с глубокими перспективами в интерьере. Горизонтально вытянутые объемы зданий часто имели боковые флигели или ризалиты на концах главного фасада, который членился таким образом на пять частей по традиционной в классицизме дворцовой схеме.

В основу архитектуры домов норвежской аристократии того времени легли образцы палладианских вилл, которые, однако, здесь приобрели черты смеси буржуаз-



1. Оркдал. Южный Трённелаг. Дом Гйесвольда, 1773 г.

ного уюта и аристократической показной представительности.

Следует отметить, что архитектура домов в различных частях страны отличается своеобразным местным колоритом. В западной и южной Норвегии она легче и изящнее, чем в районах восточной Норвегии и Трённелаге (рис. 1).

Большое внимание уделялось в то время окраске домов. Фасады окрашивали в яркие цвета: красные, синие, желтые, оливковые. И теперь еще в некоторых норвежских городах можно встретить целые улицы, в которых сохранилась очень праздничная, гармоничная покраска домов.

Для домов западной Норвегии характерна группировка оконных проемов по два или даже по три вместе. В Бергене встречаются специфические изящные формы барокко. Здесь же имеется редкий пример барочной архитектуры — одноэтажное кирпичное оштукатуренное здание «дом Хагерупа», построенное в 1704—1708 гг. арх. Х. М. Хейнцем. Это здание дворцового типа имеет два выступающих вперед крыла, из которых одно пристроено исключительно для создания симметрии. Фасад расчленен тонкими пилястрами. Приемные залы расположены в центральном объеме и образуют анфиладу помещений. Архитектор Хейнц был одним из первых известных архитекторов, работавших в Бергене и других городах Норвегии.

Среди деревянных зданий загородная усадьба Дамсгор неизвестного зодчего является одним из выдающихся произведений бергенского барокко (рис. 2). Одноэтажный деревянный корпус с центральной мансардой в 1770 г. был перестроен и обогащен барочными архитектурными деталями. На концах главного фасада были пристроены кирпичные ризалиты с раскрепованными пилястрами и лучковыми фронтонами. Центральный вход обрамлен барочным декором, а над серединой здания возвышается

ротонда. Интерьеры этого небольшого дворца также имеют богатое барочное убранство.

Вдоль южного побережья Норвегии встречается ряд особняков, в горизонтальной обшивке которых, а также и в рисунке оконных переплетов ощущается английское влияние, как, например, в усадьбе Боен около г. Кристиансанда, имеющей два длинных боковых крыла со стороны сада, разбитого по образцам западной садово-парковой архитектуры. Это здание отличалось не только яркой окраской деревянной обшивки фасадов, но и своей красной черепичной крышей явно голландского происхождения (Голландия, производившая в большом количестве черепицу, вывозила ее в Норвегию).

Несколько западнее, в городке Мандал, архитектура двух усадебных домов носит специфический английский характер. Один из этих особняков построен шотландским зодчим Джорджем Джонстоном в 1766 г. Это кирпичный оштукатуренный дом с орнаментами из шотландского песчаника, архитектура которого повторяет формы шотландских особняков. Сорок лет спустя под руководством приглашенного из Англии архитектора был построен деревянный особняк Андерсона, изящные и нарядные интерьеры которого выполнены в позднегеоргианском английском классицизме. В районах, расположенные восточнее, проникают некоторые датские, немецкие и французские влияния. Интересным примером бревенчатой архитектуры в формах барокко является особняк датского вице-короля князя Гюльденлёве в Ларвике, построенный около 1677 г. Типично норвежские черты этого сооружения — необшитые бревенчатые стены и деревянная ажурная галерея на втором этаже центральной части главного фасада. Однако в плане и садовом фасаде здания сказалось французское влияние — в длинном балконе и сильно выступающих боковых крыльях, в форме крыши и расцветке фасада. Главный корпус окрашен в желтый цвет, а боковые крылья — в красный. Дом-усадьба расположен на вершинке крутого склона, который подходит непосредственно к курдону и саду. Последний украшен стриженными боскетами, бассейнами, фонтанами и балюстрадами из песчаника. На бревенчатых стенах и толстых потолочных балках сохранилась прекрасная декоративная роспись в стиле Людовика

XIV. Дворец в Ларвике с его крышей, спускающейся на боковые крылья, стал эталоном для других усадебных домов в этой части страны.

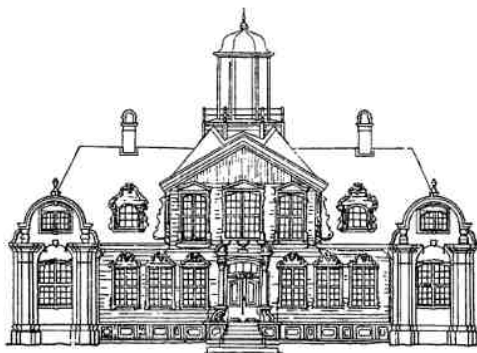
Помещицья усадьба Эллингор вблизи Фредерикстада, возведенная в 1740 г., с анфиладой помещений по обе стороны центрального холла с длинными крыльями является примером переноса планировочных схем классицизма в сельские условия Норвегии.

В Осло имеется ряд особняков, повторяющих черты известных загородных усадеб. В них даже кирпичные фахверковые стены обшивались досками, чтобы создавать впечатление деревянных стен. Характерный пример — одноэтажный особняк «Палеет», просторная, симметричная в плане усадьба с боковыми крыльями. Этот особняк сгорел. Но два других особняка XVIII в. — дом Трешова (1710) и здание Военной академии (1763) кирпичные и оштукатуренные — хорошо сохранились.

Поместье Богстад, находящееся недалеко от столицы, расположено в прекрасном парке английского стиля, заложенном в конце XVIII в. Его аллеи и насаждения в стилевого отношении образуют одно целое с классицистической архитектурой главного здания.

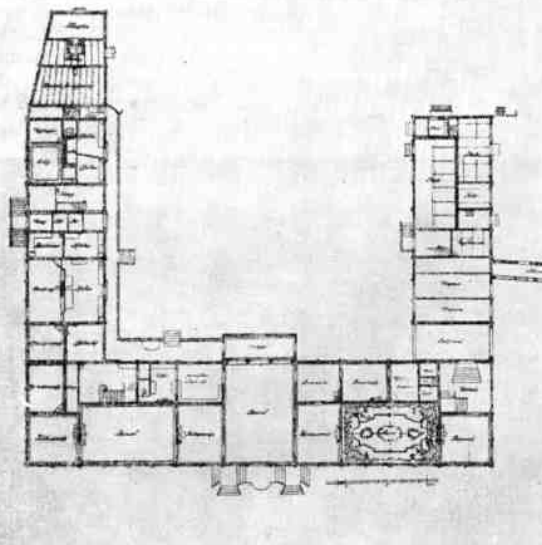
Историческая усадьба Эйдсвольд, известная тем, что в ней была подписана конституция независимой Норвегии 1814 г., является типичным примером здания, первоначально задуманного в кирпиче, но выполненного в дереве. Главное здание Эйдсвольда было перестроено в 1803—1813 гг.

Наиболее интересные гражданские здания этого периода находятся в районе Тронхейма. В самом городе — это ряд бревенчатых, обшитых досками домов вокруг рыночной площади. Среди дворцовых зданий выделяется ясный и лаконичный по своему композиционному решению большой особняк Стифтсгорден, построенный в 1774—1778 гг. (рис. 3). Это деревянное двухэтажное здание с планом в виде буквы П служило королевской резиденцией. На строгом по архитектуре фасаде расположены высокие окна с обрамлениями двух типов, сгруппированные в чередующиеся бары. Центр здания подчеркнут богатым барочным крыльцом и лаконичным фронтоном. По обе стороны центрального холла расположены спальни, комнаты и кабинеты. Анфилады комнат, расписанные стены



2. Берген. Особняк Дамсгор. 1770—1795 гг.
Фасад

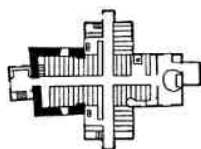
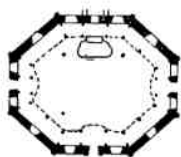
и прекрасная лестница — все это придает интерьеру здания большое богатство. Если план здания типичен для французских дворцов начала XVII в., то детали его несомненно следует отнести к следующему столетию. Они выдержаны в основном в формах рококо и классицизма.



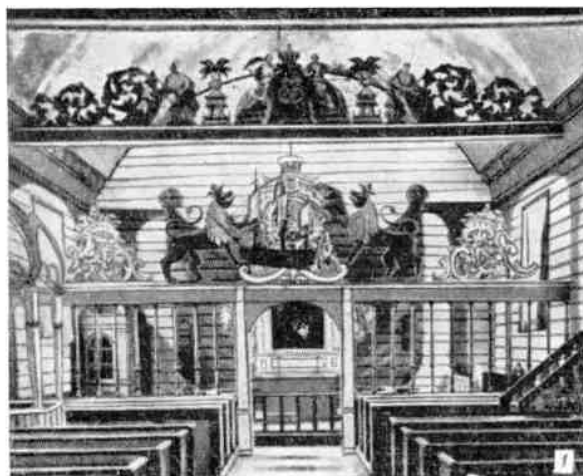
3. Тронхейм. Королевская резиденция Стифтсгорден, 1774—1778 гг. Фасад и план



4. Сёр-Фрон. Церковь, 1786 г.,
С.Аспаас. Фасад и план



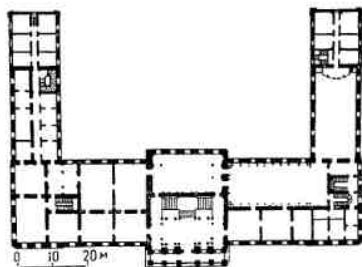
5. Ауст-Агдер, церковь Дюп-
вог, план и интерьер деревянной
части церкви (деревянная часть
пристроена к каменной средне-
вековой церкви в 1759—1785 гг.);
6. Южный Трённелаг, деревянная
церковь в Клэбю, 1789 г., по-
строил Л. Л. Форсет. Общий вид



В культовом зодчестве 2-й половины XVIII в. возникает тип церкви восьмигранной в плане с компактным высоким объемом в отличие от ранее строившихся церквей с прямоугольным или крестообразным планом (рис. 4). Крыша у восьмигранных церквей имеет обычно перелом и завершается ротондой и шпилем. Многие такие церкви построены из камня и дерева (рис. 5). У деревянных церквей наружная вертикальная обшивка фасада расчленена пилястрами. Окна с мелкими стеклами и арочное обрамление входа в церковь во многом напоминают светскую архитектуру загородных особняков. Характерным примером такой церкви является храм в Клэбю в Южном Трённелаге, построенный в 1789 г. Л. Форсетом (рис. 6).

С установлением независимости (1814) перед архитекторами Норвегии встали новые задачи. Суверенная Норвегия нуждалась в собственной представительной столице, в которой должны были разместиться административные и правительственные учреждения. Эти здания стали возводиться в формах так называемого ампира Карла Юхана, короля Швеции и Норвегии. Строгий, но импозантный французский образец соответствовал вкусам короля и его политическим планам. Так, в новой северной столице Кристиании (ныне Осло) возникли здания с рустованными стенами, пилястрами и колоннадами. Их фасады полагалось





7. Осло. Королевский дворец, 1824—1848 гг., Ф. Линстов. Общий вид по гравюре (около 1845 г.) и план



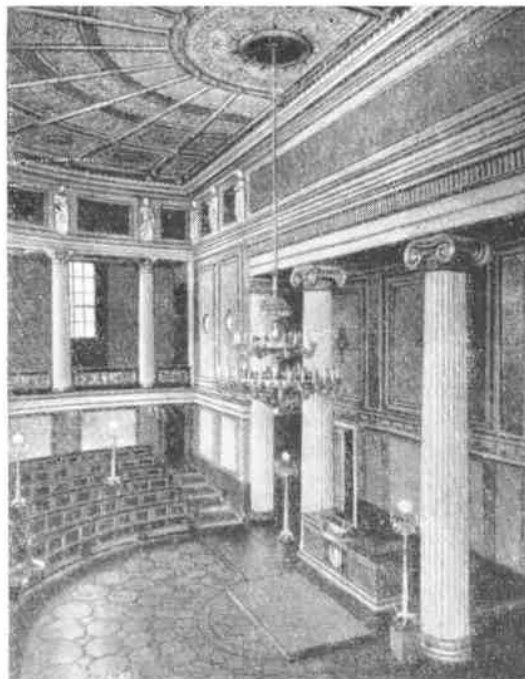
осуществить в тесаном камне, однако в условиях экономически обедневшей к этому времени Норвегии они были выполнены в основном в дереве, кирпиче и штукатурке. Здесь на высоком холме были построены королевский дворец (1848), к которому ведут широкая главная улица Карл Юхансгатан, новое университетское здание и здание парламента.

Генеральный план нового центра Осло был разработан арх. Х. Линстовом. Хотя этот план не был выполнен в точности, все же основная идея прокладки главной улицы, ведущей к высокорасположенному королевскому дворцу, была осуществлена, и это придало городу композиционную ось,

которая еще сегодня сохранила свою силу. Линстов является также автором монументального королевского дворца (рис. 7). Это мощное трехэтажное П-образное в плане здание позднего классицизма с большим центральным портиком ионического ордера, с высоким цокольным этажом, прорезанным арочными окнами, очень выгодно поставлено на возвышенности в центре одновременно созданного парка.

Не менее интересен комплекс зданий университета, созданный в 1841—1853 гг. по проекту арх. К. Х. Гроша (получил образование в Королевской академии художеств в Копенгагене). В целом этот комплекс с симметричной композицией плана

8. Осло. Университет, 1841—1853 гг., К. Грош. Общий вид, план и интерьер



(рис. 8) — пример строгого классицизма. Комплекс состоит из трех зданий, образующих открытый двор, причем среднее, главное, своим большим ионическим портиком подчеркивает ось композиции. Формы зданий отличаются изяществом и хорошими пропорциями. В проекте несомненно чувствуется влияние немецкого архитектора Шинкеля, с которым автор консультировался в 1838 г.

Архитектор К. Х. Грош оставил большое и многообразное творческое наследие. По его проектам кроме университета были

возведены здания обсерватории, театра, биржи, банка и департамента юстиции.

Наряду с этой несколько холодной, академической архитектурой с претензиями на монументальность поздний классицизм Норвегии проявил себя и в других формах, более соответствовавших национальным традициям, в частности в городских особняках, в сельских усадьбах.

После Гроша творчество норвежских архитекторов, а также работавших в Норвегии датских и немецких зодчих пошло по пути эклектизма и историзма.

ГЛАВА II

АРХИТЕКТУРА ФИНЛЯНДИИ

АРХИТЕКТУРА ФИНЛЯНДИИ XVII—ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

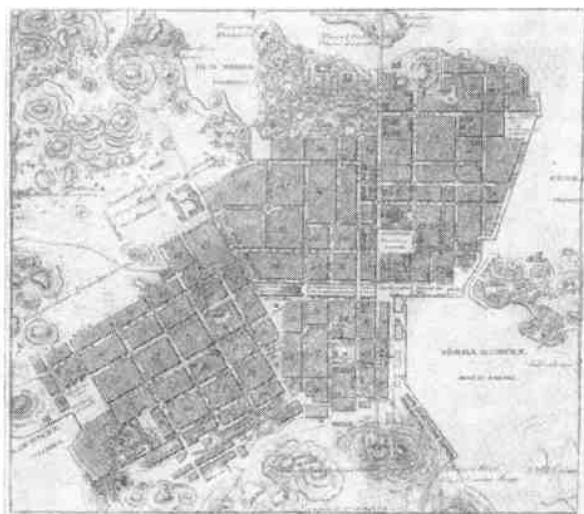
На протяжении XVII—XVIII вв. Финляндия оставалась провинцией Швеции. Шведские дворяне-землевладельцы были господствующим классом; шведский язык был государственным языком, и на нем велось преподавание в первом университете страны в г. Турку (Або, 1640). После победы реформации (XVI в.) из Швеции в Финляндию пришло лютеранство. Влияние Швеции сказывалось на архитектуре западной и средней Финляндии (Эстерботнии и Саволаксии), особенно в городах и помещичьих усадьбах. В Карелии, часть которой по Столбовскому договору 1617 г. отошла от России к Швеции, в крестьянском быту и деревянной архитектуре видны черты, родственные русским.

Финское крестьянство, экономически зависевшее от помещиков-шведов, не знало крепостного права и сохраняло много самобытных черт в своем быту и постройках, а передача крестьянам в аренду части помещичьих земель, которую правительство вынуждено было конфисковать вскоре после подавления крестьянского восстания конца XVI в., способствовало укрупнению крестьянских хозяйств и появлению хуторов. Суровая природа страны и частые недороды были причиной развития крестьянских промыслов — лесного, ткацкого, кузнечного — и возникновения на их базе первых лесопильных, металлургических заводов и текстильных фабрик, развития торговли лесом, смолой, тканями, что, в свою очередь, вело к возникновению городов (в XVI в. в стране было 6 городов, а в XVII в. их стало 15). Присоединение к Рос-

сии в 1809 г. всей Финляндии до р. Торнио-Йоки не отразилось существенно на внутреннем устройстве страны, которой царское правительство предоставило автономию.

Часть финских городов сохраняла в XVII—XVIII вв. свою средневековую основу (Турку, Випури), а новые города, возникавшие главным образом на торговых путях, строились чаще по типу ренессансного центрического города-крепости. Так, например, г. Хамина (Фредриксхамн, 1722 г.), восьмиугольный, с улицами, сходящимися к центральной площади, и внешним кольцом укреплений с шестью бастионами. Деревянная застройка этих городов часто выгорала, и лишь немногие из них сохранили свой старый облик (Торнио, возникший в 1621 г., и особенно Кристианкаупunki, основанный в 1649 г., узкие улицы и деревянные дома которого уцелели до наших дней). В начале XIX в. при реконструкции старых городов (Турку после пожара 1827 г.) и при постройке новых применялась типичная для классицизма конца XVIII — начала XIX в. планировка: с прямоугольной сетью широких прямых улиц и правильной формы площадями, застроенными общественными и административными зданиями, образующими целостные архитектурные ансамбли.

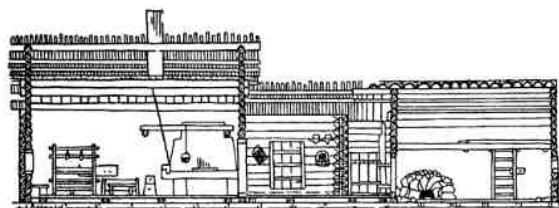
Город Хельсинки (Гельсингфорс), основанный в 1550 г., в 1808 г. сгорел. После 1812 г., когда Хельсинки становится столицей Финляндии, началось строительство «Белого города Севера» по регулярному плану, составленному архитекторами И. А. Эренстромом и К. Л. Энгелем (рис. 1).



1. Хельсинки (Гельсингфорс), план 1840 г.

Старые крепости в XVII—XVIII вв. перестраивались в связи с прогрессом военной техники: утолщались и надстраивались стены и башни, вокруг них возводились земляные валы с бастионами. Такие же валы или каменные стены с бастионами строились в новых городах, окружая их (Фредриксхамн) или защищая подступы к ним (Свеаборг, ныне Суоменлинна, возле Хельсинки). Суоменлинна, построенная в 1750—1760-х годах А. Эренсвердом, была не только мощной крепостью, но и выразительным архитектурным сооружением. Сохранившиеся Королевские ворота (1753—1754) красиво выделяются рустованными аркой и устоями на фоне стен, сложенных из рваного камня и расчлененных поясками из тесаного камня.

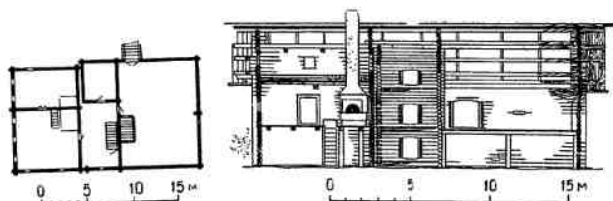
Основным строительным материалом в жилищном строительстве, особенно в сельском, было дерево, причем стены возводились из горизонтально уложенных бревен, связанных в углах врубками с остатком



2. Конгинкангас. Торп Ниемалы, 1780 г. Разрез (музей на о. Сеурасаари)

или без него. Простейшая финская изба была односрубной постройкой с низкой бревенчатой, покрытой дерном крышей, волоковыми окнами и печью, топящейся по-черному. В более поздних избах были кроме комнаты хозяев горница, кухня, кладовые и помещения для хранения молока. Иногда к избе примыкали сарай и баня, также односрубная, лишенная окон, с топящейся по-черному печью-каменкой и полком. Изба, баня, сарай, сенник, хлева для скота и рига располагались вокруг четырехугольного двора, образуя целый жилой комплекс — торп, примером которого служит торп Ниемалы из Конгинкангаса, перенесенный сейчас в музей на острове Сеурасаари в Хельсинки (рис. 2). Такие дворы типичны для средней и западной Финляндии, для жилья тавастов и саволаков; на востоке же, в Карелии, строили дома на подклете, вмещавшем кладовые, и под одной крышей с домом был хозяйственный двор с сенником наверху и хлевами внизу. У тавастов двухэтажные жилые дома имели жилье в обоих этажах, и их фасады (подобно фасадам городских домов) обшивались тесом и красились в красный, а наличники окон в белый цвет, чего карелы не делали. Наконец, похожие на русские дома карел часто ставились вдоль улицы, как в русских деревнях, тогда как у финнов на улицу выходили заборы и глухие задние фасады домов (рис. 3, 4). В средней и западной Финляндии частым типом поселения были хутора.

Простейшие усадебные дома были также деревянными и подобно избам располагались вокруг двора с воротами. Но здесь жилье состояло из нескольких изб: главной — крепостной, для женщин, для гостей и спальни. Крыльцо, балконы, наличники, балки часто покрывала богатая резьба. Интерьеры усадеб, обычно строгие и простые, в праздники украшались настенными коврами, на скамьи клались цветные материи и подушки, на столы — скатерти. Среди каменных усадебных домов можно указать дом усадьбы Лоухисаари (1655), расположенный в глубине парка, трехэтажный с мансардой, карнизом на консолях и барочным порталом. Мансардную крышу имеет и дом усадьбы Фагервик (1773, арх. Х. Ф. Шредер, рис. 5), рустованный в двух нижних этажах, с трехэтажным средним выступом, увенчанным фронтоном. Близок к нему построенный тем же архи-



3. Суоярви. Крестьянский карельский дом Пертиноча, 1884 г. Общий вид, план и разрез (музей на о. Сеурасаари)

тектором деревянный дом усадьбы Сварто (закончен арх. Э. Пальмстедом, 1792), но здесь два нижних этажа среднего выступа не рустованы, а расчленены пилястрами. В усадебных домах начала XIX в. исчезают мансардные крыши — появляются портики с треугольными фронтонами, как в деревянном доме усадьбы Ала-Урпала в Карелии (1815, арх. К. Л. Энгель), а также в усадьбах Вуйоки, Муйстио и Бьёркбод.

Интересен деревянный дворец Монрепо близ Выборга; здесь главное здание было расположено в прекрасном парке (заложен в конце XVIII в.), украшенном декоративными замками и павильонами, мостиками, скульптурой и фонтанами.

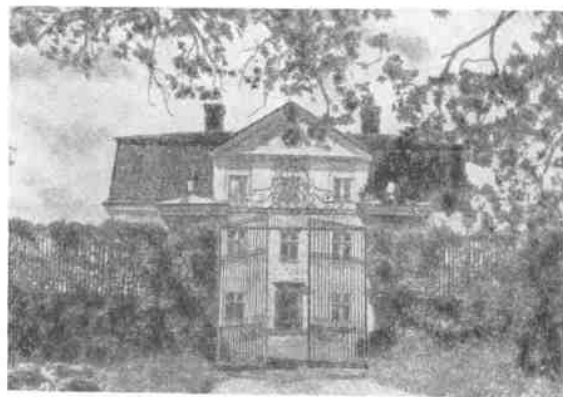
Основным видом общественных зданий в XVII—XVIII вв. продолжали оставаться церкви. Многие из них строились из дерева, и в них народные мастера имели возможность наиболее полно показать свои знания и талант. Стены были рублеными, крыши делались по висячим стропилам, и к этим стропилам подшивались потолки, имевшие вид цилиндрических или сомкнутых сводов. Простейшие деревянные церкви



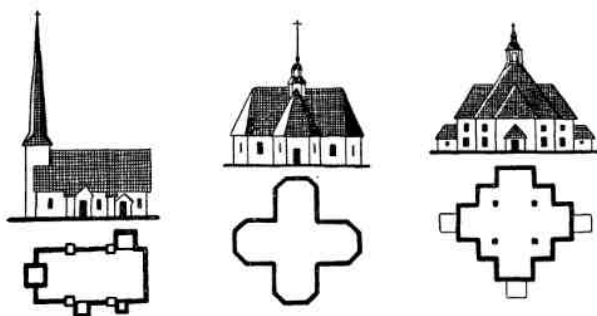
4. Куортане. Двухэтажный амбар с балконом, 1782 г. (музей на о. Сеурасаари)

были прямоугольными в плане, иногда со срезанными углами алтарной части, с двускатной крышей и колокольной над входом. Таковы церковь в Салойнене (1622) и церковь в Торнио (1686, мастер М. Хярмя), высокий шпиль колокольни которой придает ее облику несколько готический характер, тогда как убранство алтаря и кафедры и роспись потолка говорят о проникновении на север элементов барокко (рис. 6).

С середины XVII в. появляются и получают распространение в следующем веке более вместительные крестообразные церкви нередко с колокольной над входом. В это время стены церквей снаружи часто обшиваются тесом и красят в красный цвет (а колокольни — в разные цвета); колокольни покрывают криволинейными барочными крышами, на изгибах которых красиво рисуется кровельный лемех. К ним



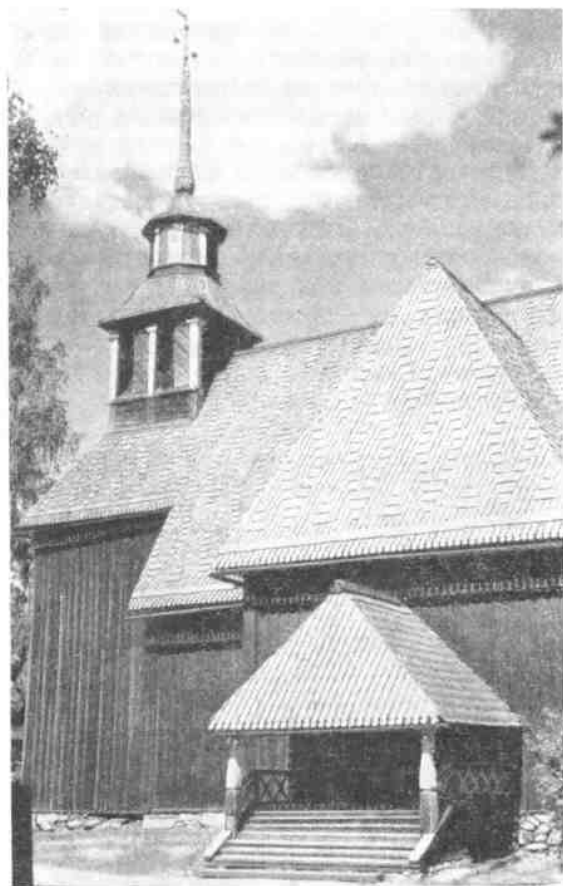
5. Фагервик. Усадьба, 1773 г., Х. Шредер



6. Типы финских церквей XVII—XIX вв. Схемы фасадов и планов

относятся жемчужины финской деревянной архитектуры — церкви в Палтамо (1726, Иоганн Кнубб), Кеуру, Петееявеси и Лаппи.

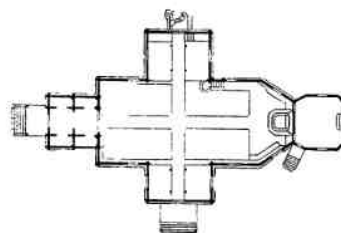
Церковь в Кеуру (1756—1758, мастер Антти Хакола, рис. 7) — крестообразная в плане, с высокими и крутыми крышами, на поверхности которых лемех двух видов об-



разует своеобразный узор. Церковь имеет пристройки: с запада колокольню с криволинейными кровлями двух верхних ярусов и шпилем, крыльцо с юга и восьмиугольную с криволинейной крышей более позднюю ризницу с востока. Внутри церкви деревянные цилиндрические своды и стягивающие их балки украшены росписью, а столбы и перила хоров и кафедра проповедника — резьбой.

Еще больший контраст строгому объему церкви составляет живописная колокольня в Петееявеси (1763—1764, мастер Якко Леппянен, рис. 8); здесь нижний ярус колокольни покрыт криволинейной кровлей, а верхний, перестроенный в 1821 г. Эриком Леппянен-сыном, увенчан шпилем. Наконец, в церкви в Лаппи (1772—1774, мастера Юхан Солонен и его сын Матти) колокольня венчает высокую пирамидальную крышу основного объема здания, а подобные ей крыши покрывают и боковые прирубы, двухсветные, как и сама церковь.

Помимо указанных были деревянные многогранные церкви с шатровой крышей и такие же, но круглые внутри каменные, покрытые куполом, в Вимпели (1807, арх. Яако Рийф) и Хаменлинне (1795—1798, арх. Ж. Л. Депре); ротонда с портиком у главного входа — яркий образец финской «классической» архитектуры. Более часты-

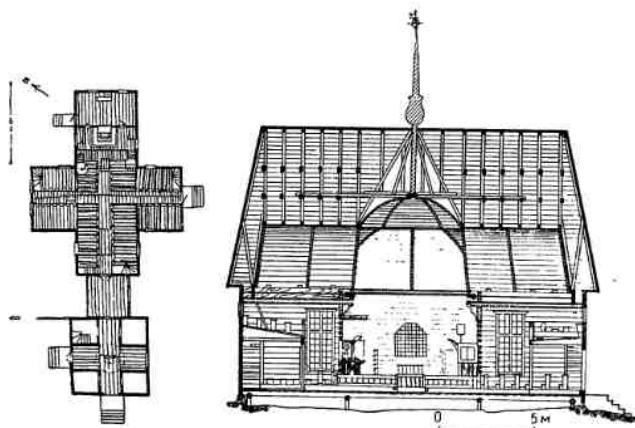
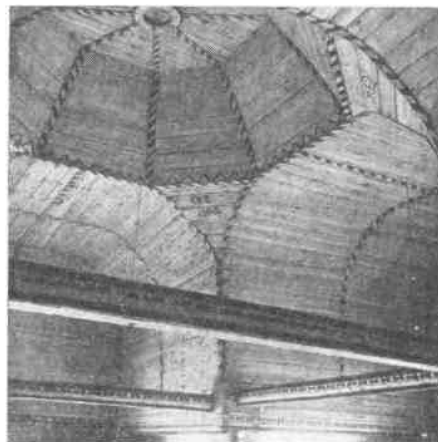


7. Кеуру. Деревянная церковь, 1756—1758 гг., А. Хакола. Общий вид, интерьер и план

ми были квадратные или крестообразные в плане каменные церкви с четырьмя пилонами, несущими световой барабан с куполом, — церкви в Тампере (1824, арх. К. Басси), Пиелисёрви (1828) и Оулу (1832), обе арх. К. Л. Энгеля (1778—1840), и кафедральный собор в Хельсинки (ранее церковь св. Николая), начатый им в 1830 г. и законченный уже после смерти автора в 1852 г. Крестообразный в плане, с четырьмя портиками, он перекрыт куполом на высоком барабане (четыре угловые башенки и фигуры на них добавлены позднее). Широкая лестница с подпорной стенкой ведет к собору, стоящему на гранитной скале в центре Сенатской площади, и его купол стал доминантой Хельсинки. Центр города, созданный по плану К. Л. Энгеля и И. А. Эренстрема (1820-е годы), представляет законченный архитектурный ансамбль. Сенатская площадь, с собором в центре, вытянутая по оси юг (низкая часть) — север (высокая), обрамлена одинаковыми по размерам и членениям зданиями Сената и Университета (рис. 10), чьи рустованные нижние этажи отвечают рустовке подпорной стенки, а коринфский ордер портиков и угловых ризалитов перекликается с таким же ордером портиков и барабана собора и фасада библиотеки, стоящей на запад от собора, на одной оси с ним. Портики и рустовка украшают здания генерал-губернаторского дома, обсерватории, госпиталей и казарм (1820—1830); вкрапленные в застройку разных частей города они придавали единообразие его облику.

В прежней столице — Турку (Або), архитекторы К. Басси и К. Х. Гьервелль, перестраивавшие ее в начале XIX в., построили здания Старой и Новой академий. Фасады Старой академии (арх. К. Х. Гьервелль) лишены декора, лишь нижний этаж среднего выступа фасада рустован, а окна второго этажа украшены сандриками. К. Басси украсил фасад Новой академии колоннадой и покрыл богатым лепным декором своды ее актового зала, опирающегося на колонны из полированного гранита (рис. 11).

В архитектуре Финляндии XVII — 1-й половины XIX в. ясно видны два самостоятельных, хотя и развивающихся во взаимосвязи течения: народная деревянная архитектура, обладавшая большим своеобразием, и архитектура господствующих классов.



8. Петаяевеси. Деревянная церковь, 1764 г., Я. и Э. Леппнен. Общий вид, фрагмент купола, план и разрез

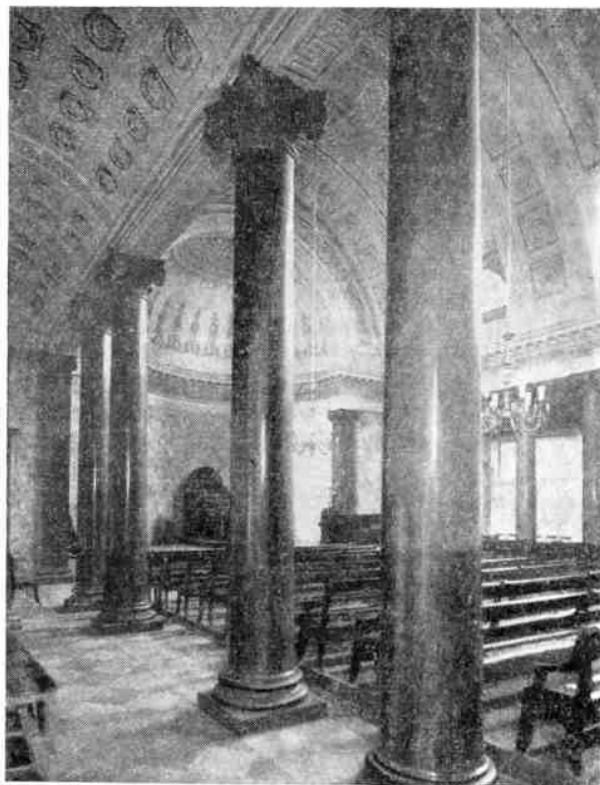


9. Хельсинки. Кафедральный собор, 1830—1852 гг., К. Л. Энгель



10. Хельсинки. Университет, 1840 г., К. Л. Энгель

Последняя в XVII—XVIII вв. была связана с западной, в частности со шведской архитектурой, и отличалась своей простотой и строгостью. С начала XIX в. она разви-



11. Турку (Або). Академия, 1833 г., К. Басси. Интерьер актового зала

валась независимо от национальности архитекторов под явным влиянием Петербурга, откуда в 1810 г. приехал в Финляндию арх. Карл Людвиг Энгель — крупнейший представитель архитектуры классицизма в Финляндии. Нужно отметить, что постройки Энгеля, при их большом своеобразии, лишены провинциализма. Чувствуя характер финского ландшафта, используя лучшие традиции русской «классики» начала XIX в., он смог создать национальные формы финского классицизма. Ансамбли Энгеля положили начало становлению финской архитектуры и их можно сравнивать с лучшими постройками того времени в других странах.

ГЛАВА 12

АРХИТЕКТУРА ЭСТОНИИ И ЛАТВИИ

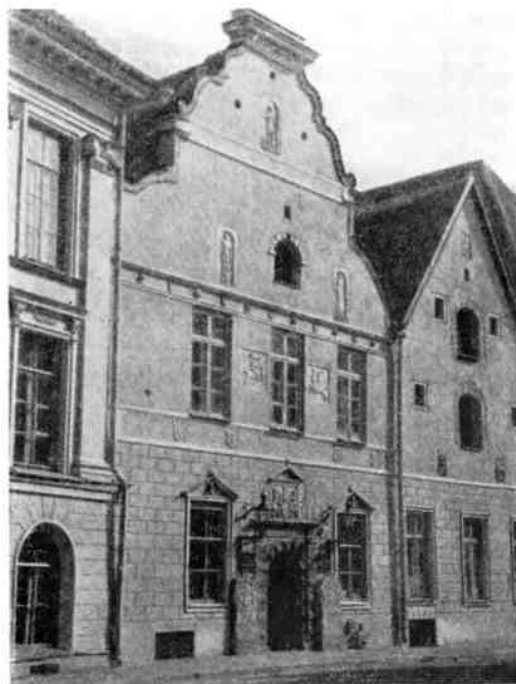
I. АРХИТЕКТУРА ЭСТОНИИ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

До 1561 г. Эстония входила в состав владений Ливонского ордена, а после его ликвидации оказалась под властью Швеции, Дании и Польши. С 1629 г. она вся находилась под властью Швеции, а в начале XVIII в. была присоединена к России. Все это, а также международные торговые связи Эстонии обусловили связи ее архитектуры с архитектурой других стран на протяжении XVI—I-й половины XIX в. Внутренними причинами, влиявшими на развитие эстонской архитектуры, были развитие ремесел и торговли и зарождение в XVI в. капиталистических отношений, способствовавших возвышению бюргерства, и вызванные этим изменения в области мировоззрения (сказавшиеся в церковной реформации и распространении лютеранства). Войны XVI, XVII и начала XVIII в., ведшиеся и на территории Эстонии, препятствуя развитию архитектуры и ограничивая строительство, вызывали в то же время строительство укреплений.

Так, в 1532—1558 гг. в Таллине на юг и северо-запад от старой крепостной стены были возведены новые укрепления с бастионами, такой же бастион появился перед Вирусскими воротами, а перед Карьяскими воротами появилась новая башня для артиллерии. В Нарве на рубеже XVI и XVII вв. к старой крепостной стене были пристроены новые бастионы.

Жилых зданий в это время строилось мало; больше перестраивались старые, что относится и к загородным усадьбам. Построенный в конце XVI в. дом Оржеховского в Тарту, известный по рисунку XVII в., имел фасад из трех частей, каж-

дая из которых завершалась своим щипцом с волютами в духе нидерландско-немецкого Ренессанса. Близки к этим формам были и общественные здания Таллина XVI в. — не существующее теперь здание городских весов (1554) с высокой крышей, сдвоенными окнами и медальонами между ними и так называемый Государственный зал, пристроенный в 1590 г. к западной стене передней части Вышгородского замка.



1. Таллин. Дом Черноголовых, 1597 г., А. Пассер



2. Нарва. Дом Шварца, 1686 г., Ю. Тейфель



4. Таллин. Дом на улице Уус, 15, 1751 г.

Самым ценным памятником архитектуры Ренессанса в Эстонии является фасад таллинского дома Черноголовых (рис. 1), построенный в 1597 г. таллинским мастером



3. Нарва. Ратуша, 1670-е годы. Ю. Тейфель

А. Пассером (бывшим также и строителем крепостей, и скульптором, выполнившим в 1595 г. надгробный памятник П. Делагарди в таллинском соборе). Узкий симметричный фасад дома Черноголовых, увенчанный высоким шипцом с волютами, расчленен горизонтальными поясами и украшен порталом и рельефами: Христа и аллегорий Правосудия и Мира в шипце, герба Черноголовых над порталом, гербов важнейших ганзейских городов в междуэтажном поясе, голов короля Сигизмунда и королевы Уны во фронтонах нижних окон и скачущих Черноголовых в доспехах на плитах в простенках верхнего этажа. Церквей в это время строилось мало. Иоанновская церковь в Нарве (1641—1651, мастер 3. Гофман Младший), предельно простая снаружи, зальная, трехнефная, имела круглые сужающиеся кверху столбы на высоких постаментах.

Со 2-й половины XVII в. в связи с более спокойной исторической обстановкой строительная деятельность оживляется и в архитектуре более заметными становятся формы барокко, на первых порах сдержанного, родственного северной Германии и влиявшим на нее Нидерландам.

В некоторых городах новая застройка велась по регулярному плану, как в уве-

личенном более чем вдвое Пярну с новой центральной площадью перед старыми Рижскими воротами и параллельной реке главной улицей. При реконструкции Нарвы после пожара 1659 г. новая застройка, придавшая городу большую целостность, велась по старым улицам. В 1686 г. по проекту видного шведского военного инженера Э. Дальберга были начаты постройкой новые укрепления Нарвы в виде пояса с шестью бастионами, не законченные к 1704 г., когда город был взят русскими. Также остались незаконченными укрепления Таллина, начатые постройкой в 1627 г., и укрепления Тарту. В Пярну от пояса из семи бастионов сохранились построенные по проекту Дальберга монументальные Таллинские ворота. В Курессааре, получившем права города в 1563 г., все четыре бастиона сохранились до наших дней.

Жилищное строительство XVI в. лучше всего представлено постройками Нарвы, восстанавливавшейся после пожара 1659 г. Дома были двухэтажными с гладкими стенами, резными каменными порталами в нидерландском духе и эркером-башенкой посреди фасада, на углу или на обоих углах, как можно видеть в доме бургомистра Шварца, построенном в 1686 г. мастером Ю. Тейфелем (рис. 2). В Пярну дома имели еще старозаветные высокие щипцы, но их детали иногда были барочными. Самым монументальным был дом Таубе в Тарту (1688), известный по рисунку того времени и имевший более широкий фасад, расчлененный пилястрами, и монументальную лестницу перед входом.

Пышные порталы и наружные лестницы были свойственны и общественным зданиям того времени — вроде ратуши в Нарве, построенной Ю. Тейфелем в 1670-х годах, с редко расставленными пилястрами фасада, стройной башенкой 1727 г. и скульптурными украшениями портала работы фламандского мастера Г. Миллиха (рис. 3). Близка к ней по формам и биржа в этом городе, законченная в 1704 г. по проекту архитектора и скульптора И. Г. Херольдта. В Пярну в 1669—1688 гг. по проекту шведского архитектора Н. Тессина Старшего был перестроен для нужд университета прежний орденский замок. Новый фасад, известный только по рисункам, отличался строгостью и лаконизмом, характерными для этого архитектора. В Курессааре в 1663 г. было построено здание для городских весов, а в

1670 г. была построена ратуша со скромным барочным порталом.

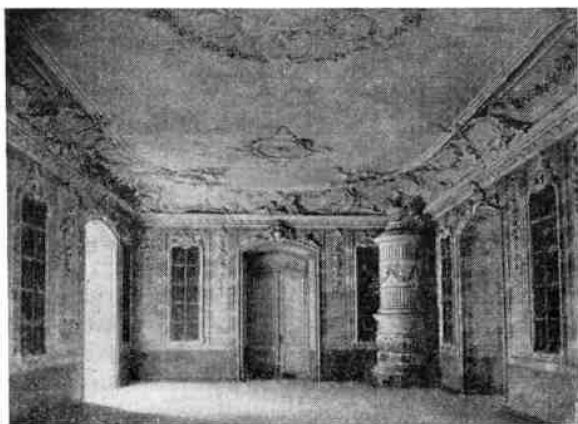
Сдержанный, близкий другим странам Северной Европы характер архитектуры был к началу XVIII в. традиционным для Эстонии, почему присоединение ее к России в начале XVIII в. не вызвало резкого перелома в ее развитии, хотя строительство казенных зданий, руководимое из Петербурга, и постройка в некоторых эстонских городах отдельных зданий по проектам петербургских и московских архитекторов оставили свой след. Но все же большая часть эстонских построек 1710—1770-х годов следовала старым традициям, сочетая их с некоторыми элементами рококо.

Среди немногочисленных жилых домов этого времени характерен дом на улице Уус, 15 в Таллине (1751, рис. 4). В нем на фоне гладких стен, прорезанных довольно крупными окнами, с мелкими переплетами выделяется изящный портал в формах рококо. Но в это время чаще строились примитивные деревянные дома в предместьях. Более интенсивным было дворцовое и усадебное строительство. Особое место занимает дворец в Кадриорге в Таллине, построенный в 1718—1725 гг. петербургскими архитекторами Н. Микетти и М. Земцовым (рис. 5). Убранство его фасадов имеет несколько плоскостной характер, свойственный петербургской архитектуре времени Петра I, но убранство главного зала с двумя монументальными каминами значительно богаче и родственно в некоторых отношениях североитальянскому барокко.

Но в других дворцах, возводившихся в усадьбах, видно больше сходства с образцами немецкого позднего барокко, особенно в их интерьерах. Это относится к усадебным домам в Сааре с интересным барочным за-



5. Таллин. Дворец в Кадриорге, 1718—1725 гг., Н. Микетти и М. Земцов



6. Пыльтсамаа. Замок, зал, 1760—1770-е годы, И. М. Графф

лом и в Сагади, построенному в 1750 г. мастером Валлем и имевшим изящное убранство зала. В 1753 г. был построен дом в усадьбе Палмсе, а в 1755 г. — в усадьбе Хийу-Сууремыйза. В 1760—1770-х годах был перестроен старый орденский замок в Пыльтсамаа (рис. 6), интерьеры которого были отделаны в формах рококо в 1772—1774 гг. под руководством берлинского мастера И. М. Граффа, работавшего и в Лат-



7. Тарту. Дом на улице Ньюкогудевяляк, 8, конец XVIII в.

вии, где он отделывал интерьеры дворцов Бирона в Елгаве и Рундале, построенных Растрелли.

Связи с поздним немецким барокко видны и в здании губернского правления в Таллине, законченной постройкой в 1773 г. по проекту Я. Шульца, но интерьер зала этого здания выполнен уже в духе раннего классицизма. Лишь православная Екатерининская церковь в Пярну является образцом позднего русского барокко (1768, московский архитектор В. Яковлев). Лютеранская Елизаветинская церковь в том же городе (1747), построенная рижскими мастерами И. Х. Гютербоком и И. Х. Вюльберном, очень скромна, но имеет интересный портал. В Таллине в 1779 г. по проекту И. Гейста был построен барочный верх колокольни Преображенской церкви и в те же годы на кладбище Мыйгу сооружены барочная капелла Мантейфеля и ряд более скромных капелл на кладбище Копли.

Более заметными стали связи с русской архитектурой в 1770—1840 годах — в пору классицизма, хотя и с немецкой архитектурой связи не прерывались. Для Эстонии это время было временем экономического подъема, расширения внешней торговли, оживления строительства и расцвета архитектуры, соответствовавшего тому расцвету, который переживала в это время и архитектура всей Российской империи.

Проводившиеся русским правительством в широком масштабе работы по перепланировке городов коснулись и Эстонии, будучи особенно заметными в городах, пострадавших от пожаров (Тарту, 1775). По регулярному плану велось и строительство нового уездного города Выру. В жилищном строительстве новые черты больше всего сказывались в фасадах, тогда как планировка домов часто следовала старым традициям. Кое-где применялась и традиционная композиция фасадов с высокими щипцами, украшенными волютами. Иногда фасады членились пилястрами в верхних этажах; нижний этаж рустовался, а среднюю часть здания венчали фронтон или аттик. Таков дом на Ньюкогудевяляк, 8 в Тарту, где в рисунке оконных наличников еще видны отзвуки барокко (рис. 7).

Чаще фасады жилых домов не имели пилястр, но их довольно богатое убранство заключалось в наличниках окон, фризах и лепных гирляндах, розетках и медальонах. По общему характеру эти фасады близки



8. Таллин. Дом на улице Пикк, 19, конец XVIII в.

архитектуре домов в северогерманских городах, уроженцами которых были многие мастера, работавшие тогда в Эстонии. Таковы таллинские дома на улице Уус, 10 (1791), на улице Пикк, 19 (рис. 8), на улице Рааматукогу, 2 с богатым убранством фасада, на улице Кохту, 2 (1798), некото-



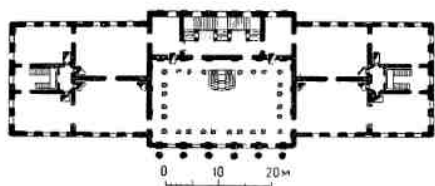
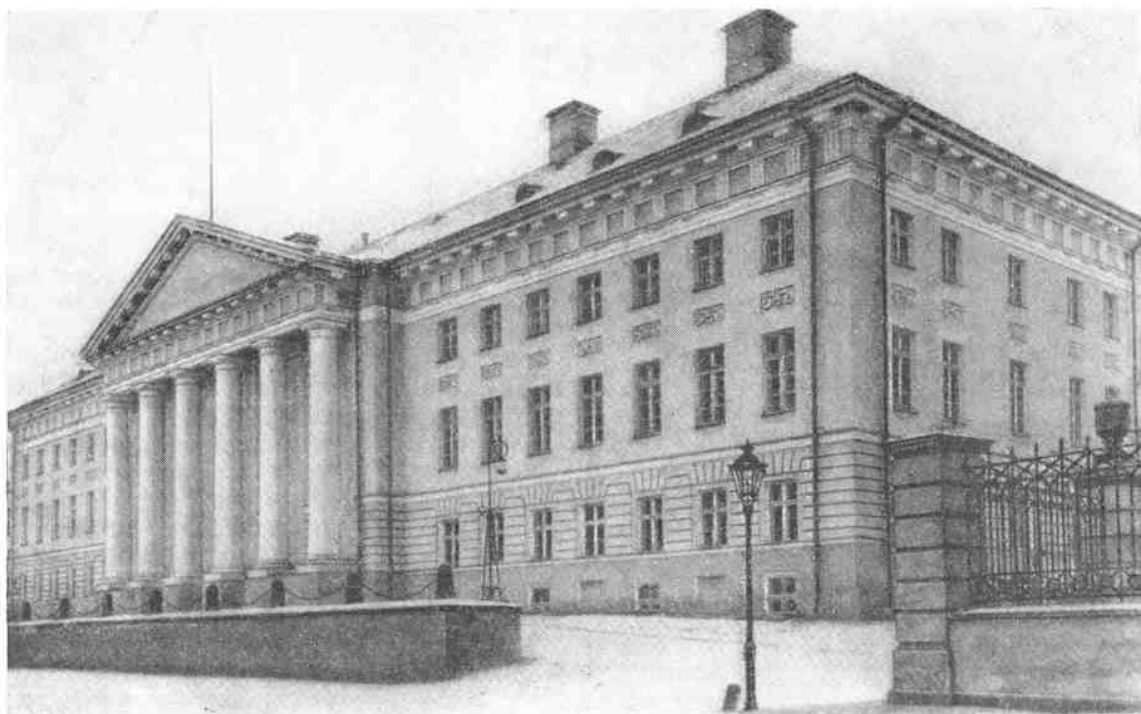
9. Тарту. Ратуша, 1789 г., И. Х. Вальтер

рые дома в Курессааре, Пярну, Выру, Хаапсалу и др.

Усадебные дома этого времени обычно имеют три ризалита, средний, более широкий иногда увенчан фронтоном. Фасады зачастую членятся пилястрами, но портики еще редки. Примерами усадеб этого времени являются не сохранившаяся усадьба в Паде (арх. Ж. Б. Валлен Деламот), усадьбы в Сауэ, Ээсмяз, Рягавере, Роозна-Аллику-Мыдрику и др. Из общественных зданий этого времени нужно отметить здание суда в Таллине, начатое постройкой в 1784 г. по проекту И. Моора, очень строгое по архитектуре и похожее на усадебный дом своими парадным двором и флигелями, а также ратушу в Тарту (1789, арх. И. Х. Вальтер, рис. 9) со скромным убранством фасада и башенкой на коньке крыши. В те же годы были построены многочисленные почтовые станции и корчмы. Из церквей того времени более интересны лютеранская церковь в Валге, начатая постройкой в 1787 г. по проекту рижского архитектора К. Хаберланда, но законченная лишь в 1816 г., и церковь в Выру (1793, рис. 10). Наконец следует отметить Каменный мост в Тарту, законченный в 1783 г. (возможно, по проекту французского инженера Перроне) строением средней части, напоминающий триумфальную арку.



10. Выру. Церковь, 1793 г.



11. Тарту. Главное здание Университета, 1804—1809 гг., И. В. Краузе. Общий вид и план

Период позднего классицизма (1800—1840) был для Эстонии временем еще большего оживления строительства. В это время велись работы по улучшению санитарного благоустройства городов и упорядочению их застройки, в чем положительную роль сыграло распоряжение 1809 г. о применении разработанных в Петербурге альбомов «образцовых фасадов» жилых домов. Расширялось и жилищное строительство, особенно в Тарту, где основание университета в 1802 г. способствовало росту города.

Ведущими архитекторами были И. В. Краузе, И. А. Кранхальс Старший и Г. В. Гейст. Фасады жилых домов этого времени были строгими, даже торжественными. Их

украшали лишь пилястры с фронтонами в центре и филенки с орнаментом между окнами первого и второго этажей. Таковы дом на улице Ньюкогудевяляк, 16 (арх. И. В. Краузе) и не сохранившиеся дома на улицах Калуры, Яама, Александри и др. Особняк на улице Кохту, 8 в Таллине еще монументальней благодаря своему шестиколонному ионическому портику (1811—1814, арх. К. И. Янихен).

Среди общественных зданий того времени заслуживают внимания главное здание Университета в Тарту (1804—1809, арх. И. В. Краузе, рис. 11) с рустовкой нижне-



12. Тарту. Торговые ряды, 1821 г.



13. Аудру. Корчма, начало XIX в.

го этажа, шестиколонным тосканским портиком и ионической колоннадой актового зала и построенная тем же архитектором в 1804—1805 гг. ротонда университетского анатомического театра (флигеля, 1825—1827). Видную роль в облике Тарту играли торговые ряды, законченные в 1821 г. (рис. 12). Их колоннада замыкала одну из сторон прямоугольной площади с однотипными фасадами окружавших ее зданий и памятником фельдмаршалу Барклаю де Толли работы В. И. Демут-Малиновского в центре. В 1-й половине XIX в. продолжали строить почтовые станции и корчмы (рис. 13). Гладкие стены, упрощенные колоннады и высокие крыши придавали облику этих построек своеобразный сельский характер.

Усадебные дома этого времени по своей планировке и убранству фасадов и интерьеров приближались к дворцам. Портики теперь стали почти обязательными для новых домов и часто пристраивались к старым, а на дворовых фасадах стала обычной ро-



14. Хыреда. Имение, жилой дом, около 1812 г.



15. Таллин. Никольская церковь, проект 1807 г., Л. Руска; построена в 1822—1827 гг. Шаттенем

тонда. Увеличилось число помещений. Появились комнаты для приема гостей и для игр, библиотеки, картинные галереи, зимние сады и т. п. Большой зал украсился внутренней колоннадой, хорами для музыкантов и галереей для оркестра. Из эстонских усадебных домов этого периода наиболее интересны дом с ротондой в Хыреда (около 1812 г., рис. 14), дом в Рийзипере с красивым залом (1821), дома в Саку (около 1820 г.), Райкюла, Мяо и др.

Среди церквей начала XIX в. интересна православная Никольская церковь в Таллине — кубическая с куполом и двумя колокольнями и портиком западного фасада (рис. 15). Проект ее был сделан петербургским архитектором Л. Руска в 1807 г., но, видимо, был изменен городским архитектором Шаттенем, построившим церковь в 1822—1827 гг.

Период классицизма в Эстонии был очень плодотворным и оставил большое количество ценных в художественном отношении построек, которые наряду с готическими придают как городам, так и сельским местностям страны своеобразный облик.

II. АРХИТЕКТУРА ЛАТВИИ КОНЦА XVI— ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

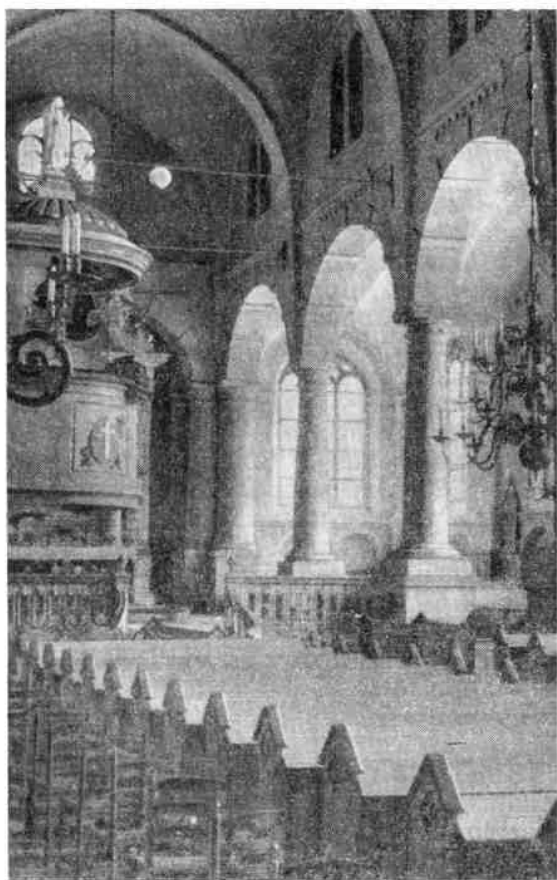
Латвия, до середины XVI в. находившаяся под властью Ливонского ордена, после его распада отошла к Швеции, образовав герцогство Курляндское, а небольшая часть ее на юге вошла в состав Польши. В начале XVIII в. Латвия стала частью Российской империи. Все эти перемены по-своему отражались на развитии латвийской архитектуры.

Поздняя готика в Латвии держалась до середины XVI в., когда появляются элементы ордерности, породившие в соединении со средневековыми приемами своеобразную архитектуру, предшествующую архитектуре изучаемой эпохи. Пример ее — пристройка, сделанная в 1587—1589 гг. к старой готической церкви Иоанна в Риге, когда эта доминиканская церковь, переданная

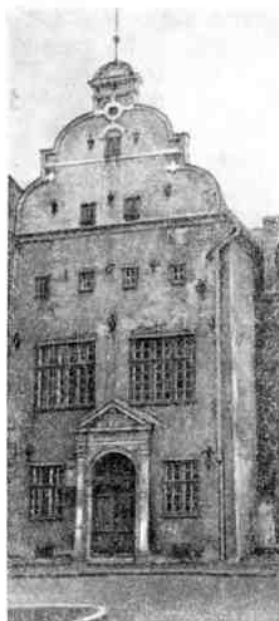
латышскому лютеранскому приходу, стала тесной для него. Четыре тосканские колонны, несущие свод, делят здание на три нефа. Слегка стрельчатые арки, удлиненные кронштейны над колоннами и характер разбивки окон сближают интерьер пристройки с готическим интерьером церкви (рис. 1). Еще больше черт готики было в Троицкой церкви в Елгаве (1567—1615), имевшей такие же колонны и кронштейны под звездчатыми сводами, позволяющие думать, что автор обоих зданий — рижский мастер Фрезе.

Из деревянных церквей XVI в. сохранились церкви в Круте близ Лиепай (1594), перестроенная в XVII и XIX вв., и в Вейцборне (1537). Последняя состоит из сеней, квадратного в плане основного помещения, покрытого двускатной крышей, и многогранного алтаря. Башни у нее нет, и колокол висит под навесом над входом. Церковь 1704 г. на берегу озера Усма, Кулдигского района, прямоугольный неф которой переходит непосредственно в граненый алтарь, покрыта уплощенным коробовым сводом, украшенным живописью.

В архитектуре жилых домов рижских горожан также долго сочеталась средневековая композиция основного объема узкого, стоящего торцом на улицу здания с высоким щипцом с новыми чертами — симметричным размещением окон, ордерным порталом из тесаного камня и волютами, украшающими ступени щипца (рис. 2). Декорировка фасадов была довольно плоской, а рустовка иногда писалась красками (дом на улице Тиргону, перестроенный в 1698 г.). С конца XVII в. такие дома стали располагаться длинной стороной по улице, что позволило шире применять на их фасадах ордер. Большой ордер был впервые применен в Риге арх. Бинденшу в 1685 г. в доме купца Рейтерна, портал которого украшен свободно стоящими колоннами (рис. 3). Там же, на улице Маршталю, в доме Данненштерна (1696) два плоских ризалита с фронтонами отмечают богатые порталы входов, а фасад украшен большим ордером. Высота крыши, вмещающей пятиэтажный чердак, в 1,5 раза превышает высоту фасада (рис. 4). Интерьеры таких домов не сохранились, и только резной деревянный портал, хранящийся в Рижском историческом музее, дает некоторое представление о их



1. Рига. Церковь Иоанна, пристройка, 1587—1589 гг. Интерьер



2. Рига. Жилой дом, 1646 г.

былом убранстве (рис. 5). Каменные порталы украшали и фасады амбаров, строившихся, как и раньше, торцом на улицу, в несколько этажей, с многэтажным чердаком и вынесенным наружу воротом для подъема товаров.

События начала XVIII в. не сразу сказались на архитектуре Латвии, уже имевшей свои традиции и своих мастеров. О связях латвийских построек XVIII в. с более ранними говорит рижская реформатская церковь (1731, арх. К. Мейнерт), где узкий средний ризалит западного фасада, прорезая аттик, сливается с башней, а мощные тосканские пилястры, продолженные раскреповками антаблемента и аттика, и высокие окна с каменными переплетами придают ей почти готический вертикализм (рис. 6).

В сельских церквях Курземе (западная Латвия) черты барокко появились во 2-й половине XVII в. во внутреннем убранстве церквей в Едоле и Априки. Их одностолбные помещения перекрыты сводами: церковь в Едоле — каменными, в Априке — деревянными с резьбой и росписью. Снаружи эти церкви очень просты. Их коренастые башни на западном фасаде и гладкие стены, прорезанные небольшими окнами, лишены декора. Церковь в Лестене (1704—1709) восемью столбами с пилястрами делится на три узких, но высоких нефа. Такой же,



3. Рига. Дом Рейтерна, 1685 г., Бинденшу



4. Рига. Дом Данненштерна, 1696 г.



5. Рига. Жилой дом, XVIII в. Оформление внутреннего проема

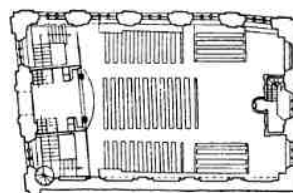
напоминающий готику вертикализм чувствуется и в интерьере Троицкой церкви в Лиепаве (1758, арх. И. К. Дорн из Кенигсберга), где вместо столбов своды поддерживают высокие коринфские колонны.

В постройках центральной Латвии (в Видземе) башня включается в общий объем церкви, венчая западный фасад. Тщательная обработка фасадов служит контрастом сравнительно скромным интерьерам. Таковы церкви в Лимбажи (1686) и Матиси (1687) зодчего Бинденшу (его же фасад рижской церкви Петра с высокой башней и тремя порталами с коринфскими колоннами и скульптурами). В позднебарочных видземских церквях, как в Адажи близ Риги (1750), уже применяются свойственные местному раннему классицизму овальные окна и вазы (рис. 7). В церквях католической Латгалии (юго-восток Латвии) заметно влияние итальянского барокко, пришедшее через Польшу и Литву. Эти церкви трехнефные с двумя высокими угловыми башнями и богато украшенными фасадами между ними (Пасена, 1751) или без башен (Краслав, 1763). Есть вариант с крестообразным планом и двумя невысокими башнями (Дагда, 1714, рис. 8).

Помещичьи дома, в XVII в. отличавшиеся от крестьянских лишь размерами (усадьба Биксте, район Талси), в XVIII — начале XIX в. получают вторые этажи, парадные помещения, лоджии и портики. Но эти изменения относятся уже к эпохе классицизма, а барокко в его петербургском варианте наиболее сильно сказалось в дворцовых постройках всецельного временщика времени императрицы Анны — герцога Бирона — в Елгаве и Рундале, возведенных по проектам и под наблюдением петербургского обер-архитектора В. В. Растрелли. Летний дворец в Рундале был начат постройкой в



6. Рига. Реформатская церковь, 1731 г., К. Мейнерт. Фасад и план





7. Адажи. Церковь, 1750 г.

1736 г., а Елгавский — в 1738 г., но арест Бирона в 1740 г. и его ссылка прервали их строительство до 1763 г. Елгавский дворец был закончен частично (второй этаж главного корпуса) и пострадал от пожаров 1788, 1919 и 1944 гг. Лучше сохранился дворец в Рундале, почти законченный до смерти Бирона (1772).

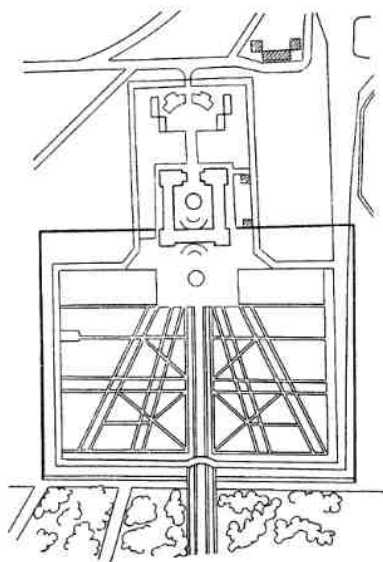
Состоящий, как и Елгавский, из трех корпусов, расположенных «покоем» возле парадного двора, замкнутого с другой стороны полукругом конюшен 1760-х гг., дворец имеет вестибюль с двумя рядами колонн, соединяющий парадный двор с парком, и парадные залы второго этажа — «Золотой», облицованный розовым мрамором с золотыми орнаментами, и «Белый», украшенный выполненными берлинским скульптором И. М. Граффом барельефами. Фасады дворца скромны, а во внутренней отделке, относящейся, как и чудесные конюш-

ни (рис. 9), к последним работам знаменитого архитектора, применены не свойственные его петербургским постройкам приемы (вроде размещения лепнины возле плафона при почти гладких стенах). Стиль Растрелли не нашел непосредственного отзвука в последующих постройках в Латвии, и сменивший его на посту архитектора герцогского двора датчанин С. Енсен, заканчивавший начатые Растрелли дворцы в Свете и Вирцаве и построивший здание Academia Petrina в Елгаве (1775), стремился подчеркнуть вертикализм композиции членениями стен, колоннами портиков и обработкой башни Академии, что вместе со сдержанностью и некоторой сухостью деталей сближает его постройки с более ранними постройками местных мастеров.

Местные традиции жили в архитектуре Латвии и в период классицизма в работах местных мастеров и военных инженеров русской службы, вроде Ф. фон Эттингера — автора законченной в 1765 г. рижской ратуши с дорическим портиком и еще барочной башенкой наверху (рис. 10) — или С. Зеге, сделавшего проект Петропавловского собора в рижской цитадели. Этот собор, крестообразный в плане, увенчанный куполом с фонариком и имеющий стройную колокольню, был построен под руководством крупнейшего рижского архитектора 2-й половины XVIII в. К. Хаберланда (1750—1803), начавшего свою деятельность в качестве мастера-каменщика и получившего архитектурное образование в Берлине



8. Дагда. Церковь, 1714 г.



9. Рундале. Дворец, конюшни, 1760-е годы, В. В. Растрелли. Фасад, генплан

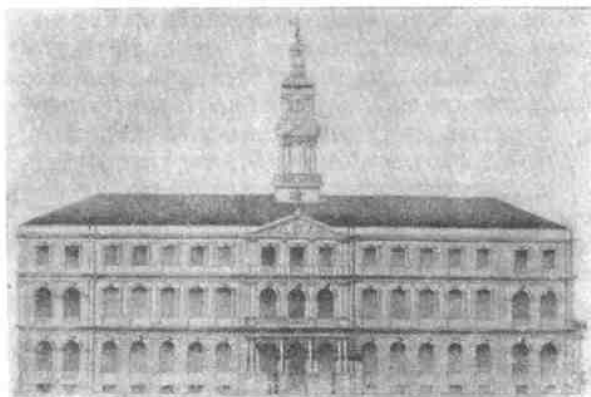
и Дрездене, где еще сильны были отзвуки барокко, чувствующиеся и в его работах.

Жилые дома Хаберланда — трех-четырехэтажные, с рустованным нижним этажом и верхними, украшенными медальонами, гирляндами и розетками, сосредоточенными главным образом в центре фасада. Иногда средняя часть украшалась каннелированными пилястрами большого ордера, верхний этаж трактовался как аттиковый (рис. 11), а в угловых домах внешний угол срезался под 45° и украшался эркером или

трехчетвертной колонной. Парадные помещения Хаберланда часто делал круглыми и овальными, украшая их пилястрами, нишами и барельефами. Из построенных им общественных зданий сохранилась включенная в нынешнее здание Рижского Исторического музея городская библиотека с большим залом, разделенным на три нефа 36 парными коринфскими колоннами. Последней крупной работой Хаберланда была купольная церковь-ротонда в Катлакалне близ Риги (1791—1792).

В дальнейшем классицизм в Латвии несколько сближается с русским вследствие применения образцовых проектов фасадов, разработанных петербургскими архитекторами и непосредственного участия некоторых из них (Д. Кваренги, возможно И. Лукини) в проектировании и постройке отдельных зданий в Риге и других местах. Образцовые проекты фасадов, видимо, использовались при застройке предместий Риги, восстанавливавшихся губернским архитектором Ф. Брейткрейцем после их сожжения в 1812 г. при приближении наполеоновских войск. При этом в предместьях появились каменные дома, на площади были запроектированы церкви и начаты работы по устройству парков и озеленению берегов городского канала.

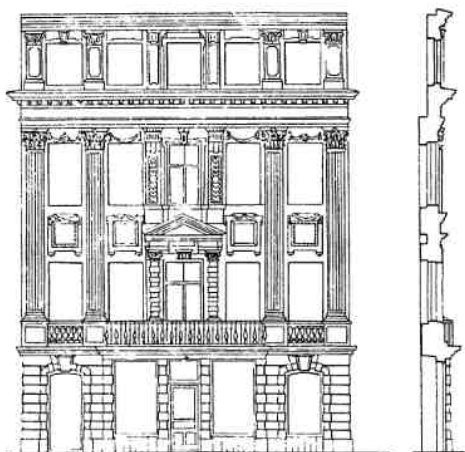
Возможно, что тот же архитектор, используя образцовые фасады, построил огромное здание русского гостининого двора в Московском предместье, где им же на восьмиугольной площади на пересечении двух улиц была построена деревянная церковь



10. Рига. Ратуша, 1765 г., Ф. фон Эттингер



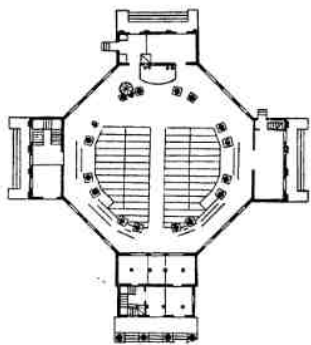
13. Рига. Церковь Александра Невского, 1820—1825 гг.



11. Рига. Жилой дом, XVIII в., К. Хабера-ланд. Обмерный чертёж



14. Рига. Триумфальные ворота, 1815—1817 гг.



12. Рига. Церковь Иисуса, 1819—1822 г. План



15. Пригородная усадьба. Жилой дом, XVIII в.

Иисуса (1819—1822), восьмиугольная с четырьмя ризалитами, украшенными пилястрами (западный — дорическим портиком) и плоским куполом, опирающимся на ионические колонны (рис. 12). Сходство с ней православной церкви Александра Невского в том же городе (1820—1825, рис. 13) позволяет предполагать и здесь авторство Брейткрейца. Из других рижских построек этого времени следует отметить сооруженные в 1815—1817 гг. у Петербургской заставы Триумфальные ворота в память победы 1812 г. (рис. 14). Римско-ионический ордер колонн и мелкие модульоны карнизов этих ворот еще родственны постройкам конца XVIII в. Таможенный пакгауз, построенный в 1828—1832 гг., возможно по проекту архитектора таможенного ведомства И. Ф. Лукини, суровый и монументальный, более близок к петербургским постройкам его времени. Чередование окон с 11 портиками и повышение средней части, увенчанной дорическим карнизом, спасают от монотонности длинный фасад, замыкающий площадь и красиво контрастирующий с возвышающимися за ним шпилями средневековых церквей.

Во 2-й половине XVIII и начале XIX в. возле Риги появилось много пригородных усадеб, где зажиточные горожане проводили летнее время. Дома этих усадеб были обычно деревянными одноэтажными с мансардой, вмещавшей спальни. Они развивали план крестьянского трехчастного дома с черной кухней, но парадная комната часто делалась круглой или овальной. Более дворцовый характер приобретают усадьбы с расцветом классицизма, достигающего высшего развития во дворце графа Медема, в его курземском имении Эллей, построенном по проекту Д. Кваренги в 1806—1810 гг. и разрушенном во время первой мировой войны. Это было прямоугольное в плане двухэтажное здание с шести-

колонным ионическим портиком и купольным двухсветным залом в средней части. В дальнейшем формы классицизма широко распространились в усадебной архитектуре, приобретая местный, сельский характер, упрощенный, порой наивный, но способствовавший лучшей связи между архитектурой и природным окружением (рис. 15). Этому способствовала и планировка усадеб, более свободная и живописная в Видземе на его пересеченной местности, чем в Курземе и Земгале с их относительно спокойным рельефом. Там обычным был прием композиции с парадным двором, в глубине которого стоял дом, чаще двух-трехэтажный с ионическим портиком, а с боков располагались одноэтажные флигеля. Таковы курземские усадьбы Эллей, Кацданга, Вандзене, Межотне, Дурбе, Свитене и др. Дворец в усадьбе Кацданга построен по проекту берлинского архитектора И. Берлица, работавшего с 1800 г. в Курземе и построившего ряд зданий, лучшим из которых является вилла Медем в Елгаве (1818).

Связанная в своем развитии с архитектурой Швеции, северной Германии, а затем и России архитектура Латвии прошла в XVII—I-й половине XIX в. через общие для большинства европейских стран стадии барокко и классицизма, не лишенных известного своеобразия, отвечающего местным потребностям, возможностям и традициям. Для местного варианта барокко характерны сохранение некоторых элементов не только Ренессанса, но и поздней готики, простота композиции и сдержанность декоративного убранства, обусловившие легкость перехода от него к классицизму, сохранявшему до самого конца XVIII в. отдельные черты барокко. Так же, как и для соседних стран, 1830—1840-е гг. были для архитектуры Латвии временем упадка классицизма и вступления ее на путь эклектики.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

АМЕРИКА

АРХИТЕКТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVI — НАЧАЛА XIX в.

I. АРХИТЕКТУРА ИСПАНСКИХ КОЛОНИЙ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Америку европейцы открывали дважды. В первый раз — викинги в X в., во второй — испанцы в 1492 г. Если первое событие прошло почти бесследно и для Европы, и для Америки, то второе оказало решающее влияние на судьбы всего мира. Оно положило начало завоеванию огромных территорий, до тех пор не имевших контакта с остальным миром. Их колонизация была последним большим крестовым походом средневековья и одновременно первой колониальной экспансией. Вслед за испанцами экспедиции для завоевания далеких земель снаряжают Португалия, затем Франция, Голландия, Англия.

Завоевание Америки растянулось на несколько столетий. Жестокое и кровавое оно протекало по-разному в разных ее частях. Судьбы народов, населявших ее южную часть, не похожи на судьбы народов Северной Америки. Общим было лишь то, что колонизация и особенности ее в каждой из будущих стран предопределили дальнейшую историю этого континента.

Завоевание Америки самым непосредственным и роковым образом повлияло на судьбы искусств покоренных земель, и в частности архитектуры. Отныне она начинает развиваться по европейским образцам в русле европейской архитектуры. Но скоро под влиянием местных условий она приобретает местные отличия, а в XVIII — начале XIX в. — и национальные особенности. Своеобразие этого процесса в каждой из областей и формирование национальных архитектур составляет основное содержание истории развития зодчества западного полушария в колониальный период.

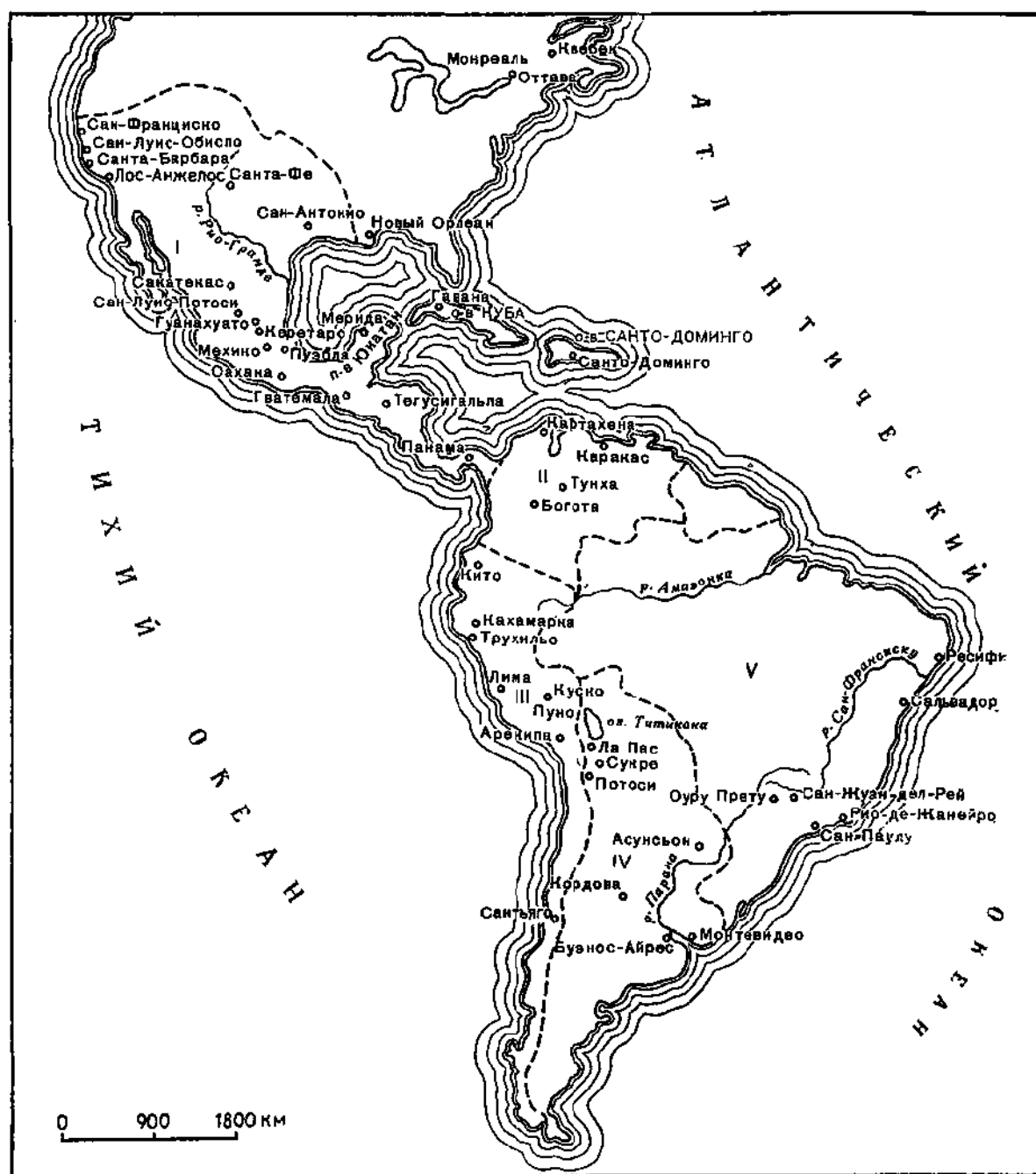
1. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ ИСПАНСКИХ КОЛОНИЙ

Земли Центральной и Южной Америки, первыми попавшие под иго иноземных пришельцев, поделили между собой две страны Пиренейского полуострова — Испания и Португалия. Испанцы овладели центральной и западной частью материка, португальцы — восточной. На протяжении всего колониального периода испанские владения сохраняли господствующее положение в Америке. В 1776 г. в Мехико насчитывалось 90 тыс. жителей, в Гаване — 76 тыс., в Нью-Йорке — всего 12 тыс.

В тот год, когда каравеллы Колумба достигли Багамских островов в Карибском море, на острове Гаити был основан первый испанский город в Латинской Америке — Ла-Навидад (1492). Этим событием было положено начало созданию величайшей в мире колониальной державы и превращению Испании в одно из сильнейших государств Европы.

Каковы же были причины, обусловившие настойчивые поиски испанцами новых земель и сравнительно быстрое овладение заморскими территориями?

На протяжении восьми веков — с VIII по XV — испанцы вели борьбу за отвоевание захваченных арабами земель — реконкисту. На протяжении столетий исподволь формировались и такие особенности испанского характера, как воинственность и религиозный фанатизм. К концу XV в. с ростом торговли и промышленности арабы превратились в опасных конкурентов испанских купцов и ремесленников. Испания,



Схематическая карта Латинской Америки

- I. Вице-королевство Новая Испания
- II. Вице-королевство Новая Гранада
- III. Вице-королевство Перу

- IV. Вице-королевство Ла Плата
- V. Вице-королевство Бразилия
(влад. Португалии)

переживавшей после реконкисты экономический подъем, нужны были рынки сбыта. Но в отсталой стране, не способной конкурировать с передовыми европейскими государствами на уже сложившихся рынках, этот процесс принял форму поисков далеких Индий, которые могли бы обеспечить ее потребность в золоте.

К тому же Испания изобиловала людьми, казалось, созданными для ведения захватнических войн — феодальным дворянством. Оно было детищем реконкисты и того исторического процесса, который поставил перед Испанией проблему колониальных захватов. Даже в пору наивысшего ее расцвета — в 40-е годы XVI в. — непродуцируемая часть населения (идальго) составляла $\frac{1}{8}$ часть всего населения страны. На рубеже XV—XVI вв. эта цифра была еще выше. В ряде областей все жители — от старосты до нищего — благородством и древностью рода не уступали королю. С окончанием реконкисты они оказались не у дел. Неприспособленные к мирному труду, презрительно считая его уделом простолюдинов, они стремились найти новые источники для обеспеченного, но не унижавшего их достоинства существования.

Таким привычным, почетным, а главное сулившим несметные богатства делом был захват открытых за океаном земель. Воодушевленный призраком золота сказочных Индий Колумб отправился на завоевание их богатств.

Великий парадокс истории состоит в том, что испанские завоевания, несовместимые, по словам Ф. Энгельса, с феодализмом своим тяготу к далеким путешествиям и жаждой золота, осуществлялись под покровительством одного из самых мрачных феодально-клерикальных режимов. Добываемые в Америке драгоценные металлы ускорили разложение феодального общества и развитие капиталистических отношений в Европе, привели к росту торговли, мореплавания и промышленности, вызвали революцию цен. Для Испании завоевание Латинской Америки имело противоположные последствия: консервация феодализма, рост религиозного фанатизма, застой в промышленности и науке. Но особенно пагубно отразилось завоевание на жизни колоний. Заокеанские земли были для метрополии резервуарами, откуда она черпала драгоценные металлы для пополнения вечно пустующей казны. Экономическая политика

испанцев была откровенно хищнической. Колонизаторы не развивали здесь сельское хозяйство, препятствовали развитию всякой промышленности, кроме горнодобывающей. Нещадная эксплуатация индейцев и эпидемия, опустошившие огромные территории, — таков итог хозяйничанья испанцев в Америке.

Европейцы застали население Америки на разных ступенях развития культуры. Однако ни один из населявших ее народов не достиг уровня европейской цивилизации. Они не умели выплавлять железо. Общественная организация наиболее развитых из них напоминала раннее рабовладельческое общество восточного типа, правящая верхушка которого была организована на началах своеобразной военной демократии.

Испанцы использовали для покорения туземного населения все доступные средства — неизвестное и наводившее на индейцев ужас огнестрельное оружие, казавшихся им фантастическими чудовищами коней, разнь между племенами. Поэтому им удалось в основном завершить покорение индейцев через 40 лет после первой экспедиции Колумба.

Большая часть населения, культурные и экономические центры древней Америки сосредоточивались в ее центральной части (Мексика, Гватемала) и в области Центральных Анд (Перу, Боливия). В полном соответствии с экономической политикой испанцев ядром колониальной империи, простиравшейся от Калифорнии до Огненной Земли, стали области, где до прихода испанцев существовали наиболее высокие цивилизации. По воле случая их недра оказались подлинной сокровищницей драгоценных металлов. Они-то и помогли центрам древней Америки сохранить за собой ведущее положение после насильственного подчинения их Испании. Северные районы Центральной и восточные районы Южной Америки, где драгоценные металлы не были обнаружены и которые получили красноречивую характеристику земель «не приносящих никакого дохода», осваивались конкистадорами медленно и неравномерно.

Испанское завоевание не только прервало естественный ход развития туземной цивилизации. Оно привело к столкновению чрезвычайно самобытной культуры — детища раннего рабовладельческого общества с гуманистической культурой европейского Возрождения XVI в., правда в наиболее



1. Санта-Моника (Мексика). 1 — жилые дома индейцев;
2 — амбары для хранения зерна

отсталом, окрашенном мистикой варианте. Исключительность этого столкновения состояла в абсолютной несхожести материнских культур и насильственном изменении исторического развития завоеванных испанцами земель. В отличие от других территорий континента искусство развивалось здесь в постоянном взаимодействии с богатейшей художественной традицией доколумбовой эпохи, настолько могучей, что завоеватели не смогли искоренить ее. Отсюда еще одна особенность искусства испанских колоний — обратное воздействие местных образцов и форм на европейские.

Архитектура колониального периода представляет собой сложную и многообразную картину. На смену свойственным доколумбовому зодчеству типам монументальных зданий — храмам, дворцам правителей и т. д. — пришли новые типы культовых и общественных зданий. В совершенно ином

положении оказалось жилище индейцев. Быт их в колониальные времена почти не изменился. И это обусловило устойчивость туземных типов жилого дома, состоявшего из одного помещения прямоугольной, овальной или круглой формы без окон с отверстием вместо входной двери. В зависимости от природных условий, местных традиций и материалов его стены сплетены из ветвей или пальмовых листьев, сложены из адобы (высушенного на солнце кирпича) или дикого камня, представляют заполнение двойного каркаса из ветвей, стоят на земле или высятся на сваях. Многие из них замечательны лаконизмом и экспрессией форм. Конусообразные зернохранилища Центральной Мексики строгим геометризмом силуэта вызывают ассоциации с египетскими пирамидами. Блоки из адобы, глыбы необработанного камня, из которых сложены дома индейцев, населяющих плоскогорья Мексики и Боливии (боливийского Алтиплано) создают резкую светотень, контрасты которой вносят драматизм в архитектурный образ построек, возведенных среди безжизненного пейзажа пустыни (рис. 1, 1, 2).

Живучести доколумбовских традиций в прикладном искусстве и народном жилье способствовала и искусственная изоляция индейцев. Все земли колоний делились на испанские и индейские. Но в ряде густо заселенных индейцами областей для контроля над ними неподалеку от туземного создавался одноименный город для испанцев. Так, в Мексике возникли два Чиапы, два Колинасы, два Текаманчалько и т. д. В крупных городах — Мехико, Лиме, Куско — для индейцев отводились специальные предместья.

Политика завоевателей в области градостроительства закономерно вытекала из общей политики испанской колонизации, для которой характерна тесная связь задачи обращения индейцев в христианство с задачей их экономического и политического порабощения. Создаваемая колонизаторами сеть городов должна была стать и действительно стала твердой опорой в осуществлении контроля и эксплуатации местного населения. Корона использовала для достижения этих целей самую жесткую централизацию, возможную лишь в условиях абсолютной монархии, действовавшей с помощью огромного бюрократического аппарата. Контроль и руководство градостроительными ра-

ботами сосредоточивались в высшем органе управления колониями — в созданном в 1509 г. «Совете по делам Индий», который подчинялся непосредственно королю. В короткий срок, менее чем за 100 лет с начала колонизации, были основаны почти все существующие и поныне города. Никакие другие колонии в Америке не знали подобного размаха градостроительных работ. Их масштабы оставляют далеко позади крупнейшие начинания европейских монархов и опережают их по времени. Ни одна держава Европы и Америки не сумела создать и такую детально разработанную систему стандартизации планировки и застройки поселений.

Военно-клерикальный характер испанской колонизации наложил сильный отпечаток на особенности размещения городов. Новые города для индейцев возводились под руководством монахов нищенствующих орденов. Несмотря на упорное сопротивление, им удалось сселить многие племена в укрупненные поселения, создававшиеся под эгидой строившегося тут же монастыря. Они вырастали в местах, выгодных с экономической и надежных с стратегической точки зрения.

Конкистадоры и их потомки — креолы и метисы — населяли города, создававшиеся для испанцев. Они резко отличались от остальных колонистов Америки «благородным» происхождением и сословными предрассудками. Переселенцы из Франции, Англии, Португалии занимались преимущественно сельским хозяйством. Они селились по течению рек, в плодородных долинах. Испанцы же селились в портах, крепостях, административных центрах, поближе к военным гарнизонам, шахтам и теплым казенным местечкам. При выборе места они руководствовались не столько условиями почвы и климата, сколько наличием драгоценных металлов, стратегическими и административными соображениями.

Время возникновения и координаты новых городов повторяли пути конкистадоров. Сначала они создавались на островах Карибского моря, потом в Мексике, Гватемале, Панаме, Колумбии, уходя все дальше на юг — в Боливию, Перу, Чили и на восток — в Парагвай, Уругвай, Аргентину.

Правила застройки городов представляли собой практическое руководство, выработанное на основе ренессансных представлений об идеальных городах. Градострои-

тельные работы в колониях были как бы гигантским экспериментом по воплощению в жизнь теории регулярного градостроительства. Его осуществление оказалось возможным лишь далеко за океаном, ибо перепланировка плотно застроенных в средние века городов Европы была непосильным делом. В этом смысле градостроительство Латинской Америки — явление, выдающееся не только по своим количественным показателям, но и по ведению градостроительных работ на основе передовых достижений теоретической мысли, на основе единой градостроительной концепции.

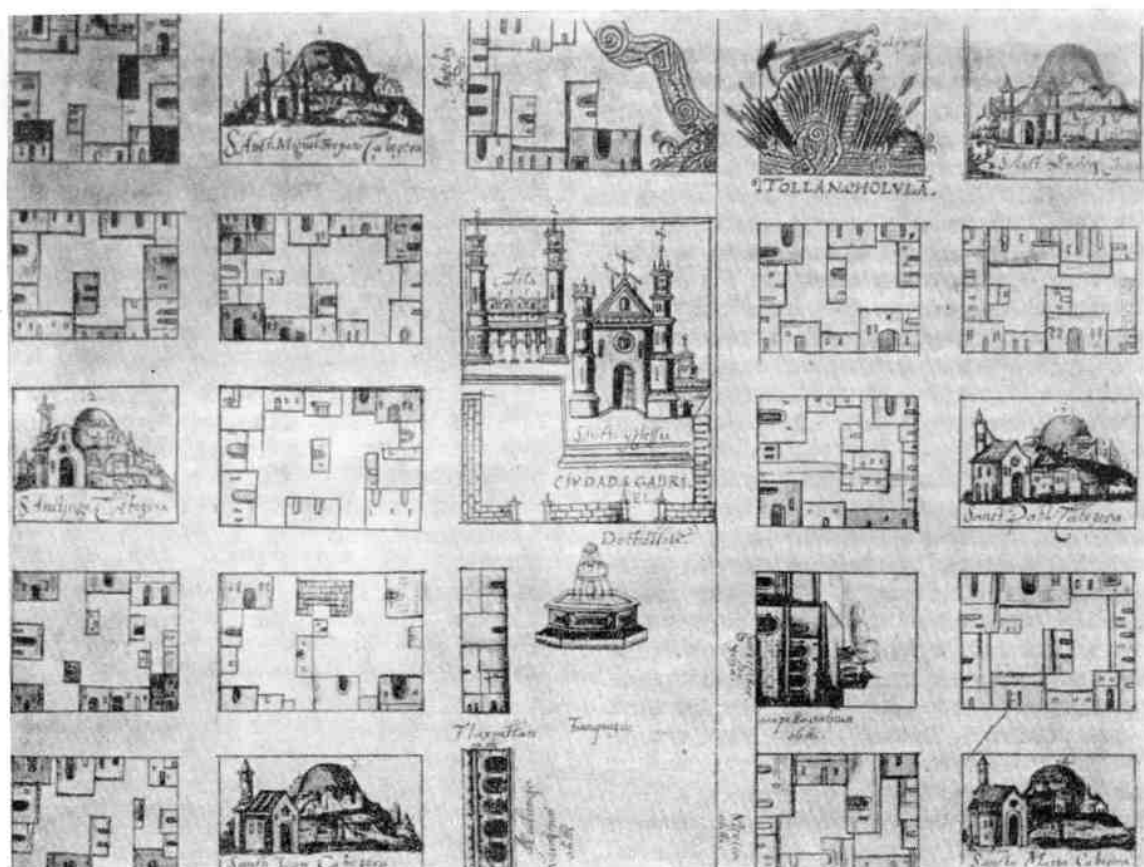
«Законы для Индий» устанавливали обязательность прямоугольной планировки «во имя сохранения порядка при расширении и удлинении городов».

«При составлении плана города, — говорилось далее, — следует распределять площади, улицы и дома с помощью бечевки и линейки, начиная с главной площади и проводя от нее улицы к гаваням и главные дороги. При этом необходимо оставлять пустые места для того, чтобы население, даже и при сильном приросте, могло бы расширять и распространять строительство в пределах города».

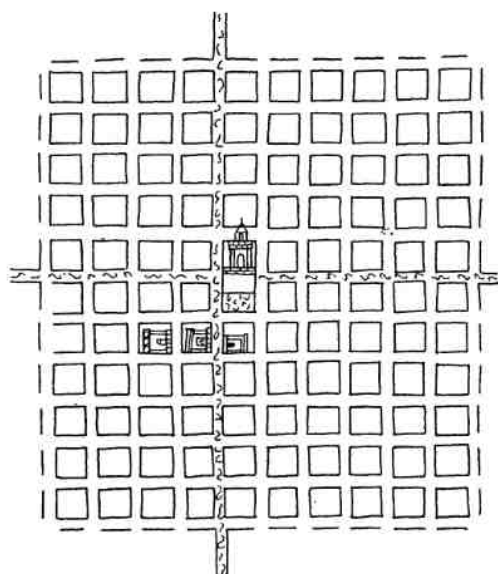
Законами предусматривались местоположение, размеры и форма площадей, кварталов, ширина улиц, ориентация ворот и стен, размещение общественных зданий, деление земли на участки.

Согласно законам заселение города должно было начинаться с главной площади, которой в приморских городах надлежало находиться на морском берегу и служить одновременно пристанью (план Буэнос-Айреса, 1536 г.). В городах, удаленных от моря, главную площадь следовало устраивать в центре города (г. Пуэбла в Мексике, рис. 2). Застройка главной площади олицетворяет характерный для испанской монархии союз бюрократической военной администрации с католицизмом. Одна из сторон площади отводилась для храма, вторая — для муниципальных зданий, третья — для военных, четвертая — для дома губернатора (рис. 3).

Законы устанавливали конфигурацию и размеры главной площади. Она должна была иметь форму прямоугольника, как наиболее удобную для конных и других празднеств. Величина ее зависела от количества жителей, но была не менее 62 м в ширину, 93 м в длину и не более 244 м в длину и



2. Пуэбла. Генплан, чертеж 1580 г



3. 1 — Ночистлан. План города, 1581 г.; 2 — Эредиа. Главная площадь с храмом, XVIII в.

164 м в ширину; оптимальными считались размеры 186×124 м.

От главной площади отходили восемь главных улиц по две от каждого угла. Углы площади ориентировались по направлению главных ветров, и благодаря этому улицы были защищены от их воздействия. По тем же законам в основу городской планировки был положен квадратный в плане квартал со стороной 112 м, отделенный от других улицами шириной 13 м. Первоначально он предназначался для одной семьи с учетом последующей застройки его дочерними семьями. И действительно, впоследствии кварталы были разделены на несколько участков, обычно на 8, размером 28×56 м.

Там, где до прихода испанцев не существовало городов с монументальной застройкой, дело обстояло просто: новые города создавались в точном соответствии с «Законами для Индий». В 1541 г. в Чили конкистадор Педро де Вальдивия основал город Сантьяго. Первоначально он, как и большинство испанских городов, был невелик: состоял из 25 кварталов, окружавших центральную площадь.

Но и там, где испанцы, стремясь уничтожить все следы существовавшей до них цивилизации, разрушали туземные города, им не было нужды заниматься перепланировкой. Застройка доиспанских городов базировалась на принципах, аналогичных зафиксированному в своде «Законов для Индий»: прямоугольная сетка улиц, самые значительные из которых выделялись своей шириной, в центре — главная площадь.

Однако древнеамериканские города с четырьмя главными улицами, ориентированными по странам света и делящими город на четыре части, так же как прототипы испанской и римской планировки — города этрусков, были еще тесно связаны с религией — с культом солнца у аймара и кечуа, с магическими ритуалами ацтеков. Несмотря на высокий уровень и существование определенных стандартов, планировка городов доколумбовой Америки была непосредственно подчинена религиозным верованиям, изощренной и сложной религиозной символике. Больше того, называемые городами грандиозные ансамбли доколумбова периода не были таковыми в подлинном смысле слова. Они представляли собой религиозные центры с домами жрецов и правителей

и со священными садами, окруженные хаотично застроенными поселениями индейцев.

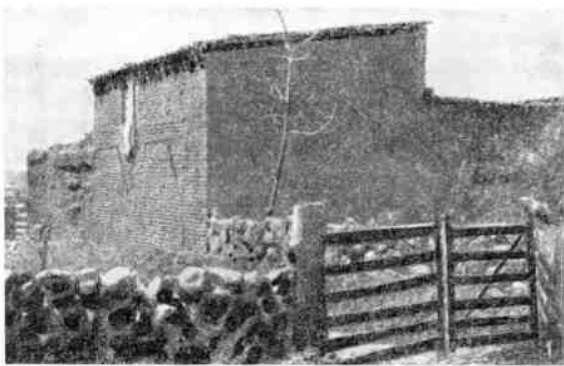
В градостроительстве испанцев непосредственная связь искусства с культом, присущая ранним стадиям развития цивилизации, уже утрачена. Регулярная планировка города находится в зависимости не от религии, а от более прозаических и не связанных с нею факторов — природных условий, от розы ветров, от действительно выгодной ориентации построек по странам света.

Типы зданий и очередность их строительства устанавливались специальными предписаниями. Если в английских и французских поселениях сначала строились жилые дома, потом церкви, затем школы и спустя долгое время — казармы и губернаторские дома, то в испанских колониях порядок был обратный. Здесь прежде всего строились церкви, казармы, губернаторские дома и административные здания, за ними жилые дома для частных лиц и, наконец, школы. Но в большинстве случаев очередь до них так и не доходила.

Города для индейцев, возникшие благодаря усилиям испанцев, как и деревни, развивавшиеся стихийно, застраивались традиционными для них домами. Европейизация проявлялась лишь внешне — в упорядоченности плана поселений, в изменении облика жилищ, в сплошной застройке по красной линии улиц. Появляются дома, крытые черепицей (Морелия в Мексике, Ла-Пас и Потоси в Боливии) или с плоской крышей, иногда с галереей перед главным фасадом (рис. 4).

Городское жилище для испанцев повторяет тип дома с внутренним двориком, пространственный в метрополи. Вокруг двора группируются помещения дома и со всех или нескольких сторон его обходят галереи. Дома возводились в один или два этажа, из адобы, кирпича или камня, могли быть оштукатуренными или неоштукатуренными, сплоской или двускатной черепичной крышей с большим или малым свесом, с одним или несколькими внутренними дворами. Все это зависело от климатических условий, местных материалов и состоятельности владельца. Но основная схема — внутренний двор, окруженный помещениями, выходящими на галерею, — оставалась неизменной.

Этот тип дома, двор которого позволяет изолировать жизнь семьи от улицы, обеспечивая вместе с тем пребывание на воздухе,



4. 1 — Тихуанака, дома индейцев из адобы; 2, 3 — Потоси, дома на улочке Санта-Моника и на площади предместья Сан-Мартин

а галереи создают благодатную прохладу, быстро прижился в Латинской Америке. Универсальность этого типа обеспечила ему распространение не только в теплой северной части материка, но и в высокогорных районах Кордильер и на суровом юге, где замкнутый внутренний двор служил укрытием от холодных ветров.

Кроме городского дома для испанцев, который даже в самом скромном варианте оставался жильем привилегированного сословия, существовали еще три его разновидности — дома шахтовладельцев, владельцев сахарных заводов и сельскохозяйственных усадеб. Последний обычно повторял тип городского дома.

Все общественные здания — административные, таможни, монетные дворы, здания инквизиций и семинарий — проектировались по той же схеме, что и жилой дом в городах для испанцев — один или несколько внутренних дворов с галереями, на которые выходили внутренние помещения. Если в первых этажах жилых домов размещались лавки, то перед ними всегда устраивались арочные галереи. Двухъярусные галереи на фасаде — неотъемлемая часть административных зданий: муниципальных (кабильдо, аюнтаменто), домов генерал-губернаторов и вице-королей.

Эти планировочные и композиционные схемы, провозглашенные в качестве обязательных в начале XVI в., оставались таковыми на протяжении всего колониального периода.

Архитектура испанских колоний — детище и активное средство колонизации. Именно этим обстоятельством порождены две ее основные особенности — грандиозный размах градостроительства и массовое культовое строительство. Во имя духовного, экономического и политического порабощения индейцев, на случай защиты от возможных восстаний строились города, возводились монастыри, приходские храмы. Церковь и, в частности, церковное строительство стали также сильнейшим орудием колониальной политики.

Маркс считал самой характерной особенностью испанской монархии ее тесный союз с церковью. Особенно обнаженно выступает он в колониях. Насаждение христианства было провозглашено официальной целью завоевания Америки. Монахи прибывали сюда по специальному приказу короля и числились на службе у испанских военных властей.

Со времени возникновения христианская церковь не приобщала к своей вере такой массы народа и нигде не производила таких потрясающих изменений, как в Латинской Америке. Территория, во много раз превосходившая Европу, была подчинена Испании и Португалии. В 1493 г. неизведанный и не

завоеванный еще Новый Свет росчерком пера папы Александра VI был пожалован двум странам Пиренейского полуострова. За это папа обязывал их «давать всем частям мира яркое свидетельство религиозных чувств» — строить церкви, поддерживать церковников, платить им $\frac{1}{10}$ часть доходов, получаемых в колониях.

Посланные в Америку духовные лица умело использовали в своих целях военные преимущества испанцев и демагогию, защищая индейцев от жестокостей конкистадоров. Причину подобного «гуманизма» объясняют королевские и папские буллы. Только живые, а не мертвые индейцы могли платить налоги, обеспечивать поступление золота в вечно пустующую казну. Только живые, а не мертвые индейцы могли на много миллионов увеличить число католиков, в период небывалого кризиса католицизма, когда речи Лютера гремели в Европе, когда от католичества отходили тысячи верующих и доходы папской курии таяли с каждым днем. Благодаря активности духовенства к концу колониального периода половина всех богатств оказалась в руках церкви. Значительная часть остальных богатств находилась в закладе у той же церкви, т. е. практически она была хозяйном колоний.

Консервативность общественного строя Испании привела к воссозданию на землях Америки наиболее отсталых форм феодального общества с характерным для него «по преимуществу теологическим мировоззрением» (Ф. Энгельс). Отражением этого факта явился безраздельный контроль церкви над литературой, наукой, образованисм. Действенным орудием всеобъемлющего духовного контроля было для церкви строительство. Она принесла в Латинскую Америку все средства эстетического и эмоционального воздействия религиозного культа, сложившиеся в течение 15 веков существования христианства — типы зданий и их декор, яркие одежды священников, музыку и ладан, сопровождавшие мессу. Поскольку всякая свободная мысль изгонялась под страхом ереси, светского образования не существовало, искусство и прежде всего архитектура были единственной областью, где находили выражение творческий гений и художественная одаренность народа.

Как в средние века в Европе, церковь здесь самый характерный тип зданий. Культурная архитектура является ведущей в системе пластических искусств, с которой все-

цело связаны живопись и скульптура. Это положение остается неизменным на протяжении всего колониального периода — с конца XV до 1-й четверти XIX в.

Ко времени 3-й экспедиции Колумба (1497) вышли специальные королевские инструкции, гласившие, что ни один город не может быть основан без священника, одобренного «Советом по делам Индий», и что первым городским зданием должна быть церковь. Это нашло отражение в немыслимом для Европы, даже для самых ее «католических районов», размахе культового строительства. Латинская Америка эпохи колониального владычества перенасыщена храмами. Число возведенных здесь церквей достигает поистине астрономической цифры. К 1623 г., т. е. к столетию со времени начала завоевания Американского материка, в заокеанских владениях Испании было возведено 70 тысяч церквей и 5 тысяч монастырей!

Самое характерное произведение колониального искусства — городской центр с огромной площадью и воздвигнутым на ней и господствующим над рядовой застройкой грандиозным храмом. Это справедливо и для столичных городов — Мехико, Боготы, Лимы и крошечных городков вроде Эредии в Коста-Рике. Грандиозность, ошеломляющий эффект — основные черты колониальной архитектуры, порожденные последовательным воплощением в жизнь официальной программы в области искусства, — нашли наиболее полное воплощение в храмах.

Отдавая приказ воздвигнуть капеллу во дворце Монтесумы в Теночтитлане, Кортес руководствовался не только чувством набожности и долга, но и желанием «поразить воображение индейцев».

Целая эстетическая программа содержится и в последнем пункте «Законов об Индиях», где много места уделено проблемам размещения и взаимоотношения храмов и «красивых зданий города» — городского совета, таможни, цейхгауза, дома генерал-губернатора. И в заключение говорится: «Между тем, как строительство города заканчивается, жители должны делать все возможное, чтобы избегать общений с индейцами: они не должны ходить в их деревни, не должны удаляться от своих поселений и позволять индейцам заходить за черту города до тех пор, пока города не будут завершены и укреплены. Когда же индейцы увидят новые города, они поразят-

ся и поймут, что испанцы зажили здесь оседло. Тогда индейцы станут бояться и уважать испанцев, желать их дружбы, вместо того, чтобы нападать на них».

Эволюция зодчества колониального периода представляет собой не естественный процесс, а процесс переработки образцов, привносимых из Испании и в меньшей степени из Италии и Фландрии. Однако это не было чем-то пассивным. Укореняются здесь далеко не все европейские стилевые формы; укоренившиеся получают самобытную, отличную от европейской трактовку и живут подолгу. Эта особенность порождалась искусственно поддерживаемой патриархальной замедленностью жизни в колониях. На протяжении веков остаются неизменными заимствованные из метрополии типы зданий, их композиция, пространственная организация. Эволюция архитектуры сводится в основном к эволюции декора. Благодаря этому местная традиция органично сливается с европейскими образцами.

Скульптура, скульптурный декор являются вершиной доколумбова искусства. Его сюжеты, приемы и мотивы характеризуются чрезвычайным многообразием, изощренностью и сложностью. Этим он превосходит декор средневековой Европы (в VIII—XII вв. были созданы лучшие образцы древнеамериканского искусства) и орнаментику арабов, ограничивавшую себя неизобразительными мотивами.

Такие черты колониальной архитектуры, как неразвитость и статичность внутреннего пространства, индифферентность к разработке конструкций, применение статических конструктивных систем, находя соответствие в архитектуре метрополии, уходят корнями в доколумбово зодчество. Его основной тип — храм, водруженный на ступенчатую пирамиду, — представляет собой гигантский архитектурно обработанный холм, увенчанный небольшой постройкой, перекрытой ложным сводом. Индейцы не знали арочных конструкций — арок и сводов — и потому размеры внутренних помещений в их сооружениях были всегда ограниченными. Сооружения древних индейцев поражают статичностью массы и выразительностью геометрически четкого объема, в ряде случаев покрытого богатейшим ковровым декором. Вот эти особенности — монументальность, статичность, любовь к богатому декору, бесконечно повторяющимся и вырастающим один из другого мотивам,

контрастность сопоставления масштабов, красок, форм, фактур, простота конструкции и плана — были унаследованы в колониальное время и придали неповторимую оригинальность европейским образцам.

В первые десятилетия после завоевания строительство велось под руководством непрофессионалов — монахов и конкистадоров, позднее — по проектам заезжих или местных мастеров, часто по проектам, присланным из метрополии, но всегда руками индейцев. В XVIII в. в связи со стабилизацией жизни в колониях к руководству строительством начинают допускать индейцев, тесно связанных с туземной культурой, но для которых европейская традиция тоже стала родной.

Когда испанцы достигли Америки, в их архитектуре господствовала поздняя готика. И хотя сооружения конца XV—начала XVI в. в большинстве своем были перестроены, готика надолго укоренилась в колониях. В постройках середины XVI и рубежа XVI—XVII столетий элементы готической и даже романской архитектуры соседствуют с элементами мавританского зодчества и платереско.

Во 2-й половине XVI и в начале XVII в. в Испании получает развитие архитектура, формально близкая Высокому Возрождению, но чуждая его гуманистическому смыслу — эрререско (по имени крупнейшего представителя этой архитектуры Хуана де Эрреры). Эрререско, чуждое духовному складу местного населения, не прижилось в Латинской Америке.

Тектонический смысл ордерной системы, непонятый испанцами, был тем более чужд индейцам. Мифология, религия и миропонимание индейцев не имели никаких точек соприкосновения с гуманистическим миром античности. Идеология и экономика испанцев была феодальной: в завоеванных странах они насаждали наиболее отсталые формы своей социальной системы и упрощенные, далекие от пронизанного античным духом и ренессанской жажды познания мира, догматы католицизма. Поэтому ростки гуманистического идеала, имевшиеся в испанском ренессансе, не смогли здесь получить развития: слишком неблагоприятными были для этого условия. Однако отдельные формы эрререско — цилиндрические кассетированные своды, своды с распалубками, опирающиеся на колонны и пилястры, — нашли распространение в зод-

честве испанских колоний рубежа XVI—XVII вв.

С 30-х годов XVII и вплоть до 1-й четверти XIX в., т. е. почти на два столетия, в архитектуре испанских колоний воцарилось искусство барокко.

Индифферентность к вопросам объемно-го построения и композиции плана, органичность, с какой включались в испанское барокко стилистически разные мотивы, насыщенность декора были теми качествами, которые обеспечили ему быстрое распространение и устойчивый расцвет на американском континенте. Оно великолепно отвечало экономическим и идеологическим требованиям времени. Добыча драгоценных металлов достигает невиданного ранее объема: растут расположенные у шахт города, богатеет духовенство. Чванство местной аристократии и чрезвычайная мощь католицизма были благодатной почвой для развития поражающей великолепием, пышностью и эффектами архитектуры.

Искусство Европы в Латинской Америке всегда подвергалось трансформации, вызванной местными условиями. Но архитектура XVIII в. представляет собой не просто испанскую архитектуру, претерпевшую вдали от метрополии небольшие изменения, а самостоятельный вариант искусства барокко. Он обладает не меньшим своеобразием, чем испанское, итальянское или русское барокко, но не сравнимо с ними обилием местных школ, порожденных феодальной замкнутостью отдельных районов, культивировавших свои, распространенные только здесь мотивы.

Католицизм Испании характеризуется фанатизмом, экзальтацией, сильным, но несколько примитивным выражением чувства, а барочная ее архитектура — элементарностью пространственной характеристики и театрализованной пышностью декора. Барокко Латинской Америки основывается на тех принципах, что и испанское. Однако в зодчестве далекого континента они приобретают крайнюю заостренность, доводятся как бы до логически возможного предела. Пространственная организация церквей достигает здесь чрезвычайной простоты, а изобилие декора — немислимой даже в Испании вакханалии фантастичных по разнообразию и оригинальности форм.

Здесь развивается архитектура более барочная, чем испанское и итальянское барокко. Перед чрезмерностью ее украшений,

перед ее патетикой бледнеют самые смелые, попирающие законы логики и тектоники сооружения европейского барокко.

Общее ощущение от латиноамериканского барокко иное, чем от европейского. Трактовка декора, в которой часто перестают угадываться послужившие отправным элементом композиции ордерные формы, поражает стихийной мощью. Испанский фанатизм и тщеславие, соединившись с сильно развитым, несколько примитивным, «варварским» в своей неумелости декоративным чувством местного населения, обусловили создание своеобразных и отмеченных художественным совершенством сооружений.

Архитектура Латинской Америки колониального периода практически не знала классицизма. Его гражданский пафос, трезвость и рационализм, спокойная красота остались чуждыми эстетике Нового Света. Отсталость метрополии — застой в промышленности и сельском хозяйстве, невежество и скованная научная мысль, фанатическая набожность и могущество католической церкви, многократно усиленные препонами, которое ставило испанское правительство развитию колоний, — не благоприятствовала расцвету классицизма. Он получает развитие лишь после завоевания независимости.

Столкновение разных цивилизаций в Латинской Америке, политическое и экономическое порабощение индейцев не сказались отрицательно в области культуры. Завоевания испанцев положили начало новой культуре, явившейся результатом взаимопроникновения, ассимиляции и синтеза двух материнских культур.

Особенно плодотворным был этот процесс в местностях, где развивались прежде великие индейские цивилизации — в Мексике и Гватемале, Перу и Боливии. Хотя они не имели ничего общего с культурой завоевателей, общий высокий уровень их культуры помог быстрее, чем в других районах, воспринять новые для индейцев строительные приемы. Могучая архитектурная традиция, накопленная веками мастерство обработки камня, богатые природные ресурсы и многочисленное оседлое население — все это определило интенсивность строительной деятельности, высокий уровень и своеобразие зодчества Центральной и северо-западных районов Южной Америки.

Завоеванная испанцами огромная территория была первоначально разделена на

два вице-королевства. Вице-королевство Новая Испания со столицей Мехико, основанное в 1535 г., занимало земли Центральной Америки. Вице-королевство Перу, созданное в 1544 г., распространялось на все испанские владения в Южной Америке; столицей его стал город Лима. В 1718 г. из этой территории выделилось вице-королевство Новая Гранада, занимавшее площадь современных Колумбии, Эквадора, Венесуэлы. В 1776 г. в Южной Америке было создано вице-королевство Рио-де-ла-Плата, в состав которого вошли земли Аргентины, Боливии, Парагвая и Уругвая.

2. АРХИТЕКТУРА ГОРОДА САНТО-ДОМИНГО

Санто-Доминго — первый в Латинской Америке город с регулярным планом (основан на о. Эспаньола, ныне Гаити, в 1496 г.) — был вначале подлинной столицей конкистадоров. Они прибывали сюда и отсюда отправлялись на завоевание новых земель. Однако захват новых территорий явился причиной скорого упадка первой столицы колоний. Уже в 1550-х годах роль форпоста испанских владений перешла к крепости Гавана на острове Куба. Из ее гавани, лучше защищенной от набегов пиратов, чем открытые бухты Санто-Доминго, было легче снаряжать экспедиции. Обилие великолепного строительного материала — кедра — позволило быстро застроить город. Однако его архитектура ни в XVI, ни в пору интенсивного строительства XVII—XVIII вв. не может соперничать с Санто-Доминго и более поздними культурными центрами испанских колоний. Беспокойная жизнь крепости, где не задерживались крупные мастера и не было местных традиций, не благоприятствовала расцвету зодчества.

За время недолгого расцвета Санто-Доминго приобрел столичный вид. Монументальность и капитальность его застройки была частью колониальной политики, она диктовалась короной. Первый город в «Индиях» стал предметом особого интереса монархов. Специальный указ 1506 г. обязывал «с особым усердием возводить монастырские церкви», а указ 1510 г. запрещал строительство деревянных зданий.

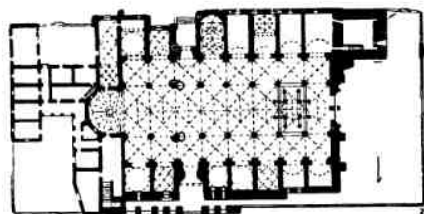
Итоги строительства первых лет, ведшегося без участия квалифицированных зодчих, оказались неутешительными и, чтобы исправить положение, из Севильи были

посланы мастера во главе с известным архитектором Родриго Хиль де Льендо. Им было поручено составить план города, проекты церковных и общественных зданий. Интенсивность работ и их результаты были настолько поразительны, что уже в 1520 г. епископ Геральдини мог написать: «великолепен этот столь прославленный город, основанный в доброе время 20 лет назад потому, что его здания высоки и красивы как в Италии, его порт способен вместить все суда Европы, его улицы так широки и прямы, что не страдают от сравнения с Флоренцией» (рис. 5).

Санто-Доминго, больше чем другой город в Америке, напоминает города Испании. Ничто не обнаруживает здесь местной традиции. Это объясняется естественным для раннего периода колонизации желанием прочно утвердиться на новом месте, косвенным отражением которого и является точное воспроизведение архитектуры метрополии. И второе, туземное население, не знавшее до прихода испанцев монументальной архитектуры и безжалостно истребленное ими, лишено было всякой возможности воздействовать на характер застройки.

Наиболее яркое представление об архитектуре колоний первых лет конкисты дают два важнейших сооружения Санто-Доминго — собор и дом генерал-губернатора Диего Колумба.

Собор (1512—1541) — наиболее крупное по размерам здание острова (40×60 м) — построен в подражание современным ему и самым значительным постройкам Испании — соборам в Севилье, Сеговии и Саламанке. Их особенности сохранены здесь полностью. Те же громадные размеры, простота плана — прямоугольник с едва выступающим объемом апсиды, средневековая конструкция и статичное внутреннее пространство. Трехнефная зальная церковь перекрыта стрельчатыми сводами на нервюрах, опирающимися на круглые столбы. Широкий средний неф одинаковой высоты с боковыми и простые круглые столбы, поддерживающие своды, делают интерьер просторным и ясным. Но наличие двух центров — апсиды с алтарем и хора (подобие второго алтаря), который по испанской традиции расположен в западной части центрального нефа, несколько усложняет композицию интерьера. Готицизм этой постройки не является анахронизмом не только для колоний, но и метрополии, где на



5. Санто-Доминго

1 — план города, XVI в.; 2 — собор, 1512—1541 гг., фасад и план

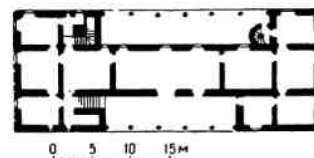
протяжении 1-й половины XVI в. строились подобные храмы. Архаизм собора Санто-Доминго в другом — в характере трактовки испанского образца. Приземистее становятся пропорции, менее смелой — конструкция. Ретроспективность концепции автора более всего заметна в наружном облике здания — толстые стены, прорезанные узкими как бойницы окнами, словно выросшие под

собственной тяжестью в землю контрфорсы. Выдвинутая вперед подобно бастиону, квадратная, увенчанная звонницей башня ассоциируется с донжоном средневекового замка. Сходство усиливается асимметричностью композиции. Так, в далеких «Индиях» возрождается тип церкви-крепости, возникший в Испании в эпоху реконкисты (в XII—XIV вв.). И не случайно. Испанцы пришли на новые земли не трудиться, а покорять и властвовать.

Декор фасадов собора очень скуп и сконцентрирован на западном портале. Изящество и приветливость деталей в стиле платереско не в силах нейтрализовать впечатление крепостной мощи. Тонкая колонка в центре двухарочного как бы раскрывающегося наружу портала и скульптурный декор лишь подчеркивают неприступность этого храма-форта.

Та же идея положена в основу проекта дворца Д. Колумба (рис. 6). Выстроенное с использованием стен ацтекской постройки здание напоминает не городской дом, а жилые корпуса замков Испании XIV в. Та же крепостная мощь сочетается с приветливыми галереями на фасадах. Это первый шаг на пути создания неукрепленного жилья. Дань новому времени — спокойная полуциркулярная, а не стрельчатая форма арок. Украшавшие фасады обоих этажей галереи не привились в жилой застройке испанских колоний, но стали обязательным элементом административных зданий.

6. Санто-Доминго. Дворец адмирала (дом Диего Колумба), начало XVI в. План и фасад



Другие постройки (госпиталь Сан-Мигель-де-Овандо, 1509—1549) развивают тенденцию, наметившуюся при строительстве основных сооружений Санто-Доминго.

Воспроизводя особенности зодчества метрополии, отстававшего в стилевом развитии от других стран Европы, архитекторы, работающие в колониях, обращаются к наиболее архаичной, уводящей в глубины средневековой традиции. Сооружения Санто-Доминго соединяют грандиозность с устрашающей индейцев крепостной мощью. Они становятся эталоном, образцом, которому подражало последующее строительство в колониях и прежде всего его ближайший сосед — Мексика. Но в Центральной Америке — обширной, богатой и густозаселенной области с собственной архитектурной традицией — испанские образцы уже на самом раннем этапе начинают приобретать отличный от метрополии колорит.

3. АРХИТЕКТУРА ВИЦЕ-КОРОЛЕВСТВА НОВАЯ ИСПАНИЯ (МЕКСИКИ)

Мексика, завоеванная в 1519—1526 гг., — ядро вице-королевства Новая Испания — была основной колонией Испании в Латинской Америке. Доходы, даваемые ею, составляли $\frac{2}{3}$ дохода метрополии. Плотное оседлое население, высокая культура, недра, богатые золотом и серебром, близость к Европе по сравнению со второй ее важнейшей колонией — Перу — объясняют, почему Мексика стала объектом наиболее последовательной и тщательной колонизации. Этим же объясняются огромный размах строительства, многочисленность городов, высокий уровень архитектурного мастерства, отсутствие всякого налета провинциализма, наибольшая из всех колоний верность следования развитию архитектуры метрополии: зодчие, прибывавшие в Новый Свет из Испании, оседали главным образом в Мексике.

В истории нет другого примера, когда бы за период столь короткий — менее трех веков — было построено церковей больше, чем в Мексике. Общее число их достигает 13 тыс. В последние 100 лет испанского владычества на ее территории сооружалась в среднем одна церковь в неделю. Дороги, порты, ирригационные сооружения, школы и больницы колониальной Мексики не могут не только соперничать, но даже отда-

ленно сравниться с обилием и пышностью сооружений религиозного культа.

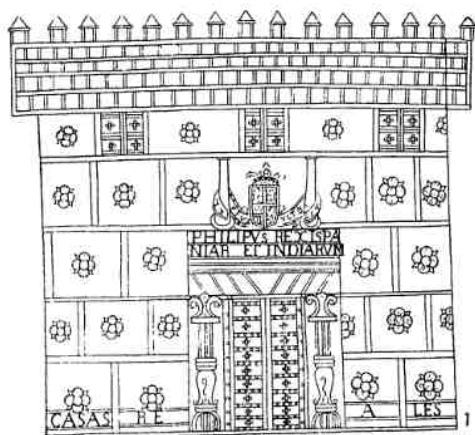
Экономическая отсталость, чисто средневековый контроль церкви над духовной жизнью страны обуславливают еще одну особенность, присущую всем латиноамериканским странам, но которую мексиканская архитектура колониального периода выражает наиболее четко. В ней получили развитие «иррациональные» начала, основывающиеся на эмпиризме, апеллирующие к эмоциям. И напротив, отсутствуют или слабо развиты начала, рожденные подъемом передовой мысли и аналитического мышления. Мексиканская архитектура практически не знала Ренессанса, почти не получила в ней распространения и классицизм.

Архитектура XVI в. развивается под знаком утверждения конкистадоров на завоеванной земле.

Основная масса существующих и нынешних городов была основана в XVI в. в процессе покорения государства ацтеков. Некоторые из них (Веракрус, 1519) создавались у моря как крепости для защиты от набегов пиратов и форпосты для завоевания новых земель, другие — в районах, богатых драгоценными металлами (Сан-Луис-Пото-си, Гуанахуато), но большинство их выросло на руинах разрушенных индейских городов.

В этом смысле характерна история столицы государства — Мехико. Главный город ацтеков Теночтитлан — крепость, расположенная на острове среди соленого озера, — был разрушен до основания, ряд его каналов — засыпан. Здравомыслящие люди советовали Кортесу перенести столицу на твердую землю. Но для вождя конкистадоров символический и политический смысл создания новой столицы на месте прежней оказался важнее практических соображений. Обуреваемый гордыней Кортес обещал императору, что «через 5 лет здесь будет более благородный город, чем те, которые имеются среди поселений мира и с лучшими зданиями». И город был построен, хотя проблема укрепления фундаментов от разрушительного действия грунтовых вод была и остается одной из самых трудных проблем Мехико.

Главная площадь Мехико заняла место бывшей храмовой площади ацтеков, собор занял место главного храма Теокальи. По другим сторонам площади выросли ряды лавок, дворцы вице-короля и губернатора



7. 1 — Мехико, дворец вице-короля на главной площади, начало XVI в.; 2 — Мерида, дом конкистадора Монтехо, 1549—1551 гг.

и т. д. От площади к берегам озера (впоследствии полностью засыпанного) были проложены прямые улицы с домами конкистадоров, выстроенными из красного вулканического камня — тесонтле. Судя по рисункам 1-й половины XVI в., центр города

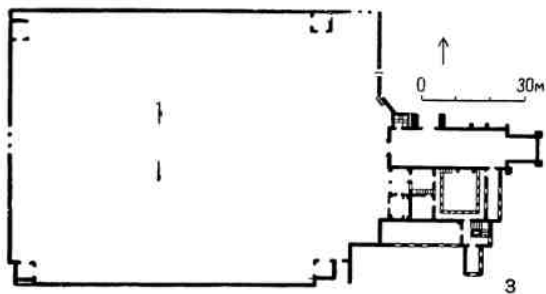
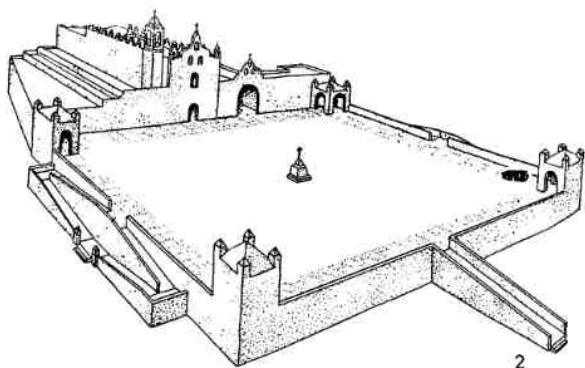
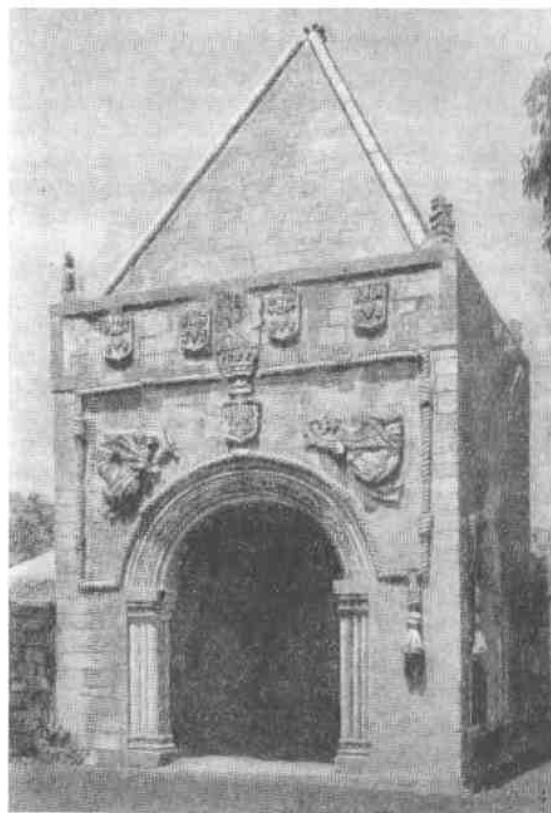


8. Мехико. Фонтан Сальто дель Агуа, 1779 г.

был застроен домами (впоследствии перестроенными), которые не только соответствовали знатности завоевателей, но и величественно защищали их. Одно из самых значительных сооружений главной площади — дворец вице-короля (рис. 7, 1). Его толстые стены, не имевшие внизу окон, увенчивались крепостными зубцами. Фасад украшали розетки и портал с диковинными колоннами, гербом и горделивой надписью: *Filipus: rex Ispaniarum et Indiarum* (Филипп: король Испании и Индий). Очевидно, рисунок довольно точно передает облик здания, сооруженного в стиле платереско. Как и собор Санто-Доминго он построен с учетом новейших образцов зодчества метрополии и тревожной обстановки завоевания, что и отразилось на его облике. Подражание архитектуре Испании в этой стране богатейшей художественной традиции имело тот же символический смысл, что и упорное желание Кортеса оставить столицу на прежнем месте, полностью из-



9. Отумба. Акведук, 1553—1568 гг.



менив ее облик. Частично оно объяснялось и естественным для переселенцев желанием воссоздать на новом месте подобие покинутой родины. О том же свидетельствуют и немногие дошедшие до наших дней гражданские сооружения XVI в., лучшее из

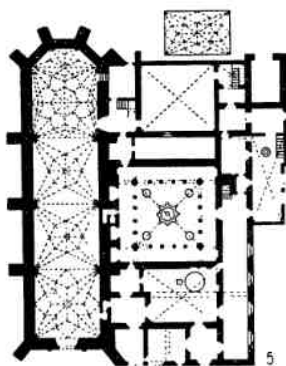
которых дом конкистадора Монтехо в Мериде является вариантом испанских дворцов в стиле платереско — те же горделивые мотивы декора, — щиты, гербы, тот же богато декорированный портал на фоне гладкой стены. Но его суровый облик свидетельствует, что это не только дворец, но и крепость (рис. 7, 2).

Наряду с жилыми домами важнейшими памятниками гражданской архитектуры и инженерного искусства XVI в. являются акведуки, снабжавшие водой расположенные высоко над уровнем моря города Мексиканского плоскогорья, и в частности столицу — Мехико. Это грандиозные трубопроводы, иногда проложенные под землей, иногда поднимавшиеся высоко на арках на манер древнеримских (рис. 8, 9).

Однако самые характерные, дошедшие до нас в наибольшем числе и наилучшей сохранности сооружения XVI в. — это монастырские ансамбли. Первый период развития мексиканской архитектуры протекает под знаком монастырского строительства, чрезвычайного по своему размаху. За 50 лет (1530—1580) в стране было сооружено око-



10. 1 — Юриьапундаро. Портал монастырской церкви 1550—1566 годы; 2 — Исма, францисканский монастырь, 1553—1561 гг.; 3 — Кальпан, францисканский монастырь, 1540—1548 гг. генплан; 4 — Уэтхоцинго, капелла в атрио францисканского монастыря, 1550 гг.; 5 — Уэтхотцинго, францисканский монастырь, 1529—1550 гг., план, интерьер церкви



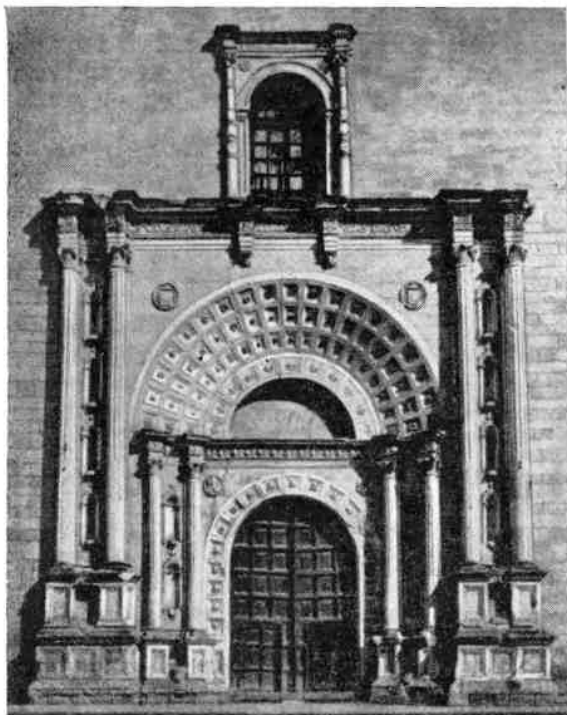
ло 250 монастырей. Порожденное необходимостью обратить в христианство многие миллионы индейцев, оно сосредоточивалось в областях, отведенных для аборигенов, в центрах древней индейской цивилизации — в Центральной Мексике и на Юкатане.

Со времени реконкисты в Испании было принято возводить храмы на месте арабских мечетей. Эта традиция возродилась в Новом Свете. Подавляющее большинство монастырей не только выстроено на месте

языческих святилищ, но даже из их материала под руководством монахов францисканского, доминиканского и августинского орденов, поделивших на сферы влияния территорию Центральной Америки.

Многочисленные монастыри Мексики не только крупные феодальные хозяйства, но и насаждающие христианство миссии. Это обусловило появление отличной от принятой в Европе планировочной схемы. Они состоят из двух частей — предмонастырской, предназначенной для крещения индейцев, служения им мессы, и собственно монастырской. Последняя в общем повторяла схему, сложившуюся в средние века. Ядром ее остается двор. Разница состоит в том, что монастырские постройки Новой Испании очень компактны; в них отсутствуют залы капитула, помещения для послушников и т. д. Несмотря на это, уже современников поражала диспропорция между числом монахов (не более 5, в среднем 2—3) и «такими великолепными зданиями, такими могучими, такими большими и такой великолепной архитектуры, в которых были сосредоточены такие большие ретабло, такое богатство в сакристиях, такие музыкальные инструменты на хорах, какие можно только представить в самых богатых и старых соборах».

Вместе с тем именно в монастырском строительстве, вся сила воздействия которого была рассчитана на индейцев, завоеватели впервые обратились к местной архитектурной традиции (рис. 10, 2—3). Таким неизвестным в Европе приемом было устройство перед монастырским комплексом огромного, окруженного зубчатыми стенами, прямоугольного в плане двора (атрио). Судя по указаниям испанских источников, их прообразом явились примыкавшие к подножию пирамид Мексики окруженные стенами дворы. В углах монастырских атрио располагались открытые во двор капеллы — посас (рис. 10, 4). В атрио выходили располагавшиеся близ западного фасада церкви, так называемые индейские или открытые капеллы, выполнявшие роль алтаря. Храмы, возведенные миссионерами, не могли в воскресения и праздники вместить всех молящихся. Устройство атрио и открытых капелл диктовалось быстротой и дешевизной их строительства, стремлением приспособиться к местным традициям туземцев, привыкших к отправлению своих религиозных обрядов на свежем воздухе, жарким



11. Актопан. Монастырь Сан-Мигель, церковь, 1546—1574 гг., А. де Мата, М. де Асевейдо. Фрагмент фасада

климатом. Кроме того, за стенами атрио в случае нападения индейцев могло укрыться испанское население. Традиция устройства атрио укоренилась в Мексике. В XVII—XVIII вв. они строятся не перед монастырями, а перед приходскими церквями индейцев.

Комплекс монастыря Сан-Мигель в Актопане с особенной полнотой и выразительностью воплощает типичные черты монастырей XVI в. (рис. 11). Продуманность и логика его плана находят соответствие в построении объемов. Превосходящая по размерам все остальные постройки ансамбля церковь образует его композиционный и смысловой центр. Церковь является подлинной крепостью, соперничающей со средневековыми замками. Стены ее увенчаны крепостными зубцами, завершение массивных контрфорсов подобно башням замков, башня храма выдерживает сравнение с донжоном, по периметру стен церкви проходит обходная крытая галерея.

Возрождение в Новой Испании распространено в метрополии в период реконкисты типа церкви-крепости происходит в

Санто-Доминго. В условиях Мексики с ее многочисленным и враждебно настроенным индейским населением крепостной характер построек приобретает значение стилового признака. Это же увеличивает анахронизм облика храмов. Он скорее романско-готический, чем ренессансный. И только портал, украшенный деталями в стиле плагереско, его хрупкие колонны и изящная филигранность форм, контрастируя с суровыми объемами храма, придают ему черты изящества, гуманную и мягкую ноту. Однако контраст не настолько резок, чтобы нарушить цельность облика монастырей.

Портал монастыря в Актопане представляет образец «европейской» трактовки портала. Декор другой монастырской церкви — в Юриьяпундаро — является образцом туземной интерпретации европейских мотивов. Четкость ренессансной схемы портала здесь утрачена. И не потому, что цилиндрический объем колонны разбит на несколько частей. Это делали и в Испании. Но ордер, бывший в Европе основой композиции, включенный в качестве одной из частей в огромное декоративное панно, растворился в нем. Плоскостность резьбы и симметрия в расположении ее мотивов, дробность форм, особенно ощутимая с огромным объемом башни, подчеркивает накладной характер декора, возвращая нас к доиспанской традиции (рис. 10,1).

Храмы миссионеров были большими по размерам, но простыми по конструкциям, по объемной и пространственной характеристике: сильно вытянутый прямоугольник с соотношением 1:3, 1:4, обычные на полуострове боковые капеллы и трансепт отсутствуют. Преобладают однотипные постройки из камня, перекрытые сводами даже не стрельчатыми, а полуциркульными, распор которых погашается толстыми стенами и контрфорсами. Большой по сравнению с обликом храмов архаизм конструкции, скорее не готической, а романской, объясняется, очевидно, отсутствием каменщиков должной квалификации. Индейцам приходилось осваивать новые для них приемы строительства сводов в процессе их возведения. Однако на примере церквей в Актопане и Уэтхоцинго (1529—1550) ясно, что архитекторы сделали все, чтобы преодолеть в интерьере ощущение тяжести конструкции (см. рис. 10,5). Поверхность сводов расчленена декоративными нервюрами, высота стен увеличена за счет массивности их

и контрфорсов. Плоскости стен оставлены гладкими. Все это подчеркивает грандиозность, величие и простор интерьеров, самым ярким пятном которых является ретабло — заалтарная преграда, выполненная с великолепием, достойным метрополии.

В конце XVI в. начинается новый, более мирный этап в развитии мексиканской архитектуры, проходящий под знаком строительства соборов и замечательный распространением ренессансных форм. Как и на первом этапе развития, толчок был дан извне, из метрополии.

Интенсивная деятельность по возведению соборов, начатая в Испании в начале XVI в., как бы находит завершение по другую сторону Атлантического океана. 33 здания, построенные в столицах епархий после окончания завоевательных операций и создания административной системы католицизма, составляют комплекс мексиканских соборов, датируемых концом XVI — началом XVII столетия. Других построек белого духовенства от этого времени не сохранилось. Первые приходские церкви строились из временных материалов и впоследствии были полностью перестроены.

Соборы Мексики, которые повторяли схему испанского собора в Хаэне (начат в 1546 г.), — грандиозные трехнефные церкви (в среднем 50×100 м) с восьмигранной апсидой и двумя башнями на западном фасаде.

Наиболее характерными сооружениями этого периода являются соборы-близнецы: в Пуэбле (начат в 1555—1558, по проекту испанского арх. Ф. Бесерра) и в Мехико (начат в 1563, по проекту К. де Арсиньегас). Их различия определяются размерами (собор в Мехико значительно грандиознее) и отделкой фасадов, затянувшейся в столице до начала XIX в. (рис. 12). Поэтому архитектурные новшества наиболее последовательно воплощены в соборе Пуэблы, законченном в 1649 г. (рис. 13).

Уравновешенная ордерная композиция его западного фасада, строгий силуэт огромных, квадратных в плане башен, горизонтальности боковых фасадов, спокойная гладь стен и грандиозность объемов обнаруживают родство с холодным, чопорным и величавым стилем Х. Эрреры — создателя Эскориала, стилем, который в общем остался чужд мексиканской архитектуре. Столь же значительны изменения в интерьере. Его облик резко отличен от монастырских храмов,



12. Мехико. Собор, 1563—1813 гг. План (к собору примыкает ризница Саградио Метрополитано, 1749—1768, арх. Л. Родригес), фасад



хотя конструкция практически не претерпела изменений. Вместо нервюрных сводов — полуциркульные своды с распалубками в главном нефе, купольные в боковых, опирающиеся на столбы с приставными каннелированными полуколоннами. Хотя высота колонн больше допускаемой каноническими пропорциями ордера, формы их отличаются ясностью и чистотой. И весь интерьер, несмотря на некоторую дробность, создаваемую подчеркнутыми цветом гранями распалубок, подпружных арок, декора-



13. Пуэбла. Собор, 1555—1649 гг., Ф. Бесерра. Общий вид, интерьер



тивной полосой в центре свода, полон благодорчества и человечности.

В XVII в. страна, обескровленная жестокостями колонистов, обезлюдившая после нескольких эпидемий, почти ничего не строит. Лишь к концу века появляются симптомы экономического подъема и оживляется строительная деятельность.

XVIII век был великим веком мексиканской архитектуры и по эстетической ее ценности, и по размаху строительства. Продукция его огромна — 8000 вновь возведенных и перестроенных до неузнаваемости церквей, сотни дворцов, несколько коллегий и больниц. Бурно расцветает барокко, в котором гений мексиканского народа выразил себя с предельной мощью и самобытностью. В XVIII в. впервые в истории колониальной архитектуры достигает значительного размаха гражданское строительство. Впервые богатством своего декора жилые дома начинают приближаться к культовому зодчеству. И хотя оно по-прежнему остается ве-

лущим, увеличение значимости и удельного веса светских построек можно считать первыми ростками антиклерикализма и светской культуры.

Как и в предшествующие века, мексиканская архитектура развивается в постоянном и тесном контакте с испанской. В той и другой типология зданий и особенности их пространственной организации остаются неизменными: простые прямоугольные планы и объемные построения, плоскостная трактовка фасадов. Свойственный барокко динамизм затронул лишь декор, многообразие и сложность которого неизмеримо возрастает. В архитектурном убранстве конденсируется изобретательность и богатство фантазии испанских и мексиканских зодчих.

Вместе с тем в Мексике особенности испанского барокко, его контраст и декоративность, кажется, превосходят пределы человеческой фантазии. Ультра-барокко — так называют эту архитектуру мексиканцы. В чрезмерности ее скульптурного декора есть что-то восточное, родственное средневековым храмам Индии.

Впечатление богатства, пышности достигается за счет увеличения размеров и насыщенности декорируемых поверхностей, а благодаря этому и за счет усиления контраста между гладкими и насыщенными декором плоскостями. Этот прием, бывший основным в архитектуре испанского платереско и его готицизированном варианте в колониях, остался таковым и в барокко Нового Света. Декор на фасадах жилых домов концентрируется на порталах и чрезвычайно разнообразных по форме балконах, в храмах — на порталах, завершениях башен и куполах. Контраст между нижними, лишенными декора плоскостями башни и верхними, богато декорированными, как и контраст между центральной и боковыми частями западного фасада церкви, между сложным силуэтом и богатством декора главного фасада и спокойными горизонталями и гладкими плоскостями боковых, подчеркивает насыщенность декоративного убранства, разномасштабность архитектурных форм и гладких поверхностей — огромные размеры сооружений. Насыщенность орнаментикой и грандиозность, колоссальность — эти два качества постоянно подчеркиваются в архитектуре, отражавшей вкусы верхушки колониального общества, стремившейся превзойти метрополию роскошью своих построек.

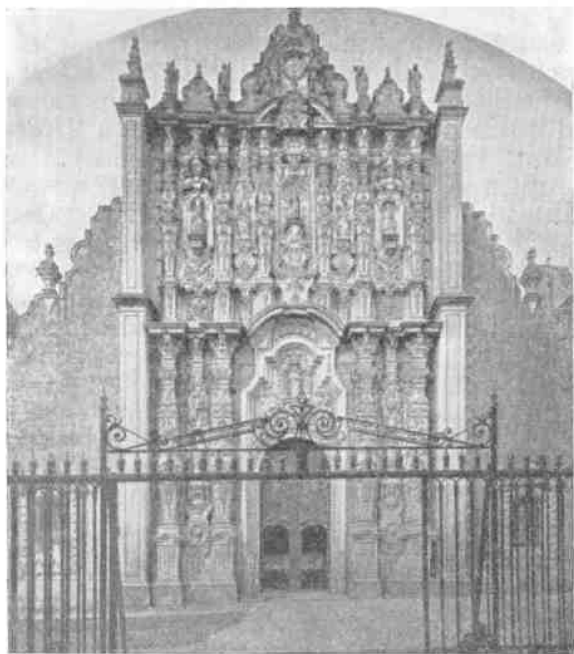
Казалось бы, чисто количественные изменения: увеличение числа акцентов — живописных декоративных пятен, возросшая пластичность резьбы, усложнение ее форм, стирание грани между главными и второстепенными элементами — приводят к качественным изменениям в архитектурном образе зданий. Они же создают предпосылки для органичного включения местных мотивов в общую систему архитектурного убранства. Декоративный характер стиля приводит к тому, что именно в трактовке декора, в употреблении туземных мотивов дают о себе знать дух народа, доевропейские традиции и традиции, сложившиеся здесь после завоевания. Наряду с местными в Мексике получают распространение заимствованные из метрополии, но не встречающиеся в ее барокко, изысканные в своей нарядной красоте детали арабской архитектуры — восьмигранные, звездчатые, килевидные, многолопастные, фестончатые арки; арки и окна, форма которых образуется путем сложной и прихотливой комбинации перечисленных форм.

Декоративность мексиканского барокко воспринимается особенно остро потому, что обилие орнамента, сложность форм сочетаются с умелым и активным использованием фактурных контрастов и яркого цвета, применявшихся в Испании очень сдержанно. Фасады построек здесь облицовывались красным кирпичом, многоцветными изразцами, местными породами камня, отличными по фактуре и цвету, тесаным камнем и булыжником. В интерьерах храмов деревянная резьба сплошь покрывает стены и своды, создавая вибрирующую, сказочно мерцающую золотом поверхность, блеск которой оттеняется красным, белым, синим фоном, полихромной резьбой по гипсу, изразцами.

Архитектура XVIII в. замечательна многообразием местных школ. Их своеобразие сводится к своеобразию декора.

Одной из самых значительных является столичная школа, влияние которой распространяется на север — в районы, богатые серебряными рудниками.

Несмотря на размах дворцового строительства, основные достижения столичной школы сосредоточены в культовой архитектуре. Наибольший интерес представляет эволюция декоративного убранства порталов. Архитекторы 1-й половины и середины XVIII в. сосредоточили свои усилия на лик-



14. Мехико. Церковь Саграрио Метрополитано, 1749—1768 гг., Л. Родригес

видации тектонического смысла ордерных форм. Стремясь нарушить статичность ордерной композиции портала, крупный столичный зодчий Мигель Кустодио Дуран придает пилястрам церкви Сан-Хуан-де-Диос (1729 год) волнообразную форму. Неустойчивые дрожащие очертания продолжают в антаблементе и завершаются декоративными мотивами, напоминающими по виду колеблемые ветром языки пламени.

В 40—70-е годы XVIII в. в архитектуре столичной школы ордер утрачивает всякое сходство с исходными формами. Этапным произведением этого периода является ризница собора Саграрио Метрополитано в Мехико, пристроенная к его южному фасаду. Уникальность назначения обусловила необычные для Мексики план и объемную композицию в виде греческого креста. Выходящие на главную площадь и улицу западный и южный фасады образуют декоративный щит, подобие гигантского фронтона, закрывающего концы креста и более низкие боковые части. Композиция здания, и это типично для барокко Латинской Америки, строится на острейших противопоставлениях. Это контраст между гладью боковых и насыщенностью дробным декором центральных частей двух главных

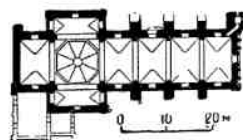
фасадов, между тесаным камнем облицовки последних и булыжными стенами внутренних объемов, светлым мелкозернистым камнем, из которого выполнен декор, и пористым красноватым камнем тесонтле остальных частей здания (рис. 14).

Церковь Саграрио знаменует перерождение архитектурного декора, превращение его в декоративную скульптуру. Колонны и пилястры, некогда украшавшие портал, как бы распадаются на мелкие, декоративные, нарочито неустойчивые, нанизанные по вертикали формы, совокупность которых получила название эстипите (*estipite*). Оно состоит из высокой обильно орнаментированной базы, на которой вопреки законам статики установлена вершиной вниз усеченная пирамида, на ней возвышается куб или параллелепипед, потом еще одна усеченная пирамида, на этот раз установленная нормально, и, наконец, капитель, значительно более широкая, чем завершение пирамидки.

Эстипите, изобретенное в начале XVIII в. Чурригерой, применялось в метрополии в декоративном искусстве и мелких архитектурных формах. И лишь в Мексике оно стало определяющим элементом стиля монументальной архитектуры. Именно здесь, а не в Испании мотивы эстипите получили полное развитие, мощь и самобытность.

На фасадах Саграрио один ярус эстипите громоздится на другой. Каждый его элемент украшен медальонами, розетками, изломами, консолями, волютами, бюстами, скульптурами в нишах, растительным орнаментом. Такие же нити эстипите помещены и в «интерколумниях».

Автор церкви Саграрио Лоренсо Родригес был первым, кто перенес занесенные в Мексику формы эстипите в монументальную архитектуру. Важен не факт переноса форм деревянных ретабло на фасад, он не нов. Важно, что благодаря этому утвердился новый тип главного фасада, в котором окончательно исчезает тектоничность ордера. Раздробленные на мелкие, откровенно декоративные детали, его формы утрачивают какое бы то ни было сходство с прототипом.



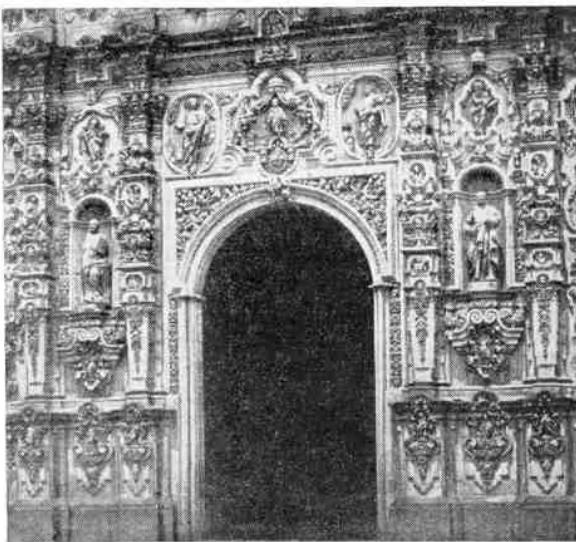
15. Мехико. Церковь Сан-тисима Тринидад, 1755—1783 гг., Л. Родригес. План

16. Тепоцотлан. Церковь Сан-Мартин, 1760—1762 гг.
Фасад и фрагмент фасада

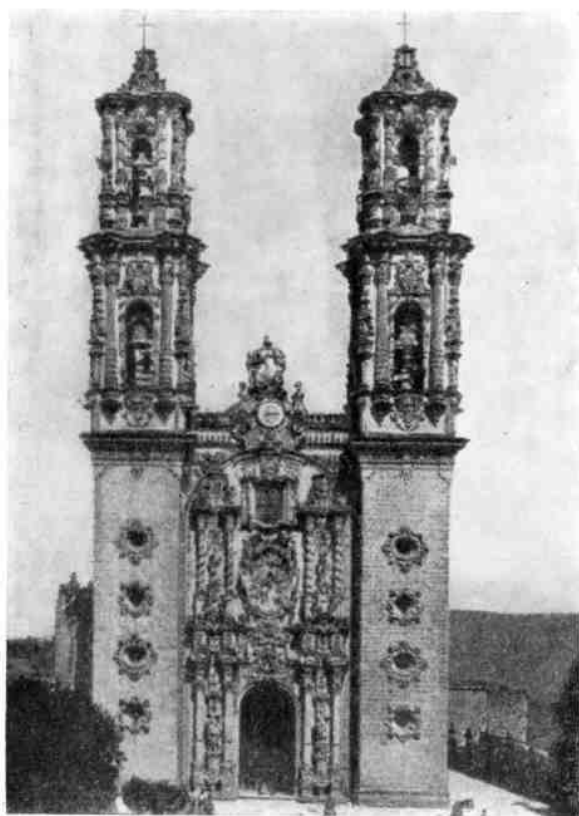
Тождественность декоративного убранства фасадов и интерьеров, вернее порталов и ретабло, о чем свидетельствуют порталы церкви Саграрио и ретабло храма в Апам, говорит о своеобразном «поверхностном» характере приемов барокко Мексики (см. рис. 14). Его особенностью сводятся к украшению зданий гигантскими декоративными щитами, где вновь изобретенные мотивы сочетаются с виртуозно вкомпонованными традиционными формами.

Для столичной школы середины XVIII в. характерны также церкви-близнецы — Сан-Мартин в Тепоцотлане и Сантисима Тринидад в Мехико. Церковь Сантисима (1755—1785) сохранила от XVI в. не только простейшую форму плана в виде латинского креста, но схему церкви-крепости с могучими контрфорсами, немногочисленными узкими проемами и одной башней (рис. 15). Единственное отличие — исчезновение крепостных зубцов и каскад вертикальных лент эстипите на западном фасаде, находящий продолжение в богатом декоре венчания башни. Асимметричная композиция подчеркнута нарочито неустойчивым расположением акцентов. Силуэт церкви вписывается в треугольник. Но его вершина, смещенная вбок, создает впечатление направленного вниз движения. Живописность размещения объемов и декоративных пятен сочетается со статичностью, законченностью и замкнутостью в себе всех элементов декоративного убранства: портала, завершения башни, эстипите. Формы самого эстипите близки церквям Саграрио и Сан-Мартин в Тепоцотлане (1760—1762), декор которой приписывается Л. Родригесу. Последняя является подлинной жемчужиной мексиканской архитектуры (рис. 16). Она замечательна не только богатством форм эстипите и интерэстипите, совершенством и гармоничностью их выполнения, но и единством декора портала и интерьеров. Многочисленные ретабло церкви (три в апсиде, шесть в трансепте и два в нефе), сосредоточенные в восточной части, сверканием богатой скульптуры и орнаментики, превращают ее в сказочный золотой грот.

Современница церквей с эстипите церковь Санта-Приска-и-Сан-Севастьян в Таско (1751—1758, архитекторы Диего Дуран Берруэкос и Хуан Кавальеро) представляет



иную ветвь столичной школы (рис. 17). Композиция ее западного фасада строго симметрична, эстипите почти не применяется. Здесь как будто переосмыслены динамика и неустойчивость составляющих его



17. Таско. Церковь Санта-Приска, 1751—1758 гг., Д. Дуран Берруэко, Х. Кавальеро

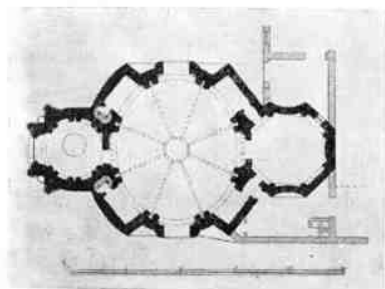
форм. Высокие башни придают облику храма стройность и даже хрупкость. Декор двух верхних ярусов создает впечатление вибрации силуэта. Его дрожащие формы удивительно гармонируют с неустойчивой композицией портала, где две фигурки в интерколумниях нижнего яруса принимают на себя всю тяжесть декора верхнего. Вибрирующее, лишенное четко очерченных граней пространство встречается нас и в интерьере церкви. Пилястры, арки, грани сводов, столбы с бесчисленными изломами как бы растворяются в пространстве.

Эта тенденция приводит в конце XVIII в., с одной стороны, к утрате законченности деталей, еще сохранившейся в эстипите, а с другой — к увеличению весомости декора и возрождению цельности формы колонн. Творчество крупнейшего зодчего Мексики — Франсиско Антонио де Герреро-и-Торреса — воплощает обе тенденции. В интерьере церкви Ла Эсеньяса (1772—1778) эффект, создаваемый контрастом между

низкой полутемной входной частью и центральной — высокой в высшей степени театральной. Светлое, перекрытое куполом пространство кажется бесконечным. Выразительности интерьера способствует живопись стен с легкими, как бы воздушными изображениями. Ретабло окончательно теряет самостоятельность, его легкие дрожащие формы становятся частью декоративного ансамбля, в формах которого есть что-то призрачное, нереальное.

Другое сооружение Герреро-и-Торреса — капелла Посито в Гуадалупе-Идальго (1779—1791) — также поражает декоративностью, но другого порядка (рис. 18). Ее композиция и декор подчеркнута пластичны. И это достигается как необычно сложной для Мексики композицией в виде трех расположенных по одной оси овальных объемов (копия плана церкви из трактата зодчего итальянского ренессанса Себастьяно Серлио), так и обычным приемом — на фоне глади стен богатый портал, декор которого как бы уплотнился, формы приобрели весомость и приземистость. Каждый из трех объемов капеллы увенчан куполом, облицованным синими и белыми изразцами, образующими зигзагообразный узор. С красно-коричневыми стенами из вулканического камня тесонтле контрастируют высеченные из светлого камня звездообразные обрамления окон, волнообразные завершения парапетов.

Со столичной школой соперничает школа Пуэблы, формирование которой началось еще во 2-й половине XVII в. Основная ее особенность — полихромия. Она поражает сказочной яркостью, многокрасочностью церквей, дворцов, домов простых ремесленников. Храмы толтеков, населявших область Пуэблы до прихода испанцев, были ярко окрашены. В архитектуре барокко эта традиция возродилась с небывалой силой. Богатейший декоративный эффект создается в Пуэбле значительно меньшими затратами труда и с помощью более дешевых материалов, чем в столице. Для облицовки фасадов используется розовый кирпич разной формы — прямоугольной, квадратной, многогранной и восьмигранной; часто применяется кладка «в елочку». Рисунок кирпичной кладки усложняется вкраплением в нее зеленых, белых, красных, желтых и синих изразцов, создающих в сочетании с кирпичом яркий орнаментальный узор.

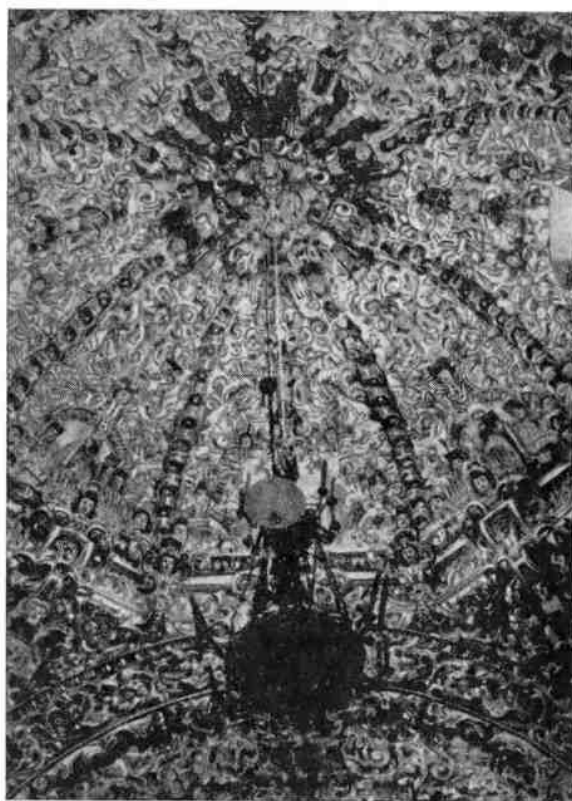


18. Мехико. Капелла Посито в Гуадалупе-Идальго, 1779—1791 гг., Ф. А. де Герреро-и-Торрес. План, фасад

Для школы Пуэблы, более известной под именем Поблано, т. е. народная, характерна церковь Санта-Мария в Тонанцингле (около 1700). Центральная часть ее западного фасада и смещенная вбок колокольня украшены поставленными на угол изразцами. Поверхность фасада церкви напоминает красочный орнаментальный ковер, наброшенный на стены без всякой заботы о соблюдении симметрии. Под его покровом исчезают ордерные формы портала и колокольни. Многоцветные изразцы образуют на поверхности фасада самостоятельный узор, не отвечающий тектоническому смыслу и

разрушающий цельность архитектурной формы. Не менее типичен интерьер, в котором, как и на фасаде, поражает щедрое применение незамысловатых декоративных форм. Здесь нет тщательности и законченности столичной школы, но много фантазии, изобретательности, какого-то простодушного упоения обилием и интенсивностью цвета и декора (рис. 19). Извивающиеся наподобие мелких ручейков волнообразные завитки, волюты, растительные мотивы, головки ангелов — все эти мотивы, как бы вырастающие один из другого и покрывающие стены, своды, купола, выполнены из гипса, окрашенного в синева-зеленые тона и окаймленные по контуру золотой полоской.

Наивное очарование церкви Санта-Мария в Тонанцингле представляет особенности индейского, подлинно народного зодчества Пуэблы. Церковь Сан-Франсиско (1743—1767), построенная в самом городе, — его «испанский» аристократический вариант. Облицованный розовым кирпичом



19. Тонанцингла. Церковь Санта-Мария, ок. 1700 г. Фрагмент купола

западный фасад имеет вид небольшой расширяющейся наружу ниши трапециевидной формы. Это создает физически ощутимый центр притяжения как бы гостеприимно раскрытого вовне фасада. В углублении помещен портал, украшенный характерным для столичной школы эстипите из серого камня. Филигранные формы рельефа и серая окраска камня выразительно оттеняются яркими по цвету изразцовыми панно с изображениями цветов и ваз, очень популярных в архитектурной орнаментике Пуэблы. Традиция облицовки наружных стен изразцами и изразцовыми панно сохраняется в Пуэбле вплоть до 30-х годов XIX в.

Небольшая церковь иезуитской коллегии Санта-Мария де Окотлан в г. Тласкала (1745—1760) соединила в себе декоративную мощь двух основных архитектурных школ Новой Испании — Мехико и Пуэблы (рис. 20). Ее по праву можно считать самым значительным сооружением колониальной архитектуры континента и одним из самых изысканных и красочных в мировом

зодчестве. Западный фасад храма (автор индеец Ф. Мигель) имеет вид белоснежной раковины — ниши, заполненной тончайшим узором эстипите с красивым окном звездчатой формы над проемом портала. Боковые части фасада совершенно гладкие. Они облицованы розовым кирпичом шестигранной формы. Их швы читаются очень ясно, и это создает впечатление легкой сетки, прозрачным узором покрывающей поверхность стен. Завершения башен тоже белого цвета, тоже покрыты сложным декором, как и центральная часть фасада.

Особенностями жилых домов Пуэблы являются ленточные балконы, козырьки над плоскими арками над балконами, галереи и крытые коридоры внутренних дворов, опирающиеся не на колонны, а на арки, поддерживаемые консолями. Необычность этих форм, обилие и прихотливость волнообразных линий в сочетании с многоцветностью настолько экзотичны, что, кажется, переносят нас в волшебный мир восточных сказок (рис. 21).



20. Тласкала. Церковь Санта-Мария де Окотлан, 1745—1760 гг., Ф. Мигель



21. Пуэбла. Жилой дом «Каса де Альфеньике», 1760 — 1790 гг., А. де Санта-Мария Инчаурреги



10. Тласкала. Санта Мариа де Окотлан, 1745—
1760 гг.

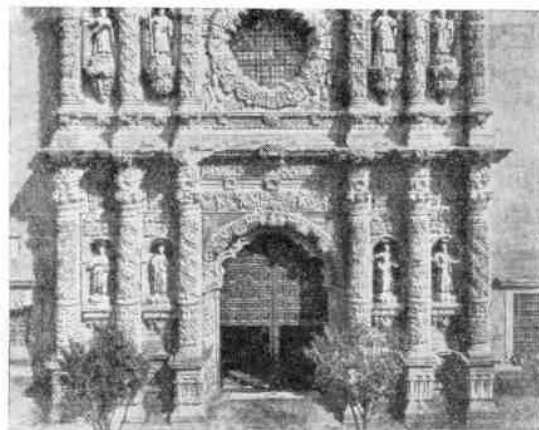


22. Керетаро. Дом Ривера, XVIII в.

Та же фантастичность и волшебное богатство форм, но в иной интерпретации присущи архитектурной школе Керетаро. Она славится великолепными ретабло и особенно арочными галереями во дворах жилых домов. Форма их арок (многолопастных, фестончатых и т. д.) — самое причудливое в своей изобретательности порождение фантазии зодчих мексиканского барокко. В этом отношении Керетаро не знает соперников ни в Мексике, ни в метрополии (рис. 22).

Еще вариант необычайно пышного барокко был создан в Сакатекасе — крупнейшем городе серебряных рудников. В XVIII в. город переживает подъем. Строятся великолепные церкви и лучшая среди них — собор (1734—1752), продолжающий традиции церквей-крепостей XVI в. (рис. 23). Своеобразие ему, как и всюду в Мексике, придает местный материал — плотный камень красноватого цвета и огромный портал — панно западного фасада. Вся его плоскость и детали — колонны, антаблемент, архивольты арок и обрамления окон —

покрыты богатейшим скульптурным декором, расположенным симметрично и несколько статичным в своей тяжеловесности. Обилие индейских мотивов, сочность и грубоватость моделировки несвойственны остальным районам Мексики и напоминают



23. Сакатекас. Собор. Фасад, 1734—1752 гг.

24. Оахака

1 — церковь Ла Соледад, 1690 г.; 2 — церковь Санто-Доминго, интерьер, 1657 г.



Перу. Однако исходный принцип проектирования сохраняется, как сохраняются насыщенность и горделивость архитектурного образа, создаваемые крупномасштабностью, гигантскими размерами, насыщенностью декора, словом пристрастием ко всему чрезмерному, что характерно для барокко Новой Испании.

Беспорной индивидуальностью отличаются постройки Оахаки, расположенной близ Гватемалы — в районе высокой сейсмичности. Во избежание разрушений от бесчисленных землетрясений здесь строят особенно массивно. Башни церквей едва возвышаются над западным фасадом — и это очень отличает их от стройных башен Мехико и Пуэблы. Контрфорсы особенно могучи, и даже западный фасад укрепляется огромными башнеобразными контрфорсами. В церкви Ла Соледад (1682 — 1690) они включены в композицию портала, который трактован как огромная раскрывающаяся наружу ниша, украшенная четьрьмя ярусами колонн (рис. 24,1). Архитектурный декор фасадов и интерьеров (рис. 24,2) соответствует статичности композиции церкви. Колонна не только не дробится на отдельные элементы эстипите, но, напротив, пластика ее объема подчеркнута, как подчеркнута крупность и энергичность формы капителей и круглой скульптуры. Этот тип церкви и декора остается неизменным на протяжении всего XVIII в., как в любой другой местности, где неизменно на протяжении столетия варьируются полюбившиеся мотивы.

Феодальная разобщенность обусловила и яркую индивидуальность архитектуры полуострова Юкатан. Его окраинное положение благоприятствовало более устойчивому, чем где бы то ни было, сохранению традиций монастырского строительства XVI в. Суровая простота и определенный провинциализм зодчества этой области представляет разительный контраст с роскошными храмами Мехико, Пуэблы, Сакатехаса, Оахаки. Здесь сохраняются все атрибуты крепостных сооружений — зубцы, внутренние ходы-галереи. Основной декоративной темой являются причудливые звонницы — фронтоны в форме вытянутой трехступчатой плиты, прорезанной тремя ярусами арок звона.

На рубеже XVIII—XIX вв. в Мексике начинают появляться сооружения, которые можно отнести к классицизму. Однако ни по размаху, ни по оригинальности, ни по цельности классицизм не может соперничать с великим стилем мексиканской архитектуры — барокко.

4. АРХИТЕКТУРА БЫВШИХ ИСПАНСКИХ ВЛАДЕНИЙ НА ТЕРРИТОРИИ США

Испанские владения в Америке (вице-королевство Новая Испания) не кончались границами современной Мексики, а простирались дальше на север, захватывая земли, принадлежащие Соединенным Штатам — Калифорнию, Аризону, Нью-Мехико, Техас, Луизиану и Флориду. Эти районы сильно отличались от областей, бывших ядром вице-королевства. Бедные драгоценными металлами, пустынные, заселенные в основном воинственными кочевниками, они отпугивали испанцев. Решающая роль в их колонизации принадлежала церкви. Нищенствующие ордена, положившие начало обращению индейцев в христианство, создавшие систему и административный аппарат церковной власти на землях бывшего государства ацтеков, были в 70-х годах XVI в. оттеснены от руководства белым духовенством. Это побудило их начать колонизацию не привлекавших светские власти северных районов. Интенсивная миссионерская деятельность развернулась здесь в конце XVII и в XVIII в. Этим же временем датируются памятники архитектуры. Более ранние были разрушены индейцами, и их пришлось либо восстанавливать, либо возводить заново.

Из особенностей колонизации вытекает и основная особенность зодчества испанских колоний на территории США — преобладание миссий, определяющее значение монастырской архитектуры, сохранявшееся здесь вплоть до освобождения от испанского ига, т. е. до 20-х годов XIX в., крепостной характер монастырей. В этом смысле она не имеет precedентов. Даже в Мексике, где роль нищенствующих орденов была особенно велика, эпоха монастырей-крепостей ограничивается XVI в.

Развивавшаяся вдали от культурных центров, не имевшая местных традиций эта архитектура создавалась под руководством

и по проектам миссионеров. Она представляет собой упрощенный и провинциальный вариант мексиканского зодчества, лишена самобытности и довольно беспомощна в художественном отношении. Исключением является лишь архитектура Нью-Мехико.

Территория Нью-Мехико была населена индейцами пуэбло — единственными в Северной Америке племенами, владевшими навыками монументального строительства. Их грандиозные общинные дома из кирпича-сырца (адобы) и камня состояли из хижин, пристроенных друг к другу. Обычно П-образные в плане комплексы строились в несколько ярусов, с уступами со стороны двора. Между собой и с землей из соображений безопасности они сообщались с помощью приставных деревянных лестниц. Толстые стены, узкие входные отверстия, террасообразный силуэт, нерасчлененный объем, настолько пластичный и тяжеловесный, что при взгляде на него исключалась мысль о возможности существования там внутреннего пространства — такова традиция местного зодчества. Ее влияние на архитектуру колониального периода было особенно значительным из-за отсутствия достаточной профессиональной подготовки миссионеров.

Миссии Нью-Мехико представляют собой ансамбль массивных побеленных сооружений. Производственные и хозяйственные сооружения пристраивались к жилым домам, тип которых остался неизменным с доколониальных времен. Церковь подобно ритуальным зданиям и святилищам индейцев стояла отдельно. Обнесенный стеной ансамбль миссионерских построек был подлинной крепостью, в котором церковь с собственной оградой, монастырскими помещениями и двором являлась как бы крепостью в крепости, т. е. при строительстве миссий предусматривалась защита как от внешних, так и от внутренних врагов (рис. 25). И эти меры предосторожности не были излишними.

Церкви — основные постройки миссий — характеризуются ярко выраженным единством. Устойчивость традиции была одной из особенностей этого зодчества. Постоянная угроза восстаний индейцев, оторванность и невозможность следить за сменой архитектурных направлений, культурная отсталость, консерватизм монастырского хозяйства обусловили неизменность архитектурных приемов. Но это не мешало со-

зданию самобытной школы, лишенной какого бы то ни было сходства с блестящим, пышным мексиканским ультрабарокко.

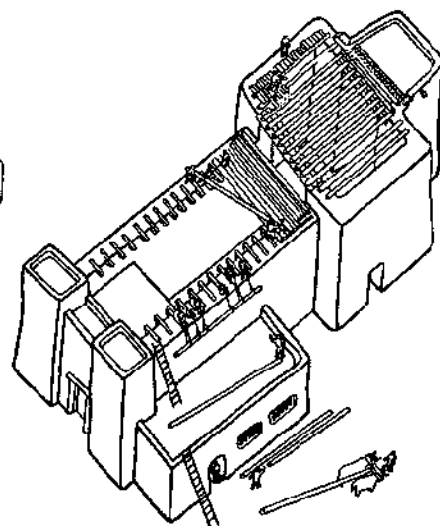
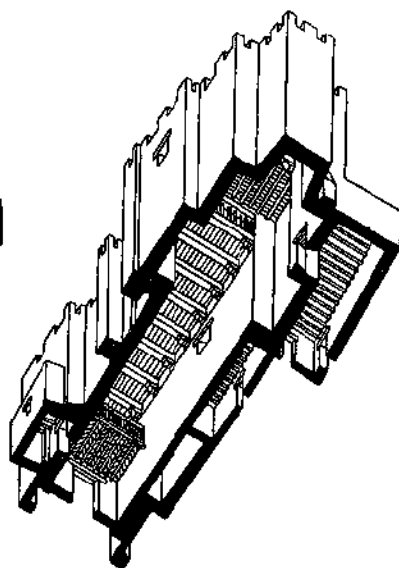
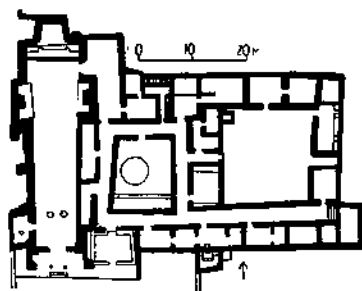
Как и другие постройки, храмы Нью-Мехико возводились из адобы и едва обработанного камня без раствора, обмазывались глиной и белились. Архитектурные формы европейских зданий, приспособленные к выполнению в камне, перерождаются, упрощаются и огрубляются. Обломы, сложные профили, лепные украшения отсутствуют. Основной строительный материал — адоба — исключает и возможность возведения арок и куполов. Колониальная архитектура Нью-Мехико их не знает. В силуэте господствуют прямые линии.

В условиях крайнего дефицита квалифицированных строителей здесь получил распространение простейший вариант мексиканского храма — однефный с прямоугольной или гранной апсидой, с трансептом, иногда выступающим за линию стен и возвышающимся над ними. Церкви перекрывались деревянными брусьями, укладываемыми прямо на стены. Концы брусьев отчетливо выделяются на плоскости стен. Они не только конструктивный элемент, но и служат средством обогащения и моделировки нерасчлененной плоскости стен, подчеркивают их протяженность, создают выразительную игру светотени. Для того чтобы стены могли выдержать тяжесть перекрытия, строители увеличивали

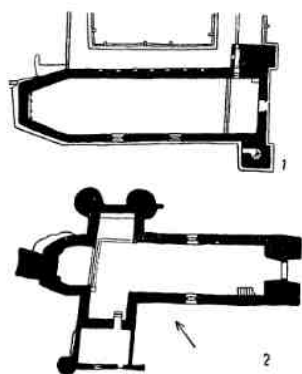
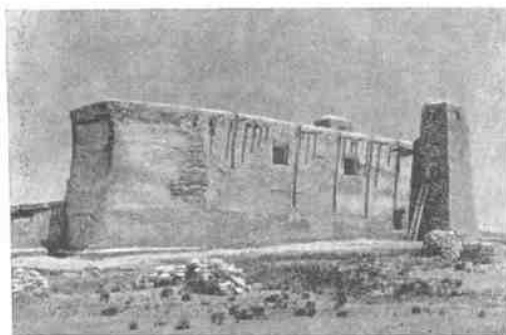
их толщину и сокращали до минимума число проемов, усиливали их устойчивость путем расширения книзу, укрепляли контрфорсами. В Нью-Мехико исчезает регулярность и точность линий мексиканских храмов, придававшая их облику определенный аристократизм. Напротив, храмы Нью-Мехико поражают грубой, стихийной, первозданной мощью.

Геометризм простейших, ясных по контуру и сочетанию, как бы вросших в землю объемов, резкие грани, террасообразный силуэт — эта характеристика приложима ко всем постройкам. Их массы до такой степени обобщены, сведены до такого абстрагированного сочетания простейших блоков, что напоминают увеличенные до гигантских размеров композиции современных скульпторов. Сравнение со скульптурой неслучайно. Храмы Нью-Мехико кажутся не выстроенными, а вылепленными — настолько убедительна их пластичность и неощутимо заключенное в толстых стенах внутреннее пространство.

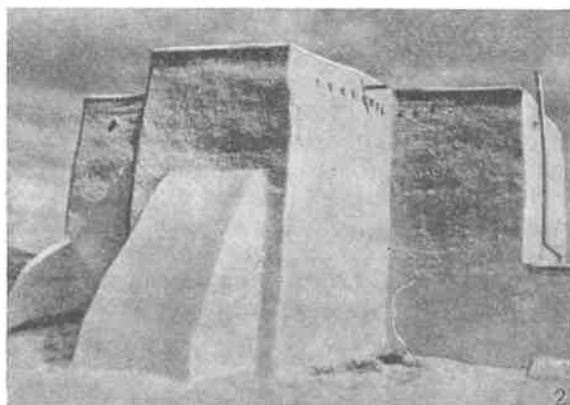
Одно из самых характерных сооружений — церковь Сан-Эстебан в Акома (после 1664) замечательна четкостью согласования огромных объемов (рис. 26.1). Вертикали расширяющихся книзу башен оттеняют величавую мощь церковного здания. Концы балок перекрытия кажутся особенно изящными на неровной поверхности стен. Очевидно, неровность происходила не только от



25. План монастыря Або и конструкция храмов в миссиях Нью-Мехико



26. 1 — Акома, миссионерская церковь, после 1664 г., план и общий вид; 2 — Ранчо де Таос, миссионерская церковь, после 1779 г., план и общий вид со стороны главного фасада и аспиды



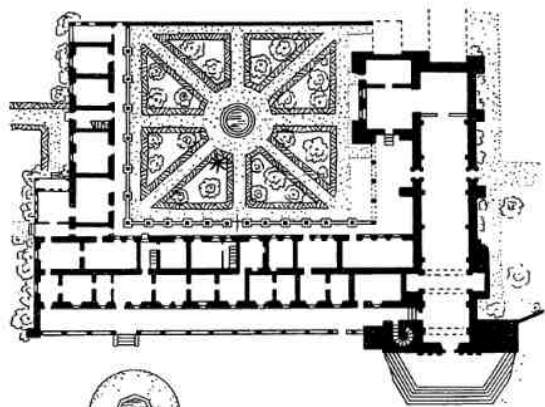
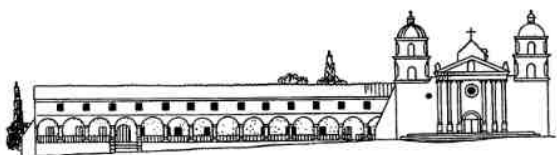
недостаточной квалификации строителей, но была в какой-то степени сознательной. Именно благодаря ей так остро ощущается богатейшая мощь зодчества Нью-Мехико.

Справедливость этого предположения подтверждает еще один шедевр Нью-Мехико — храм в Ранчо де Таосе (после 1779). Его объем с выступающим трансептом и могучими глыбами контрфорсов приобретают трепетность одушевленного организма, а со стороны западного фасада устрашает иллюзией неуклонного движения. Высоко взметнувшиеся над башнями и фронтоном кресты, такие хрупкие по сравнению с массой храма, как бы плывут в воздухе. Точность прямой линии засушила бы всю композицию, не только лишила бы ее выразительности, но сделала бы очевидными архитектурные погрешности (рис. 26, 2).

Интерьеры храмов под стать их фасадам. В XVII и 1-й половине XVIII в. они поражают аскетизмом и экспрессией, создаваемой сопоставлением суровой поверхности стен и пластикой огромных балок перекрытия, энергичными линиями кронштейнов (интерьер церкви Сан-Хосе в Чаме). Позднее, как в церкви Сан-Хосе в Лагуне (1760—1846), начинают появляться роспи-

си, почти исключительно орнаментальные. По стенам нефа проходит декоративная полоса, где улиткоподобные мотивы чередуются с чем-то вроде схематизированных человеческих фигурок. В алтарной части, подчеркивая ее значительность, роспись ковровым узором сплошь покрывает стены и служит фоном для образов иконостаса. Все вместе образует очаровательный своею непосредственностью ансамбль. Но нарядный декор не подменяет собой и не уничтожает четкость архитектурной композиции, как в Мехико или Пуэбло. Он всегда остается сдержанным и плоскостным.

Уникальным памятником гражданской архитектуры является дворец губернатора в Санта-Фе (1609). Компактные объемы боковых частей, напоминающие жилые постройки индейцев-пуэбло, контрастируя с протяженностью провала лоджии, подчеркивают экспрессивность, которая так характерна для зодчества Нью-Мехико. Колоннада лоджии несет деревянное балочное перекрытие, характерное для местности, не



27. Миссия Санта-Барбара, рубеж XVIII—XIX вв. Генплан и фасад

знавшей арочных конструкций. Как и в культовых постройках, конструкция обнажена и даже подчеркнута: массивные балки перекрытия отчетливо видны на фасаде, выделенные цветом и резьбой.

Архитектура Калифорнии заслуживает рассмотрения лишь как наиболее типичный пример миссионерской деятельности в остальных штатах. Города здесь начали появляться лишь в XIX в., и монументальная архитектура колониального периода в буквальном смысле ограничивается постройками миссионеров.

Хотя этот район был открыт в 1542 г., фактически его колонизация началась после 1769 г., когда он после изгнания иезуитов попал под опеку францисканцев. Их миссионерская деятельность, отмечавшая собой последний и быть может самый успешный этап деятельности духовенства старой Испании, проводилась последовательно и планомерно. Миссии строились в прибрежной полосе, по которой проходила основная дорога, именовавшаяся современниками королевской. Располагались они на расстоянии одного дня пути друг от друга. Через каждые 2—3 года основывалась новая миссия.

Первой в 1769 г. была основана миссия Сан-Карлос Борromeо, в 1771 — миссии Сан-Габриель и Сан-Антонио и т. д., всего 21 миссия. Последняя из них — Сан-Франсиско-де-Солано была заложена в 1823 г., через 2 года после провозглашения независимости Мексики.

В отличие от Нью-Мехико здесь наряду с адобой широко применяются обожженный кирпич и камень, своды, арки, купола. Все сооружения миссий имеют вполне европейский облик — нечто среднее между провинциальным вариантом итальянского ренессанса и классицизма, смешанных с реминисценциями крепостной архитектуры. Вместе с тем, как и все постройки испанских колоний, они огромны по размерам. Храмы, подавлявшие своей грандиозностью, вмещали все индейское население миссий, а в случае необходимости служили защитой от него же (миссии Санта-Барбара, рис. 27, и Сан-Хуан-де-Капистрано).



28. Миссия Сан-Хосе-и-Сан-Мигель-де-Агуайо близ Сан-Антонио, конец XVIII в. Фрагмент фасада

В противоположность итальянизированной архитектуре миссий Калифорнии миссии Техаса сочетают в себе, несмотря на позднюю дату, черты мексиканского монастыря-крепости с подобием эстипите на западном фасаде церкви (миссия Сан-Хосе-и-Сан-Мигель-де-Агуайо, конец XVIII в., рис. 28).

5. АРХИТЕКТУРА ВИЦЕ-КОРОЛЕВСТВА ПЕРУ (ПЕРУ И БОЛИВИИ)

Второй важнейшей колонией Испании в Новом Свете было вице-королевство Перу. Первоначально его территория в 18 раз превосходила размеры метрополии и во много раз — размеры Новой Испании. По природно-климатическим и экономическим условиям, традициям и особенностям быта оно сильно отличалось от обоих. На его территории жили индейские племена, достигшие разного уровня развития и игравшие различную роль в системе созданной испанцами огромной колониальной державы. Центром этой державы были земли нынешних Перу и Боливии — ядро второго могущественного государственного образования Древней Америки — империи инков. Только их архитектура могла соперничать с архитектурой Мексики высоким художественным уровнем и размахом строительных работ.

Области, входящие теперь в Перу и Боливию, делились на две части, отличные друг от друга и по архитектуре. Узкая прибрежная полоса с засушливым жарким климатом до прибытия европейцев оставалась почти пустынной. Относительно крупные населенные пункты существовали лишь у рек. После прихода испанцев положение в основном не изменилось. Но здесь выросло несколько важных портов и среди них крупнейший город Южной Америки, столица вице-королевства — Лима, «город королей», архитектура которой, равно как и архитектура находившихся под ее культурным протекторатом портовых городов, отмечена наибольшей в южной части материка близостью испанским образцам.

Основными строительными материалами в бедной естественным камнем прибрежной долине служили тростник и глина. Постройки здесь чаще всего бывали глинобитными (тапиаль) или выкладывались из адобы. Стремление уменьшить разрушительные

последствия частых землетрясений привело к изобретению легких, устойчивых и дешевых сейсмостойких конструкций — «кинча», из которых возводились стены, купола и своды. Каркас из плетеного тростника служил арматурой для своеобразной бетонной массы, составленной из глины, гальки и известкового раствора. Иногда в качестве остова применялось дерево.

От архитектуры побережья значительно отличалось зодчество горных районов. Именно здесь находился второй очаг доколумбовой цивилизации — наиболее густо заселенные и освоенные на южном материке территории. Строили здесь в основном из естественного камня разных пород. Но архитектура области Анд не представляет собой однородного явления. Куско — столица империи инков — была полностью разрушена. На ее руинах, как и на руинах Мехико, частично с использованием материала старых зданий был выстроен новый испанский город — вторая столица вице-королевства. Так, в самом сердце бывшей «империи Солнца» возник город, в котором очень сильны элементы испанской архитектуры. Но искоренить местный дух, местные традиции испанцам не удалось. Постройки Куско замечательны туземной трактовкой и интерпретацией европейских образцов. Наряду с камнем здесь довольно широко, особенно для сводов, применялся кирпич.

Жители высокогорных плоскогорий Центральных Анд, как и жители Куско, пытались умерить роковые последствия землетрясений массивностью сложенных из камня, поистине циклопических стен. В горных районах в доиспанские времена была распространена резьба по камню, образцами которой служили орнаменты тканей и деревянная резьба. Эти особенности — мощь и приземистость построек, высокая культура обработки камня и орнаментальное богатство декоративной резьбы — определяют своеобразие архитектуры высокогорных районов Южной Америки, связь с доиспанским зодчеством. Недаром оно в пору своего расцвета — в XVIII в. — получило красноречивое название метиса Анд.

Однако даже самые крупные поселения и густонаселенные области Анд уступали мексиканским. Это обстоятельство наложило заметный отпечаток на архитектуру вице-королевства Перу. Оно сделало излишним аналогичное мексиканскому интенсивное строительство монастырей в XVI в.

Большинство монастырей Южной Америки возводилось в населенных испанцами и креолами городах. Их население оставалось стабильным, а все аспекты общественной жизни были ограниченными и взаимно связанными. Размещение монастырских ансамблей в городах делает особенно очевидной их принадлежность к аристократической верхушке общества. Здесь они не столько миссионеры, сколько неотъемлемая часть городской элиты, которой принадлежат все привилегии, почести, власть. И потому монастыри Южной Америки более ярко, чем мексиканские, демонстрируют роль и значение церкви в социальной иерархии Нового Света. Храмы и монастыри здесь так же многочисленны и грандиозны, как в Мексике. Но жилые дома скромнее по размерам; однородней по декору, малочисленней и скромней общественные здания. По сути дела подлинными дворцово-общественными комплексами городов Южной Америки являются монастыри, бесчисленные помещения которых сгруппированы вокруг нескольких внутренних дворов. Особым великолепием отличался главный двор. Предмет гордости монастыря — двор — был украшен статуями и фонтанами и служил своего рода приемной, куда допускались все любопытные. Особенно заметна эта чисто светская суетность и гордыня, руководившая строителями монастырей, при рассмотрении генпланов. Церковь не занимает ведущего места, ее размеры сравнительно скромны и на чертежах она теряется среди огромных дворов и построек бытового назначения (рис. 30, 1, 2).

Вице-королевство Перу представляло по сравнению с Новой Испанией значительно более удаленный и менее связанный с метрополией район (связи между вице-королевствами почти полностью отсутствовали, каждое из них непосредственно подчинялось Испании). Поэтому его архитектура повторяет развитие испанской еще менее точно, чем мексиканская. Кроме того, по сравнению с мексиканской она значительно более однородна. Начав развиваться лишь с конца XVI в., когда распри между приверженцами двух вождей конкисты — Писарро и Альмагро — были усмирены и установлен относительный порядок, она стала следовать образцам не готики и платереско, а более поздним — ренессансным. Но колониальная архитектура Перу и Боливии — это фактически архитектура барокко. Спра-

ведливость высказанного положения подтверждают малый объем строительства и немногочисленность построек рубежа XVI—XVII столетий, полное отсутствие сооружений в формах классицизма и, наконец, более длительный, чем в Мексике, период господства барокко. Он начинается в середине XVII в., и тогда же строительство в этом стиле приобретает размах, кажущийся особенно значительным на фоне застоя в Новой Испании.

Барокко Перу и Боливии неизвестны крайности декоративизма мексиканского ультрабарокко. Очевидно, наряду с менее тесными связями с метрополией немаловажную роль в этом сыграла и местная традиция. Инки были скорее инженерами, нежели архитекторами. Их постройки возведены из выложенных насухо, великолепно отесанных каменных глыб. Они выразительны своею суровой мощью, декор их скуп. Лишь широкая полоса барельефов, состоявших из многократно повторенных мотивов, украшала верхние части стен, так называемых ворот Солнца — ритуальных построек индейцев кечуа и аймара.

Характерная для испанских колоний феодальная разобщенность усугублялась в Перу и Боливии географической разобщенностью. Непрístupные горные хребты делали полной изоляцией многих районов. Эта разобщенность, преобладание индейцев в горных поселениях и сохранение там племенных традиций, высокий процент испанского населения и определяющая роль его вкусов в крупных городах, связь столичных городов с метрополией и полная оторванность от нее затерянных в горах индейских деревень приводят к обилию, многочисленных даже по сравнению с Мексикой, местных «школ».

Как и в Мексике, архитектура вице-королевства Перу развивается по-разному в областях, заселенных испанцами и индейцами. В индейских областях изменениям подвергся лишь тип храма. Рубеж XVI—XVII вв. отмечен там строительством группы приходских церквей на берегу высокогорного озера Титикака. Корона, много занимавшаяся вопросами духовной конкисты в районах, богатых драгоценными металлами, пожертвовала храмы 16 самым значительным поселениям этой области. В 1590 г. был подписан контракт на их строительство с мастерами Хуаном Гомесом и Хуаном Лопесом. К 1613 г. эта на-



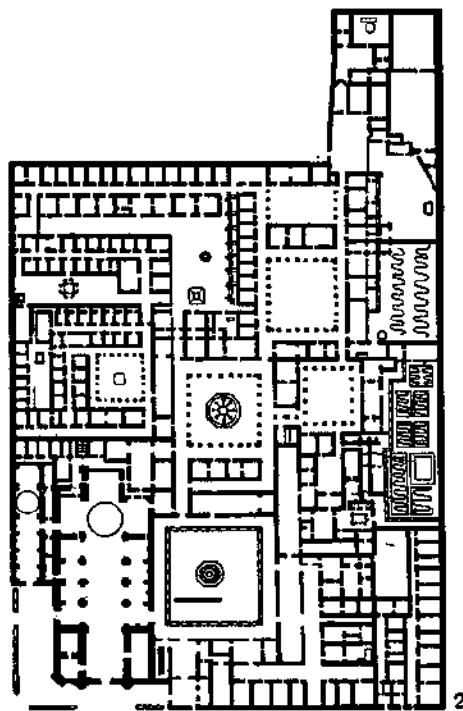
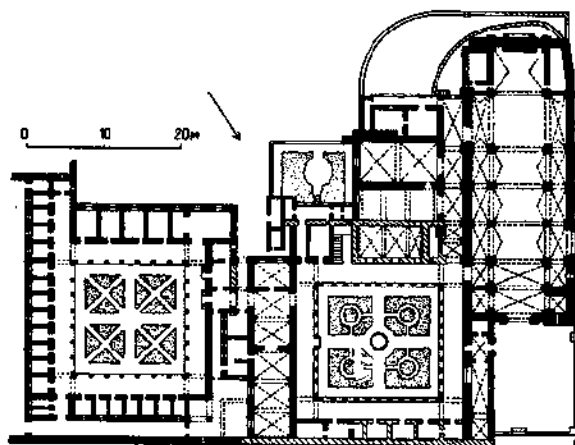
29. Чукито. Церковь Асунсьон. 1590—1613 гг. План

иболее типичная и многочисленная группа памятников раннего периода была закончена.

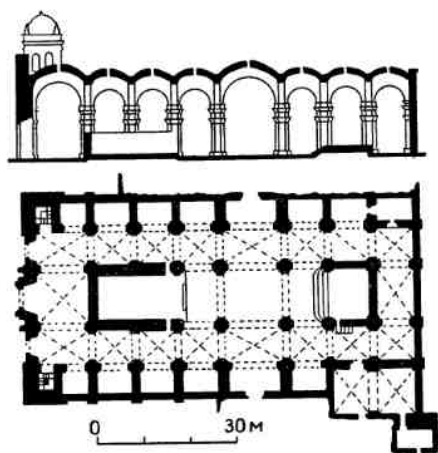
Все 16 храмов, лучшими из которых являются Асунсьон в Чукито, Сан-Мигель в Помата, Сан-Хуан в Акоре, ориентированы на главную площадь деревни боковым фасадом и отделены от нее оградой атрио (рис. 29). Хотя в индейских поселениях Перу и Боливии не строили монастырей, приходские церкви всегда возводились в глубине обширного атрио, происхождение и назначение которого аналогичны атриумам монастырей Мексики. Все храмы сложены из адобы, углы зданий и контрфорсы — из необработанного, башни и порталы — из тесаного камня, покрытия — из дерева и черепицы. Все они состоят из единственного узкого длинного нефа с граненой апсидой, двух больших капелл в средокрестии и массивной, квадратной в плане башни у одного из боковых фасадов. Каждая из церквей характеризуется статичностью и четкостью композиции, лаконизмом линий и форм, выразительностью сопоставления протяженных гладких плоскостей и пластики массивных объемов. Все части храма — башня, капеллы, неф — воспринимаются как самостоятельный, приставленный к другому объему. При насильственном переносе европейских образцов в среду, чуждую символике и сложности понятий христианской религии, должно было произойти и произошло упрощение композиции христианских храмов.

Традиционное для испанской архитектуры противопоставление насыщенных резным узорочьем декоративных пятен, гладких плоскостей стен простым объемам сливается с местным пониманием объема, пропорций, любовью к массивным постройкам, статичность которых подчеркивалась у инков трапиевидным силуэтом проемов и расширением стен книзу. В результате даже ранние сооружения колониальной поры приобретают местный колорит. Его не нарушают порталы в духе испанского

платереско. Декоративная трактовка ордера и его откровенно прикладной характер оказались сродни местному пониманию декора. Кроме того, здесь, на окраине тогдашнего цивилизованного мира, традиционная схема портала, выполненная местными мастерами, неизбежно становилась примитивней. Но более всего роднит эти храмы с доиспанскими сооружениями незначительное, на первый взгляд, смещение



30. 1 — Куско, монастырь Санто-Доминго, XVI—XVIII вв., план; 2 — Лима, монастырь Санто-Доминго, 1681 г., план



31. Куско. Собор, проект 1582—1598 гг., Ф. Бесерра; портал, 1651—1658 гг. План, разрез, фасад

акцентов. Главным является не узкий торцовый фасад, завершенный шипцом фронтона, а боковой — продольный, поднятый на невысокий ступенчатый стилобат. Центр его подчеркнут портиком, отчетливо выступающим на фоне гладкой, почти лишенной проемов стены. В результате совершенно иное, чуждое европейскому глазу и мышлению восприятие храма не как компактной вертикальной композиции, а растянутой горизонтальной, спокойная протяженность которой подчеркнута линиями ограды атрия и ступеней подия. Торжествуют свойственные доиспанской архитектуре статичность и горизонтализм.

Наибольший интерес в архитектуре испанских областей конца XVI—1-й половины XVII в. представляет застройка Куско.

Это один из немногих городов Латинской Америки, по сооружениям которого можно судить о том, как выглядели вскоре после завоевания города для испанцев. Но главное он единственный, где доколумбово зодчество органично вошло в новую застройку. Нижние части некоторых монастырских и жилых зданий, а иногда и целые улицы сохранили кладку из насухо пригнанных друг к другу глыб времени инков с выразительно обработанной лицевой поверхностью. В доме конкистадора Диего де Сильва (XVI в.) циклопический характер древней кладки подчеркивает крепостной облик здания.

Главным украшением фасада, прорезанного немногочисленными окнами, служит портал, где мотивы платереско соседствуют с квадратными и круглыми медальонами — любимым мотивом доколумбовой архитектуры. В остальном застройка Куско следует канонам, обязательным для всех испанских колоний.

В общем зодчество «испанских областей» Перу в конце XVI—1-й половине XVII в., как и в Мексике, развивается под знаком строительства соборов. Но в отличие от нее соборы двух столиц вице-королевства Перу — Куско и Лимы — имели основополагающее значение и оказали непосредственное влияние на архитектуру барокко. История обоих зданий типична для Латинской Америки. Близки они и по композиции, но собору в Куско посчастливилось сохранить в неприкосновенности первоначальный облик.

Зданию, заложенному в 1598 г. по проекту испанского архитектора Франсиско Бесерра, предшествовали три постройки, так как каждая из них не удовлетворяла последующее поколение скромностью своих размеров и облика. Строительством последнего, четвертого по счету сооружения, законченного лишь в 1668 г., последовательно руководили мастера Хуан Родригес де Ривера, Хуан де Карденас, Хуан Толедо, Хуан де ла Кеба, Мигель Гутьерес Сенсио (рис. 31).

Как и мексиканские, собор в Куско, повторяет тип испанского ренессанского собора — три нефа равной высоты, два ряда капелл по бокам, хор в центре главного нефа. Интерьер здания и его фасад производят неодинаковое впечатление, как бы олицетворяя две тенденции — устремленность в прошлое и будущее. Этот своеобразный

эклектизм колониальной архитектуры свидетельствует о свободе в обращении с формами разных эпох и стилей. Интерьер здания — великолепная интерпретация ренессансных соборов метрополии с отзвуками готики. Звездообразные стрельчатые своды на нервюрах, соседствующие с ордерной обработкой столбов, были, очевидно, вызваны стремлением повысить устойчивость сооружения. Собор оказался единственным крупным зданием, пережившим страшное землетрясение 1650 г. И это обусловило популярность нервюрных сводов в барочной архитектуре Куско.

В отличие от интерьеров главный фасад (1651—1658), выполненный сразу после землетрясения, ставшего рубежом двух больших периодов в истории зодчества Перу, — не только первоклассный, но и первый оригинальный памятник местного барокко. Он весь пронизан свойственным ему духом суровой грандиозности. В здании господствуют гигантские нерасчлененные плоскости. Его композиция подчеркнута фронтальна и симметрична. Даже на главном фасаде преобладают горизонтальные членения. Он вытянут вширь, и расставленные далеко друг от друга невысокие башни усиливают впечатление незыблемой устойчивости здания. Оно воспринимается как гигантский монолит, расширяющиеся книзу объемы которого прочно вросли в землю. И резким контрастом выглядит на их фоне портал со смещенными уровнями горизонтальных членений, с живописными группами колонн, сложной игрой светотени, обилием кривых линий.

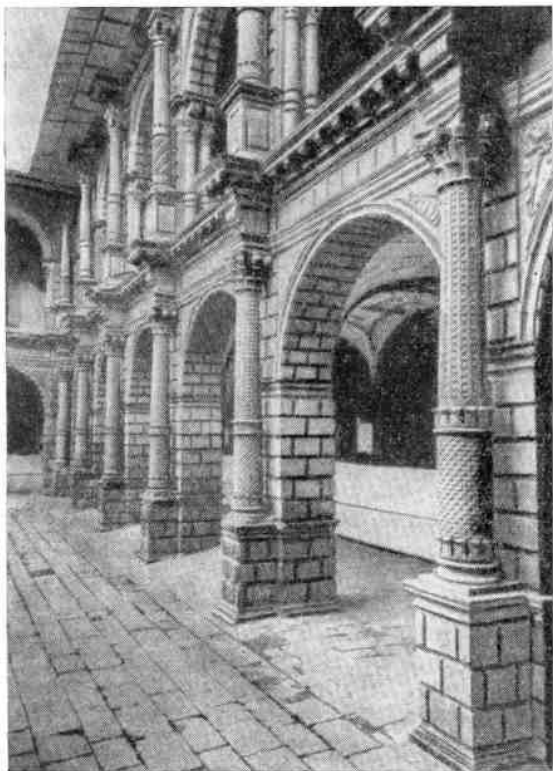
На протяжении 2-й половины XVII в., после землетрясения, Куско был фактически отстроен заново. Барочные постройки 2-й половины XVII в. и по сей день определяют колорит города.

Церкви Куско 2-й половины XVII в., наиболее значительная из которых иезуитская Ла Компанья (1651—1668), повторяют особенности собора. Однефное здание, имеющее в плане форму латинского креста, перекрыто стрельчатыми сводами на нервюрах. Как и в соборе, они сочетаются с ордерными формами несущих их столбов и куполом в средокрестии. Но смещение элементов разных стилей не лишает здание единства, так как использование каждого из них подчинено единой цели. Интерьер церкви величав и строг. Поскольку конструктивные формы являются одновременно декоратив-

ными, его выразительность в отличие от мексиканских соборных определяется выразительностью основных архитектурных элементов, их крупной масштабностью и соотношением частей. Фасад церкви, возведенной на одной площади с собором, более декоративен. Честолюбивое стремление рыцарей Христа превзойти по пышности собор, расположенный на одной с ним площади, приводит к усложнению портала. Он приобретает трехлопастное завершение, как бы стягивающее и объединяющее его разнородные и сложные формы. Новшеством, получившим впоследствии широкое распространение, является заглубление портала в нишу, полуциркульное завершение центральной части фасада, овальные окна. Но композиция здания в целом по-прежнему остается уравновешенной и статичной, силуэт — грузным, боковые фасады сохраняют крепостную мощь.

К числу шедевров школы Куско принадлежит и главный двор монастыря Ла Мерсед (рис. 32). Характерная для нее величавая грандиозность, полная внутренне-го напряжения и драматизма, получила здесь едва ли не лучшее воплощение. Вид двора необычен. Это самый пышный из всех монастырских дворов вице-королевства. Арки и столбы его двухъярусной галереи покрыты рустовкой, а стволы приставленных к ним колонн — геометрическим узором. Ювелирная тонкость и суховатая точность рисунка изобличают руку резчика по дереву. Однако декор, несмотря на свое обилие, находится в чудесной гармонии с величавостью общей композиции.

Особенности школы Куско дают почувствовать специфику барокко Перу. Изощренности декора мексиканского барокко отвечает звонкость цветовой гаммы фасадов и интерьеров. Суровая мощь и ощущение весомости перуанских храмов подчеркивается монохромностью плоскостей, выложенных из камня или оштукатуренных. Обильный декор мексиканского барокко разрушает ордерные формы, трансформирует их до неузнаваемости. В перуанских постройках колонна всегда сохраняет цельность и пластичность. Даже в тех случаях, когда декор оплетает ствол колонны и покрывает интерколумнии, он не разрушает ее формы и объема. То же различие наблюдается в убранстве интерьеров церквей. Если в ряде сооружений Мексики декор уничтожает всякое представление о реаль-



32. Куско. Главный двор монастыря Ла Мерсед, 1669—1670 гг., М. де Торрес, Х. Толедано

ной конструкции, то в Перу стены и своды храмов сохраняют свою конструктивную выразительность.

Сооружения, отмеченные наибольшей динамикой и пластичностью декора, создавались в Лиме и Кахамарке, располагавшихся на окраинах бывшей империи инков и относительно слабо затронутых влиянием доиспанской архитектуры.

В Лиме — втором крупнейшем архитектурном центре Перу — в противоположность Куско наиболее интенсивная строительная деятельность приходится на XVIII в. Однако основным памятником барокко этой школы является церковь монастыря Сан-Франсиско, построенная на месте разрушенной землетрясением в 1657—1674 гг. арх. Константином Васконсельос. В ней, как в фокусе, сконцентрированы особенности школы Лимы. Они представлены так полно, что все последующие постройки не дали ничего принципиально нового. Это здание является классическим образцом барокко Лимы — роскошного придворного искусства (рис. 33).

Пространственная организация и конструкция трехнефной кирпичной церкви с более высоким средним нефом традиционна. Иное дело колокольни — первый в Лиме пример антисейсмичных гибких каркасных построек «кинча». Каркасом для стен здесь служат деревянные балки, для сводов — тростник. После этого опыта, оказавшегося очень удачным, все сооружения стали возводиться в подобной технике. Лима, расположенная в районе высокой сейсмичности и бедная строительным камнем, была единственным местом Латинской Америки, где защитой от разрушительных землетрясений служили не массивные и толстые стены, а напротив, легкие и эластичные конструкции.

Эта техника оказала определенное влияние и на облик сооружений Лимы. Они всегда штукатурились. Штукатурка — мягкий и легко поддающийся разнообразной обработке материал — позволяла применять самые различные формы декора в любом количестве и, в частности, имитировать рустик.

Главный фасад церкви Сан-Франсиско покрыт рустовкой. Широкие выступающие полосы тянутся во всю ширину фасада, не прерываясь и на пилястрах. На таком активном, хотя и основанном на повторе простейшего геометрического мотива, фоне расположен портал. Его значение подчеркнуто цветом — полихромия в Южной Америке распространена только в Лиме и Колумбии. Как и в Новой Испании, чаще всего она достигается не раскраской, а применением разных материалов — в данном случае камня для портала и черного кедра для балюстрад, которые подобно кружеву окаймляют побеленные фасады.

Портал воспроизводит деревянные ретабло. Его различно моделированные колонны расположены в двух плоскостях. Линия антаблемента в каждом ярусе прерывиста и представляет сложное сочетание кривых линий. Обычные в барокко Перу полуциркульные фронтоны, овальные окна и ниши, пилястры, завершающиеся не капителю, а кронштейном, образуют на порталах церкви Лимы особенно прихотливую и насыщенную композицию. Она не теряется на фоне мелкого руста стен только потому, что в портале господствуют вертикальные линии, а в рустовке — горизонтальные; портал построен на сочетании сложных криволинейных форм, а рустовка — на сочетании прямых линий.

Интерьер огромной церкви — его стены, своды, арки — также сплошь украшены рустовкой, ромбовидными узорами, плетенкой и другими орнаментальными мотивами, заимствованными из арабской архитектуры. Они как бы стелются по плоскости и, не нарушая ясности архитектурных линий, вносят в его облик богатство и многословность.

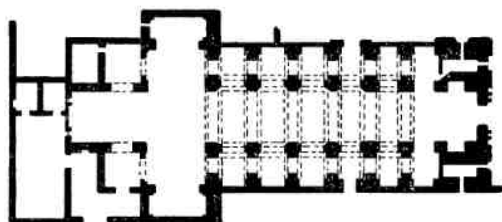
Лима — один из немногих городов Южной Америки, чьи дворцы XVIII в. (времена наибольшего подъема гражданского строительства) своею пышностью могут конкурировать с храмами.

Лучшим образцом жилой архитектуры Лимы является дворец маркизов Торре-Тагле (закончен в 1735, рис. 34). Каноничный в своей основе, он интересен декоративным убранством, представляющим экзотическую смесь европейских и арабских мотивов. Крытые деревянные балконы из темного дерева, украшенные плоской орнаментальной резьбой восточного рисунка, соседствуют на фасадах с сочной пластикой барочного портала. В отделке внутреннего двора и интерьеров тот же контраст арабских и европейских мотивов: ажурная галерея с многолопастными арками и тяжеловесный портал европейского рисунка, ослепительно белый цвет штукатурки и темный цвет дерева.

Это сооружение, как и церковь Ла Компаниа, привлекает внимание обильным применением форм арабской архитектуры. Ее традиции, обусловившие во многом своеобразие испанского зодчества, не получили распространения в Центральной Америке, но привились на Кубе. Не всюду они укоренились и в Южной Америке. Арабские влияния сильнее всего в Лиме, в Трухильо, т. е. в областях, где немногочисленное коренное население не имело навыка монументального строительства и куда для руководства работами выписывали арабов — искусных и трудолюбивых ремесленников. Напротив, эти влияния совершенно неощутимы в Куско, на плоскогорьях Кольао и Алтиплано.

Центром Анд, соперником столичных школ Куско и Лимы был г. Арекипа, архитектура которого — наиболее совершенное выражение так называемого стиля метисо, где испанские и туземные особенности сливались в самобытное искусство. Сооружения ее построены из плит вулканического легко поддающегося обработке светлого камня. Они поражают необычной,

даже для Анд, мощью грузных стен, усиленных контрфорсами, которые ступенями утолщаются книзу. Боязнь землетрясений сказалась и на статичности силуэта храмов Арекипы. Купола на $\frac{1}{3}$ утоплены в квадратный в плане подий, углы которого закреплены невысокими двойными пи-наклями-пирамидами.

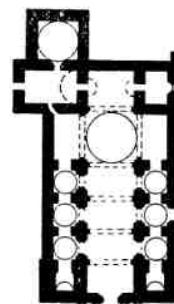


33. Лима. Церковь Сан-Франсиско, 1657—1674 гг.
План, портал



ми пропорциями и грузным силуэтом построек.

Для культового зодчества Арекипы характерна церковь Ла Компания (1690, рис. 35). Нерасчлененный план церкви, ее толстые стены напоминают романские храмы. Под скульптурным декором, покрывающим почти весь западный фасад, легко воспринимаются образующие его костяк колонны. Пропорции колонн укорочены. Изящный лист аканта в трактовке местных мастеров превратился в мясистый отросток. Некогда стройная капитель стала тяжело-весной и неуклюжей, ствол колонны приобрел подчеркнутую напряженность формы,



35. Арекипа. Церковь Компания, 1690-е годы. План и фасад.



34. Лима. Дворец маркизов Торре-Тагле, 1735 г. Фасад и дворик

Постройки Арекипы замечательны также своим декором. Порталы дворцов и храмов, наличники окон жилых домов, столбы монастырских клуатров покрыты резьбой, отличающейся пластичностью и сочностью. Рельеф здесь глубокий, но грани четкие. Крупный и даже грубоватый рисунок рельефа, освещенный ослепительным солнцем, великолепно гармонировал с приземисты-



усиленную энергичными врезами внизу. Рисунок скульптурных деталей, несмотря на примитивность, полон экспрессии.

В резном убранстве преобладают мотивы, заимствованные из местной флоры и фауны — кукуруза, гвоздика, сосновые шишки. Они скомпонованы с фигурами святых, херувимами, фантастическими существами доиспанской мифологии в симметричные композиции, где мотивы по древней традиции как бы вырастают один из другого или расположены рядом.

До конца колониального периода Арекипа оставалась верна формам, родственным европейскому барокко лишь любовью к обильному декору. Нерасчлененный террасообразный силуэт церкви Сан-Августин (XVIII в.), грузные стены, толщина которых подчеркнута раскосами окон, приземистость пропорций, крутая наружная лестница, похожая на лестницы пирамид Древней Америки, свидетельствуют о неевропейском происхождении этого здания.

Местные влияния видоизменили послужившую прототипом схему композиции. Формы и объемы церкви Сан-Августин, лишенной купола и колоколен — характерных атрибутов католических храмов — трактованы в соответствии с традицией инков.

Жилые дома Арекипы, обычно одноэтажные, производят внушительное впечатление (рис. 36). На фоне их гладких фасадов рельефно выступают украшенные плотной резьбой тимпаны оконных и дверных проемов. Их крупные размеры и четкий ритм придают ясность и монументальность всей композиции.

Зодчеству Арекипы близка архитектура плоскогорья Колья и высокогорных областей Боливии. Здесь много крупных центров, сохранивших первоклассные памятники.

На высоте 4000 м над уровнем моря на склонах огромной, лишенной растительности горы, в мрачном, овеваемом ледяными ветрами и страдающем от недостатка воды месте вырос крупнейший в Америке центр по добыче серебра — г. Потоси. Он был основан в 1548 г., а в начале XVII в. численность его населения достигла небывало высокой для Латинской Америки цифры — 120 тыс. человек. Неподалеку находится и другой крупный город — современная столица Боливии Ла-Пас. Лишь в этих городах жило много привлеченных звоном серебра испанцев и сохранились их дворцо-



36. Арекипа. Жилой дом (Каса дель Мораль), XVIII в. Портал

вые постройки, а в предместьях Потоси, как в Серро де Паско в Перу, располагались шахты по добыче серебра со скромными наземными постройками (рис. 37). В Потоси был выстроен уникальный памятник гражданской архитектуры — Монетный двор (1759—1773) — огромное здание с несколькими внутренними дворами (рис. 38). Его пышный портал, великолепные фасады из отесанного камня, величественные галереи дворов и прозрачный узор решеток вызывают ассоциации с дворцовыми постройками. По грандиозности же он превосходит дворцы колониальной эпохи. Но в его внутренних помещениях, за величавыми аркадами размещались мастерские, где под могучими сводами дробилось и плавилось серебро и чеканилась монета.

Монетный двор — самое «европейское» сооружение Потоси.

Местные влияния в дворцовых постройках города проявляются в необычной трактовке европейских мотивов (входы в зда-



37. Шахта по добыче серебра близ Серро де Паско

ния обрамляются огромными, частично заглубленными в стены волютами), в туземном характере резьбы украшающей пилястры.

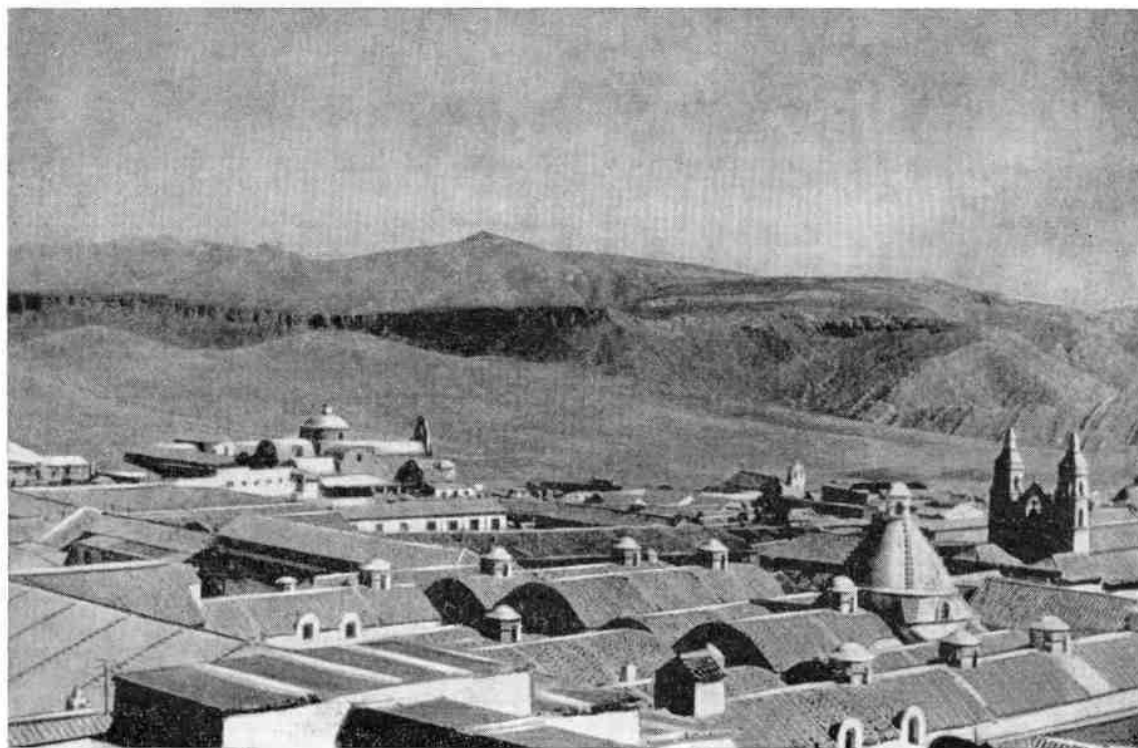
Жилые дома Ла-Паса отличаются грандиозностью размеров, великолепием аркад и парадных лестниц во внутренних дворах. В этих постройках сфокусировались евро-

пейский блеск и размах, свойственные новой архитектуре Нового Света (рис. 39).

В архитектуре Монетного двора, дворцов Ла-Паса и Потоси, предназначенных для испанцев, преобладает европейское начало. Напротив, храмы этих городов и индейских поселений глубинных районов Анд — яркие образцы стиля метисо.

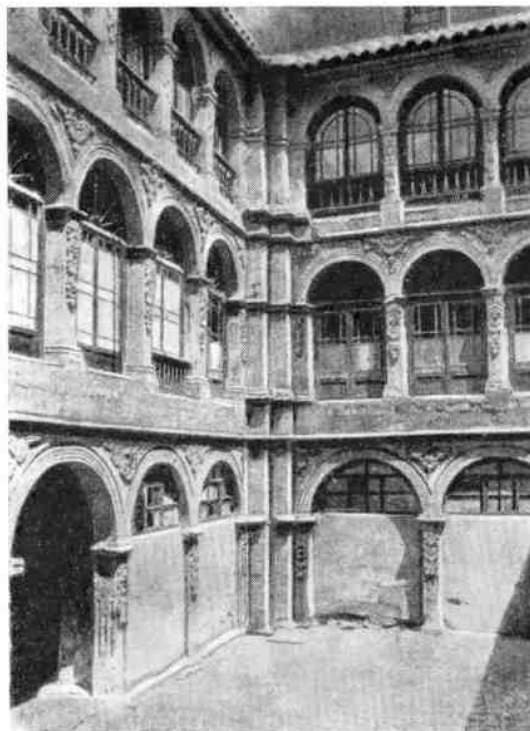
В церквах, выстроенных из адобы и почти лишенных декора, доиспанская традиция сказывается в несвойственной европейским прототипам могучей пластике объемов, геометризме и оголенности крупных форм, образующих выразительные композиции (рис. 40). Своеобразны храмы Боливии с парными колокольнями, водруженными над глухой оградой двора.

От храмов из адобы сильно отличаются, но не образной характеристикой, а обилием декора церкви, выстроенные из твердого мелкозернистого камня: розового в Помате и Хули, коричневого в Ла-Пасе и Потоси, чаще всего тщательно отесанного, реже необработанного — церкви Сан-Ласаро в Потоси, Сан-Франсиско в Ла-Пасе, бесчисленные храмы плоскогорья Кольао (рис. 41). Как и церкви из адобы, по тради-



38. Потоси. Монетный двор, 1759—1773 гг.

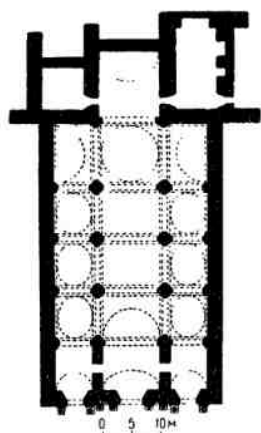
39. Ла-Пас. Дом Диес де Медина, 1775 г. Двор



40. Потоси. Церковь Сан-Бенито, 1708—1727 гг.
Общий вид



41. Пуно. Собор, XVIII в. Фрагменты фасадов



42. Ла-Пас. Церковь Сан-Франсиско, 1743—1784 гг. План, купол и детали фасадов



ции, идущей от XVI в., они возводились внутри атрия, их пропорции также приземисты, композиция статична, пристроенные к башням лестницы своей крутизной соперничают с лестницами индейских пирамид.

Богатая резьба порталов по характеру близка резьбе Арекипы. Наивная сказочность и архаизм манеры роднят ее, несмотря на разницу более чем в 500 лет, с рельефами Владимиро-Суздальской Руси. Мас-

тер-индеец изображает диковинных львов, из пасти которых растут чудесные растения, играющих на гитаре русалок, странные маски, кривящиеся в зловещих гримасах, святых в напряженных скованных позах. В облике храмов (статика их объемов и застылость рельефов) нет никакого сходства с европейским барокко (рис. 42).

Фасадам храмов соответствуют и их интерьеры. В интерьерах церквей Сантьяго в

Помате (1763—1794) и Сан-Франсиско в Ла-Пасе стены из великолепно отесанных и тщательно пригнанных плит оживлены аппликацией тончайшей плоской резьбы. Резьба, основной мотив которой составляют вьющиеся стебли растений в вазах, которым покрывают откосы окон, порталы сакристий и баптистериев, хоры, паруса. Купол украшен поясами резьбы, между которыми в ритме народных танцев в хороводе соединились стилизованные фигурки, образованные из тех же растительных мотивов. Подпружные арки украшены прямоугольными панно. Выразительность интерьера, ощущение его богатства и грандиозности неизмеримо возрастает благодаря контрасту резьбы с большими гладкими плоскостями стен.

6. АРХИТЕКТУРА ВИЦЕ-КОРОЛЕВСТВА НОВАЯ ГРАНАДА (ЭКВАДОРА И КОЛУМБИИ)

Северо-западные области Южной Америки — современные Эквадор, Колумбия и Венесуэла — вошли в начале XVIII в. в состав вице-королевства Новая Гранада. Колонизация этих районов осуществлялась монашескими орденами, главным образом францисканцами. Порабощая экономически и духовно местное население, они насаждали новые формы быта, новое искусство. Францисканский монастырь в Кито, основанный в 1535 г., стал первой на материке художественной школой, где метисов и индейцев обучали искусствам и ремеслам, европейским приемам мастерства. Благодаря этому к концу XVI в. столица Эквадора превратилась в подлинный центр художественной жизни будущего вице-королевства, влияние и первенство которого сохранялось на протяжении всего колониального периода.

Среди разноплеменных основателей художественной школы преобладали выходцы из Италии и Фландрии, получившие образование в католической столице мира — Риме. Академическая подготовка учителей определила характер начавшей создаваться под их руководством новой архитектурной традиции. В Эквадоре, Колумбии, Венесуэле в отличие от других испанских колоний сильно влияние итальянской архитектуры, в основном итальянского ренессанса, в значительно меньшей степени — барокко, в ко-

торых совершенно растворились отдельные мотивы индейского искусства.

Культура индейцев оказала слабое влияние на зодчество вице-королевства Новая Гранада. На землях Эквадора, незадолго до прихода испанцев, вошедших в империю инков, строительные традиции последних не успели укорениться. До Колумбии инки не дошли; какие бы то ни было формы монументальной архитектуры там отсутствовали. Колумбия, Эквадор и Венесуэла, удаленные от основных культурных и экономических центров Южной Америки — Лимы и Куско, поддерживали значительно менее тесные контакты с метрополией. Сюда редко заезжали испанские мастера.

Наибольший размах строительной деятельности приходится здесь на 2-ю половину XVI — 1-ю половину XVII в. В конце XVI в. были возведены, а в 1-й половине XVII в. декорированы основные сооружения вице-королевства.

Как только спали порожденные конкистой подъем и воодушевление, жизнь в этих районах, специализировавшихся на занятиях сельским хозяйством и потому мало интересовавшихся испанскую корону, как бы остановилась. Добыча золота в Западной Колумбии не требовала такой концентрации рабочей силы, как добыча серебра. Это обусловило относительную малочисленность городов, редкое коренное население — концентрацию монастырей в городах. Установленные во время захватов порядки оставались здесь неизменными на протяжении трех веков. Всем этим объясняются слабая выраженность индейских влияний, устойчивость однажды завезенных типов зданий и их художественной характеристики, замедленность развития и консерватизм архитектуры 2-й половины XVII — начала XIX в. Она так и не смогла достигнуть уровня XVI в. За немногими исключениями (Компания в Кито), постройки конца XVII и XVIII столетия повторяют обычно в упрощенной, провинциальной интерпретации более ранние образцы.

И еще особенность. Детали итальянского ренессанса и ордерные формы здесь широко и свободно сочетаются с формами и приемами арабской архитектуры. Во время завоевания в страну прибыло около 200 мастеров-арабов, принявших христианство, сражавшихся в отрядах конкистадоров и затем осевших в Кито. Частые землетрясения и отсутствие у местного населения на-



43. Кито. Церковь Сан-Франсиско, фасад — 1580-е годы

выков каменной кладки, бедность этих земель строительным камнем благоприятствовали распространению легких и простых в изготовлении деревянных покрытий мудехара. Законы построения арабского орнамента оказались родственными орнаментике аборигенов. Основным мотивом местного орнамента является геометрический, состоящий из прямых линий и спиралей, из сочетаний которых создавалось множество узоров. Этим и объясняется несравнимая с другими районами Латинской Америки интенсивность восточных влияний, сохранявшихся в культовой архитектуре до начала XIX в., а в жилище вплоть до сегодняшнего дня. Сочетание арабских мотивов с ренессансными (в Испании они соседствовали с готическими) составляет неповторимую особенность архитектуры вице-королевства Новая Гранада.

Самым ранним, характерным и отлично сохранившимся памятником Кито является монастырь Сан-Франсиско — первый из созданных орденом в Южной Америке. Он

был заложен через несколько дней после основания испанского города на руинах столицы инков. Грандиозный монастырский комплекс, насчитывавший до 15 дворов, украшался на протяжении всего колониального периода с пышностью и размахом, оставляющим далеко позади дворцовые постройки Куско. Главным его сооружением является трехнефная церковь с повышенной центральной частью и деревянным покрытием из кедра в стиле мудехар, от которого уцелело до наших дней только средокрестие.

Полный великолепия фасад, законченный в 1580-е гг., напоминает итальянизированный вариант испанского ренессанса, в частности церковь Эскориала, а сложное построение лестницы, подчеркивающее осевую композиции — виллу Капраролла (рис. 43). Традиционный двухбашенный фасад приобретает неожиданное своеобразие и монументальность благодаря широкому и эффектному использованию рустовки. Между широкими, слабо выступающими над плоскостью фасада полосами расположены узкие полосы, выполненные более рельефно. Беспокойная, создающая выразительные светотеневые контрасты поверхность, служит фоном для гладких колонн портала.

Обилие горизонтальных линий усиливает массивность и без того приземистых объемов храма. А детализация и многообразие рустовки, воспринимающейся как богатый орнаментальный узор, подчеркивает впечатление тяжеловесной роскоши, которое отличает это здание. Несмотря на применение только европейских деталей, здесь происходит как бы переоценка ценностей. Важнейший элемент композиции фасада — колонны — при всей крупности форм, каноничности ордерных соотношений теряются на фоне языческой по декоративному богатству и мощи стены.

Самым выдающимся памятником XVII—XVIII вв. является церковь Ла Компаниа в Кито (1605—1689, рис. 44). Ее план обычен для иезуитской церкви: один неф и два ряда капелл по бокам, соединенные проходами и образующие анфиладу, перекрыты сводами. В подражание церкви Компаниа в Кито наряду с деревянными покрытиями начинается строительство храмов с кирпичными полуциркульными сводами. Характерный для арабской архитектуры и распространенный в зодчестве Кито XVI в.

прием сплошного декорирования стен путем бесчисленных вариаций несложных мотивов не исчезает.

Строители церкви были великолепными декораторами, сохранившими верность арабским мотивам и технике. Плоская вязь мавританских узоров, где геометрический орнамент и растительные формы соседствуют с кufическими надписями, вырезанными в гипсе и на деревянных панелях, покрывает внутри стены, своды, пилястры.

Богатству декоративных форм вторит интенсивность цветовой гаммы. Золото скульптур и орнаменты, обрамленные полосой интенсивного синего цвета, выступают на белом и сверкают на красном фоне. Однако яркость и обилие декора нигде не переходит в чрезмерность. Его композиция всегда уравновешена и симметрична, формы строго очерчены, мелки и не нарушают чистоты основных архитектурных линий.

Фасад церкви Ла Компаниа (1722—1765) отмечает новый этап в развитии декоративного стиля Кито, его «европеизацию». Динамичность сложной композиции главного фасада достигается контрастным движением противоположно направленных витков парных колонн, многообразием раскрепованных, разорванных, криволинейных наличников и фронтонов, резкостью сопоставления могучей пластики колонн и мелкой беспокойной креповки как бы дрожащих пилястр, украшенных плоской прозрачной резьбой.

Европеизация архитектуры Кито сказалась и в декоре интерьеров церквей, восстанавливавшихся после разрушительного землетрясения 1755 г. Принцип сплошного декорирования поверхностей интерьеров остается прежним, но обогащается мотивами, заимствованными из арсенала итальянского ренессанса. В общем эти формы консервативны и повторяют запоздалое по сравнению с Европой убранство церквей 2-й половины XVII в. в Тунхе и Боготе в Колумбии. Однако последние никогда не достигали пышности и размеров храмов Кито, которые производят впечатление поистине царственного великолепия.

Под влиянием фасада церкви Ла Компаниа в Кито получают распространение новые формы ретабло. Повторение композиции ее фасада в деревянных ретабло, как это имеет место в Кито, и, наоборот, характерное для Мексики воспроизведение форм ретабло на фасадах (в камне), не пред-



44. Кито. Церковь Ла Компаниа, XVII—XVIII вв.

ставляло никаких трудностей и было естественным в декоративных по природе стилях колониальной эпохи. Ретабло церкви Ла Компаниа являются копией фасада иезуитской церкви. В некоторых случаях ретабло церквей Кито копируют ретабло Лимы, приобретая еще более динамичную и беспокойную композицию. Общие для всех типов ретабло черты — несовпадение горизонтальных членений, противопоставление прямых линий круглым и многолопастным, расположенные на разных уровнях ниши разной глубины, провалы и выступающие за плоскость ретабло колонны, построенное на причудливом сочетании сегментных форм завершение алтарей, резьба, словно чеканка по золоту, покрывающая эти сложные композиции — пальмовые листья, пальметы, реальные и фантастические животные и растения, — все превращает ретабло 2-й половины XVIII в. в апофеоз де-

коративного убранства интерьера. В неуемной пышности, нагроможденности декоративных мотивов, драматизме светотеневого контраста дают о себе знать художественные вкусы местного населения.

7. АРХИТЕКТУРА

ВИЦЕ-КОРОЛЕВСТВА РИО-ДЕ-ЛА-ПЛАТА (АРГЕНТИНЫ, ПАРАГВАЯ, УРУГВАЯ)

Архитектура земель, вошедших в 1776 г. в вице-королевство Рио-де-ла-Плата, как и вице-королевства Новая Гранада, не может соперничать с Мексикой и Центральными Андами ни обилием, ни разнообразием, ни совершенством сооружений. Удаленная от великих центров индейской цивилизации и художественных центров колониальной империи юго-восточная часть Южной Америки, населенная кочевниками, привлекала испанцев лишь потому, что через нее проходили пути, по которым добытое в Верхнем Перу серебро отправлялось в метрополию и возникала необходимость в создании перевалочных пунктов, складов и т. д. Архитектура вице-королевства, бывшего истинным краем света, развивалась на территориях, не знавших до прихода испанцев монументального зодчества, в условиях острой нехватки архитектурных кадров. Первоначально во главе строительства стояли иезуиты, и только во 2-й половине XVII в. появляются профессионалы из числа тех же иезуитов. Это зодчество отмечено провинциализмом и безликостью. Бедность далеких, слабо обжитых окраин предопределила малый объем строительства, небольшие размеры жилых домов, применение дешевых материалов и простейших конструкций.

Из всех областей вице-королевства Рио-де-ла-Плата наибольший интерес представляет архитектура Парагвая.

Индифферентность испанцев к освоению территорий вице-королевства привела к созданию уникального в мировой истории организма — государства иезуитов. Добившись в конце XVI в. невмешательства испанцев в дела ордена, они развернули энергичную миссионерскую деятельность среди племен гуарани, населявших территорию современного Парагвая и примыкавших к нему районов. Иезуитам удалось собрать индейцев в специальные поселения — редукции. Здесь и на близлежащих территориях Аргентины, Бразилии, Чили и

Уругвая было основано 30 редукций с населением 150 тыс. человек.

Иезуитские редукции неспецифичны для Парагвая. Их было много и в других областях: в Боливии 13, у истоков Амазонки 18, в Мексике 40, в Нижней Калифорнии 16. Однако в Латинской Америке не было другой области, где господство иезуитов было бы таким абсолютным и распространялось бы на такой большой район.

Суровый дух порядка и железная дисциплина, царившие в ордене иезуитов, нашли отражение в планировке и архитектуре редукций, тип которых, сложившийся к середине XVII в., воспроизводился впоследствии неукоснительно и точно.

Обнесенные высокой оградой и окруженные рвами миссии были чем-то вроде огромного загона для рабов. Жизнь индейцев, полностью изолированных от внешнего мира, регламентировалась столь же строго, как планировка и типы зданий, населяемых ими миссий. Центром миссий была окруженная крытой галереей прямоугольная в плане площадь. На ее главной стороне строились церковь, коллегия, мастерские и склады, зал собраний, госпиталь и тюрьма, группировавшиеся вокруг нескольких дворов по сторонам церкви. Три другие стороны площади и примыкавшие к ним улицы были застроены однотипными домами для индейцев. Позади располагались монастырские сады и кладбище, за городской чертой — гостиницы и промышленные предприятия (кирпичные заводы, печи для обжига извести, красильни, фабрики по литью колоколов, свечные, прядильные, кожевенные мастерские, мельницы). За ними простирались обширные полевые угодья (рис. 45, 1).

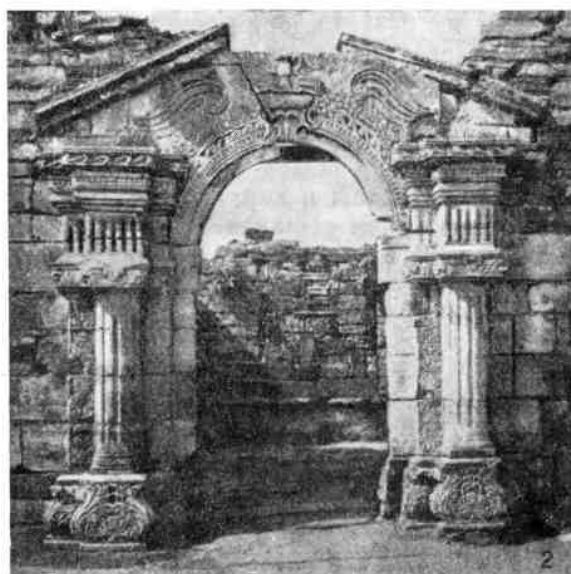
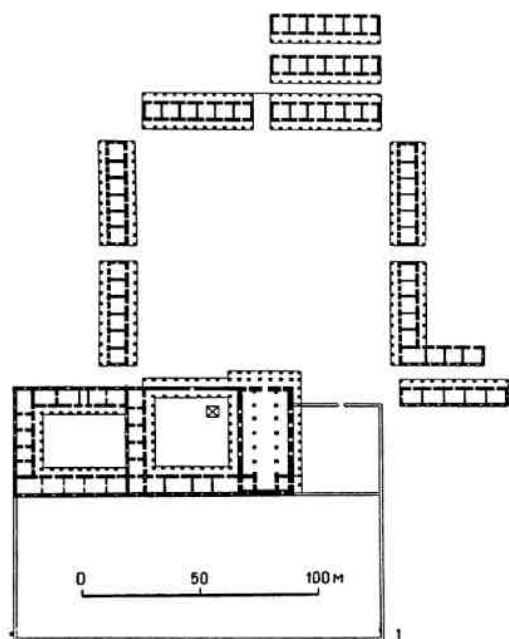
Планировка центральной площади редукций напоминает обрамленные галереями монастырские дворы и, очевидно, от них ведет свое происхождение. Подтверждением этой гипотезы может служить тот факт, что общественные здания в Европе появляются вначале как часть монастырского ансамбля и постепенно, на исходе средних веков, начинают обособляться от него. Очевидно, с чем-то подобным мы сталкиваемся при определении генезиса главной площади миссий. В остальном их планировка — прямоугольная сетка улиц, кварталы равной величины — не отличается от планировки городов испанских колоний.

Самыми большими и пышными постройками миссий были церкви, вмещавшие 4—5 тыс. человек. Характерным примером ранних храмов является церковь миссии Сан-Игнасио в Гуасу (1682)—прямоугольное здание площадью более 1000 м² (55,4 × 27,7 м). Таких размеров сооружения удалось добиться применением конструкции, развивавшей местную традицию каркасного строительства. Схема ее такова. Два ряда тонких столбов, которые образуют подобие трех нефов, поддерживают навес крыши здания. На наружный ряд столбов, окружающих здание по периметру, опираются свесы кровли. Стены из кирпича и адобы служат лишь ограждением. Эта конструкция, весьма рациональная для страны, изобиловавшей великолепным строительным лесом, оказала влияние и на архитектуру Парагвая вне района миссий, обусловив ее логичность, функциональность и своеобразие вклада в наследие колониального периода.

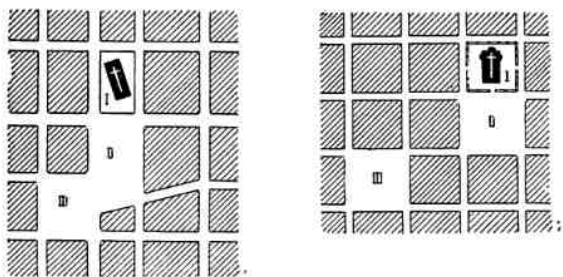
Интерьеры церкви Гуасу кажутся особенно богатыми по сравнению с простотой конструкции, бедностью материала, строгостью фасадов. Потолки были украшены резьбой, иконостасы сверкали золотом и серебром. Призрачное мерцание покрытых

слоянными пластинками стен подчеркивало пространственность и простор огромного зала для молящихся.

Прибывшие в вице-королевство на рубеже XVII—XVIII вв. архитекторы-профессионалы, в основном итальянцы и немцы, сохранив прежнюю конструкцию, ввели в практику строительства храмов каменные стены и богатые скульптурные украшения. И только в 20—30-х годах XVIII в. архитекторы, также иезуиты, крупнейшими из которых были Хуан Батиста Примоли и Андрес Бланки, начинают строить перекрытые сводами каменные храмы. Не законченные ко времени изгнания иезуи-



45. 1 — миссия Сан-Борха, XVIII в., генплан; 2 — миссия Сан-Игнасио, XVIII в., дверь сакристии; 3 — миссия Тринидад, дом для индейцев, XVIII в., аркада



46. 1 — Каакупе; 2 — Вильярике, схема планировки

тов, они остались эпизодом в истории архитектуры Парагвая, не оказав влияния на ее дальнейшее развитие.

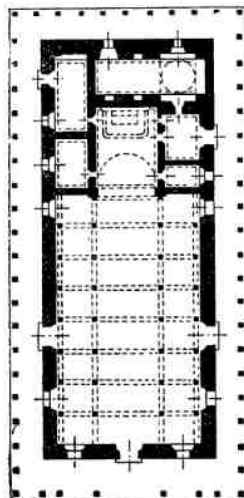
Жилые дома индейцев в миссиях состояли из 6—7 каморок и предназначались для такого же числа семей. Каждая из них имела два выхода на галереи, расположенные вдоль двух продольных фасадов. Родственные храмам облик и конструкция жилых домов претерпели ту же эволюцию: адобы и кирпич для стен вытесняются камнем и, наконец, в миссии Три니다д из камня строится здание целиком (даже его галереи, рис. 45, 3).

Наивысший успех иезуитов в колонизации обнаружил одновременно ее бесплодность. Миссии и насаждаемая извне культура имели чисто внешний, искусственный, а не органический характер. Регламентация быта, организованного наподобие

огромной казармы, исключавшая всякую инициативу и самостоятельность, отрицательно сказалась на искусстве. Иезуиты изобретали и думали за индейцев, требуя от них только повиновения, что заметно в архитектуре, и особенно в декоративном убранстве. В них отсутствует элемент творческого беспокойства и вдохновения, обогащающих искусство.

В XVI в. Парагвай был объектом многочисленных военных экспедиций — здесь, по мнению конкистадоров, находилось легендарное Эльдorado. Но богатства не были найдены. Это охладило интерес испанцев к Парагваю, возросший лишь во 2-й половине XVIII в. в связи с развитием плантационного хозяйства. Поэтому наибольшее число основанных испанцами городов и поселений приходится на 1-ю половину XVI и 2-ю половину XVIII в., а основные памятники датируются концом XVIII столетия.

Города здесь, как и всюду, планировались по установленной «Законами Индии» шахматной сетке. Но Парагвай — единственная страна, где вопреки этим законам и как символ небывалой мощи католицизма церкви занимали центр, а не одну из сторон главной площади. К ней примыкала обычно еще одна, изредка две площади, предназначенные для торговли и застроенные общественными зданиями (рис. 46, 1, 2). В противоположность храмам других испанских колоний и их прототипам в Европе парагвайские церкви воспринимаются как единый объем и окруженные со всех сторон галереями отдаленно напоминают



47. Ягуарон. Церковь. 1761—1784 гг. План, декоративное убранство интерьера

греческие периптеры (церковь в Ягуарон, 1761—1784, габариты в плане 70 × 30 м, рис. 47). В туземных поселениях центр второй, торговой площади отводился рынку — огромному, крытому черепицей навесу на деревянных столбах, но без стен.

Из-за отсталости страны и слабого роста городов жилищная застройка и по сей день преимущественно одноэтажная. Характерный для Испании тип дома с внутренним двором здесь несколько видоизменяется. Свойственные жилым домам миссий галереи обрамляют не только двор, но и уличный фасад.

К наиболее выдающимся сооружениям Аргентины и Уругвая колониального периода относится группа церквей 2-й половины XVII—1-й половины XVIII в., перекрытых деревянными сводами и куполами. Одна из лучших построек — церковь Компаниа, входящая в огромный ансамбль

иезуитской миссии в Кордове (1646—1690), насчитывающий множество дворов, окруженных кельями, классами семинарий, помещениями для общежитий и т. д. Деревянные своды этой церкви представляют собой уникальную конструкцию, созданную корабельным инженером иезуитом Фелипе Лемером по схеме корабельного остова. Сооруженные из гнутого кедра, эти своды подобны кораблям, перевернутым вверх килем и положенным на стены нефов. Появление этой экзотической постройки, как и не сохранившихся до наших дней церквей в Сальте, Санта-Фе и Асунсьоне, объясняется сравнительной легкостью воспроизведения в дереве форм, традиционных для европейского зодчества. Воспроизведение их в камне не представлялось возможным из-за отсутствия мастеров, владевших техникой возведения сводов, и общего недостатка каменщиков.

II. АРХИТЕКТУРА ПОРТУГАЛЬСКИХ КОЛОНИЙ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ (БРАЗИЛИИ)

Португальские владения в Латинской Америке ограничивались единственной, но чрезвычайно обширной колонией — Бразилией. Несмотря на сходство с колониальной системой испанцев, в Бразилии существовали особенности, обусловленные специфичностью политики, проводимой метрополией, и экономико-географическим своеобразием захваченных земель. Это нашло отражение и в архитектуре.

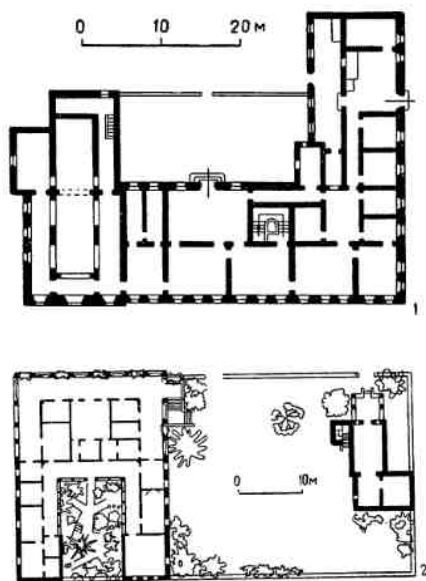
Искусство Бразилии развивалось изолированно от Европы и других стран американского континента, испытывая влияние одной лишь Португалии. Отсутствие традиций монументального зодчества у аборигенов, культура которых никак не повлияла на колониальную, привело к созданию здесь самой «европейской» в Латинской Америке архитектуры.

В соответствии с двумя основными периодами колонизации зодчество Бразилии также распадается на два периода. Первый из них охватывает XVI и XVII столетия, второй — XVIII и 1-ю четверть XIX в. — до завоевания независимости.

Бразилия, открытая португальцами в 1500 г., начала заселяться европейцами в 30—40-е годы XVI в. Однако колонизация продвигалась медленно. Средства Португалии, более ограниченные, чем у сосе-

да по Пиренейскому полуострову, были к тому же раздвоены. Основной задачей Португалии в то время оставался захват Ост-Индии. Португальское завоевание, не имевшее централизованного характера испанского, было в значительной мере делом частных лиц. Если в течение XVI в. испанцы овладели основными золотоносными районами Америки, то в Бразилию колонистов привлекали бескрайние пространства плодородных земель. Ее колонизация развивалась под знаком создания крупного плантационного хозяйства, условия для возникновения которого были чрезвычайно благоприятны. На пустынных землях вырастали усадьбы, перешедшие затем в потомственное владение помещиков-fazendeiros. На протяжении XVI и XVII столетий они непрерывно исследовали и захватывали новые земли, превращаясь в царьков, безраздельно властвовавших в своих владениях, удаленных иногда друг от друга на сотни верст.

Колонизация Бразилии шла одновременно с разных пунктов побережья вглубь материка. Это обусловило создание отдельных, не связанных друг с другом, освоенных португальцами оазисов, сконцентрированных, однако, в северо-восточной части страны, где условия были особенно благо-



48. 1 — помещичий дом в усадьбе Дос Бонс (Норуэга), XVIII в., план; 2 — фазенда Колумбаиде, 1-я половина XIX в., план и фасад

приятны для произрастания и удобны для вывоза главной экономической культуры Бразилии — сахарного тростника.

Немногочисленное коренное население, состоявшее из кочевых племен, находившихся на разных стадиях первобытно-родового строя, португальцы частично оттеснили в глубь материка, наиболее рьяно сопротивлявшихся истребили, остальных обратили в рабов.

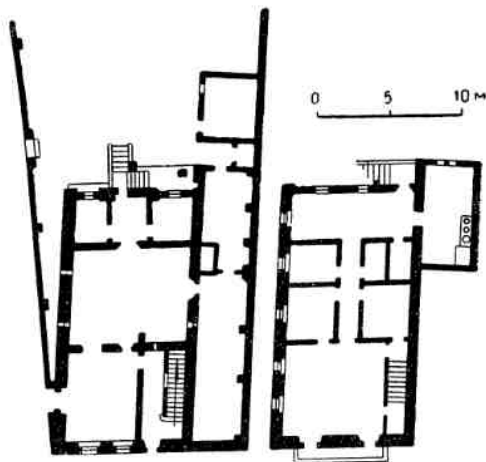
Особенности колонизации Бразилии — преимущественно частная, а не государст-

венная инициатива, сельский характер экономики — сказались в архитектуре стихийностью развития городов, огромным размахом строительства плантаций, сравнительной однородностью и скромностью городской застройки: верхушка бразильского общества — плантаторы, живя преимущественно в огромных поместьях и редко наезжая в города, не строила там пышных дворцов.

Тип бразильской усадьбы сложился к середине XVII в. Владельцы фазенд сами осваивали новые территории, защищали их от набегов индейцев, от притязаний соседей. Поэтому помещичий дом (каза гранди) — представлял собой подлинную крепость. Обязательной частью ансамбля была домовая церковь. Вокруг площади перед барским домом группировались производственные и хозяйственные постройки, жилища рабов. Последние строились из ветвей, создававших двойной каркас, заполнявшийся кирпичами из высушенной на солнце глины. Рассчитанные на 80—100 человек, они повторяли тип жилого дома индейцев — гуарани.

На рубеже XVII—XVIII вв., после того как сопротивление индейцев было сломлено, усадьбы утрачивают крепостной облик (рис. 48). Второй этаж помещичьего дома, как и прежде возведенного на холме, с трех сторон огибает крытая галерея. Широко расставленные колонны поддерживают сильный вынос черепичной кровли, подчеркивая раскрытость здания.

Главные города Бразилии — Салвадор (Баия), Олинда, Ресифи и т. д., возникшие в 1-й половине XVI в., — беспорядочно росли вокруг монастыря или церкви, поставленных в самой высокой точке города. Лишь с конца XVII в. после издания в Салвадоре, тогда столице Бразилии, законов регулирующих постройку домов и прокладку улиц, облик городов приобретает определенную регулярность. Их застройка начинает воспроизводить застройку городов Португалии. Дома в 2—4 этажа из кирпича и камня, возводившиеся на узких и длинных участках, получили название «собрадо» (чердак, рис. 49). Они не имели обычных для Испании и ее колоний внутренних дворов. Арабский тип жилого дома остался чуждым Бразилии, как и большей части метрополии. Бразильские города по сравнению с городами испанских колоний выглядят более европейскими. Фасады их до-



49. Олинда. Жилой дом, XVII в. План, фасад

мов прорезывают 2—3 больших, близко расположенных окна и двери, одна из которых вела в лавку, другая — на лестницу, поднимавшуюся к жилым этажам. Это в сочетании с окраской стен в яркие светлые тона — розовый, голубой, зеленый — придает облику улиц жизнерадостность и приветливость. Именно так выглядят старые кварталы Ресифи и Оуру-Прету XVIII — начала XIX в., повторявшие более ранние образцы (рис. 50).

От первых двух веков колонизации до нас дошли только культовые сооружения XVII столетия, в более раннее время капитальных зданий не строили.

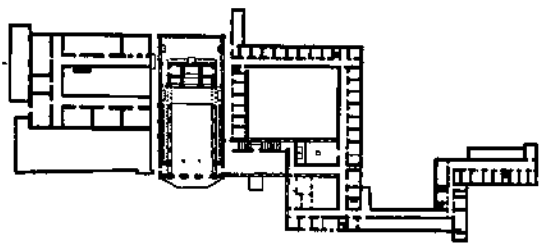
Бразильская архитектура XVI—XVII вв. сильно отставала от зодчества испанских колоний. Замедленность ее развития сказывается в консервативности стилиевой характеристики, провинциализме и примитивности трактовки форм обезличенного итальянского Ренессанса, принесенного сю-

да иезуитами. Часто его формы соседствуют с португальскими. Хотя отдельные детали барокко — волюты и т. д. — появляются на рубеже XVII—XVIII вв., архитектура барокко всецело связывается со вторым этапом развития колониального зодчества Бразилии.

Из-за разбросанности поместий, в строительстве которых, особенно первое время, не участвовали зодчие-профессионалы, и почти полного отсутствия дворцовых и общественных построек в городах в Бразилии более определенно, чем в архитектуре испанских владений, чувствуется ведущее зна-



50. 1 — Оуру-Прету, улица Дирента; 2 — Оуру-Прету, дворовые фасады жилых домов



51. Салвадор. План иезуитской коллегии с церковью, 1657—1694 гг.

чение культового зодчества. Там уже в конце XVI в. монашество было оттеснено от власти белым духовенством. Здесь же иезуиты и францисканцы, разделив монополию в колонизации новых земель с новоявленными феодалами, сохраняли контроль за духовной жизнью общества вплоть до начала XVIII в. Это нашло отражение в господстве монастырского строительства в XVII столетии.

Общей чертой бразильских храмов XVII в., сохранившейся и в последующий период, является унаследованный от метрополии светский характер главного фасада. Дворцовая композиция с поэтажно расположенными большими окнами, которым соответствовали 3 или 5 порталов входа, дополнялась атрибутами церковного здания — башнями и фронтоном. Этот тип фасада возник в Португалии под влиянием обычая освещать хоры, расположенные над входом в церковь. Мирской облик ей придают обычная для гражданских построек двускатная кровля, отсутствие куполов.

В Бразилии, на протяжении всего колониального периода испытывавшей нехватку квалифицированных архитекторов, не была освоена кладка каменных сводов, и перекрытия церквей делались деревянными, хотя с помощью штукатурки, росписи, резьбы они имитировали формы каменных конструкций.

Один из важнейших комплексов XVII в. — иезуитская коллегия в Салвадоре (1657—1694, рис. 51). Коллегии были непременной принадлежностью бразильских городов, основанных ранее XVIII в., образуя его ядро. Иезуитская коллегия в Салвадоре интересна своим планом, представляющим упрощенную и видоизмененную интерпретацию Эскориала — дань испанским влияниям времени их владычества. Церковь делит все постройки на две части —

собственно монастырь и коллегия; помещения каждого комплекса сгруппированы вокруг отдельного двора. План церкви — обычная для иезуитов копия их первого храма Иль Джезу в Риме — одноступенчатый с двумя рядами капелл по бокам, связанных между собой проходами. Строгая уравновешенная композиция члененного тосканскими пилястрами фасада составляет выразительный контраст с богатой резьбой интерьеров. При всем обилии резьбы она, имея плоский рельеф, подчиненный архитектурным формам, не нарушает строгости интерьера. Замечателен алтарь главной капеллы, где два яруса стройных, украшенных филигранной позолоченной резьбой колонн образуют законченную и замкнутую в себе архитектурную композицию — нечто вроде триумфальной арки.

В XVII в. иезуитами была возведена группа сооружений, близких португальским образцам. Примером такого рода зданий может служить церковь монастыря Сан-Бенту в Рио-де-Жанейро (1617—1618), одноступенчатая, к одной из продольных сторон которой примыкает сакристия с коридором (рис. 52). Симметрию фасада церкви подчеркивают спокойные завершения башен в виде невысоких пирамидок. Основные элементы западного фасада — трехпролетная аркада входа, пилястры, карниз, наличники окон, угловые части башен — выложены из темного камня. Ярко выделяясь на светлом фоне, они придают аскетически простым формам церкви праздничную нарядность.

Как и иезуитские коллегии, францисканские монастыри были возведены во всех городах Бразилии. Но сооружения францисканцев более однородны. Среди них преобладают здания, близкие к «португальскому» направлению строительства иезуитов.

Характерный пример — церковь францисканского монастыря в Ипухука (рис. 52, 2). Несколько неожиданная для XVII в. живописная композиция с одной башней не меняет стилистических особенностей постройки. Единственным декоративным мотивом является кладка из темного камня, отвечающая основным линиям фасада. Лаконизм, приветливость и четкость форм церкви близки гражданским постройкам, имеющим аналогичные наличники и кровли.

Второй этап в развитии бразильской архитектуры, наступивший с началом нового XVIII в., и ее подъем были самым

непосредственным образом связаны с изменениями в экономике страны. К традиционному источнику доходов — возделыванию тростника — добавляются новые и значительно более важные. В 1692 г. во внутренних районах Бразилии были обнаружены месторождения золота, а спустя 30 лет и алмазные россыпи. Она превратилась в основного поставщика золота — 85% мировой добычи давал штат Минас-Жераис (Главные Рудники). Это вызвало усиленную колонизацию пустынных южных районов. Возникшие у шахт горняцкие поселки на протяжении XVIII в. выросли в большие города, застроенные капитальными зданиями и красивыми церквями. Порты, откуда вывозился драгоценный груз, обстраивались и расширялись. Особенно благоприятно отразилась золотая и алмазная лихорадка на росте и благосостоянии Рио-де-Жанейро, ставшего основным портом, а с 1763 г. — и столицей страны.

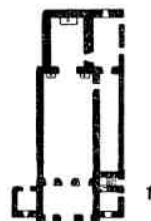
Подъем экономики, развитие горнорудной промышленности, рост городских центров привели к ослаблению монашеских орденов. Естественным завершением этого процесса явилось изгнание иезуитов в 1759 г. И хотя все это не отразилось на тематике строительства, ведущим типом зданий остаются церкви: они теперь в основном строятся братствами — организациями, подобными цехам позднего средневековья в Европе. Братства существовали и в других колониях Латинской Америки. Но нигде их действия не были столь активными, нигде они не достигли такой степени процветания, как в Бразилии. Рожденные ростом антиклерикальных настроений, они служили мирскому населению средством противопоставления себя духовной аристократии.

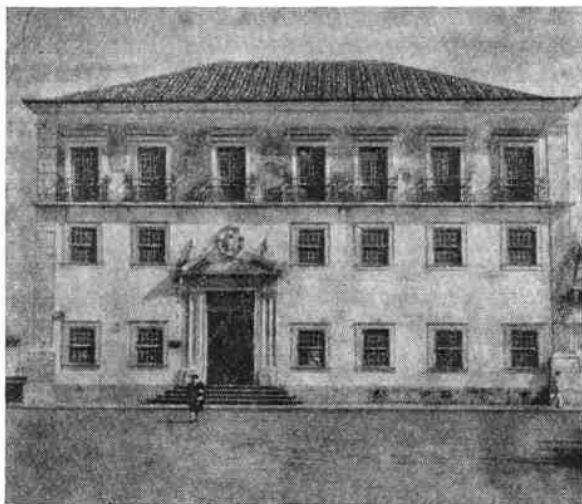
Бразилия в XVIII в. жила еще как бы в средние века, в эпохе, давно уже ставшей историей для большинства европейских стран. Земельная аристократия, расселенная в огромных поместьях и разоблаченная, не могла создать архитектуру, способную конкурировать с сооружениями орденов, бывших до тех пор самой могучей экономической и духовной силой страны. Поэтому первыми проявлениями мирской культуры были храмы, возведенные на средства братств. Естественно, что в этих условиях не было реальной почвы не только для возникновения, но и восприятия просветительной философии, вдохновлявшей архитектуру классицизма. Он остался чужд

Бразилии. Напротив, традиции барочной архитектуры, нашедшие здесь благоприятную почву для распространения, оказались живучими и сохранялись вплоть до середины XIX в.

От XVIII в. в Бразилии сохранился ряд общественных зданий — архиепископ-

52. 1 — Рио-де-Жанейро. Церковь Сан-Бенту, 1617—1618 гг., план, фасад; 2 — Ипухука. Церковь францисканского монастыря, 1660-е годы





53. Салвадор. Архиепископский дворец, 1701—1722 гг.

ский дворец в Салвадоре (1701—1722) и трибунал (здание органов городского управления) в Оуру-Прету (1784) — скромные постройки с рядами больших окон, украшенные железными решетками балконов; они замечательны рационалистичностью и изяществом своего облика. На фоне равномерного ритма окон четко выделяются парадная лестница и портал (рис. 53).

Золотая и алмазная лихорадка привлекла в Бразилию много ремесленников из Португалии. Это благотворно сказалось на архитектуре: повысилось художественное качество построек, исчезли провинциализм и налет космополитизма, заметные в постройках иезуитов. Усиление влияния метрополии сказывается в прекращении строительства храмов с планом иезуитского типа и распространении обычного для метрополии типа церкви с двумя коридорами, обрамляющими единственный, сильно вытянутый неф и соединяющимися позади алтарной части сакристией. Изящные и жизнерадостные сооружения этого времени далеки от иступленной, тяжеловесной и несколько навязчивой пышности храмов Мексики и Перу. Однако архитектура Бразилии — неоднородное явление. Она распадается на две школы, первая из которых развивается, опираясь на традиции предшествующих веков в прибрежных районах, вторая — во вновь освоенных горнодобывающих.

Одно из характерных сооружений старых районов Бразилии — церковь Сан-

Педру дус Клеригус в Ресифи (1729, М. Феррейра-и-Жакоме, Н. Надзони) — показывает, в каком направлении эволюционирует архитектура этих мест. Храм сохраняет строгость и упорядоченность композиции — прямые линии объемов и башен, плоские фасады, члененные пилястрами. Хотя интерьеру церкви, как и ее португальскому прототипу, придана восьмигранная форма, снаружи она не выявлена. Архитектор не нарушает строгую красоту лаконичного объема церкви. Неведомая ее предшественникам элегантность достигается сугубо архитектурными средствами — вытянутостью пропорций, строгим соблюдением вертикальных осей.

Вторую группу сооружений старых районов Бразилии составляют постройки, продолжающие традиции францисканцев. В церкви монастыря Пенедо (1759) традиционная схема композиции обогащается сочными и крупными декоративными деталями (рис. 54). Здание увенчивает громоздкий фронто́н со сложной линией силуэта, образованной многообразными завитками волют. Будучи частью растительного орнамента, украшающего поле фронтона, они



54. Пенедо. Церковь Санта Мариа дос Анкос во францисканском монастыре, 1759 г.

сливаются с ним в красочное, немного наивное и провинциальное по трактовке, но очень декоративное панно.

Фасад монастырской церкви в Пессоа (XVIII в.), близкий своими особенностями фасаду храма в Пенедо, является композиционным центром эффектного архитектурного ансамбля — одного из лучших в Бразилии. На площади перед церковью водружен гигантский крест — символ «страстей Христовых». Вплотную к ее краям примыкают стенки, облицованные изразцами и увенчанные парапетом из волют. Ограничивая этот ансамбль, стенки расширяются по мере удаления от храма, тем самым усиливая эффект перспективного сокращения и зрительно увеличивая грандиозность комплекса. Холм, на котором расположен храм, обработан в виде пологой лестницы, создающей торжественный подход к церкви. У последнего марша, как на поди, возвышается храм.

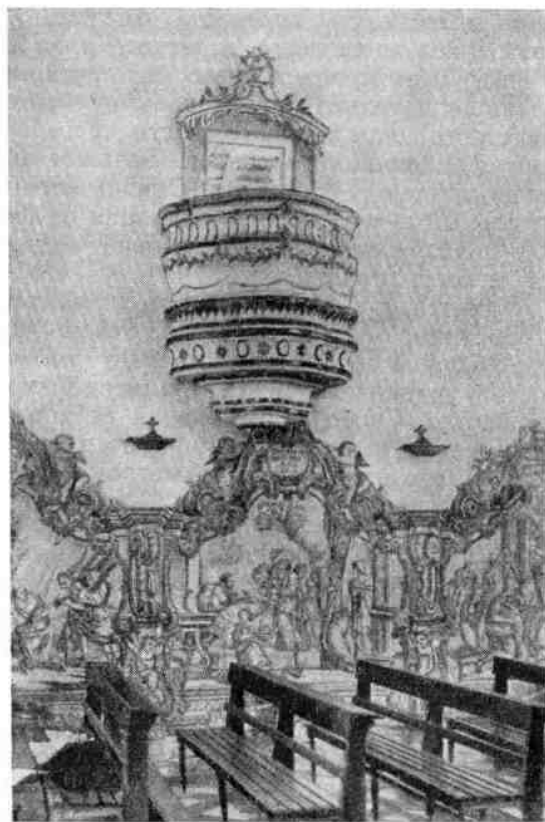
Самым выдающимся сооружением XVIII в. старых районов Бразилии является церковь Сан-Франсиско в Салвадоре. За ее ничем не примечательным фасадом скрывается один из самых фантастических по роскоши интерьеров Латинской Америки. По контрасту с фасадом он кажется еще богаче, еще насыщенней. Позолоченная резьба, основным мотивом которой являются листья аканта, головки херувимов и фигурки ангелов, украшает алтари, покрывает плоскости стен, столбы и своды, тяги и пилястры. В отличие от плотной массы декора мексиканских церквей здесь он обладает определенной прозрачностью и организован в композиции, соответствующей особенностям частей интерьера, которые он украшает. Несмотря на архаизм плана, система убранства интерьера характерна для Бразилии XVIII в. Алтари, расположенные по бокам единственного нефа и похожие на перспективные порталы романских храмов, двумя рядами протянулись к главному алтарю, декорированному особенно пышно. Стены и потолки как бы покрыты волнующейся золотой пеной, и весь интерьер кажется наполненным золотом, особенно ярко блестящим на красном и белом фоне, на фоне многоцветных росписей и сине-белых изразцов в цокольной части стен.

Португальский обычай покрывать изразцами стены зданий привился в Бразилии. Примыкающий к церкви монастырский двор, украшенный изразцами с изображе-

нием религиозных сцен, образует грандиозный декоративный ансамбль. Иногда, как в церкви монастыря Сан-Франсиско в Олинде, изразцовые панно, изображавшие жития святых, украшали стены храма снаружи и внутри (рис. 55).

Наиболее своеобразно развивалась в XVIII в. архитектура штата Минас-Жераис. Здесь сформировалась собственная архитектурная школа, не связанная с зодчеством других областей Бразилии, основывавшаяся на образцах барокко Северной Португалии, но приобретшая самобытность в интерпретации местных мастеров.

Тип церкви в штате Минас-Жераис сформировался быстро. Все сохранившиеся до наших дней постройки начаты строительством не ранее 30-х годов XVIII в. и не позднее первых десятилетий XIX в. Распространенный в барокко Северной Португалии прием выделения цветом основных элементов композиции зодчие Минас-Жераиса превратили во всеобщий. Карнизы,



55. Олинда. Церковь францисканского монастыря, XVIII в. Панно из изразцов в интерьере

пилястры и колонны из мыльного оранжевого камня подчеркивали нарядность облика храмов, выложенных из светло-серого камня. Возможно эта двуцветность произошла от естественной окраски ранних сооружений — глинобитных стен и никогда не белившегося деревянного каркаса. Утратив конструктивную оправданность, этот прием не утратил логики и декоративности.

Симметричной и уравновешенной композиции западного фасада храмов Минас-Жераиса отвечает пропорциональный строй самих зданий. Они сохраняют величину и соразмерности, унаследованные от более ранних построек, возводившихся из дерева и глины. Ширина западного фасада обычно колеблется в пределах 10—15 м (без башен), высота — 10—12 м. Пропорции фасадов близки квадрату либо представляют соотношение стороны квадрата к его диагонали. В тех же пропорциях решаются и башни.

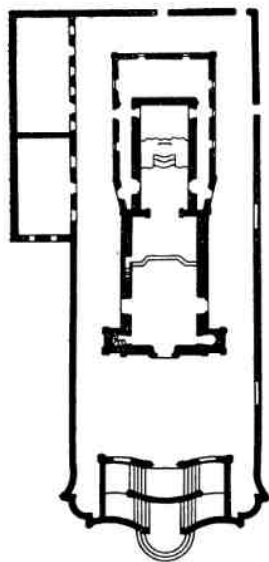
Сохраняя единство замысла, архитекторы избегают всего, что могло бы нарушить целостность плоскости фасада. Они применяют чаще всего пилястры, а не колонны. Немногочисленные декоративные мотивы тщательно прорисованы и украшают строго определенные части фасада — портал, наличники, фронтоны. Большое значение придается карнизам. Они имеют значительный вынос, хорошо защищая от дождей стены. Сочная профилировка придает им легкость и изящество.

Архитектура Португалии не знала столь отработанной композиционной схемы, соединившей в себе компактность, гармоничность, уравновешенность, рационализм и изящество. Своеобразие облика ее храмов достигается вытянутостью форм и преобладанием вертикальных параметров над горизонтальными, эффектность — внушительными размерами. Напротив, церкви Минас-Жераиса замечательны гармонической ясностью, соразмерностью элементов композиции и человечностью масштаба. Рационализм и мирской характер зодчества горнодобывающих штатов, выделяющие его из всей латиноамериканской архитектуры, неслучайны. Эта область — единственная, не знавшая монастырского строительства. Во имя прекращения распри между орденами за владение и опеку над шахтами специальным королевским указом их деятельность была здесь запрещена и были изгнаны все священники, за исключением

тех, кто обслуживал приходы и братства. Благодаря некоторому ослаблению позиций церкви ведущее значение в деле развития архитектуры перешло к братствам — носителям светского начала в проникнутой клерикальными настроениями и религиозной по форме культуре Латинской Америки. Однако нельзя переоценивать это явление. Архитектура Минас-Жераиса — лишь робкая, начальная, неосознанная попытка создания светской культуры. Ее стилевая характеристика связана не с передовыми, а с реакционными течениями философской и политической мысли. Поэтому она не знала классицизма, ограничившись рационализмом в формах барочной архитектуры (как ни странно звучит слово рационализм в применении к барокко).

Если схема композиции западного фасада храмов Минас-Жераиса оставалась неизменной на протяжении XVIII—1-й четверти XIX в., то планы и трактовка их объемов претерпели за этот период значительные изменения. Первоначально громоздкие постройки с двумя широкими коридорами по сторонам нефа приобретают изящество благодаря сужению, а затем и упразднению примыкающих к нему коридоров. В знаменитой паломнической церкви Бон-Жезус-ди-Матозиньюс в Конгоньяс-ду-Кампу (1757—1777, мастера Антонио Роис Фелкато и Антонио Гонсалвес Роса) коридор начинается лишь у алтаря. Прямоугольные в плане, слегка выступающие за линию главного фасада башни сильно выдаются за плоскости боковых фасадов, почти отрываясь от них. Эти изменения — упразднение коридоров и выделение башен в самостоятельный объем — заметно изменили композицию западного фасада — он стал уже, стройнее (рис. 56).

Церковь Бон-Жезус-ди-Матозиньюс замечательна и в другом отношении. В подражание крупнейшей паломнической церкви Португалии она возведена на господствующем над местностью холме. Как и в одноименной церкви в Браге, ее окружает священный сад, а подходы к ней оформлены в виде великолепно скомпонованных лестниц и эспланад, обрамленных небольшими капеллами, в которых были установлены статуи на темы «страстей Христовых». Впечатление грандиозности и общий эффект, производимый ансамблем, в значительной степени возрастают от умелого



56. Конгоньянс-ду-Кампу. Церковь Бон-Жезус-ди-Матозиньюс. 1757—1777 гг., А. Р. Фелкато и А. Г. Роса. Скульптура и лестница по проекту Алейжадинью закончены в 1805 г. План, главный фасад и статуи апостолов

использования рельефа местности и красоты гористого пейзажа.

Терраса и величественная лестница были начаты строительством после завершения церкви в 1780 г. Для ее украшения величайший скульптор и зодчий Бразилии колониального периода — Антониу Франси-

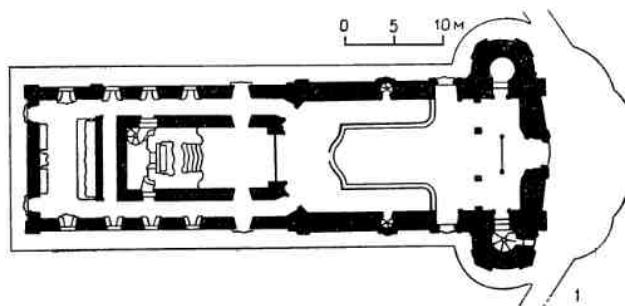
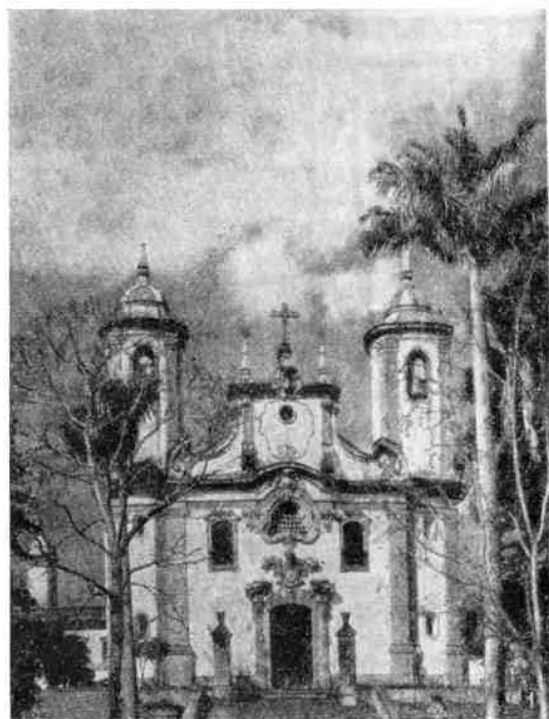
57. Оуру-Прету. Церковь Богородицы Пилар. Интерьер, А. Ф. Помбал, после 1736 г.



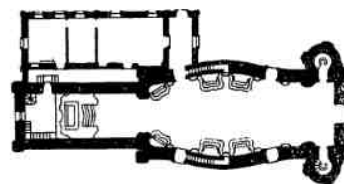
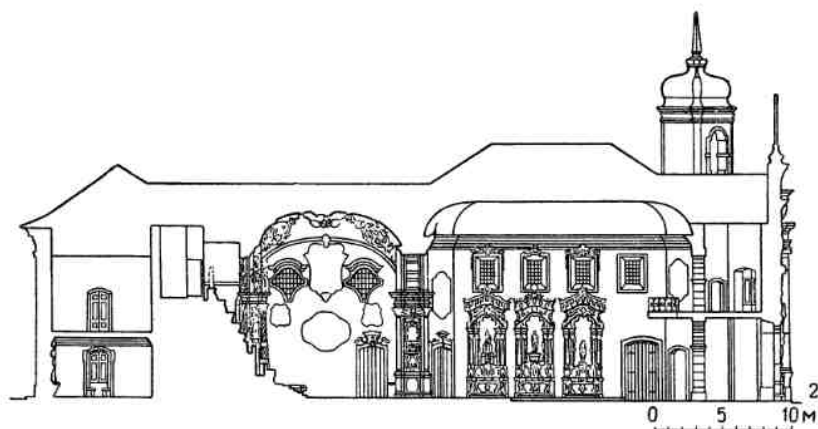
ску Лисбоа (1730—1814), прозванный Алей-жадинью (калечкой) за увечья, полученные от заболевания проказой, — изваял статуи 12 апостолов и скульптуры в капеллах. Гений этого человека и героическая, полная страданий жизнь окружили его имя романтическим ореолом и сделали легендарным еще при жизни. Ему, сыну португальского архитектора Мануэла Франсиску ди Лисбоа и рабыни-негритянки, уроженцу Оуру-Прету, зодчество Минас-Жераиса во многом обязано своим своеобразием. Фигуры, изваянные для храма Бон-Жезус-ди-Матозиньюс, сочетают барочную пластичность, сложность и многообразие ракурсов со статуарной замкнутостью, законченностью в себе каждого движения, философской самоуглубленностью, сосредоточенностью, неведомыми скульптуре европейского барокко. Им чужды экзальтация, порывистость. Их движения плавны, величавы и соответствуют значительности образов.

Проект церкви Богоматери Пилар в Оуру-Прету, созданный в 1720 г. инж. Педро Гомисом Шависом, был видоизменен в 1736 г. Антонио Франсиску Помбалом. Сохранив прямые линии наружного объема, он полностью переделал интерьер, придав ему форму вытянутого восьмигранника, приближающегося к эллипсу (рис. 57). Величавость интерьера подчеркнута крупномасштабностью основных членений — арок, гигантского ордера пилястр, непрерывной линией карниза, обтекающего все помещение, огромной поверхностью почти плоского деревянного потолка. Позолоченные резные детали алтарей, кажущиеся еще мельче при сопоставлении с крупными размерами основных элементов интерьера, внося в него ощущение богатства и роскоши, одновременно усиливают грандиозность общей картины. Хотя план церкви Богоматери Пилар еще вполне португальский, это сооружение является этапным в эволюции храмов Минас-Жераиса.

В период своего формирования зодчество Минас-Жераис не избежало влияния метрополии. Но с середины XVIII в. его развитие приобрело самостоятельный характер. Объем храма постепенно утрачивает простоту геометрической формы. В церкви Кармелиток в Оуру-Прету (1766—1770, арх. Мануэл Франсиску ди Лисбоа) плоскость западного фасада плавной кривой слегка выступает вперед. Башни, уже не прямоугольные, а круглые, превратились



в самостоятельный элемент композиции. Сооруженная по такому плану церковь приобрела невиданные в Португалии пластичность и изящество (рис. 58, 1). Постановка башен с отступом от линии главного фасада меняет его пропорции, делает более стройным. Одновременно архитектурные детали приобретают сложные криволинейные очертания, увеличивается динамизм композиции. На западном фасаде сталкиваются и уравниваются два противоположных движения — одно к центру, другое от него. Второе, подчеркнутое отступом башен от главного фасада, порождено стремлением преодолеть фасадность, свойственную португальской и бразильской архитектуре. И хотя западный фасад по-



8. 1 — Оуру-Прету, церковь Богоматери Кармелиток, 1766—1770 гг., план, фасад; 2 — Оуру-Прету, церковь Франциска Ассизского, 1766—1794 гг., Алейжадинью, разрез и фасад; 3 — Сан-Жуан-дел-Рей, церковь Франциска Ассизского, Алейжадинью, 1774—1810 гг., план и фасад

прежнему доминирует — это подчеркивает и терраса с лестницей, ведущей к portalу, и строго осевая композиция, здесь налицо попытка объединить его с боковыми в единое целое.

Ученик и последователь Помбала — Алейжадинью — отказывается от традиционной оболочки храма в виде параллелепипеда. Объемы церквей Сан-Франсиско в Сан-Жуан-дел-Рей (1774—1810) и Оуру-Прету (1766—1794) представляют собой сочетание овального нефа с прямоуголь-

ной алтарной частью, усложненных пристроенными к продольным фасадам круглыми в плане башнями. Это беспрецедентный факт в португальской и бразильской архитектуре. Даже в церкви Сан-Педру-дус-Клеригус в Порту восьмигранный объем нефа не связан с традиционно нерасчлененной поверхностью главного фасада. Только в постройках Алейжадинью оригинальная схема главного фасада дополняется родственным ей объемно-пространственным решением (рис. 58, 2, 3).

Церковь Сан-Франсиско в Оуру-Прету, спроектированная и украшенная Алейжадиной, является шедевром бразильского зодчества. Это одна из самых последовательных попыток отрешиться от фронтальности. Архитектор широко применяет кривые и вогнутые поверхности, стремясь придать объемную трактовку главному фасаду и направить взгляд на боковые. И хотя западный фасад по-прежнему остается главным, архитектурному решению продольных уделено большое внимание. Каждая часть храма подчеркнута пилястрами, алтарная часть — трехпролетной аркадой. Фронтон и весь фасад проникнуты движением по принципу контрапоста.

В этой церкви ярче, чем во всех остальных, выражена особенность, определяющая своеобразие барокко Минас-Жераиса — четкость композиционного и усложненность пластического решения, динамичность деталей и уравновешенность целого. Уникальные в Минас-Жераисе ионические приставные колонны поддерживают угловые части архитрава, изогнувшиеся в виде латинской буквы S. Массивный облом антаблемента служит основанием креста. И хотя декоративные детали весьма немногочисленны, церковь поражает великолепием и изысканностью.

Убранство интерьера также отмечено новаторством. Стены нефа оставлены гладкими. Декор сконцентрирован крупными сочными пятнами на фоне белых стен. Это позолоченные и украшенные резьбой ретабло боковых алтарей и апсиды. Как и на фасаде, изысканность, прихотливость отдель-

ных декоративных мотивов сочетается с богатством и ясностью общей композиции.

Сооружениями, возведенными по проектам Алейжадины, архитектурная школа Минас-Жераиса исчерпала себя.

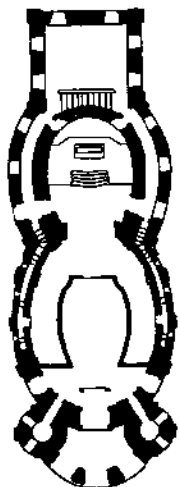
Однако достижения ее еще долго сохраняют обаяние в глазах бразильцев. Все постройки конца XVIII — начала XIX в. (церкви Сан-Педру в Марианне и Розариу в Оуру-Прету, рис. 59) воспроизводят с теми или иными вариациями тип церкви, сформировавшейся в 60—70-е годы XVIII в.

• •

Архитектура Латинской Америки начала XVI — 1-й четверти XIX в. отличается большим разнообразием и не представляет единой картины. Историческое значение этого периода состоит в том, что на всем его протяжении происходит приобщение американской культуры к культуре европейских стран. Но этот процесс, протекавший по-своему в разных частях огромного материка, не ограничивается элементами подражания европейским образцам. Главное заключается в другом. На протяжении рассматриваемого периода здесь формируются нации и закладываются основы национальных культур. Это период переосмысления и трансформации традиций европейской архитектуры под воздействием местных социально-экономических и климатических условий. В ряде испанских колоний к этим факторам присоединяется мощное влияние художественной традиции аборигенов, возрастающее по мере ассимиляции европейцев и ослабления дискриминации индейцев.

Особенностью архитектуры испанских колоний, объясняемой не только ранней датой завоевания, но и специфичностью создававшейся здесь системы общественных отношений, являются осязаемые reminiscences средневекового зодчества. Господствующий вид строительства и ведущий архитектурный тип — храмы. Культовое зодчество подчиняет и объединяет в себе все виды изобразительных искусств.

Вместе с тем благоприятное стечение обстоятельств — потребность в огромном количестве новых населенных пунктов, строгий контроль и регламентация строительства, достижимые лишь в условиях абсолютной монархии, — способствовали разма-



59. Оуру-Прету. Церковь Носса сеньора ду Розариу, 1785 г., М. Ф. ди Араужу. План

ху градостроительных работ, равных которым еще не знала история. Лишь архитектура основных центров испанских колоний развивается под влиянием местных традиций. Именно традиции доколумбова искусства определяют самобытность и колорит зодчества Мексики, Перу, Боливии.

Быть может с точки зрения европейца во многих постройках Латинской Америки отсутствует чувство меры, во многом выразительность их нарочита и подчеркнута, декор чрезмерен. Но к этим сооружениям

нельзя подходить с европейскими мерками. В Америке европейские образцы стали основой, материалом, который в местной интерпретации изменился до неузнаваемости, приобрел самобытность и оригинальность. Синтез видоизмененной европейской и туземной архитектурной традиции привел к созданию ни с чем не сопоставимых сооружений мексиканского, перуанского, боливийского и бразильского барокко. Без них наше представление о творениях этого стиля было бы неточным и неполным.

ГЛАВА 2

АРХИТЕКТУРА СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ

ВВЕДЕНИЕ

Вслед за испанцами и португальцами, прибывшими на материк Северной Америки во 2-й половине XVI в. и основавшими там миссии, и французами, заложившими в 1541 г. порт Квебек на будущей территории Канады, с первых лет XVII в. началась колонизация материка англичанами. Кратковременное участие в колонизации приняли голландцы и шведы.

В 1-й половине XVII в. на территории США выходцами из Англии были образованы две группы колоний: южная, куда вошли Виргиния (1607), Мэриленд (1632), и так называемая Новая Англия с колониями Плимут (1620), Массачусетс (1629), Коннектикут (1636) и Мэн (1639).

В это же время возникли голландская колония Нью-Незерленд (1624) и шведская Нью-Сведен (1638), перешедшие во 2-й половине XVII в. под власть Англии.

Во 2-й половине XVII в. англичане образовали на юге — Каролину (1663), позднее разделенную на Северную Каролину и Южную Каролину, и так называемую центральную колонию — Пенсильванию (1681).

В конце XVII в. возникли французские колонии на территории США — Иллинойс и Луизиана.

В XVIII в. англичанами была образована самая южная колония, граничащая с испанскими владениями, — Джорджия. Тогда же Англия после длительной борьбы с Францией захватила французские владения на территории Канады — Новую Францию с провинциями Квебек и др.

На протяжении XVIII в. англичане продолжали завоевывать материк, вытесняя

коренное индейское население и продвигаясь все дальше на запад.

В результате победы в войне за независимость (1755—1783) возникло суверенное государство Соединенные Штаты Северной Америки, в состав которого впоследствии вошли территории бывших французских (Луизиана) и испанских (Флорида) владений. За пределами США осталась английская колония Канада, которая лишь в конце XIX в. (1869) получила права доминиона.

Колонии европейцев в Северной Америке были образованы выходцами из разных стран, и уже одно это определяло их чрезвычайно разнообразный социально-экономический характер. Так, например, колонии, образованные более развитыми в буржуазном отношении Англией и Голландией, отличались от колоний Франции, насаждавшей в своих колониях феодальные порядки.

Имелись существенные различия и внутри английских колоний, обусловленные тем, что сами пришельцы не были однородны по своему роду занятий: если колонии Новой Англии были образованы выходцами из юго-восточных районов Англии, где население занималось преимущественно рыбным промыслом, то южные колонии заселялись людьми из районов Англии, связанных главным образом с сельским хозяйством.

В различном развитии колоний играло роль и то обстоятельство, что пришельцы не были однородны по своему социальному составу, обычаям, политическим и религиозным взглядам. Так, расположенные на Севере колонии Новой Англии были обра-

зованы представителями средних классов, пуританами, находившимися в оппозиции к англиканской церкви и королю и фактически бежавшими в Новый Свет от политических и религиозных преследований. Южные же колонии заселялись представителями слоев, лояльно относящихся к церкви и королю.

И, наконец, немаловажное значение имело различие географических условий на самом американском континенте.

Все это, вместе взятое, обусловило то, что расположенные в северной части Атлантического побережья колонии Новой Англии стали впоследствии центрами развития промышленности и торговли, а в колониях, расположенных в плодородных долинах рек, развилось плантаторское сельское хозяйство, основывавшееся на рабском труде негров.

Все это нашло самое непосредственное выражение в характере развития архитектуры колониального периода. В ней следует различать раннюю стадию, охватывающую в основном XVII в., и позднюю, заканчивающуюся 70-ми годами XVIII в., т. е. формированием суверенного государства. Характер архитектурного развития в раннеколониальном периоде определялся в значительной мере местными условиями строитель-

ства, непривычно суровым (в частности в северных колониях) климатом, непрестанной борьбой колонизаторов с коренным населением. По сравнению с архитектурой метрополии эта архитектура, создававшаяся в основном ремесленниками, была отставшей в техническом и стилистическом отношении и примыкала к традиции средневековой архитектуры. Вместе с тем в ней в силу необходимости решались главным образом функциональные задачи, что делало ее оригинальным явлением в мировой архитектуре того времени.

Архитектура позднеколониального периода несравненно более профессиональна. Поскольку здания строятся теперь на основе широко распространенных увражей и руководств для ремесленников, стилистические различия между архитектурой этих колоний и метрополии почти полностью стираются. Повышается и уровень архитектурного мастерства: архитекторы-любители, принимающие участие в проектировании (такие, как Байрд — владелец дома Уэстовер), — люди высокой культуры. Кроме того, целый ряд зданий проектируют архитекторы-профессионалы — англичане по происхождению: Джон Эрисс, Питер Гаррисон и др.

1. АРХИТЕКТУРА США XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Поселения первых колонистов — выходцев из Европы — на территории США имели поначалу ряд общих черт: как правило, они представляли собой несколько десятков случайно разбросанных примитивных жилищ и укрепленную территорию — форт.

Так, например, форт Джемс в колонии Виргиния представлял собой территорию, имеющую форму равнобедренного треугольника площадью около 11 000 м², огражденную мощными бревнами с блокхаузами по углам, на которой размещались в два ряда три с половиной десятка домов, церковь и амбары.

Поселения развивались быстро и по-своему в разных колониях. Так, например, в колониях Новой Англии развивались небольшие компактные поселения. Последнее было связано с тем, что специальным распоряжением пуританских властей было запрещено строить дома дальше, чем на расстоянии 800 м от молитвенного дома, так

называемого «митингхауза». Вследствие этого, по мере того как население увеличивалось и возникала потребность в новых домах, часть населения откалывалась и создавала новое поселение вокруг нового митингхауза.

Иными путями шло развитие в голландской колонии Нью-Незерленд. Например, возникший в 20-х годах XVII в. на острове Манхеттен Нью-Амстердам развивался, как миниатюрная копия Амстердама. Здесь было много свободных пространств, которые использовались под сады. Рост поселений не ограничивался. Так, Нью-Амстердам рос в северном направлении от построенного одновременно с ним форта в устье р. Гудзон, вдоль р. Ист-Ривер до деревянной стены, перерезавшей остров поперек в том месте, где впоследствии была проложена Уолл-стрит.

Застройка колоний европейских переселенцев в самый ранний период, т. е. в



Схематическая карта США XVII—XVIII вв.

- | | |
|-----------------|----------------------|
| 1. Массачусетс | 6. Мэриленд |
| 2. Нью-Йорк | 7. Виргиния |
| 3. Коннектикут | 8. Северная Каролина |
| 4. Род Айланд | 9. Южная Каролина |
| 5. Пенсильвания | 10. Джорджия |

начале XVII в., состояла из построек временного характера: землянок; хижин из прутьев, обмазанных глиной, с покрытием из дерна; вигвамов, более крупных, чем у индейцев, и не конических, а продолговатых в плане, и, наконец, коттеджей — домов, являвшихся переходной ступенью к фахверковым домам постоянного типа.

Примерно через 10—15 лет после прибытия на американский континент колонисты начали строить постоянные жилища.

Наибольшее количество жилых домов раннего периода сохранилось в колониях Новой Англии. В подавляющем большинстве это фахверковые дома; каменные и кирпичные встречаются редко.

Дома строились там трех типов: с одной комнатой, т. е. состоящие из небольшой прихожей и холла, в котором сочетались столовая и кухня; с двумя комнатами и дополнительным помещением в виде гости-

ной (parlor), служившей в пуританской Новой Англии местом для молитвы, и наконец, дом с пристройкой, к которому с заднего фасада добавлялось одноэтажное, покрытое односкатной крышей помещение, служившее кухней.

Дома строились обычно из массивных дубовых досок, которые распиливались вручную и обшивались тесом. Для облицовки стен применялся гонт, который был введен впервые в Америке в голландских колониях (в середине XVII в.) и несколько позднее стал применяться в Новой Англии.

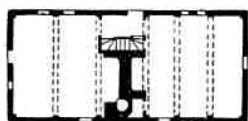
Одной из характерных черт домов Новой Англии был нависающий над первым второй этаж, причем нависал он не по всему периметру, а главным образом на переднем фасаде и реже на торцах. Окна в домах XVII в. были невелики и немногочисленны. Как правило, стекло в них заменяла промасленная бумага или раздвижные дощатые ставни. Крыши были щипцовые или четырехскатные, причем угол наклона достигал иногда 65° . Долгое время крыши покрывали соломой, позднее перешли к гонту. Очаг помещался в центре дома, поэтому характерной особенностью домов Новой Англии была массивная центральная труба.

Наиболее характерные черты раннеколонизального жилого дома Новой Англии XVII в. представлены в доме приходского священника Кепена в Топсфилде (Массачусетс, 1683, рис. 1).

Нередко к дому пристраивались новые помещения, и таким образом возникали дома с несколькими щипцами, например дом Джона Уорда в Салеме (Массачусетс, 1684, рис. 2).

Наконец, следует упомянуть о домах «Кэйп Код», для которых характерны низко свисающий задний скат крыши, маленькие средневековые окна, большая центральная труба и стены, облицованные гонтом.

Близки по типу к жилым домам Новой Англии оборонительные сооружения, строившиеся в больших количествах в связи с опасностью нападения со стороны индейцев и французов. Это так называемые «блок-хаузы» — квадратные в плане сооружения, сложенные из брусьев квадратного сечения, с нависающим со всех сторон верхним этажом и небольшими окнами с тяжелыми ставнями, и «гаррисоны» — укрепленные дома, отличавшиеся от обычных жилых домов только большей прочностью.



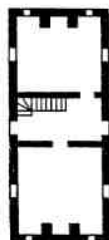
1. Топсфилд (Массачусетс). Дом Кепена, 1683 г. Общий вид и план

Жилые дома в южных колониях строились обычно из кирпича. Существенным отличием в плане был развитый холл, занимавший в некоторых случаях всю центральную часть дома (от переднего до заднего фасада) и имевший входы с двух противоположных сторон. Очаг помещался не в центре дома, а в торцовых частях. Эта особенность плана предопределяла характерный облик домов с одной или двумя трубами в торцах (рис. 3).

В Новой Англии в XVII в. развивались своеобразные типы общественных зданий, связанные, с одной стороны, с характерным



2. Салем (Массачусетс). Дом Джона Уорда, 1684 г.

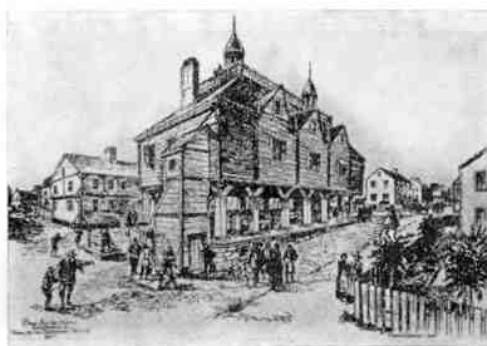


3. Норфольк (Виргиния). Жилой дом А. Сорогуда, XVII в. Фасад и план

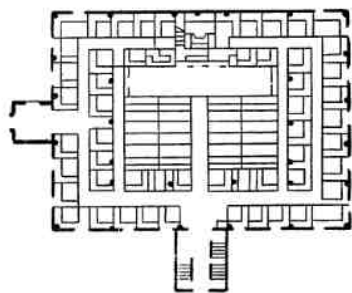
для этих мест развитием торговли и, с другой, с особенностями религии пуритан. Так, важным для дальнейшего развития типом явилась первая ратуша в Бостоне (1657) — двухэтажное здание, в котором первый этаж был занят торговыми рядами, а во втором размещались комнаты для собраний и библиотека (рис. 4).

Строились таверны — «ординеры», в которых в нижнем этаже имелась, между прочим, комната для биржевых операций.

Едва ли не самым оригинальным типом зданий XVII в. в Новой Англии были молитвенные дома — «митингхаузы». Как известно, пуритане отрицали готическую культовую архитектуру, которая, как они утверждали, своими скульптурными изображениями и цветными витражами отвлекала от углубленной молитвы. Они считали, что дом для моления должен быть не более чем местом для собраний. Пока пуритане были в Англии, они использовали для этих целей уже имевшиеся залы гильдий, иногда таверны и др. В колонии же таких зданий не было, и пуритане столкнулись с необходимостью строить молитвенные дома заново. Так возник новый тип культового здания.



4. Бостон (Массачусетс). Первая ратуша, 1657 г.



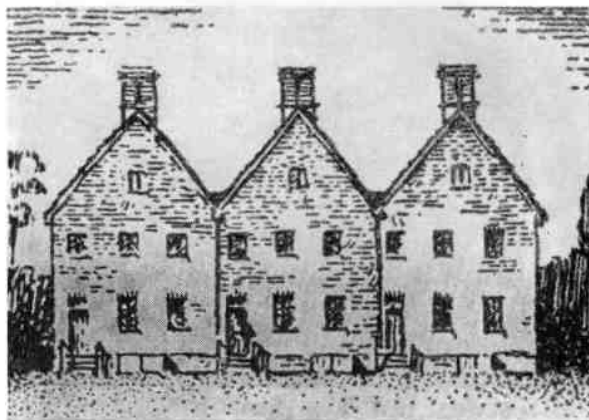
5. Хингэм (Массачусетс). Митингхауз Олд Шип, 1681 г.
План

Первоначально это были примитивные здания размером 6×9 м. Крытые соломой, без всякого завершения (башни, шпиля или креста) они напоминали сарай. Интерьер был также предельно суров: в помещении, условно разделенном горизонтальной доской на две части — мужскую и женскую, по длинной стороне размещались неудобные скамьи с кафедрой посередине. Напротив кафедры по другой длинной стороне был вход. Впоследствии внутри появилась галерея, женскую и мужскую части разделил проход, куда свешивалась веревка колокола, щипцовые крыши сменились вальмовыми или пирамидальными, увенчанными небольшими башенками.

Наиболее старый из дошедших до нас сохранившимся митингхауз Олд Шип (рис. 5) построен в 1681 г. в Хингэме (Массачусетс).

Этот тип культового здания сохранялся в течение всего XVII и даже XVIII в. (митингхауз в Роки-Хилл, Массачусетс, 1785, рис. 6), правда, в это время он уже перестал быть единственным в этих местах.

По своему стилистическому характеру застройка в колониях европейцев в Америке в XVII в. была средневековой и отражала специфические особенности архитектуры



7. Джемстаун (Виргиния). Первая городская застройка, 1635 г.

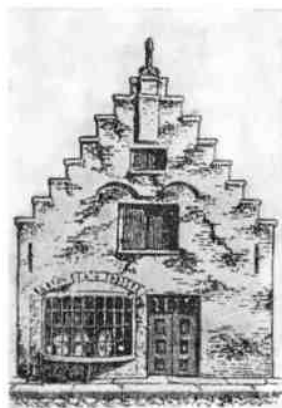
метрополии. Так, застройка Джемстауна (Виргиния) напоминает средневековые города Англии (рис. 7), а в голландском Нью-Амстердаме в 40-х годах XVII в. дома в два с половиной — три с половиной этажа, строившиеся из желтого или красного кирпича узорчатой кладки, имели ступенчатые щипцы, которые широко применялись в средние века в Нидерландах (рис. 8).

О нидерландском происхождении этих домов свидетельствует и то, что в одном из верхних этажей делались двери для подъема грузов.

Первым существенным признаком наступления поздней стадии колониального периода архитектуры США было упорядочение строительства городов. Целый ряд городов был создан по заранее разработанному плану в отличие от практиковавшейся ранее стихийной застройки. В 1680 г. был разработан план Чарлстона (рис. 9). Город



6. Эмсбери (Массачусетс). Митингхауз Роки-Хилл, 1785 г.



8. Нью-Амстердам (Нью-Незерленд). Жилой дом с магазином, XVII в.

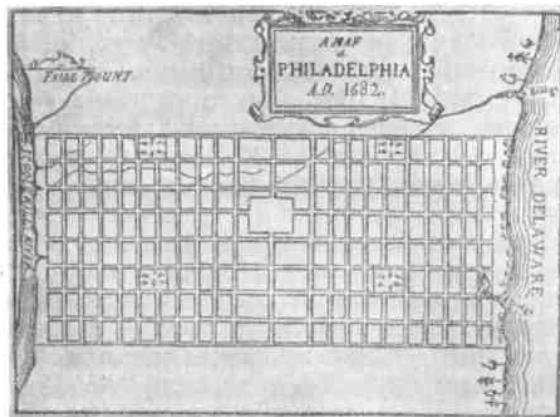


9. Чарлстон (Каролина). План города, 1680 г.

размещался внутри крепостных стен, окружавших его в форме трапеции. Широкие улицы разделяли город на большие прямоугольные блоки. После того как стены были разрушены (в 1717), город продолжал развиваться, сохраняя эту планировочную схему.

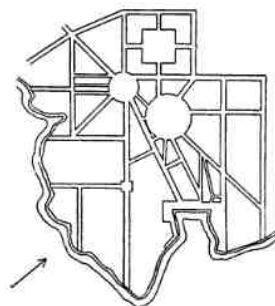
Прямоугольная схема была использована и в проекте планировки столицы Пенсильвании — Филадельфии (1682). Проект не предусматривал крепостных стен. Город занимал территорию между реками Делавар и Скулкилл площадью около шести квадратных километров. Девять широких улиц, идущих в направлении восток — запад, и 21 в направлении север — юг, разделяли город на прямоугольные блоки. Эта схема плана Филадельфии в последующие годы продолжала в основном сохраняться (рис. 10).

Несколько видоизмененная прямоугольная схема была применена в проекте столицы Виргинии — Вильямсбурге.



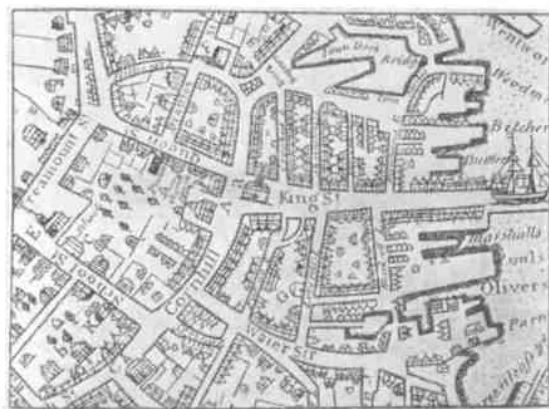
10. Филадельфия (Пенсильвания). План города, 1682 г.

11. Аннаполис (Мэриленд)
План города, 1694 г.

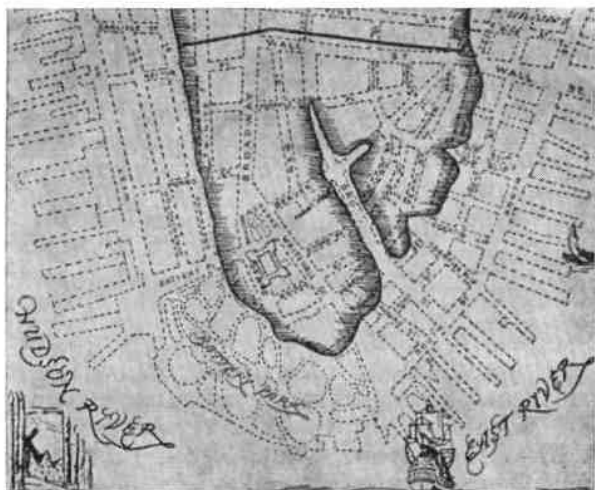


Прямоугольная схема, более или менее последовательно примененная, характерна для большинства городов, строившихся в XVIII в. по заранее разработанным проектам. Исключением в этом смысле является проект планировки столицы колонии Мэриленд — Аннаполиса, для которого был выбран видоизмененный радиальный план. Он компоновался вокруг двух центров: Капитолия и англиканской церкви, от которых отходят лучеобразно диагональные магистрали, пересекая более традиционную прямоугольную сетку улиц (рис. 11). Подобная схема построения плана была впоследствии предложена Л'Анфаном для Вашингтона.

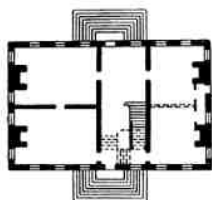
Однако далеко не все города Америки создавались в это время по планам — целый ряд городов, в том числе и крупнейших, продолжал застраиваться стихийным порядком. К числу таких относятся Бостон и Нью-Йорк. Так, например, Бостон, население которого составляло в середине XVIII в. 16,5 тыс. человек, сохранял средневековое расположение улиц, хотя они расширились и удлиннились (рис. 12).



12. Бостон (Массачусетс). План центра. 1722 г.



13. Нью-Амстердам (Нью-Незерленд). План города, середина XVII в.



14. Вильямсбург (Виргиния). Дом Байрда, Уэстовер, 1730 г. Общий вид и план

В Нью-Амстердаме, ставшем после 1664 г., когда англичане завладели голландской колонией, Нью-Йорком, случайное расположение улиц сохранялось в течение длительного времени (рис. 13). Прямоугольная сетка, составляющая основу планировки Нью-Йорка последних 150 лет, стала применяться только со 2-го десятилетия XIX в.

Ведущее значение в развитии архитектуры конца XVII—XVIII в. приобретает архитектура южных колоний, в частности наиболее крупной и богатой колонии Виргинии, где экономика базировалась на эксплуатации труда рабов, составлявших 40% населения и обрабатывавших огромные плантации (площадью до нескольких тысяч гектаров). Здесь развивалась архитектура резких контрастов между лачугами рабов и роскошными домами плантаторов. Архитектура богатых помещичьих домов отражает возросший интерес к художественной стороне сооружений и более высокий, чем в XVII в., уровень строительной культуры.

Обычно поместья Виргинии состояли из нескольких ферм, включающих служебные здания. Главный помещичий дом располагался на центральной ферме, богатой садами и парками. Большинство этих домов было построено из кирпича.

Дома 1-й половины XVIII в. — обычно двухэтажные с вальмовой крышей и трубами с обоих торцов. Служебные здания располагались симметрично по отношению к главному дому. Планы домов не отличались большим разнообразием: вдоль оси здания, от переднего до заднего фасада размещался холл, к которому с двух сторон примыкали комнаты.

Наиболее известное здание этого типа — дом Байрда, так называемый Уэстовер, построенный недалеко от Вильямсбурга (1730, рис. 14). Это двухэтажное строение, с крутой крышей и высокими парными трубами с обоих концов. С садового фасада здание фланкировалось двумя невысокими кирпичными флигелями служебного назначения, стоявшими первоначально особняком от основного объема, но впоследствии объединенными с ним. То же произошло с флигелями здания подобного типа — Картерс Гров (1750—1753). Эти меры связаны с характерным для 2-й половины XVIII в. стремлением к развитию пространственности: фланкирующие флигеля соединяются с основным объемом идущими по пологой

дуге элементами-пассажами. Благодаря уменьшению крутизны крыши, выносу вперед центральной части, увенчанной классическим фронтоном, меняются пропорции основного объема и подчеркивается горизонтальный характер всей композиции. Характерным произведением этого типа домов 2-й половины XVIII в. является дом Маунт-Эри в штате Виргиния (1758—1762), построенный по проекту арх. Эрисса (рис. 15).

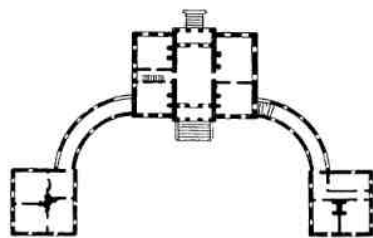
Такого рода дома с фасадами из естественного камня выглядят очень богато. Архитектура их близка к современным английским образцам, поскольку архитекторы, в частности Эрисс, пользовались увражами Джиббса и особенно Вильяма Адама.

В других колониях Юга — Мэриленде, Южной Каролине — пространственные композиции менее характерны, так как городские дома, такие, как, например, дом Брютона в Чарлстоне (1765—1769), отличающиеся компактностью решения плана, оказывают влияние на загородные дома (рис. 16).

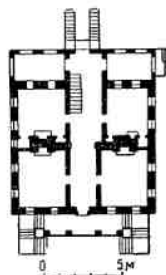
Ряд особенностей архитектуры колоний Юга связан с климатическими условиями. Так, в архитектуре Южной Каролины есть черты, роднящие ее с архитектурой испанских колоний. Торцы домов здесь обращены к улице, комнаты выходят на обе стороны, обеспечивая сквозное проветривание, по обеим длинным сторонам располагаются так называемые «пьянцы» — одноэтажные деревянные балконы, выступающие далеко вперед.

Этим отличается и архитектура французских колоний XVIII в. (Луизиана, Иллинойс). Для них типичны одноэтажные дома в три большие комнаты, расположенные в ряд, с трубой в центре или в торце и галереей, идущей вокруг всего дома. Крутая крыша, возвышающаяся над основной частью дома, над галереей более пологая и опирается на тонкие опоры (дом Кахокии, Иллинойс, около 1787; дом Мадам Джон, Нью-Орлеан, 1726; дом Парланж, Луизиана, 1750).

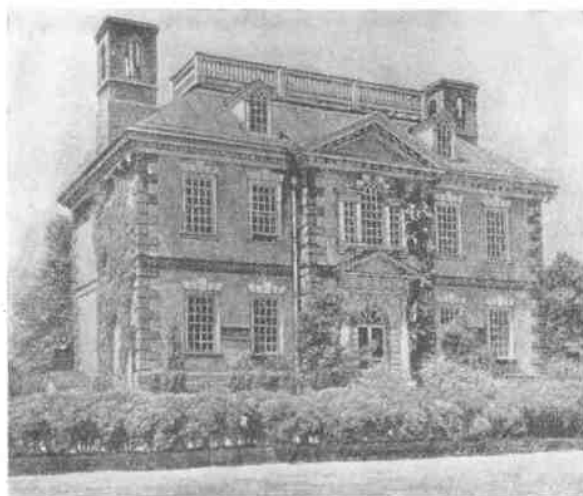
В Пенсильвании, которая была основана квакерами значительно позднее других английских колоний и почти не знала примитивной стадии строительства, почти сразу стали строить фахверковые дома. Строительство Филадельфии осуществлялось по инструкции, которую основатель колонии Пенн издал в 1648 г. и согласно которой фахверковые дома размером примерно



15. Штат Виргиния. Дом плантатора, Маунт-Эри, 1758 г. Общий вид и план



16. Чарлстон (Южная Каролина). Дом Брютона, 1765—1769 гг. Общий вид и план



17. Филадельфия. Жилой дом, Маунт Плезент, 1761—1762 гг.

5,5×9 м, содержащие три комнаты, должны были строиться в течение срока менее 46 дней. Строительство было гораздо более рационализировано, чем в других колониях: там сравнительно рано стали применять механизированную распиловку леса на лесопилках, приводимых в движение ветром и водой; к 1760 г. в Филадельфии было построено 40 таких лесопилок.

Строительная деятельность в Филадельфии была необычайно активна. В начале XVIII в. (1724) мастера-плотники объединились и образовали первую в Америке строительную гильдию, получившую название «Компания плотников». Это общество издавало небольшие руководства, которые содержали планы и фасады, а также всевозможные детали. Кроме того, оно издало «Книгу расценок». Таким образом, «Компа-



18. Бостон (Массачусетс). Фанейл-Холл, 1740—1742 гг.

нии плотников» удалось установить стандарт качества и стоимости строительства.

Высок был уровень техники: с 1792 г. в Пенсильвании началось производство стекла, в 1787 г. был построен первый в Америке металлический мост через р. Скулкилл.

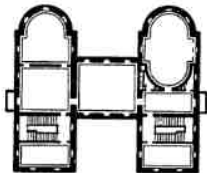
Во 2-й половине XVIII в. жилые дома Филадельфии становятся все более пышными, превосходя в этом отношении другие колонии. Наиболее выразительным примером такого позднеколонического дома является дом Маунт Плезент в Филадельфии (1761—1762), расположенный на вершине холма, над р. Скулкилл (рис. 17).

Усиление пышности сопровождалось ослаблением принципа функциональной оправданности. Так, например, фасад дома Маунт Плезент, выходящий на реку, полностью лишен проемов.

В области общественных зданий ведущее место занимает в XVIII в. архитектура Новой Англии. Это сказывается в первую очередь в значительном увеличении размеров и придании этим сооружениям подлинно общественного характера. Так, например, зал построенного в 1729 г. митингхауза Олд Саут в Бостоне вмещал более 1000 человек.

Чрезвычайно интересным и характерным для Бостона зданием этого же типа был Фанейл-Холл (1740—1742). Это двухэтажный продолговатый объем размером 12×30 м с открытыми аркадами в первом этаже, где помещался общественный базар. Во втором этаже находился зал для собраний на 100 человек. Здание было роскошно отделано: оба этажа украшали пилястры дорического ордера; верхний этаж завершался полным римским антаблементом. В этом здании местные строительные приемы сочетаются с элементами классической архитектуры, сохраняя при этом свою самобытность (рис. 18).

В противоположность этому зданию архитектура колледжей очень скромна. Характерен в этом отношении один из корпусов Гарвардского университета, возведенный в XVIII в. на месте построек XVII в. Существующий поныне Массачусетс-Холл — четырехэтажное кирпичное здание с широкой крышей, балюстрадой, люкарнами и тремя парами труб, объединенных в торцах парапетами, полностью лишено декора, если не считать пояска между этажами.



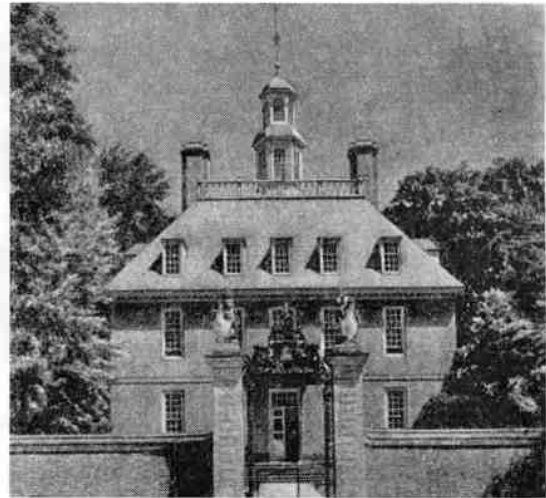
19. Вильямсбург (Виргиния). Капитолий, 1701—1705, 1751—1753 гг. Общий вид и план

Несколько богаче декор построенных позднее Нового Гарвард-Холла и Холлис-Холла. Впоследствии здания колледжей приобретают типовой характер. Все колледжи Новой Англии, построенные после 70-х годов XVIII в. (Иель, Браун, Дэрмаус), представляли собой 3—4-этажные продолговатые объемы с вальмовой крышей, увенчанной башенкой с павильоном, с фронтоном в центре длинной части и тремя входами.

В стилевом отношении архитектура английских колоний XVIII в. в общем следовала за метрополией. Плантаторские дома Виргинии начала и середины XVIII в. строились в духе классицизма Иниго Джонса. В общественных зданиях, таких как Капитолий (1701—1705, 1751—1753, рис. 19) и Дворец губернатора (1706—1720, 1748—1751, рис. 20) в Вильямсбурге, несомненно близость к творчеству Рена.

Для 2-й половины XVIII в. характерно распространение отдельных мотивов палладианства, в частности, развернутые в пространстве композиции, двухэтажные ордерные портики и т. д.

Одним из ранних провозвестников будущего развития в направлении к так называемому псевдогреческому стилю (*greek Revival*) является библиотека Редвуда в Нью-



20. Вильямсбург (Виргиния). Дворец губернатора, 1706—1720, 1748—1751 гг. Общий вид

порте (Род Айленд, 1748, рис. 21). Ее автором является П. Гаррисон, считающийся первым профессиональным архитектором Америки.

Колониальный период в архитектуре США завершается творчеством Т. Джефферсона. Оно является переломным не только потому, что охватывает собой частично колониальную, частично федеральную эпоху, но и потому, что с ним благодаря его огромному влиянию связаны радикальные изменения в архитектуре США.



21. Ньюпорт (Род Айленд). Библиотека Редвуда, 1748 г., П. Гаррисон



22. Шарлотсвилль (Виргиния). Жилой дом «Монтичелло», 1775 г., Т. Джефферсон

...

Победа в войне за независимость и превращение английских колоний в самостоятельное государство имело существенное значение не только для развития архитектуры. В первую очередь это вызвало огромный подъем национального самосознания и вместе с тем и творческий подъем. Поскольку война за независимость носила характер буржуазной революции, молодая республика находилась в течение некоторого времени под властью демократических идей, которые, кстати, привлекли немало выдающихся деятелей, в том числе и архитекторов из Европы, главным образом из Франции. Большое влияние на архитектуру оказал и небывалый экономический подъем, а также возникшая необходимость в



23. Ричмонд (Виргиния). Капитолий, 1785—1792 гг., Т. Джефферсон

строительстве федеральной столицы и целого ряда административных и правительственных зданий.

Чувство национального самосознания находит свое непосредственное выражение в стремлении архитекторов освободиться от влияния Англии, бывшей в течение сотни лет законодателем архитектуры США. Так, происходит обращение от догматизма английской транскрипции итальянского ренессанса и палладианства к самостоятельному восприятию архитектуры античности.

Обращение к античной архитектуре и через нее к демократическим идеалам, способствовавшее в ряде случаев созданию гуманистических образов, характерно для творчества Томаса Джефферсона (1743—1826) — одного из выдающихся деятелей американской революции, третьего президента США (1797—1801), одновременно архитектора-любителя.

Если в своем наиболее раннем произведении — собственном доме «Монтичелло» в Шарлотсвиле (Виргиния), построенном в 1775 г. (рис. 22), он еще связан с палладианством, то в следующем своем произведении — Капитолии в Ричмонде (Виргиния) — он уже исходит из архитектуры античного храма в Ниме (1785—1792, рис. 23).

Особенно явственно выступает обращение к античности в его комплексе университета в Виргинии (Шарлотсвилль, 1822—1826). Он состоит из центрального здания библиотеки, представляющего уменьшенную в несколько раз копию римского Пантеона, и ряда расположенных параллельными рядами среди зелени зданий отдельных факультетов и домов преподавателей (рис. 24).

Чрезвычайно интересно сочетание в этом комплексе идей эстетических и педагогических: в этих зданиях даны всевозможные варианты античных ордеров, которые могут одновременно служить пособием для изучающих архитектуру.

Деятельность Джефферсона как архитектора и одновременно крупного государственного деятеля оказала влияние на архитектуру его времени, в частности, благодаря его дружбе с прибывшим из Англии арх. Б. Латробом (1764—1820), учениками которого были крупнейшие архитекторы Р. Миллс (1781—1855) и У. Стрикленд (1787—1855).

Наиболее значительным градостроительным мероприятием США в первые десяти-

24. Шарлотсвилль (Виргиния). Университет, 1826 г., Т. Джефферсон.
Общий вид



летия федерального периода было создание генерального плана и строительство столицы — г. Вашингтона.

Вопрос строительства столицы был впервые поднят в 1783 г., но лишь в 1791 г. было принято окончательное решение.

Будущая столица занимала около 200 км² на левом берегу р. Потомак. Выбором территории руководил президент Вашингтон. Им же были определены и места для строительства основных правительственных зданий — Капитолия и дома президента. При выборе территории будущей столицы Вашингтон руководствовался в первую очередь наличием водных и топливных ресурсов, строительных материалов и особенно средств навигаций. Не последнюю роль играли и соображения эстетического характера, в частности, при выборе возвышенных точек для указанных правительственных зданий.

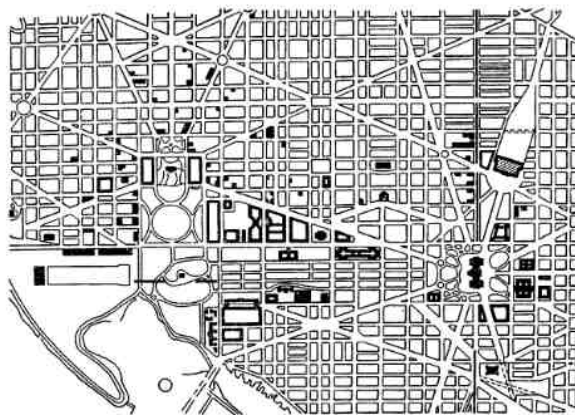
Несмотря на всю тщательность, проявленную при выборе территории, не все обстоятельства были учтены. В частности, не была изучена топография, в результате чего во многих частях города были обнаружены мягкие грунты, что вынуждало рыть глубокие котлованы для закладки фундаментов.

Автором генерального плана будущей столицы был майор Пьер Шарль Л'Анфан (1754—1826) — французский инженер и архитектор, прибывший в Америку добровольцем в 1777 г. двадцатитрехлетним юношей,

чтобы участвовать в войне за независимость.

Республиканец по убеждениям, он по своим художественным взглядам был сродни архитекторам французского классицизма 2-й половины XVIII в. Его проект будущей столицы представлял собой сочетание традиционной для Америки прямоугольной сетки улиц и как бы наложенной поверх нее системы широких магистралей (рис. 25). Эти магистрали — авеню, имеющие ширину до 50 м, лучеобразно расходятся от площадей, образуемых в местах пересечений улиц, или следуют имевшимся ранее дорогам.

Это был план города, задуманный как система грандиозных перспектив, которые



25. Вашингтон. План центра города



26. Бостон (Массачусетс). Капитолий, Ч. Балфинч

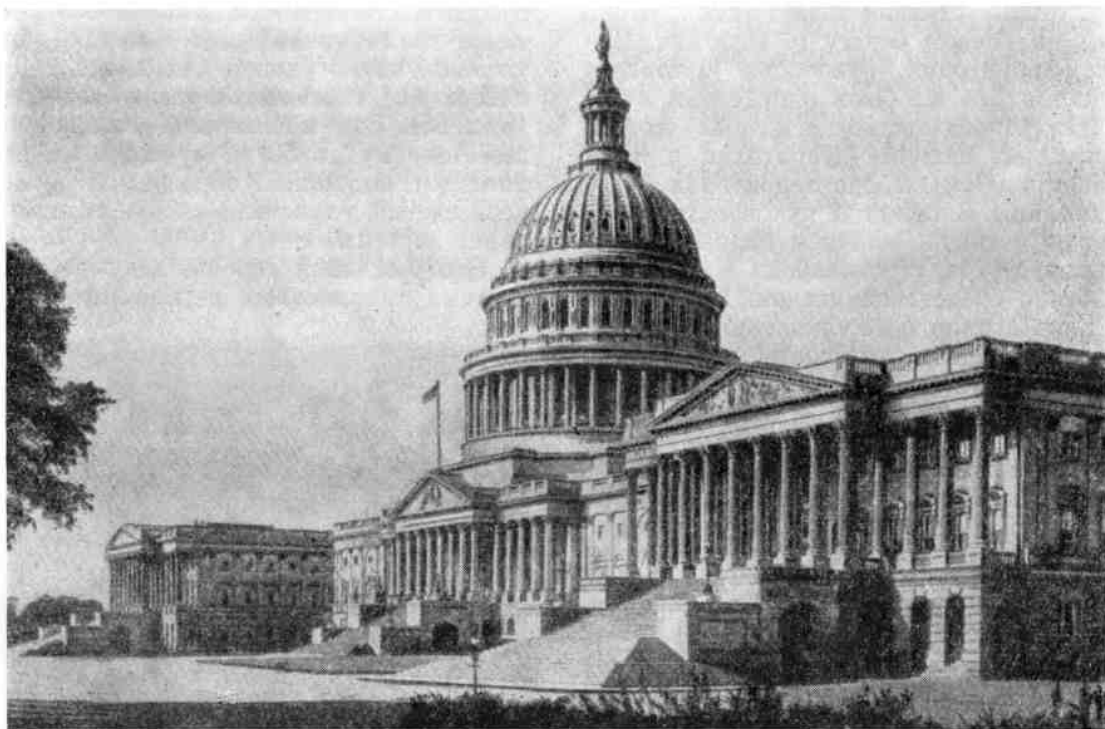
должны были замыкаться монументами великим людям республики, республиканскими учреждениями или общедоступными парками. Авеню, пересекающие сетку улиц по диагонали, должны были, по мысли автора, сокращать расстояние между отдель-

ными зданиями. Все это свидетельствует о том, что в основе замысла архитектора лежали передовые для того времени демократические идеи.

Однако грандиозность размаха замысла Л'Анфана с самого начала встретила сопротивление. Впоследствии это недовольство, совпавшее с неверием в прочность федеральной столицы, роковым образом отразилось и на судьбе Л'Анфана, который был отстранен от дел и умер в нищете, и на судьбе самого города Вашингтона.

В результате отсутствия авторитетного контроля за прокладкой улиц на больших пространствах площадей стихийно создавались узкие улочки, которые застраивались дешевыми домами — будущими трущобами. Застраивались также предусмотренные в плане перспективы. Так, например, наперекор намерениям архитектора (Миллса) здание казначейства было поставлено так, что оно закрывало перспективу от Капитолия на Белый дом.

Между тем план Л'Анфана был во многом прогрессивен, в частности для будущего развития городского транспорта. Это



27. Вашингтон. Капитолий, Б. Латроб, Ч. Балфинч, Т. Уолтер и др.



28. Вашингтон. Казначейство, Р. Миллс

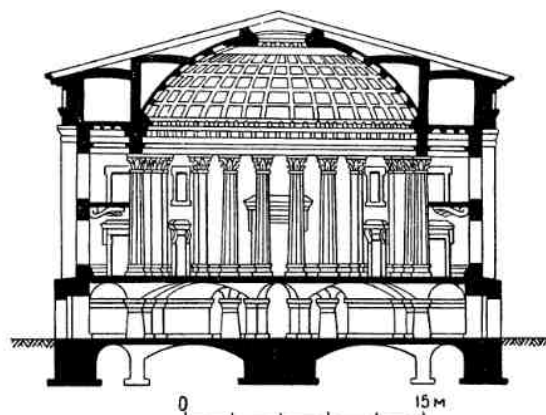
привело к тому, что впоследствии было признано необходимым вернуться к первоначальному замыслу Л'Анфана.

Одним из проявлений политической самостоятельности США было широкое строительство парламентов штатов — Капитолиев.

Первым зданием Капитолия, явившимся прообразом десятков других аналогичных

зданий, а также федерального Капитолия в Вашингтоне, был Капитолий в Бостоне (1787—1798), построенный арх. Ч. Балфинчем (1763—1844). Здание с колоннадным портиком и фронтоном, увенчанное куполом над центральной частью, занимало возвышенную точку, доминируя над городом (рис. 26).

Проектированию Капитолия в Вашингтоне предшествовал конкурс. Несмотря на то что победителем был арх. Торнтон, он осуществлял лишь незначительную часть, которая к тому же сгорела при пожаре 1814 г. В проектировании и строительстве Капитолия, которое растянулось более чем на 50 лет, принимали участие, кроме Торн-



29. Нью-Йорк. Таможня, И. Таун, А. Д. Дэвис. Общий вид, разрез



30. Филадельфия (Пенсильвания). Биржа, 1832—1834 гг., У. Стрикленд

тона, Халлет, Хобен, Балфинч, Латроб, Уолтер, Кларк. Балфинч строил центральную часть, Латробу принадлежат великолепные интерьеры входа в Сенат и ротонда — холл со статуями в палате представителей. Существующий в настоящее время огромный металлический купол Капитолия, сменивший деревянный, был построен по проекту Т. Уолтера (рис. 27).

Специфическими для 1-й половины XIX в. сооружениями явились здания банков, казначейств, таможен, бирж. Среди них банк Пенсильвании в Филадельфии, (арх. Латроб, 1799), банк США в Филадельфии (арх. У. Стрикленд), казначейство в

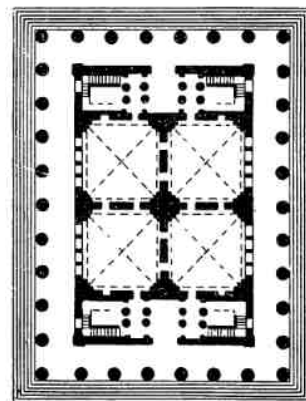
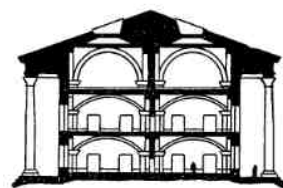
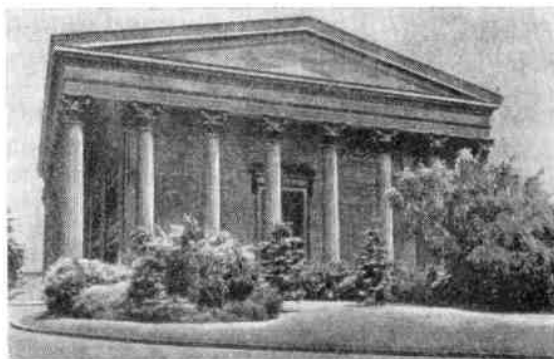


31. Нью-Йорк. Биржа, И. Роджерс

Вашингтоне (арх. Миллс, рис. 28), быв. таможня в Нью-Йорке (архитекторы Таун и Дэвис, рис. 29), биржа в Филадельфии (арх. Стрикленд, рис. 30), биржа в Нью-Йорке (арх. Роджерс, рис. 31) — здания, выдержанные в духе классической архитектуры.

Между тем в планах и разрезах этих зданий видно несоответствие классических форм назначению этих построек. Например, здание таможни в Нью-Йорке дополнено развитой подземной частью — хранилищем, в котором использованы интересные передовые для своего времени каменные конструкции.

Часто за античными формами сооружения скрывается не соответствующий им интерьер. Примером может служить здание Джирард-Колледжа в Филадельфии (1833, рис. 32). Автору — арх. Т. Уолтеру (1804—



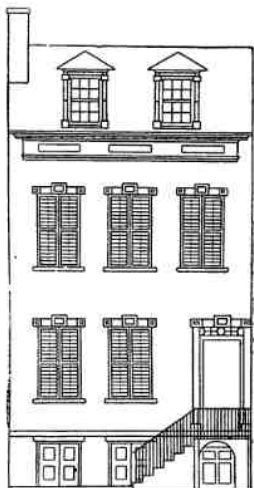
32. Филадельфия (Пенсильвания). Джирард-колледж, 1833 г., Т. Уолтер. Общий вид, план и разрез



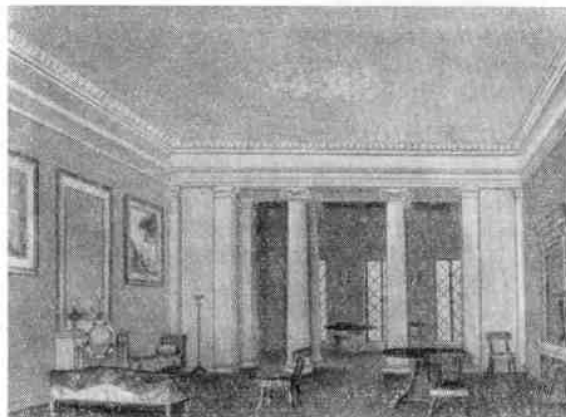
33. Бостон (Массачусетс). Жилой дом Эплтона и Паркера

1865) — было предложено спроектировать колледж в определенном стиле, и он за великопной колоннадой коринфского ордера, идущей вокруг всего периметра, скрыл три этажа, причем третий этаж расположен на уровне антаблемента и освещается через крышу.

Классические формы имели применение и в архитектуре жилых домов. Иногда это были лишь отдельные элементы фасада, например порталы входов жилых домов в Бостоне (так называемые дома Эплтона и Паркера), характерные своими выступающими закругленными частями фасада — эркерами, впервые примененными в архитектуре Америки (рис. 33).



34. Нью-Йорк. Жилой дом, 1816—1820 гг.



35. Нью-Йорк. Жилой дом, XIX в. Интерьер

Более широко классические формы представлены в жилых домах Нью-Йорка. За их узкими фасадами и высокими крыльцами скрываются интерьеры, решенные в откровенно античных формах (рис. 34, 35).

Еще более выраженный «классический» характер носит так называемая терраса Лафайетта в Нью-Йорке, в которой верхние два этажа скрыты за мощной колоннадой. Особенно прочно ордерная архитектура закрепляется в южных штатах — дом в Чарлстоне с его двухэтажной верандой (рис. 36), дом Ок Эллей в штате Луизиана с колоннадой вокруг всего дома (рис. 37), дом Диринга в штате Джорджия с его крупным ордером колонн являются примерами правильного использования общепринятых форм для своих климатических условий.

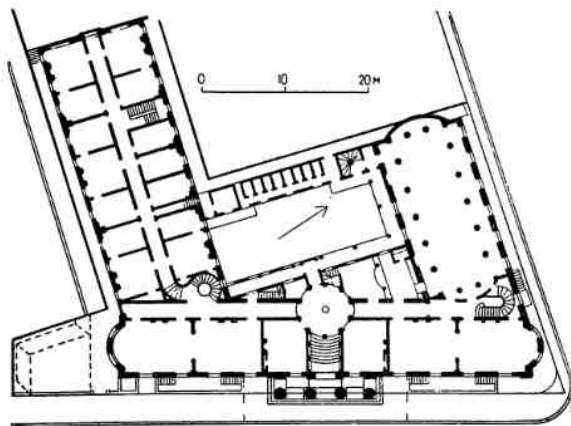


36. Чарлстон (Южная Каролина). Жилой дом, XIX в



37. Вашери (Луизиана). Дом Ок Эллей, 1836 г.

Характерны для 1-й половины XIX в. интенсивные поиски новых типов зданий. Так, например, в 1828 г. строится первое здание отеля в Америке — Тремонт-хауз в Бостоне (арх. И. Роджерс, 1800—1869; рис. 38). Комнаты расположены вдоль простого прямого коридора. На главный фасад выходят помещения общественного назначения. Обеспечен высокий по тому времени



38. Бостон (Массачусетс). Отель Тремонт, 1828—1829 гг., И. Роджерс. Общий вид и план

39. Нью-Йорк. Складское здание, 1835 г.



уровень комфорта, например санитарные узлы с проточной водой. Впервые в Америке, а возможно и в мире, механическое оборудование стало важным элементом архитектурного решения. Единственная классическая деталь в этом здании — скромный портик у входа.

Если в здании насосной станции в Филадельфии (1803, арх. Латроб) классические формы выражены довольно явственно, то в здании морского госпиталя (арх. Стрикленд) архитектурное решение фасада определяют наряду с портиком функционально необходимые галереи.

Интересный пример подчинения классической формы утилитарному назначению представляют собой здания складов, которыми в 30—40-годах были застроены многие улицы Манхеттена, прилегающие к Ист-Ривер. Строились они и в Бостоне.

В этих домах над несущими простой гранитный архитрав монолитными столбами, часто с греческими капителями, возвышались четыре этажа кирпичной или гранитной стены, прорезанной окнами хороших пропорций. Стена завершалась слегка выступающим карнизом.

Строгая и вместе с тем гармоничная композиция складов бесспорно содержала зачатки того архитектурного направления, которое развилось впоследствии в Чикаго и получило название Чикагской школы.

Полностью свободны от элементов классической архитектуры фабричные здания и жилища фабричных рабочих; между тем в последних функциональная сторона решена неплохо (рис. 40; 41).

Таким образом, своеобразный вариант классицизма хотя и был господствующим, не был органичен и «размывался» изнутри многообразием функционального назначения сооружений. Не случайно архитекторы обращались иногда к другим формам. Например, арх. Хевиленд строил тюрьмы в готическом стиле, а иногда обращался и к египетскому.

Американские архитекторы 1-й половины XIX в. были людьми широкого кругозора. Об этом свидетельствует, например, то, что многие из них были хорошими инженерами, работавшими на строительстве доков и верфей, делавшими технические открытия (например, Миллс открыл огнестойкие конструкции, Стрикленд — газовое освещение).

Многие архитекторы, работавшие в манере классицизма, такие как Миллс, применяли металлические конструкции (здание Ведомства огнестойкости в Чарлстоне, 1823; здание Ведомства патентов в Вашингтоне, 1839). Архитектор Уолтер, автор Джирард-колледжа, выполнил купол Капитолия в Вашингтоне почти полностью из чугуна. В 1830 г. арх. Хевиландом в Поттсвилле (Пенсильвания) был осуществлен первый «чугунный фасад». Арх. А. Юнг применял в зданиях таможен, стрившихся массовым порядком, чугунные стойки, а в конструкциях перекрытия балки из сварочного железа.

Потребность в массовом строительстве жилых домов привела к упрощению процесса их изготовления в расчете на неквалифицированную рабочую силу и сокращению до минимума расхода древесины, что вызвало появление в 30—40-х годах своеобразной конструкции — «балун фрейм» (воздушный каркас).

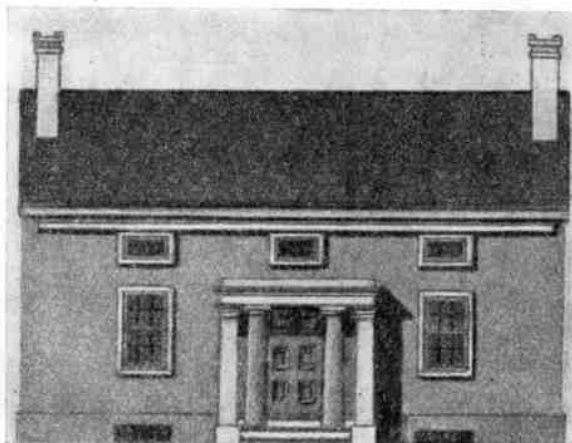
Воздушный каркас собирался из часто поставленных легких деревянных брусков сечением $5 \times 7,5$ или $6,2 \times 7,5$ см. Средством соединения вертикальных и горизонтальных элементов были гвозди. Каркас ставился на каменный фундамент и заполнялся глиной с соломой, а позже кирпичом. Снаружи делалась простая обшивка досками, обычно в горизонтальном направлении.



40. Штат Род Айленд. Фабричное здание, XIX в.



41. Штат Род Айленд. Дома фабричных рабочих, XIX в.



42. Образцовый фасад сельского жилого дома XIX в., М. Лафеве

Интенсивное развитие техники наблюдается в строительстве промышленных зданий. Так, если наиболее старая текстильная фабрика США в Пуутукете (Род Айленд, 1793) была построена с применением традиционной деревянной конструкции, то по мере того, как интерьеры становились обширнее и в них устанавливались тяжелые машины, в них стали применять внутренний каркас из металлических стоек и балок.

Большое распространение получает создание образцовых проектов, например домов для сельской местности (арх. М. Лафеве, рис. 42). Широкой известностью пользуются образцовые проекты и печатные руководства бостонского архитектора А. Бенд-

жамена, выдержавшие многократные переиздания.

Прогрессивные тенденции в архитектуре США находили отражение и в архитектурной теории и публицистике. Наиболее передовые взгляды, во многом предвосхищавшие теоретиков Чикагской школы, высказывал Горацио Гриноу. Он писал: «Вместо того, чтобы насильственно втискивать функции зданий разных родов в одну общую форму, приспособлявая внешние очертания к тому, чтобы создать зрительное впечатление или ассоциацию без отношения к внутреннему распределению пространства, давайте будем начинать изнутри как с ядра и затем двигаться вперед».

II. АРХИТЕКТУРА КАНАДЫ XVII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.

Зодчество Канады XVII — 1-й трети XIX в. распадается на два периода. Особенности каждого из них определяются территориальным признаком. Архитектура более раннего периода развивается на землях французской Канады, более позднего — английской.

Самые ранние сооружения колониального периода, сохранившиеся во французской части страны, относятся к XVII в. Зодчество французских областей с момента прибытия туда первых поселенцев из Европы развивалось, базируясь на архитектурных традициях Северной Франции, характеризовавшихся сильными пережитками средневековья.

Обращение пионеров к консервативной архитектурной традиции вполне закономерно: монархическая власть, по указанию ко-

торой осуществлялась колонизация, насаждала и искусственно сохраняла угодные ей феодальные отношения. А это самым непосредственным образом отражалось на характере архитектуры.

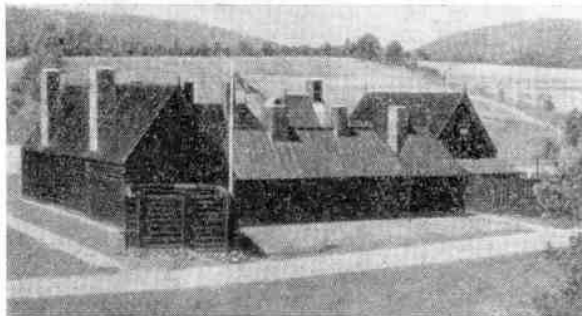
Зодчество Канады начинает развиваться как продолжение народной непрофессиональной архитектуры Франции еще и потому, что здесь долгое время не было ни зодчих-профессионалов, ни архитектурной школы.

Первые постройки переселенцев — торговые крепости и жилые дома — возводились из дерева. Дома колонистов в Порт-Руайяле (1605, рис. 43) дают представление об облике ранних европейских поселений Канады. Сложенные из бревен, с крутыми высокими кровлями и могучими кирпичными трубами, они воспроизводят особенности народного жилья Нормандии.

Стремление воссоздать в Новом Свете обстановку покинутой родины обусловило сравнительно быстрый переход к нерациональному в изобилующей лесом Канаде каменному строительству.

С 1640-х годов основным строительным материалом становится камень, но сохраняются особенности ранних деревянных построек: их характерный силуэт с высокими крутыми кровлями, могучими каменными трубами, массивные стены, тесовая крыша.

Этот тип жилого дома является общим для города и деревни с той только разницей, что в городах преобладало двускатное покрытие, тогда как в деревнях встречалось и четырехскатное.



43. Нижний Гренвилль (Новая Шотландия). Деревянный форт Пор-Руайяль. 1605 г.; реконструкция 1939 г.



44. Шарлесбург (Квебек). Жилой дом, около 1700 г.

Дома провинций Монреаля и Квебека имели ряд местных особенностей. Дома в районе Монреаля в плане близки к квадрату, их высокие крыши не имеют люкарн, трубы расположены на торцовых фасадах. В противоположность им дома в области Квебек — вытянутые в плане, с крышей, прорезанной люкарнами, с равномерно размещенными по ее длине трубами, оштукатуренными стенами. Таковы дома в Шарлесбурге (около 1700, рис. 44) и в Бомоне (XVIII в.).

Своеобразие застройки Новой Франции и живучесть средневековых традиций определяют специфику городов этого района Канады. Только здесь, в старых центрах Монреаля, Квебека и ряде мелких городов можно встретить узкие извилистые улочки, застроенные примыкающими вплотную друг к другу каменными домами.

Старые кварталы Квебека, единственного города страны, обнесенного каменными стенами, как будто перенесены из средневековых городов Луары — так велико их сходство с французскими прототипами.

Особенности, характеризующие рядовую жилую застройку, — каменные здания с высокими крышами и монументальными каминными трубами — присущи административным, общественным, дворцовым (монастырь Урсулинок в Квебеке, после 1639; семинария в Жиффаре, 1689—1740; замок Рамезей в Монреале, 1705, рис. 45) и хозяйственным постройкам (пекарни, хранилища для овощей и т. д.).

Церкви Новой Франции представляют собой как бы увеличенные в размерах жилые дома, на западном фасаде которых возвышаются одна или две башни. Созданные местными ремесленниками, они представляют собой вариант зальной церкви и характеризуются смешением средневековых



45. Монреаль (Квебек). Замок Рамезей, 1705 г., П. Кутюрье

и барочных черт (церкви св. Лаврентия, 1695, рис. 46, и св. Семейства, 1743—1746, рис. 47, обе на острове Орлеан).



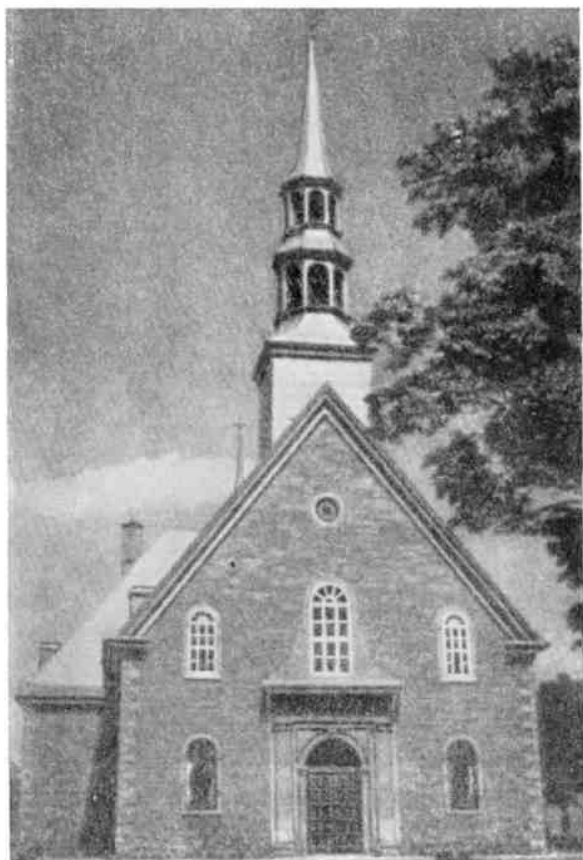
46. Остров Орлеан (Квебек). Церковь св. Лаврентия, 1695 г. Фасад перестроен в 1708 г., Ж. Майу, колокольня перестроена в 1709 г., Ж. Шабо



47. Остров Орлеан (Квебек). Церковь св. Семейства, 1743—1746 гг., башни по бокам западного фасада перестроены в 1806 г., колокольня в центре перестроена в 1843 г., Т. Байярже



49. Баррингтон (Новая Шотландия). Старый дом собраний, 1765 г.



Классицизм во французской Канаде также не получил распространения. Его влияния обнаруживаются лишь в отдельных деталях, например в пилястровом портике церкви св. Иосифа в Лозоне (1830—1832, рис. 48), возведенной по проекту Томаса Байярже (1791—1859) — архитектора и резчика по дереву, самого яркого и одаренного представителя целой династии мастеров.

Устойчивость традиций средневекового зодчества, невыраженность форм барокко и классицизма можно объяснить отсталостью французской Канады — единственного района страны, где были сильны пережитки феодализма и средневековой системы ведения хозяйства и где формы средневековой архитектуры и прежде всего жилища удовлетворяли эстетическим и бытовым потребностям кочевой жизни переселенцев Франции.

С переходом всей власти к англичанам (по Парижскому договору 1763 г.) в Канаде получают развитие капиталистические отношения.

В провинциях английской части Канады (Ньюфаундленд, Новая Шотландия, Онтарио, Брунсвик), заселенных выходцами из Англии, преобладало более практичное в условиях Нового Света деревянное строительство. В противоположность арха-

48. Лозон (Квебек). Церковь св. Иосифа, 1830—1832 гг., Т. Байярже



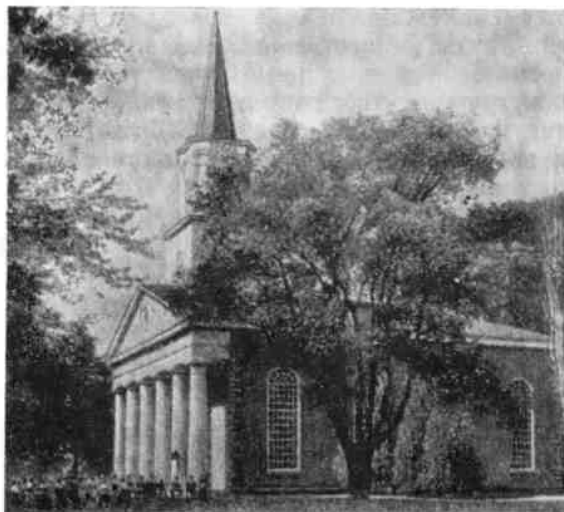
50. Гренвилл-Ферри (Новая Шотландия). Дом Абермена, 2-я половина XVIII в.

изму и подражательности жилых домов французской Канады здесь была создана местная, свободная от влияния метрополии строительная традиция. Конструкция стен — это каркас, обшитый тесом. Композиция зданий строго обусловлена функцией, ордерные формы не применяются. Старейшие постройки Новой Шотландии — дом собраний в Баррингтоне (1765, рис. 49), дом Абермана в Гренвилл-Ферри (около 1775, рис. 50) близки одновременным постройкам США.

Классицизм имел малое распространение и в английской части Канады. Годы с 1750-х по 1830-е можно лишь условно считать временем господства классицизма в английских провинциях. Смену стилевых форм лучше всего отражает строительство общественных зданий. В первые годы XIX в. в таких зданиях, как парламент провинции Галифакс (1811—1818, арх. Джон Меррик), Осгуд Холл в Торонто (1829, рис. 51) сказывается влияние английского зодчего Р. Адама. Близкий архитектуре США ва-



51. Торонто (Онтарио). Осгуд Холл (клуб) высшего общества Верхней Канады, 1829—1859 гг., Ф. Комберленд



52. Ниагара-он-зе-Лейк. Церковь св. Андрея, 1831 г., восстановлена после циклона в 1855 г. К. Толли

риант классицизма представлен церковью св. Андрея в Ниагара-он-зе-Лейке (1831, рис. 52). Однако строительство культовых и общественных зданий было сравнительно небольшим по объему, отличалось известным провинциализмом и практически не оказало влияния на основную массу жилой застройки.

* *

Архитектура США и Канады в рассматриваемый период не поднялась до уровня шедевров европейского зодчества. Однако она обладает рядом своеобразных черт, позволяющих рассматривать ее как самостоятельное явление.

Известная автономность развития архитектуры европейских колоний на американском континенте по отношению к архитектуре стран-метрополий, хотя и имела своим последствием некоторое ее отставание в техническом и стилистическом отношении, вместе с тем открывала возможность для самостоятельных решений. Это относится преимущественно к архитектуре США. Зодчество Канады менее значительно. Самые выдающиеся произведения представляют собой постройки либо со средневековыми и барочными чертами французской архитектуры, либо близко к деревянной архитектуре США. Примерами в этом смысле

могут служить здания новых типов (ми-
тингхаузы, общественные здания Бостона,
носящие универсальный характер), новые
конструкции (воздушный каркас), новый
тип планировки городов (Филадельфия
и др.), целый ряд новых функциональных
решений жилых домов.

Так, сквозь массу ничем не Примеча-
тельных сооружений, нередко свидетельст-

вующих о невысоком уровне строительной
культуры, пробивалась тенденция к свобод-
ному, не скованному традицией решению
архитектурных задач. В результате архи-
тектура США последней трети XIX в. пере-
стала быть провинциальной по отношению
к архитектуре Европы, а в некоторых слу-
чаях, например в творчестве мастеров Чи-
кагской школы, даже обогнала ее.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ XVII — I-Й ТРЕТИ XIX В. В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

- Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 2. М. — Л., 1949.
- Алпатов М. В. Проблема синтеза в искусстве барокко. «Академия архитектуры», 1936, № 6.
- Алпатов М. В. Этюды по истории западно-европейского искусства. М., 1963.
- Аркин Д. Е. Образы архитектуры. М., 1941.
- Барокко. Большая Советская Энциклопедия. Второе изд., М., 1950.
- Бунин А. В. История градостроительного искусства, т. 1. М., 1953.
- Быков В. Е. Архитектура Италии и Франции (барокко и классицизм). М., 1958.
- Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Пер. с нем., СПб., 1913.
- Вёрман К. История искусства всех времен и народов, т. 3. Пер. с нем. СПб., 1913.
- АН СССР. Всемирная история, т. IV—VI. М., 1958—1959.
- Всеобщая история архитектуры (краткий курс), т. 2. М., 1963.
- Всеобщая история искусств, т. 4. Искусство XVII и XVIII веков, т. 5. Искусство XIX века. М., 1963—1964.
- Гартман К. О. История архитектуры, т. 2. Пер. с нем., М., 1938.
- История архитектуры в избранных отрывках. Сост. М. Алпатов, Д. Аркин, Н. Брунов, М., 1935.
- История эстетики, т. 1 (до XVII в.). М., 1962; т. 2 (XVII—XVIII вв.). М., 1964.
- Классицизм. Большая Советская Энциклопедия. Второе изд., М., 1953.
- Шуазан О. История архитектуры, т. II. Пер. с фр. М., 1937.
- Allsopp B. A general history of architecture. London, 1955.
- Artz F. From the Renaissance to romanticism. Trend in style in art, literature and music, 1300—1830. Chicago — London, 1962.
- Baukunst des Barock in Europa (Album). Herg. von H. Busch und B. Lohse. Frankfurt/M., 1961.
- Bazin G. Classique, baroque et rococo. Paris, 1965.
- Бичев М. Архитектура на новото време. XVII и XVIII века (Барок. — Рококо. — Классицизм). София, 1958.
- Brinckmann A. E. Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Wildpark-Potsdam (S. a) (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- Brinckmann A. E. Stadtbaukunst des 18 Jahrhunderts. Berlin, 1914.
- Briggs M. S. Baroque architecture. London — Leipzig, 1913.
- Charpentrat P. L'art baroque. Paris, 1967.
- Croce B. Der Begriff des Barock. Zürich, 1925.
- Die Kunstformen des Barockzeitalters. Herg. von R. Stamm. Bern, 1956.
- Fletcher B. A history of architecture on the comparative method. London, 1950.
- Giedhion S. Space, time and architecture. Cambridge, 1954.
- Giedhion S. Spätbarocker und romantischer Klassizismus. München, 1922.
- Gurlitte C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart, 1889.
- Hamann R. Geschichte der Kunst, Bd. II. Berlin, 1957.
- Hiorns F. R. Town-building in history. London, 1956.
- Hüter K. H. Die Architektur des Barock. Leipzig, 1954.
- Jahn J. Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe. Berlin, 1966.
- Kaufmann E. Architecture in the age of reason. Baroque and post-baroque in England, Italy and France. Cambridge (Mass.), 1955.
- Klöpfer P. Von Palladio bis Schinkel. Esslingen, 1911.
- Lavedan P. Histoire de l'urbanisme. Epoque contemporaine. Paris, 1952.
- Laugier M. A. Essai sur l'architecture. Paris, 1755.
- Laugier M. A. Observations sur l'architecture. Paris, 1765.
- Major M. Geschichte der Architektur. Bd. 2—3. Budapest, 1958—1959.
- Osborn M. Die Kunst des Rokoko. Berlin, 1929 (Prophilaen-Kunstgeschichte, Bd. 13).
- Pevsner N. An Outline of European Architecture. Harmondsworth, 1960.
- Rose H. Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660—1760. München, 1922.
- Sedlmayr H. Epochen und Werke. Zweiter Band. Wien — München, 1959.
- Tapie V. Baroque et classicisme. Paris, 1957.
- Wackernagel M. Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts in den germanischen Ländern. Wildpark-Potsdam, 1921 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- Weisbach W. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin, 1921.
- Weisbach W. Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. Berlin, 1929 (Prophilaen-Kunstgeschichte, Bd. II).
- Weisbach W. Stilbegriffe und Stilphänomene. Wien — München, 1957.
- Wittkower R. (см. разд. «Италия»).

ИТАЛИЯ

- Брунов Н. И. Рим. Архитектура эпохи барокко. М., 1937.
 Быков В. Е. (см. разд. «Общие работы...»)
 Вельфлин Г. (см. там же).
 Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956.
 Опочинская А. И. Архитектура барокко и классицизма. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.). «Италия», т. 2. М., 1965.
 Бичев М. (см. разд. «Общие работы...»)
 Briggs M. (см. там же).
 Brinckmann A. E. (см. там же).
 Delogu G. Architettura italiana del «600 e del 700». V. 1—2, Firenze, 1935.
 Frankl P. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig, 1914.
 Kaufmann E. (см. разд. «Общие работы...»)
 Masson G. Ville e palazzi d'Italia. Milano, 1959.
 Wittkover R. Art and architecture in Italy: 1600 to 1750. Harmondsworth, 1958.
 Bernini:
 Pane R. Bernini architetto. Venezia, 1953.
 Borromini:
 Hempel E. Borromini. Wien, 1924.
 Sedlmayr H. Die Architektur Borromini. 2 Aufl. München, 1939.
 Argan C. G. Borromini. Milano, 1952.
 Valadier:
 Ciampi J. Vita di Giuseppe Valadier. Roma, 1870.
 Vanvitelli:
 Fichera F. Luigi Vanvitelli. Roma, 1947.
 Galilei:
 Toesca J. English Miscellany. II. Roma, 1951.
 Guarini:
 Passanti M. Nel mondo magico di Guarino Guarini. Torino, 1963.
 Longena:
 Semenzato C. L'architettura di Baldassare Longena. Padua, 1954.
 Piranesi:
 Piranesi. Carceri. Roma, 1744.
 Piermarini:
 «Giuseppe Piermarini, architetto». Milano, 1908.
 Cortona:
 Monoz A. Pietro da Cortona. Roma, 1924.
 Rainaldi:
 Hempel E. Carlo Rainaldi. Roma, 1921.
 Fontana C:
 Couvenove — Erthel. Carlo Fontana. Wien, 1930.
 Fuga:
 Matthiae G. Ferdinando Fuga. Roma, 1953.
 Juvara:
 Telluccini A. Filippo Juvara in Piemonte. Torino, 1926.

ФРАНЦИЯ

1600—1789 гг.

- Алпатов М. В. Архитектура ансамбля Версаля. М., 1940.
 Алпатов М. В. Архитектура и планировка Версальского парка. Сб. «Вопросы архитектуры», ч. 3. М. — Л., 1935.
 Аркин Д. Е. Габриэль и Леду. К характеристике архитектуры классицизма XVIII в. «Академия архитектуры», 1935, № 4.

Аркин Д. Е. Городской ансамбль во французской архитектуре XVIII в. «Академия архитектуры», 1935, № 3.

Аркин Д. Е. Париж. Архитектурные ансамбли города. М., 1937.

Брунов Н. И. Архитектурная композиция главного фасада Лувра в Париже. «Академия архитектуры», 1937, № 1.

Брунов Н. И. Дворцы Франции 17 и 18 вв. М., 1938.

Blondel F. Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture. P. 1—5. Paris, 1698.

Blondel J. F. Architecture Française. P. 1—4. Paris, 1752—1756.

Boffrand G. Livre d'architecture. Paris, 1745.

Cerceau A. du. Livre d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau contenant les plans et dessins. Paris, 1611.

Colombier P. du. Les châteaux de France, son histoire, sa vie, ses habitants. Paris, 1960.

Evans J. Monastic architecture in France. Cambridge, 1964.

Félibien. Des Principes de l'Architecture. Paris, 1697.

Ganay E. Châteaux royaux de France. Paris, 1956.

Ganay E. Les jardins de France et leur décor. Paris, 1949.

Gauthier J. S. Les maisons paysannes des vieilles provinces de France. Paris, 1944.

Gebelin F. Les châteaux de la Loire. Paris, 1957.

Gille P. Versailles et les deux Triansons, т. 1—2. Tours, 1899—1900.

Hautecoeur L. Histoire de l'architecture classique en France, т. I—IV. Paris, 1943—1952.

Jarry P. Les anciens châteaux de France. S. 1—4. Paris, 1921—1933.

Jarry P. Les vieux hôtels de Paris. Paris, 1922.

Kimbale F. Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo. Paris, 1949.

Krafft J. K. et Ransonnette N. Plans, coupes, élévations des plus belles maisons, des hôtels construits à Paris dans les environs. Paris, 1909.

Laugier M. A. (см. разд. «Общие работы...»)
 Lavedan P. Les villes françaises. Paris, 1960 (см. также разд. «Общие работы...»)

Lefeuivre C. Les anciennes maisons de Paris. Paris, 1875.

Lemuet P. Manière de bastir pour toutes sortes de personnes. P. 1—2, 1622.

Patte P. Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris, 1765.

Sauvageot C. Palais, châteaux, hôtels et maisons de France du XV au XVIII siècle. Vol. 1—4. Paris, 1867.

ФРАНЦИЯ

1789—1830 гг.

Аркин Д. Е. Архитектура эпохи Французской буржуазной революции. М., 1940.

Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи революции и первой империи (1793—1814). М. — Л., 1940.

Тьерсо Ж. Празднества и песни Французской революции. М., 1918.

Venoit F. L'art français sous la Révolution et L'Empire. Paris, 1897.

Boullée's Treatise on Architecture (A complete presentation of the «Architecture, essai sur l'art», which

forms part of the Boullée's papers (Ms 9153) in the Bibliothèque Nationale, Paris), edited by H. Rosenau. London, 1953.

Bourgeois E. Le style Empire, ses origines et ses caractères. P., 1930.

Bruyère L. Études relatives à l'art des constructions, t. 1—2. Paris, 1823—1828.

Gourlier, Biet, Grillon, Tardieu. Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX siècle, t. 1—2. Paris, 1825—1836.

GRANDS PRIX D'ARCHITECTURE. Projets couronnés par l'Académie d'architecture et par l'Institut de France. Gravés et publiés par Allais, Detournelle et Vaudoyer. Paris, 1828.

Hautecœur L. Histoire de l'architecture classique en France, t. V—VI. Paris, 1953—1955.

Hautecœur L. L'art sous la Révolution et l'Empire en France. Paris, 1953.

Kauffman E. Three revolutionary architects—Boullée, Ledoux and Lequeu. Philadelphia, 1952.

Ledoux N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de législation, 1804.

Legrand J. G. et Landon C. P. Description de Paris et de ses édifices, t. 1—2. Paris, 1806—1809.

Percier C. et Fontaine P. F. Recueil de décorations intérieurs comprenant tous ce que a rapport à l'ameublement. Paris, 1812.

Viel Ch. F. Décadence de l'architecture à la fin du dix — huitième siècle. Paris, 1800.

ИСПАНИЯ

Кириченко Е. И., Саркисьян Г. А., Томиловская Е. М. Архитектура 16—19 вв. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.). «Испания», т. 2. М., 1965.

Малицкая К. М. Испания. М., 1935.

Bevan B. History of spanish architecture. London, 1938.

Kubler G., Soria M. History of art and architecture in Spain, Portugal and their american dominions 1500 to 1800. London, 1959.

Inghandel M. Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken. Dresden, 1898.

Lambert E. L'art en Espagne et Portugal. Paris, 1945.

Lozoya I. Historia del arte hispanico. Vol. 1, 2, 3, 4, 5. Barcelona — Buenos Aires, 1934—1945.

Schubert O. Geschichte des Barock in Spanien. Esslingen a N., 1908.

ПОРТУГАЛИЯ

Kubler Georg, Soria Martin. Art and architecture in Spain and Portugal and their dominions 1500 to 1800. London, 1959.

Lees-Milne, James. Baroque in Spain and Portugal and its antecedents. London, Bastford, 1960.

Santos Dos, Reynaldo. L'art portugais. Architecture, sculpture, peinture. Paris, 1953.

Santos Dos, Reynaldo. Historia del arte Portugues. Barcelona, 1960.

АВСТРИЯ

Квитницкая Е. Д. Архитектура 8—18 вв. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Австрия», т. 1. М., 1962.

Griessmaier V. Österreich. Wien, 1950.

Hempel E. Geschichte der deutschen Baukunst. München, 1956.

Österreichische Kunsttopographie, Wien, 1907.

Sedlmayr H. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien — München, 1956.

Sedlmayr H. Österreichische Barockarchitektur. Wien, 1930.

Trost A. Canaletto's Wiener Ansichten. Wien, s. a.

Wagner-Rieger R. Das Wiener Bürgerhaus des Barock und Klassizismus. Wien, 1957.

Wien, Wien, 1956.

Zacharias Th. Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Wien — München, 1960.

ЧЕХИЯ

Вирт З. д. Замки и дворцы в Чехии и Моравии. Прага. Orbis, 1960.

Маца И. Л. Архитектура Чехословакии. Исторический очерк. М., 1959.

Швидковский О. А. Градостроительная культура социалистической Чехословакии. АН СССР, 1963.

Československá architektura od nejstarší doby po současnost. Pod ved. O. Stareho. Praha, Nakl. SVU, 1962.

Dějiny Prahy. Pod red. J. Janáčka. Praha, Nakl. pol. lit., 1964.

Dokupil Z. d. a dr. Historické zahrady v Čechách a na Morave. Praha, Nakl. ČVU, 1957.

Neumann J., Prošek J. Matyáš Braun — Kuks. Praha, SNKL, 1959.

Borkovský J. a dr. Architektura v českém národním dědictví. Praha, SNKL, 1961.

Merhout C. Paláce a zahrady pod Pražským hradem. Praha, Orbis, 1954.

Umělecké památky Čech. ved. red. Zd. Wirth. Praha. Nakl. ČSAV, 1957.

Štehl V. Die Barockskulptur in Böhmen. Prag. Artia, 1959.

СЛОВАКИЯ

Architektúra na Slovensku do polovice 19. stor., Bratislava, 1958.

Foltyn L. Volksbaukunst in der Slowakei. Praha, 1960.

Klasicistická architektúra na Slovensku, príspevok k jej dejinám. Bratislava, 1955.

Umení na Slovensku, red. K. Šourek. Praha, 1938.

Vydra J. Ludová architektura na Slovensku. Bratislava, 1958.

Zaloziecky W. R. Cotiche und barocke Holzkirchen in den Karpathen. Wien, 1926.

ВЕНГРИЯ

Майор М. Очерк истории архитектуры. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Венгрия», т. 1. М., 1962.

Гере Л. Памятники искусства Венгрии. Будапешт, 1959.

Gerő L. Ungarische Architektur. Budapest, 1954.

Magyarország műemléki topográfiája. Kötet 2—5. Budapest, 1953—1958.

Major M. (см. разд. «Общие работы...»).

РУМЫНИЯ

(Валахия, Молдавия, Трансильвания)

Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. București, 1908—1944.

Bălș G. Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea. București, 1933.
Ghica-Budești N. Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia. București, vol. III, 1932; vol. IV, 1936.

Ionescu G. Arhitectura Populară Românească. București, 1957.

Ionescu G. București, orasul și monumentele sale. București, 1956.

Ionescu G. Istoria Arhitecturii Românești. București, 1936.

ЮГОСЛАВИЯ

А. Словения

Grafenauer B. Zgodovina slovenskoga naroda. IV i V (od XVI do sredine XIX stol.). Ljubljana, 1961 i 1962.

Karlovšek I. Slovenska hiša. Ljubljana, 1927.

Stiele F. Opis zgodovine umetnosti pri Slovenicih. Ljubljana, 1924.

Šumi N. Gorenjsko stavbarstvo v baročni dobi. Gorenjska. Kranj, 1957—1958.

Šumi N. Gregor Maček, Ljubljanski baročni arhitekt. Ljubljana, 1958.

Šumi N. Ljubljanska baročna arhitektura. Ljubljana, 1961.

Б. Хорватия

Bach I. Umetnost XVII i XVIII stoljeća u Hrvatskoj. Arhitektura. Zagreb, 1948.

Prižatelj K. Barok u Splitu. Split, 1947.

Prižatelj K. Umetnost XVII i XVIII stoljeća u Dalmaciji. Zagreb, 1956.

Szabo G. Kroz Hrvatsko Zagorje. Zagreb, 1939.

В. Черногорское Приморье и Воеводина

Dobrović N. Urbanizam kroz vekove. Jugoslavija. Beograd, 1950.

Lucović N. Boka Kotorska. Cetinje, 1951.

Maksimović B. Urbanizam u Srbiji. Beograd. II izd., 1962.

Petrović V., Kasanin M. Srpska umetnost u Vojvodini. Novi Sad, 1927.

БОЛГАРИЯ

Ангелова Р. Справочные статьи по архитектуре. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Болгария», т. I. М., 1962.

Тонев Л. Очерк и справочные статьи по архитектуре (там же).

Цапенко М. П. Архитектура Болгарии. М., 1953.

Бичев М. Български барок. Принос към проблемите на българското изкуство през епохата на Възраждането. София, 1955.

Златев Т. Българската къща в своя архитектурно-културно-исторически развой, кн. 1—2. София, 1930—1937.

Златев Т. Българска национална архитектура, кн. 1—3. София, 1955—1958.

Кожухаров Г. Български къщи от епохата на Възраждането (Материали от българското архитектурно наследство, кн. 2). София, 1953.

Мавродиев Н. Изкуството на българското Възраждане. София, 1957.

Майстор Никола Иванович Фицев (Уста Колю Фицето), 1800—1881. София, 1953.

Сугарев Д. Карловски дворец през епохата на Възраждането. София, 1958.

Христов Х. Рилският манастир. София, 1956 (на руском языке).

ГРЕЦИЯ

Полевой В. М. Очерк и справочн. статьи. «Искусство стран и народов мира» (Крат. худ. энцикл.), «Греция», т. I. М., 1962.

Сресро О. Haus und Dorf auf den Griechischen Inseln. «Werk», 1957, Dezember. Zürich.

Djelerу P. L'architecture populaire en Grèce. Paris, 1953.

Ορλανδос Α. Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική. Αθήνα, 1958.

Ραπας С. L'urbanisme et l'architecture populaire dans les Cyclades. Paris, 1957.

Zachos A. Ältere Wohnbauten auf griechischem Boden. «Wasmuth's Monatshefte für Baukunst», 1923—1924, № 3—4 und 7—8. Berlin.

ГЕРМАНИЯ

Вейдхаз Г. Архитектура 8—19 вв. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Германия», т. I. М., 1962.

Barock (Album). Leipzig, 1963.

Brinkmann A. E. Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Berlin, 1912.

Dehio G. Geschichte der deutschen Kunst. Berlin — Leipzig, 1921.

Ermisch H. G. Der dresdner Zwinger. Deutsche Bauakademie, Dresden, 1956.

Frieden M. H. Baltasar Neumann. München, 1953.

Grisebach A. Karl Friedrich Schinkel. Leipzig, 1924.

Gurlitt C. Andreas Schlüter. Berlin, 1891.

Gurlitt C. August der Starke. Bd. 1—2. Dresden, 1924.

Hager W. Die Bauten des deutschen Barocks. Jena, 1942.

Hegemann H. W. Deutsches Rokoko. Königstein in Taunus, 1956.

Hüter K. H. (см. разд. «Общие работы...»).

Koepf H. Deutsche Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1956.

Lavedan F. (см. разд. «Общие работы...»).

Löffler F. Das alte Dresden. Deutsche Bauakademie. Dresden, 1956.

Pinder W. Deutscher Barock. Die grossen Baumeister des XVIII Jahrhunderts. Königstein in Taunus. Leipzig, 1943.

Schumacher F. Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Köln, 1955.

ШВЕЙЦАРИЯ

Bruno C. Die Architektur der Schweiz. Klassizismus. Zürich, 1963.

Hoffmann H. Bürgerbauten der alten Schweiz. Frauenfeld — Leipzig, 1931.

Hürlimann M. Switzerland. Zürich, 1956.

Meyer P. Das schweizerische Bürgerhaus und Bauernhaus. Basel, 1955.

Ревснер Н. (см. разд. «Общие работы...»).

ПОЛЬША

- Lorentz St. Architektura Wieku Oświecenia w świetle przemian w życiu gospodarczym i umysłowym. Biuletyn Historii Sztuki, t. XIII. Warszawa, 1950.
- Łoza St. Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954.
- Malinowska I. Stanisław Zawadzki. Warszawa, 1953.
- Tatarkiewicz Wł. Budowa palacu w Łazienkach. Warszawa, 1916.
- Tatarkiewicz Wł. Dominik Merlini. Warszawa, 1957.
- Tatarkiewicz Wł. Rządy artystyczne Stanisława Augusta. Warszawa, 1919.
- Zachwatowicz J. Architektura polska do połowy XIX wieku. Wyd. 2. Warszawa, 1956.

ЛИТВА

- Баршкаускас Ю. М. Архитектура конца 18 — начала 20 в. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Литва», т. 2. М., 1965.
- Зубовас В. В. Архитектура ренессанса и 17—18 вв. (там же).
- Budreika E. Architektas Laurynas Stuoka-Gucevičius. Vilnius, 1954.
- Jurginis S. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.
- Kairiukstyte-Jacynxems H., Baršauskas I. Pažaislis. Vilnius, 1960.
- Lietuvos TSR architekturas klausimai, т. II. Kaunas, 1964.
- Morelowski M. Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Wilno, 1940.
- Pilipaitis A. Kaune Rotušė. Vilnius, 1961.
- Tatarkiewicz W. Dwa baroki, krakowski i wileński. Prace komisji historii sztuki, t. VIII. Warszawa, 1946.
- Valstybinės LTSR architekturas paminklų apsaugos inspekcijos metraštis. 1—2. Vilnius, 1958—1960.

АНГЛИЯ

- Виппер Б. Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., 1945.
- Михайловский Е. В. Архитектор Инио Джонс. М., 1939.
- Саркисьян Г. А. Английская архитектура 7—19 вв., шотландская архитектура. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Великобритания», т. I. М., 1962.
- Стасов В. В. Столица Европы. Собрание сочинений, т. I. СПб., 1894.
- Gibberd F. The architecture in England. London, 1958.
- Lees-Milne James. The age of Inigo Jones. London, 1953.
- Lutyens R. Six great Architects. London, 1959.
- Gloag I. The English tradition in Architecture. London, 1963.
- Summerson J. Architecture in Britain. London, 1953.
- Summerson J. Architecture in England since Wren. London, 1948.

НИДЕРЛАНДЫ

- Burke G. L. The making of Dutch Towns. London, 1956.
- Broeck J. H. Gids voor Nederlandse architectuur. Rotterdam — Brussel, 1959.

- Galland G. Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerel. Frankfurt a. M., 1890.
- Hörns F. (см. разд. «Общие работы...»).
- Klöpper P. (см. там же).
- Lavedan P. (см. там же).
- Ozinga M. Daniel Marot. Paris — Amsterdam, 1938.
- Post Pierre. Les ouvrages d'architecture. Leyde, 1715.
- Parent P. L'architecture des Pays Bas Méridionnaire. Paris, 1926.
- Quellinus Hubertus. Praecipuarum effigierum ac ornamentorum amplissime Curiae Amstelredamensis. maior... Amsterdam, Fr. de Witt, 1668.
- Revesz Alexander. Die alten Lagerhäuser Amsterdams. Haag, 1954.
- Vermeulen F. A. J. Handboek tot de Geschiedenis der nederlandse bouwkunst. D. 2—3. 'S — Grawenhage, 1941.
- Wachtsmuth F. Die Basksteinbau der Neuzeit. Marburg, 1942.

ДАНИЯ

- Гроссман В. Г. Архитектура Дании. «Искусство стран и народов мира». (Кратк. худ. энцикл.), «Дания», т. I. М., 1962.
- Elling C. Slotte og herregaarde i Barok og Rokoko. København, 1928.
- Elling C. Palæer og patricierhuse fra Rokokotiden (Kunst i Danmark II), København, 1930.
- Hartmann J. Dansk arkitektur. København, 1947.
- Langberg K. Danmarks bygningskultur. 1—2 v. København, 1955.
- Lorenzen V. Landgaarde og lyststeder i Barok, Rokoko og Empire, 1—2 v. København, 1916—1920.
- Lorenzen V. Dansk herregaardsarkitektur fra Baroktiden. 1—2 v., 1928—1934.
- Wanschier V. Danmarks arkitektur. København, 1943.
- Weilbach F. Dansk bygningskunst i det 18 Aarhundrede. København, 1930.
- Thurah L. de. Den danske Vitruvius. 1—2 v. Copenhagen, 1746—1749.

ШВЕЦИЯ

- Erixon S. Byggnadskultur. Stockholm, 1952.
- Lindblom A. Sveriges Konsthistoria från forntid till nutid. Stockholm, 1944.
- Josephson R. Stadsbyggnadskonst i Stockholm. Uppsala, 1918.
- Olsson T. Schwedische Baukunst. Stockholm, 1955.
- Svenska Trädgårdskonsten. Stockholm, 1930—1931.
- Stockholm. Album of lithographies. Stockholm, s. a.
- «Arkitektur». Stockholm, 1963; No. 6, s. 135—142.
- «Byggmästaren». Stockholm, 1953, № A-5.

НОРВЕГИЯ

- Brochmann O. Hus i Norge. Oslo, 1944.
- Bugge A. Norsk bygningskunst. Oslo, 1927.
- Bugge A., Steen S. Norsk Kulturhistorie, X—V. Oslo, 1938—1942.

Byggekunst, Monthly Review of Norske Arkitekters Landsforbund

Eliassen G. Norske hus. Oslo, 1950.

Kavli G. Norwegian architecture past and present. Oslo, 1958.

Kielland T. Paleet i Oslo. Oslo, 1939.

Norsk Kunsthistorie. I—II. Oslo, 1925—1927.

Norske bygninger fra fortiden. I—III. Kristiania, 1860—1866.

ФИНЛЯНДИЯ

Харузин Н. Н. Очерк истории развития жилищ у финнов. М., 1895.

Lindberg C. Suomen kirkot. Helsinki, 1934 (каталог).

Meissner C. Carl Ludwig Engel. Berlin, 1937.

Okkonen O. Suomen taiteen historia. I—2.

Porvoo — Helsinki, 1945.

Okkonen O. Finnish Art. Porvoo — Helsinki, 1946.

Wickberg N. E. Buggnadskonst i Finland. Helsingfors, 1959.

Wickberg N. E. Finnish architecture (Album). Helsinki — Otava, 1962.

ЭСТОНИЯ

C. v. Lewis of Menar. Die städtische Profanarchitektur der Gotik, der Renaissance und des Barock in Riga, Reval und Narva. Lübeck, 1892.

Vaga V. Das Schloss Põltsamaa, ein Denkmal der Kunst des 18. Jahrhunderts in Estland. Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft, 1929. Tartu, 1931.

Vaga V. Vene arhitektide ja skulptorite toosed baroki ja klassitsismi — ajajärgust Eestis (с резюме на русском языке: Произведения русских архитекторов и скульпторов периода барокко и классицизма в Эстонии). Ученые записки Тартуского государственного университета. История I. Tartu, 1947.

Юпрус Х. Главное здание Тартуского государственного университета. Таллин, 1959.

ЛАТВИЯ

Берзкали П. Ю. Развитие основных типов жилого дома городов Латвийской ССР от XVII до середины XX в. (ученые записки Латвийского государственного университета, т. XIII). Рига, 1957.

Васильев Ю. М. и Холцманис А. В. Архитектура Латвии. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Латвия», т. 2. М., 1965.

Birzenieke A. Rīgas baroka un klasicisma laikmeta pilsonu namu fasādes kompozīcijas pārsnēmieni (Pēteris stāstas Latvijas Valsts Universitātes Zinātniskie raksti XXI sējumi). Rīga, 1958.

Straubergs I. Vecā Rīga. Rīga, 1951.

ЛАТИНСКАЯ АМЕРИКА

L'art des conquistadors. Text de F. H. Gali, H. Stevens. Paris, 1960.

Angulo Iñiguez, D. Historia del arte hispanoamericano. Vol. 1—3. Barcelona — Buenos Aires, t. 1—3, 1945—1956.

Buschiazzi M. I. Historia de la arquitectura colonial en Iberoamerica. Buenos Aires, 1961.

Kelemen Pál. Baroque and Rococo in Latin America. New York, 1951.

Kubler G., Soria M. Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500 to 1800. 1959.

Newhall B. Colonial cities of Spanish America. Washington, 1947.

Noel M. Contribucion a la historia de la arquitectura hispanoamericana. Buenos Aires, 1921.

Sola M. Historia del arte hispanoamericano. Arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la America española durante los siglos 16, 17 y 18. Barcelona, 1958.

Violich F. Cities of Latin America. Housing and planning to the South. New York, 1944.

БОЛИВИЯ

Томиловская Е. М. Архитектура Боливии. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Боливия», т. I. М., 1962.

Documentos de arte colonial sudamericano. El templo de San Francisco de la Paz. Buenos Aires, 1949.

Kirchhoff H. Bolivia on accion. Buenos Aires, 1949.

БРАЗИЛИЯ

Томиловская Е. М. Архитектура Бразилии. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Бразилия», т. I. М., 1962.

Bazin G. L'architecture religieuse baroque au Brasil. São Paulo. Paris, 1956—1958, v. 2.

Campligla G., Oswald O. Igrejas do Brasil. São Paulo, 1957.

Charles Gec. L'art baroque au Brasil. Paris, 1956.

Palcao E. Y. Nos paragens do Aleijadinho. São Paulo, 1955.

Goodwin Ph. L. Brasil builds. Architecture new and old. New York, 1947.

Mattos A. Arte colonial brasileira. Belo Horizonte, 1936.

Smith R. C. Arquitectura colonial Bahiana. Bahia, 1951.

МЕКСИКА

Криченко Е. И. Архитектура колониального периода и справочные статьи. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Мексика», т. 2. М., 1965.

Ayres Atlee B. Mexican architecture. Domestic. Civil. Ecclesiastical. New York, 1926.

Baxter S. La arquitectura hispanocolonial en Mexico, 1934.

Borbolla de la R., Fernando D. Mexico. Monumentos historicos y arqueologicos. Mexico, 1953.

Gante De, P. C. La arquitectura de Mexico en el siglo XVI. Mexico, 1945.

Iglesias de Mexico, vol. I—VI. Mexico, 1924—1927.

Kubler G. Mexican architecture of the sixteenth century. V. 1—2, New Haven, 1948.

4000 anos de arquitectura mexicana (Album). Mexico, 1956.

Reyes A. Mexican heritage. Photographs by Hoyningen-Huene. New York, 1946.

Rojas P. Historia general del arte mexicano, t. 2., Epoca colonial. Mexico — Buenos Aires, 1963.

Romero de Terreros M. Antigas haciendas de Mexico. Mexico, 1956.

Rossel, Lavro E. Iglesias y conventos coloniales de Mexico. Mexico, 1946.

Sanford F. E. The story of architecture in Mexico. New York, 1947.

Toussaint M. Arte colonial en Mexico. Mexico, 1948.

Toussaint M. Paseos coloniales. Mexico, 1939.

ПАРАГВАЙ

Busanche H. La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes. Santa Fe., 1955.

ПЕРУ

Castro M. La arquitectura barroca del virreinato del Peru. Tosis. Habana, 1945.

Cossio del Pomar F. Arte del Peru colonial. Mexico — Buenos Aires, 1958.

Marco Dorta E. La arquitectura barroca en el Peru. Madrid, 1957.

Wethey H. E. Colonial architecture and sculpture in Peru. Cambridge, 1949.

Verlarde H. Arquitectura peruana. Mexico 1946.

КАНАДА

Кирichenko Е. И. Архитектура Канады. «Искусство стран и народов мира» (Кратк. худ. энцикл.), «Канада», т. 2. М., 1965.

The arts in Montreal. Montreal, 1957.

Hubbart R. H. The development of canadian art. Ottawa, 1963.

King Muriel Lessop. Montreal and Quebec. A pictorial and historical guide. Toronto, 1955.

MacInness G. Canadian art. Toronto, 1950.
Probst Honorius. Vieilles maisons de Quebec. Serie I. Quebec., 1947.

США

(на территории бывш. испанских колоний)

Hewett E. L. Mission monuments of New Mexico. New Mexico, 1943.

Kubler G. The religious architecture of New Mexico in the colonial period and the since the american occupation. Colorado, 1940.

Morrison H. Early american architecture from the first colonial settlement to the National period. New York, 1952.

Newcomb R. Spanish colonial architecture in the United States. New York, 1937.

США

Andrews W. Architecture in America. New York, 1960.

Fitch J. M. American Building. Boston, 1966.

Hamlin T. Greek Revival Architecture in America. London, 1944.

Morrison H. Early American Architecture. New York, 1952.

Ross M. D. Book of Boston. New York, 1961.

Tallmadge T. The Story of Architecture in America. New York, 1936.

ЭКВАДОР

Bravo A. Bolivar. Quito monumental y pintoresco. Quito, 1961.

Navarro J. G. Artes plasticas ecuatorianas. Mexico, 1945.

2. УКАЗАТЕЛЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ ПО МЕСТУ ИХ НАХОЖДЕНИЯ

А

Абевиль.
Замок Богатель 164

Авиньон.
Двор монетный 125, 126
Отель Варвен 154
— Галии 154
— Геллад 154
— Шатоблен 154
Ратуша 125
Церковь 126
— Оратуар 171

Адажи.
Церковь 496

Адмонт.
Библиотека монастыря 262

Айштерсгейм.
Замок 252

Акома.
Церковь Сан-Эстебан 532

Акора.
Храм Сан-Хуан 537

Актопан.
Монастырь Сан-Мигель 520

Алансон.
Рынок хлебный 203

Ала-Урпала.
Усадьба дворянская 483

Алкмар.
Здание весов 449

Альба-Юлия.
Стены крепостные 301

Альберсвилль.
Замок Кастельн 372

Альгерсдорф.
Замок Эггенберг 253, 254

Алькала де Энарес.
Монастырь Бернардино 209, 219

Амстердам.
Биржа 454
Ворота Святыне 442
Дом на Кайзерграхт 443, 444
— Койманса 443, 444
— Поппена 443, 444
— бр. Трип 443
Здание «Феликс Мерятс» 454
Магазин «морской» с верфью 450, 451
Площадь Дам 442, 445
Ратуша 445, 447, 448

Склады 450, 451
Церковь Восточная 452, 453
— Круглая, лютеранская 452, 453
— Северная 451—453
— Южная 451, 452

Амьен.

Театр 179

Анжер.

Рынок рыбный 203

Аннаполис.

Капитолий 571
Планировка 571
Церковь англиканская 571

Анришмон.

Город-крепость 114

Антверпен.

Дворец королевский 460, 461
Дом Рубенса 458, 459
Площадь Большая 455
Ратуша 455
Церковь Карла Борромея 456, 457

Ана.

Ворота 525

Апаномерия.

Планировка 333

Аппельдорф.

Дворец Лоо 446, 454

Априка.

Церковь 495

Аранхуэс.

Дворец королевский 238, 239
— Капелла Сан-Антонио 239

Арекипа.

Дом жилой 543
Церковь Ла Компанья 542
— Сан-Августин 543

Аричча.

Церковь Санта Мариа делла
Ассунционе 75, 81

Арнебай.

Усадьба XVIII в. 403, 404

Арта.

Дома жилые 335

Асунсьон.

Церковь 553

Асфель.

Церковь 154

Аудру.

Корчма 493

Ауст-Агдер.

Церковь Дюввог 477

Афины.

Библиотека Национальная 337
Дворец королевский 336
Дома жилые 336
Планировка 333, 334
Площадь Оминияс 334
Собор 337
Университет 337

Афон.

Монастырь Ксиропотам 335
— Кублумуш 335, 336
— Пантократора 335

Б

Базель.

Дома цеховые 374

Бакар.

Школа 313

Баламучь.

Церковь. Скит 293

Бамберг.

Церковь кармелитская 357
— св. Мартина 357

Банско.

Дом Вылчева 319, 320
Церковь Троицкая. Колоколь-
ня 326

Банц.

Монастырь. Церковь 340, 358—
360

Баньоле (деп. Сена).

Замок 141

Баньска Быстрица.

Театр 284

Церковь протестантская 284

Баньска Штявница.

Церковь 281

Бар-сюр-Об.

Галерея 125

Барре.

Замок 176

Баррингтон.

Дом собраний 586, 587

Барселона.

Колледж медицинский 241

Театр анатомический 241

Барселос.

Церковь Сеньор де ла Круш 246

Баг.

Город, планировка 45
Площадь Куинс-Сквэр 45, 411
— Кэмден-Кресент 412
— Ленсдаун-Кресент 412

— Ройал-Кресент 412
 — Саутс-Парейд 411
 — Цирк 411
 Улица Брок-Стрит 411, 412
 — Гэй-Стрит 411
 Церковь Сент Мэрис-Батунк 412
Бачковский монастырь 332
Бедковчин.
 Церковь св. Варвары 313
Берфордшир (граф).
 Поместье Лётон Хоо 423
Безансон.
 Больница Сен-Жак 171
 Отель 167
 Театр 173, 179
 Церковь Мадлен 171
 — Сен-Морис 171
 — св. Петра 186
Белец.
 Церковь Марии Снежной 313
Беловар.
 Планировка города 310
Белосток.
 Дворец Браницких 383, 384
 Ратуша 385
Бельбеф.
 Замок 176
Бенувиль (деп. Кальвад).
 Замок 173, 176, 177
Берг.
 Богадельня 126
Берген.
 Дом Хагерупа 476
 Усадьба Дамсгор 476
Берковица.
 Башня часовая 326
Берлин.
 Академия Строительная 371
 Вилла Камеке 345, 346
 Ворота Бранденбургские 369
 Гауптвахта Новая 370, 371
 Дворец королевский 344
 — принца Генриха (Университет) 365
 Музей Старый 370, 371
 Памятник курфюрсту Фридриху Вильгельму 344
 Планировка города 342
 Театр драматический 370, 371
 — Оперный 365—368
 Улица Унтер дея Линден 343, 365, 369, 371
 — Фридрихштрассе 343
 Цейтхауз 343
 Церковь Немецкая 369
 — Французская 369
Берн.
 Гауптвахта Старая 374, 375
 Отель де Мюзик 374
 Склады 374
 Церковь св. Духа 377
Бернолаково.
 Замок 281, 282
Берси (деп. Сена).
 Замок 141
Биллония.
 Усадьба 399

Биржай.
 Замок князей Радзивиллов 394
Биркингам.
 Собор Сент Филипп 437, 439
Бистра.
 Дворец 311
Бишоффселе.
 Ратуша 373
Блаж.
 Собор 302
Блоне.
 Ратуша 390
Блуа (деп. Луара и Шер).
 Замок 120, 122
 Церковь Иезуитов 126
Бове.
 Ратуша 170
Бодрог (близ Арада).
 Церковь 302
Бодружал.
 Церковь православная 281, 282
Болсвард.
 Ратуша 448
Бомон.
 Дом жилой 584
Бонцид.
 Замок 301
Бордо.
 Госпиталь 205
 Площадь 158, 159
 Театр 180
 Церковь св. Бруно 154
Бостон.
 Дома жилые Эплтона и Паркера
 Капитолий 579
 Митингхауз Олд Саут 574
 — Фанейл-Холл 574
 Отель Тремонт-Хауз 582
 Планировка 571
 Ратуша 569
Ботошаны.
 Дом Гойлав 297
Брага.
 Вилла Реаль 249
 Палаццо Матеуш 249
 Церковь Бон Жезуш 248, 249
Братислава.
 Дворец Аппоня 282
 — архиепископа, загородный 282
 — Аспремонта 283
 — Балласа 282
 — Грасалковичей 282
 — примаса 282
 — Сзакн 283
 — «Терезианум» 283
 — Эстерхази 282
 Дом на Паневской ул. 283
 Коллегиум иезуитский 280
 Крепость 280
 Монастырь-семинария, женская 280
 Площадь Гвездослава 283
 Церковь св. Елизаветы 281
 — Иезуитская 280
 — Тройская 280
Браун.
 Колледж 575

Брашов.
 Церковь Никольская 302
Брежнице.
 Дворец 306
Брест.
 Город-крепость 132, 133
Бриг.
 Замок Штокальер 372
Бруксаль.
 Дворец 349, 351, 353
 — Лестница 351, 353
Брюль.
 Дворец 349, 350
Брюссель.
 Дворец королевский 459—461
 Двор Монетный 460—461
 Дом Брабантского совета 460, 461
 — гильдийский 459
 — загородный Сенеф 460
 — загородный Тервуэн 460—461
 — корпорации плотников 459, 460
 Парк 460
 Площадь Большая 457, 459
 — Королевская 460
 Ратуша 455
 Церковь Бегинок 456, 457
 — Сен-Жак-сюр-Кауденберг 460, 461
 — св. Михаила 456, 457
Будапешт.
 Дворец Петерфи 285, 286
 — Шандор 291
 — Капелла Гермины 292
 Дом инвалидов 284, 285
 — коммерсантов 290
 — Поллака 290
 Мост цепной 291, 292
 Музей Национальный 290
 Совет Областной 292
 Церковь св. Анны 288
 — лютеранская 290
Булайе.
 Замок 176
Булье.
 Тюрьма 178
 Церковь 179
Бурбон-Вандее.
 Рынок 203
Бургау-Флавице.
 Дом суда 373
Бурже.
 Рынок
 Церковь Урсулинок 154, 156
Буттисхольц.
 Капелла св. Одилии 377
Бухарест.
 Дворец Григоре Гика IV 300
 — Шгирбей 300
 Монастырь Векерешь 298
 — Пантелеймона. Беседка 295
 — Плумбуита 298
 — Раду Вода 298
 Театр Национальный 300
 Университет Старый 300
 Церковь всех святых 293
 — св. Георгия Ноуэ 298
 — Ставрополеос 293

- св. Стефана 293
- Тейул Доамней 299
- св. Элефтерие-Беки 293

Бушфор.

Замок 165

Буэнос-Айрес.

План XVI в. 507

Бьеркбод.

Усадьба дворянская 483

Барбэтешть.

Дом Барбэтеску 296

Бюккебург.

Церковь 355

Бяла.

Мост через р. Янтру 324

Бяла Подляска.

Дворец 379

В

Валга.

Церковь лютеранская 491

Валенсия.

Больница 171

Вальядолид.

Собор 223

Университет 226

Храм Ла Пасион 214

Вамбежица (около Клодзка).

Церковь 385

Вараджин.

Дворец Патачича 311

Церковь иезуитская 313

Варшава.

Банк Польский 392

Библиотека Залусских 385

Гостиница «Деканка» 390

— «Под орлом» 390

Дворец в Виланове 382, 383

— Красинского 382, 383

— «Круликарня» 388

— Лазенковский 383, 387, 388

— — Белый домик 387, 388

— — Дворец на воде 387

— Лещинских 391

— на Маримонте 383

— Мокроновских 383

— Мостовских 391

— Морштына 383, 384

— Мысливецкий 387

— Огинских 391

— Оссолинских 379

— Острожских 383

— Паца 383

— «Примаса» 389

— «Под бляхой» 385

— Радзивилла 383

— Рачинских 389

— Резлера 389, 390

— Стáшица 391

— Теппера 389

— Тышкевичей 389

Дом Пращмовских 385

Замок Варшавский, королев-

ский 379, 384, 387

— Уяздовский 379, 384, 387

Здание Коллегиум Нобили-

ум 390

Казармы 384, 396

Казначейство 391

Комплекс торговых зданий.

Маривилль 383, 392

Театр Большой 392

— на пл. Красинских 390

— Летний, в Лазенках 390

— «Помаранчарне» 390

Церковь св. Александра 393

— св. Анны 390

— Бернардинцев 381

— Визиток 382

— доминиканская 378

— Кармелитов 390

— лютеранская 390, 391

— Сакраменток 381

Вашери (Луизиана).

Дом Ок Эллей 581, 582

Вашингтон.

Дом президента (Белый дом)

578

Здание ведомства патентов 583

— казначейства 578, 580

Капитолий 578—580, 583

Планировка города 571, 577,

578

Вейер.

Поместье Вейергоф 253

Веймар.

Дом Гёте 369

Вейнгартен.

Монастырь и церковь 339, 340,

358

Вейцбори.

Церковь деревянная 494

Везуль.

Рынок 203

Велесово.

Монастырь Кларисок 306—308

Велки Бнел.

Дворец 282

Вельтенбург.

Церковь 362, 363

Вена.

Арки триумфальные 262

Арсенал 264

Вилла Альтап (в Россау) 259

Глорietta 271

Гофбург 252, 264

— Библиотека 262

— Крыло Леопольда 252

— Школа верховой езды 264

Дворец архиепископский 252

— Батъяни 260, 261

— Бельведер 256, 257, 258, 259

— Даун-Кинских 260, 261

— принца Евгения 259

— Капрара 262

— Лихтенштейн 261

— Лобковиц 252

— Разумовского 272

— Траутсон 261

— Шёнбрунн 254—256, 271

— Штархемберг 252

Дом бюргерский 271

Замок Мирабель 261

Канцелярия Государственная

264

— Чешская придворная 261

Колонна Троицы на Грабене

267

Монастырь Адмонт. Зал биб-

лиотеки 262

— Салесианок 255

— Шлирбах. Зал библиотеки

262

Парк Народный 271

Площадь Героев 271

Ратуша Старая 261

Собор св. Стефана 255, 266

Суд Государственный 272

Университет Старый 271

Церковь Альтерхенфельд 272

— Карла Борромеея 255, 264,

265

— Доминиканцев 251

— иезуитская у Двора 251,

252, 265

— св. Петра 266

— университетская 251

— францисканская 250

— Шотландская 251

Венеция.

Канал Большой 94

Палаццо Корнер делла Ка

Гранде 94

— Пезаро 94, 96

— Реццонико 94

Прокуратии Новые 94

Церковь Санта Мариа делла

Салуте 94, 381

Веспе.

Ратуша 454

Вёрлиц.

Дворец 368

«Дом Готический» 368

Верона.

Театр 55, 96

Версаль.

Город-резиденция 9, 34—36,

102, 120, 133, 150

Дворец Версальский 131—133,

136, 141, 146, 150, 158, 163,

254

— Галерея Зеркальная 144,

146, 147, 149, 163

— Двор королевский 144, 163

— — Министров 146

— — Мраморный 120, 142, 143,

146, 147

Залы Войны и Мира 146, 148,

163

— Комнаты Марии Антуанет-

ты 176

— Лестница Королевы 143, 148

— — Послов 143, 148

— Театр 163, 170

— Церковь 146, 148, 154, 163,

171

Замок Людовика XIII (Ма-

ленький) 142

Зверинец 120, 136, 142

Конюшни 131, 149

Парк Версальского дворца 120,

123, 146—149, 161—163, 173,

176

— Бельведер 120, 123

— Деревушка 149, 161

— Трианон Малый 42, 43, 122,

158, 161—163

— Фарфоровый (де Порселен)

122, 136, 150

— Оранжерея 131, 142, 149

— Трианон Большой 122, 131, 150, 195
 — Фонтаны 144, 145, 149, 150
 — Храм Любви 146, 148, 163
 Церковь Нотр-Дам 131
 — Сен-Луи 171
Бессобруни.
 Монастырь 340
Виде-Виль (деп. Сена и Уаза).
 Замок 136
Видьяшикс.
 Церковь 395
Виз.
 Церковь 358, 361, 364
Визеу.
 Церковь Мизерикордия 248, 249
Виласер (деп. Об).
 Замок 141
Вила Реаль.
 Палаццо Матеуш 249
Виллемштад.
 Церковь протестантская 451, 452
Вильнюс.
 Дворец епископский (генерал-губернаторский) 404, 405
 — Радзивилла 395
 — Сапегов 398
 — Служки 398
 Дом Бжостовских 402
 — капитула 393
 Дома жилые 399, 405
 Замок нижний 393, 402
 Обсерватория 401, 402
 Ратуша 402, 403
 Собор кафедральный. Часовня Казимира 396, 402, 403
 Стена городская 393, 394
 Университет 395
 Усадьба Веркяй 402
 Церковь Базилианского монастыря 401
 — Бенедиктинского монастыря 400
 — Визиток 400
 — Всех святых 395
 — св. Георгия 401
 — Доминиканцев 400
 — евангелическая реформатская 404, 405
 — св. Екатерины 400
 — Иоанна 400, 401
 — Казимира, часовня 396
 — Миссионерская 400, 401
 — Михаила 395
 — Святодуховского монастыря 396, 401
 — Тересы 396
Вильгельмсхё.
 Парк дворцовый 347
Вильямсбург.
 Город, планировка 571
 Дворец губернатора 575
 Дом Байрда 572
 Капголий 575
Вимпели.
 Церковь каменная 484
Вишава.
 Дворец 309

Замок 304
Виргиния.
 Форт Джеймс 567
Вирцаве.
 Дворец 497
Витеней.
 Замок Панемуне 394
Витри-ле-Франсуа.
 Город-крепость 114
Виченца.
 Палаццо Капитанио 37, 38
 Театр Олимпико 81
Вишний Кубин.
 Дом усадьбы 284
Влодава.
 Костел 386
Во-ле-Виконт.
 Замок 139
 Парк 33, 36, 149
Волос.
 Дом-башня 335
Волпа.
 Синагога 386
Ворай-сюр-Лоньон.
 Церковь Николая 171
Вранов.
 Замок 278, 279
Врджик.
 Монастырь 315
Вреденбург.
 Дом загородный 445, 446
Всхов.
 Церковь 385
Вуйони.
 Усадьба дворянская 483
Вуковар.
 Дворец 311
 Склад товарный 313
Вьенда.
 Аббатство св. Антония 131
Выборг.
 Дворец Монрепо 483
Вьру.
 Дом 491
 Церковь 491
Вюрцбург.
 Дворец 347—349
 — Лестница 349, 351
 Монастырь 339
 Церковь монастыря Хауг 355

Г

Гаага.
 Дворец «Дом в лесу» 445, 446, 454
 — Маурихейс 444, 445
 Ратуша 448, 449, 454
Габрово.
 Гимназия Априловская 327
 Мастерские 325
 Церковь Богородицкая 329
Гавр.
 Город, планировка 133
 Церковь Нотр-Дам 126
Галифакс.
 Парламент 589
Гамбург.
 Церковь св. Катарини 355
 — св. Михаила 359

Ганновер.
 Дом Лейбница 339
Гауда.
 Здание общественных весов 449
Гбеланы.
 Дом усадьбы 294
Гданьск.
 Дом Уфагена 385
 Капелла Собеских 381
Генуя.
 Университет 55
 Церковь св. Аннунциаты 64
Георгенфельд.
 Поселок рабочий 339
Герл.
 Дом жилой 301
Гёделлэ.
 Замок 285
Гётеборг.
 Усадьба Гуннебо 473
Гёттвейг.
 Монастырь 267
Глар.
 Церковь св. Игнатия 288, 289
Глягенский монастырь.
 Церковь Космодамиановская 327
Гидра.
 Монастырь Успенский 335
Гемаранни.
 Дворец Лобуш Мачадуш 249
 Церковь Страстей Христовых 247, 248
Глоговец.
 Театр 284
Гнезно.
 Собор. Капелла Потоцких 385, 390
Голубинцы.
 Дом усадебный 315
Горнешть.
 Замок 303
Госпшидово.
 Церковь деревянная 382
Гостынь.
 Церковь Филиппинцев 381
Готен.
 Ратуша 178
Грамада.
 Монастырь Картезианский.
 — Сакристия 231, 232
 Собор 215
Грац.
 Дворец Аттемс 252
 — Вильдештейн 252
 Колонна чумная у Рейтерегга 267
Грейфсвальд.
 Церковь Николая. Башня 355
Гренвилл-Ферри.
 Дом Абермена 589
Гринвич.
 Госпиталь 411, 428, 429
 Дворец Куинс-Хауз 415—417, 428
 — Кинг-Чарльз-Блок 417, 428
Грон.
 Мост чугунный 284
Гронингем.
 Ратуша 454

Гронсек.
 Церковь 281, 282
 Гуадалупе-Идальго.
 Капелла Посито 526
 Гуасу.
 Церковь миссии Сан-Игнасио 551
 Гуннебо.
 Дворец загородный 473

Д

Дагда.
 Церковь католическая 496, 497
 Дампье-сюр-Бутон (деп. Об).
 Замок 141
 Дарувар.
 Церковь св. Троицы 313
 Дебрецен.
 Церковь Реформатская 289
 Дева.
 Замок Магна Курия 301
 Девоншир.
 Поместье Лёсcombe 424
 Делфт.
 Здание рынка мясного 442, 449
 Ратуша 442
 Дельсберг.
 Ратуша 373
 Дентфорд.
 Церковь Сент-Пауль 439
 Дербишир.
 Поместье Кедлстон Холл 423
 Джемстаун (Виргиния).
 Город-форт 567
 Застройка 570
 Де-Суси-ан-Бри.
 Замок 141
 Джоаджу-де-Сус.
 Церковь 303
 Джорджия.
 Дом жилой Диринга 581
 Монастырь Урсулинок 131
 Дижон.
 Театр 179
 Динтелорд.
 Церковь протестантская 445
 Дипольдисвальде.
 Завод дубильный 339
 Д'Исси.
 Замок 141
 Доброта.
 Дворец Трипковича 313
 Церковь 314
 Добрише.
 Замок 278
 Долли Лом, село.
 Церковь Троицкая 327
 Долне Село.
 Церковь Георгиевская 327
 Дольна Крупа.
 Дом усадьбы Брунсвиков 283, 284
 Дорнава.
 Дворец 306
 Дрезден.
 Дома по Гроссер Мейснергассе 352, 354
 Квартал по Рампишгассе 352, 354
 Ландхауз 368

Отель Британский 352
 — де-Сакс 352
 Цвингер 352—357, 365
 — Павильоны 354
 Церковь Фрауэнкирхе 359, 371
 — Хофкирхе. Башня 355, 359
 Дряново.
 Дом Лафчиева 317
 Церковь Никольская 329
 Дублин.
 Биржа Королевская 428, 429
 Здание Четырех коллегий 428, 429, 431
 Клондорф. Парк Марино. Павильон Казино 421
 Таможня 428—430
 Дубровник.
 Коллегия 313
 Крепость городская (стена) 311
 Лестница у иезуитской церкви 310
 Собор 312, 313
 Церковь св. Влаха 312, 313
 — иезуитская 313
 Дэрмаус.
 Колледж 575
 Дюргорден.
 Дворец Розендаль, загородный 474
 Дюрнштейн.
 Церковь монастырская 268
 Дюссельдорф.
 Бенрат, дворец-казино 365, 366

Е

Едоля.
 Церковь 495
 Елгава.
 Вилла Медем 500
 Дворец Бирона 490, 496, 497
 Здание Academia Petrina 497
 Церковь Троицкая 494
 Елшава.
 Здание общественное «редут» 284
 Есенице.
 Поселок рабочий 305
 Етрополь.
 Башня часовая 326
 Дом Хаджигригорова 317

Ж

Железники.
 Поселок рабочий 305
 Жеравна, село.
 Дом Саввы Филаретова 318
 — Руси Чорбаджи 318
 — Халтыкова 318
 Жиффар.
 Семинария 585

З

Заблудов.
 Синагога 386
 Загреб.
 Дворец архиепископа 311
 — Деметерфи 311

— Драшковица 311
 — Кулмера 313
 — Магдаленица-Драшковица-Елачича 311, 312
 — Оршич-Раух 311
 Парк Яревес-Максимири 311
 Площадь Марковская 310
 Театр 313
 Управа городская на Каптоле 313
 Церковь св. Екатерины 312, 313
 — св. Марии 313
 Задар.
 Лоджия городская 313
 Зальцбург.
 Дворец Фромбург 257, 258
 Собор 250, 252
 Церковь коллегияльная 264
 — Троицы 264, 265
 Заннен.
 Ратуша 373
 Земун.
 Крепость 315
 Златица.
 Башня часовая 325

И

Идрия.
 Поселок рабочий 305
 Иель.
 Колледж 575
 Иернунт.
 Замок 301
 Изоль.
 Дворец 309
 Иллинойс.
 Дом Какокии 573
 Иль д'Орлеан.
 Церковь св. Лаврентия 585
 — св. Семейства 585, 586
 Инсбрук.
 Дворец Фуггер 252, 253
 Дом Хельблинг 261
 Ландхауз 261, 262
 Церковь иезуитская 251
 Ионишкелис.
 Церковь 405
 Ипхука.
 Церковь францисканского монастыря 557

Й

Йоркшир (граф.).
 Поместье Кэсл Ховард 417—421

К

Каакупе.
 Планировка города 552
 Казанлык.
 Мастерские медников 325
 Казерта.
 Замок 101, 107
 Кальвадо.
 Замок Фюмишон 122
 Кальвай.
 Церковь 405
 Кальмар.
 Собор 470

- Кальная.**
 Монастырь 519
Камбре.
 Церковь Иезуитов 154, 157
Каменица.
 Церковь 315
Камна Горница.
 Поселок рабочий 305
Камник.
 Церковь приходская 307
Капрарола.
 Вилла 548
Карловац.
 Замок Нови Град Зринских 311
 Казармы 313
 Склады товарные 313
Карлово (Левскиград).
 Мастерские 325
 Дом Заева 321
 Церковь Никольская 329
Карпантра.
 Больница 171
Карлсруэ.
 Планировка города 341, 342
 Площадь перед дворцом 341, 342
Карлсхафен.
 Планировка города 341
Картку.
 Дом Картману 296
Кассель.
 Музей Фридрицианум 368
Каства.
 Церковь иезуитская 313
Кастельгандольфо.
 Церковь 75, 81
Катанья.
 Монастырь Иезуитов 104
 Палаццо Мунчипале 104
 Церковь св. Агаты 104
 — Сан Джулиано 104
Катлакална.
 Церковь 498
Каунас.
 Дворец Массальских 393, 394
 Дом на ул. Кузмос 393
 Монастырь Пажайскас 397
 Площадь 400
 Ратуша 401, 402
 Церковь иезуитского монастыря 400
 — Троицы 396
Каштело Бранку.
 Сад при дворце епископа 249
Кацданга.
 Усадьба 500
Квебек.
 Город-порт 566
 Монастырь Урсулинок 587
 Стены каменные 587
Кежмарок.
 Общественное здание «редут» 284
Келуш.
 Дворец. Парк 249
Кельцы.
 Дворец 379, 380
Кент (граф.).
 Вилла Мируорте 420
 Поместье Элтсем-Лодж 417
Кератаро.
 Дом Ривера 529
Кеуру.
 Церковь деревянная 484, 485
Кито.
 Монастырь Сан-Франсиско 548
 Церковь Ла Компаниа 547—549
 — — Ретабло 549
 — Сан-Франсиско 548
Кланьи (деп. Сена и Уаза).
 Замок 131
 Парк 149
Климонтув.
 Церковь 378, 380
Клостернейбург.
 Монастырь 268, 271
Клуж.
 Дворец Банффи 303
 — Толдалады-Корда 303
 Дом У. Габор 301
 — Жомбори 303
 Здание народного Совета 303
 Церковь иезуитского монастыря 301, 302
Клябу (Южный Трённелэг).
 Церковь деревянная 478
Комарна.
 Крепость 280
Комо.
 Собор 97
Компьен (деп. Уаза).
 Замок 164
Конгоньяс-ду-Кампу.
 Церковь Бон-Жесус-ди-Матозиньос 561—562
Копенда.
 Церковь приходская 307
Конска, село.
 Церковь Никольская 327
Копра.
 Дворец 309
Копенгаген.
 Дворец Амалленбург 462—464
 — Кристиансбург 462, 465
 — Фреденсбург 462
 — Фредериксберг 462
 — Шарлоттенбург 462
 — Эрмитаж 462
 Дом Харсдорфа 464
 Музей Торвальдсена 466, 467
 Ратуша 465, 467
 Церковь Фруекирке 465, 466
 — Большая Мраморная 463—465
 — Спасителя 462, 463
Коплеан-Деж.
 Замок 302
Копривитца.
 Дом Гыркова 319
 — Десева 320
 — Джоголанова 320
 — Душкова 318
 — Каблешкова 320
 — Лютова 320
 — Ослекова 320
 — Павликенский 320
 — Торсманова 320
 Школа 327
Кордова.
 Церковь Компаниа 553
Корнешть (близ Сигишоары).
 Церковь 302
Корчула.
 Лоджия городская 313
Костаневине.
 Монастырь 307
Костуринцы.
 Церковь 327
Котор.
 Дворец Пима 313, 314
 Церковь св. Трифона 313
 — Мадонны Шкирпиела 314
Кошнице.
 Дворец Десёфи 283
 — Форгача 283
 Дом губернаторский 283
 Крепость 290
 Магистрат 283
 Церковь протестантская 284
 — семинарии 281
Кошке.
 Ратуша 390
Краков.
 Дворец Водзицких 389
 — Яблоновских 389
 Здание обсерватории 390
 Церковь св. Анны 382
 — Бернардинцев 382
 — Визиток 382
 — Камедулов 378
 — Кармелиток 385
 — Миссионеров 385
 — Норбертанок 385
 — Паулинов 385
 — Петра и Павла 378
 — Пиаров 385
 — Тринитариев 385
Крапи.
 Церковь францисканская 313
Краслав.
 Церковь католическая 496
Крижевцы.
 Дворец епископа 311
Кристиансани.
 Усадьба Боен 476
Кропа.
 Поселок рабочий 305
Круте.
 Церковь деревянная 494
Крушедол.
 Монастырь 315
Крушина.
 Дворец 379
Кукс.
 Замок 279
 Церковь 279
Куломье-ан-Бри. (деп. Сена и Марна).
 Замок 122
Курессааре.
 Бастионы 489
 Здание для городских весов 489
 Ратуша 489
Куско.
 Дом конкистадора Диего де Силва 538
 Застройка 538

Монастырь Ля Мерсед 539, 540
 — Санто-Доминго 537, 538
 Собор 538
 Церковь Ла Компаниа 539
Кшешов.
 Церковь Богородицы 385
Кшижаковице.
 Церковь 390
Кшиштопор.
 Замок 379, 380
Кэбридж.
 Библиотека Тринити-Колледжа 428
 Здание Сената 428
 Капелла Пемброк-Колледжа 433
Кэбридж (близ Бостона).
 Университет Гарвардский 574, 575
 — — Гарвард-Холл 575
Кальме.
 Церковь кальвинская 388

Л

Лагуна.
 Церковь в Сан-Хосе 533
Ладомирова.
 Церковь православная 282
Лазаря.
 Замок 300
Ламегу.
 Церковь паломническая 249
Ла Навидад.
 Город 503
Ланьцут.
 Дворец 379
Ла Пас.
 Дворцы 544
 Дом Диес де Медина 545
 Церковь Сан-Франсиско 546, 547.
Лаппи.
 Церковь деревянная 484
Ларвик.
 Особняк Гюльденлёве 476, 477
Левен.
 Церковь св. Михаила 456, 458
Левоче.
 Дворец губернаторский 284
 Церковь 284
Леганео.
 Церковь 221
Легнишкое поле.
 Церковь 385
Лейден.
 Здание весов 450
 Палата Суковная 449, 450
 Церковь Марии 452, 453
Ле-Ман.
 Дом умалишенных 205
Ленюи.
 Монастырь 131
Лесново.
 Монастырь 316
Лестен.
 Церковь 495

Лечче.
 Собор 102
 Церковь Сант Анджело 102
 — Санта Кроче 102
 — Санта Кьяра 102
Лешна.
 Ратуша 385
 Собор 385
Лецкань.
 Церковь 299
Ливорно.
 Акведук 109
 Памятник Филиппу V 62
 Фонтан Четырех Мавров 62
Лиеная.
 Церковь Троицкая 496
Лилль.
 Богодальня 126
 Собор 154
Лима.
 Дворец маркизов Торре-Тагле 541, 542
 Монастырь Санто-Доминго 537
 Церковь Сан-Франсиско 540, 541
Лимбажи.
 Церковь 496
Линц.
 Собор Старый (бывшая церковь иезуитов) 252
Линьер (деп. Шер).
 Замок 136, 141
Линон.
 Биржа 125
 Больница Шарите 126
 Планировка 175, 176
 Площадь Белькур 158, 159
 Ратуша 154, 156
 Рынок 203
 Театр 179
Лиссабон.
 Город, планировка 246
 Площадь Королевская 246
 Церковь Сан-Висенти ди Фора 243, 244
Литаково, село.
 Церковь 329
Лишьява.
 Церковь доминиканская 400
Лович.
 Парк в Аркадии 396
Лозоя.
 Церковь св. Иосифа 586
Лонгвин.
 Город, планировка 133
Лонда.
 Церковь 385
Лондон.
 Банк Английский 430
 Банкетинг-Хауз 425, 426
 Биржа Королевская 410, 428
 Ворота Ледгэйтские 410
 — Ньюгэйтские 410
 Госпиталь Гринвичский 411, 428
 Дворец Вестминстерский 410
 — Карлтон-Хауз 423, 425
 — Сент-Джеймский 432
 — — Капелла Королевы 432, 433

— Уайтхолл. 403, 410, 418, 425
 Дом Адельфи 413, 414
 — Пауля Пиндара 415
 — на Портмэн-Сквэр 423
 Клуб путешественников 432
 Крепость Тауэр 407, 410, 411
 Линдсей-Хауз 408, 410, 421
 Музей Британский 432
 Парк Гайд-Парк 422
 — Риджентс-Парк 413
 — Сент-Джеймс-Парк 413
 Площадь Беркли-Сквэр 411
 — Вул-Черч-Маркет 410
 — Гросвенор-Сквэр 411
 — Квадрант 414, 415
 — Ковент Гарден 34, 408, 409
 — Линкольнс-Иин-Филдс 408, 410
 — Парк-Кресент 412, 414, 415
 «Пантеон» — зал банкетный 431
 Почтамт Главный 431
 Ратуша 411
 Собор св. Павла 410, 411, 433—435
 — Портик 432, 433
 Сомерсет-Хауз 430, 431
 — Капелла 432
 Спенсер-Хауз 422
 Таможня 411, 428
 Театр Ковент Гарден 432
 Тюрьма Ньюгэйтская 431
 Улица Грейт-Ист-Чини 410
 — Грейт-Куин-Стрит 410
 — Оксфорд-Стрит 431
 — Риджент-Стрит 413, 414
 — Стрэнд 410
 — Уотлинг-Стрит 410
 — Флит-Стрит 410
 — Хай-Холборн 410
 — Чини-Сайд 410
 — Чэринг-Кросс 410
 Церковь Сент-Брайд. Колокольня 436
 — Сент-Видест 436
 — св. Григория 409
 — Сент-Джордж 439
 — на пл. Ковент Гарден 432, 433
 — Крайст Чёрч 436
 — Сент-Лоуренс Джюри 436
 — Сент-Маргин-ин-Филдс 437, 439
 — Сент-Мэри-ле-Боу 434, 436, 437
 — Сент-Мэри Вулнотс 439
 — Сент-Мэри-ле-Странд 438, 439
 — Сент-Пэнкрас-Чёрч 438, 439
 — Сент-Стивен Уолбрук 436
 — Сент Энн 439
Лопушанский монастырь 322
 Церковь Иоанна Предтечи 330, 332
Лорьян.
 Город-порт 133
Лоухисаари.
 Усадьба дворянская 482
Лугож.
 Собор 302

Луизиана.
Дом Парланж 573
Любартов.
Дворец 383
Церковь 386
Люблин.
Ратуша 390
Любляна.
Дворец Грубера 304
— епископа 304
— Тиволи 304
— Цекинов град 304
Замок 304
Монастырь тевтонских рыцарей 304, 307
— Урсулянок 308
Ратуша 305
Собор кафедральный 307
Церковь Августинская 307
— св. Иакова 307
— св. Петра 308
Любострель.
Дворец 388
Людвигсбург.
Вилла Фаворите 348
Дворец 341, 349
Дворец Монрепо 341, 365
Планировка 342
Люцерн.
Ратуша 373
Церковь иезуитская 375
Люневиль.
Отель Барри 177
Церковь Сен-Жак 171
Ля-Рош-сюр-Йон.
Планировка города 190
Лярошель.
Ратуша 125

М

Маастрихт.
Ратуша 447, 448
Мадрид.
Биржа хлебная — Панадерия 210, 212, 213
Богадельня, портал 225, 226
Дворец Королевский 237, 238
— Мирафлорес 224
— Пералес 224
— Торесийа 224
— Эскориал 208, 212, 245
Коллежна Сан Томасо 212—214
Монастырь Нуэстра Синьора дель Пуэрто 224, 225
— Сан Томасо 220
Мост через р. Мансанарес 225
Музей естественной истории Прадо 242
Планировка города 210
Площадь — Пласа Майор 212
Театр Буэн Ретиро 225
— де ла Крус 225
Церковь Сан Андреа 212
— Сан Газтано 220—223
— Сан Исидро Эль Реаль 210, 211
— Сан Марко 240, 241

— Монсерратской Богоматери 224
— Сан Себастьян 221
— Сан Томасо 222
Мала Вес.
Дворец 388
Малага.
Собор 231
Малёва.
Церковь деревянная 386
Мангейм.
Дворец 341, 349
Планировка города 341, 343
Мангалия.
Дом Мехмета Хаджи Измаила 297
Мандал.
Особняк 476
Мантуя.
Церковь Сант Андреа 97
Манчестер.
Здание Королевских институций 431
Маре.
Замок 176
Маренберг.
Кальварий 308
Маринанна.
Церковь Сан-Педру 564
Марибор.
Дворец 306
Замок 304
Церковь св. Петра 307
Марли.
Замок 141
Парк 141, 149
Марсель.
Ратуша 155, 156
Рынок 203
Церковь Шарите 154
Массон.
Отель Дий 171
Матиси.
Церковь 496
Маффа.
Дворец-монастырь королевский 245
Маунт Эри (Виргиния).
Дом плантатора 573
Меджуморье.
Церковь св. Креста 313
Медиах.
Двор постоялый 301
Меджешуа Аурит.
Замок 300
Мезон.
Замок 120
Мельк.
Монастырь 267—269, 517, 518
Мён, остров.
Дворец Лиселунд, летний 465
Парк Фредериксберг Хаге 465
Павильон Китайский 465
Мерида.
Дом конкистадора Монтехо 517, 518
Месич.
Монастырь 315
Метеоры.
Церковь Николая 336

— Преображения 336
— Старая 336
Мехельн.
Церковь Богородицы 457
Мехико.
Дворец вице-короля 516, 517
— губернатора 516
Застройка 516
Площадь главная 516
Собор 516, 521
Церковь Алам 525
— Сяграрио Метрополитано 524, 525
— Сантисима Тринидад 524, 525
— Сан-Хуан-де-Диос 524
— Ла Эсенсьянса 526
Миддельбург.
Церковь Восточная 453
Миддлсекс (граф.).
Дворец Хэмптон Корт 417, 418
Поместье Сайон-Хауз 423, 424
— Чисвик-Хауз 420
Миконос, остров.
Церкви обетные 336
Милап.
Арка триумфальная Мира 108
— Порта Нуова 108
Колледжо Джезуитико (палаццо Брера) 95, 96
— Эльветико 95
Палаццо Антони 95
— Бельджойозо 107
— Дурины 95
— Реале 101, 107
Собор 101
Театр Ла Скала 107
Форум Бонапарта 108
Церковь Сан Карло Борromeо 109
Мнихов.
Церковь 386
Модика.
Церковь Сан Джорджо 102
Монморенси.
Замок 164, 165
Монпелье.
Больница Сен-Ком 171
Рынок 203
Театр 171
Монреаль.
Замок Рамезей 585
Монтепульчано.
Церковь Мадонны ди С. Би-аджо 452
Монтобан.
Город-крепость 114
Площадь Рояль 118
Собор 154, 156
Моргес.
Дом цеховой 374
Моро.
Театр 179
Москва.
Меншикова башня 9
Муйстно.
Усадьба дворянская 483
Мурсия.
Собор 230, 231

Мурска Собота.
Замок 309
Мюнхен.
Глиптотека 361
Площадь Королевская 371
Церковь св. Иоганна 362, 363
— Тсатинцев 339, 340
Мяо.
Усадьба 493

Н

Наварр.
Замок 141
Нанси.
Ворота Сен-Никола 118
Мальгранж. Дворец 165
Моневиль. Дворец 165
Планировка 114
Площадь Королевская 159
Ратуша 170
Собор 170, 171, 186
Найт.
Комплекс больничных зданий 205
Театр 179
Нарва.
Биржа 489
Дом Шварца 488, 489
Ратуша 488
Укрепления 489
Церковь Иоанновская 488
Натолина.
Дворец 388
Неаполь.
Вилла Фаворита 100, 105
Госпиталь (Ладдцаретто) 100, 101
Здание Альберго деи Повери 100, 101, 105
— мануфактуры 105
Палаццо д'Ангри 101
— Реале 66, 67
Театр Сан-Карло 108
Улица Кьяя 66
Церковь Сан Филиппо Нери (деи Джероламини) 100, 105
— Санти Франческо е Пасоло 108
Невера.
Рынок 203
Церковь Визиток 154
Нейвид.
Планировка города 341
Нейбург.
Ратуша 373
Нейстрелиц.
Планировка города 341
Нейтидендорф.
Церковь 359
Нерадия.
Дом крестьянский 315
Церковь 315
Нересхайм.
Церковь 358
Нёф-Бризак.
Город, планировка 133
Ннагара-он-те-Лейк.
Церковь св. Андрея 589
Ним.
Отель Мезон Каре 172

Нимфенбург.
Дворец 346
Парк 347
— Дворец Амалиенбург 365
Нисс.
Церковь Мизерикорд 170, 171
Нова Градишка.
Планировка 310
Нова Штифта (близ Рыбницы).
Церковь 307
Нови Беч.
Муниципалитет 315
Нови Сад.
Крепость 315
Церковь Георгиевская 315
— Успенская 315
Школа 315
Ноевиц, село.
Церковь Николы Зимнего 327
Нордсэмптоншир.
Поместье Кэрбихолл. Ворота 421
Нортсэнтшир.
Здание школы Бёртон-Латимер-Скул 427
Норфолк (Англия).
Поместье Хольхэм-Холл 420, 421
Таможня Кингс Линн 428
Норфолк (Сев. Америка).
Дом А. Сорогуда 569
Ноттингхэмшир (граф.).
Поместье Торсби-Холл 417
Ночистлан.
План города 508
Нуэво Бастан.
Аксамбль 219
Дворец Гоенече 219
Ныс.
Церковь иезуитская 385
Нью-Йорк.
Биржа 580
Дом-терраса Лафайетта 581
Застройка, планировка 567, 570, 571
Склады 582
Таможня 580
Нью-Мехико.
Храмы 532
Нью-Незерленд.
Колония 566, 567
Нью-Орлеан.
Дом Мадам Джон 573
Нью-Сведен.
Колония 566
Ньюпорт.
Библиотека Рэдвуда 575
Нючелинг.
Ратуша 574
Няни.
Церковь св. Георгия 298

О

Оахака.
Церковь Ла Соледад 530
— Санто Доминго 530
Обераах.
Дом суда 374
Обермархтал.
Монастырь 339

Овинск.
Церковь 385
Оксер.
Церковь Сен-Пьер 126
Оксфорд.
Библиотека Рэдклифская 427, 428
Дворец Бленхейм 418
Колледж Куинс Колледж 427
— Сент Джонс Колледж 427
— Ворота Кэнтбери Квэдрэнгл 427
— Ориель Колледж 428
Театр Шелдонский 410, 428
Олесно.
Церковь св. Анины 382
Олинда.
Дом жилой 555
Планировка 554
Церковь монастыря Сан-Франсиско 559
Орадия.
Дворец епископский 302
Собор католический 302, 303
Орхание (Ботевград).
Башня часовая 325, 326
О'Саон.
Церковь Блендофонтен 186
Осек.
Гауптвахта 313
Казармы 313
Крепость городская (стены) 310, 311
Церковь св. Михаила 313
Осло (Кристиания).
Дворец Королевский 479
Дом Трешова 477
Здание Военной академии 477
Особняк «Палест» 477
Парламент 479
Поместье Богстад 477
— Эйдсвольд 477
Улица главная Карл Юханс-гата 479
Университет 479
Оттобейрен.
Монастырь 340
Отумба.
Акведук 517
Оулу.
Церковь каменная 484
Оуру-Прету.
Застройка старых кварталов 555
Трибунал 558
Церковь Богоматери Пилар 561, 562
— Кармелиток 562, 563
— Розариу 564
— Франсиска Ассизского 563, 564
Ош.
Собор 156

П

Пада.
Усадьба 491
Падуа.
Площадь Прато делла Валле 62

Пазарджик.
 Церковь Богородицкая 328

Палермо.
 Памятник Филиппу V 62
 Площадь Претория 61
 — Витторио Эммануэле 61
 Улица Македа 61
 — Куатро Канти (перекресток) 61

Палмсе.
 Дом 1753 г. 489

Палтамо.
 Церковь деревянная 484

Палудза.
 Церковь 282

Памплона.
 Собор 241

Панчево.
 Крепость 315
 Муниципалитет 315

Париж.
 Арка Триумфальная на пл. Звезды 46, 193, 198
 — Триумфальная на пл. Карусель 46, 192, 193, 199
 Арсенал 165
 Банк Франции 194
 Биржа и Коммерческий трибунал 201
 Бойня Вильжюи 203
 — Гренель 203
 — Менильмонтан 203
 — Монмартр 203
 — Руль 203
 Больница Анфан-Труве 165
 — Божон 179, 181
 — на ул. Бушри 171
 — Иккюрабль 126
 — Сальпетриер 136, 171
 — Сен-Луи (Отель Дие) 125, 126, 179
 — Шарите 179, 181
 Бульвары Венсенские 135
 — Елисейские поля 135, 161, 172
 — Кур-ля-Рен 135
 Ворота городские Сент-Антуан 134, 135
 — Сен-Бернар 134, 135
 — Сен-Дени 134, 135, 161
 — Конфранс 161
 — Сен-Луи 134, 135
 — Сен-Мартен 134, 135, 161
 — Сент-Оворе 115, 116, 161
 — Вивьер 195
 — Кольбер 195
 — Комической оперы 195
 Двор монетный 180, 460
 Дворец Бурбонов 188, 197
 — Зал палаты депутатов 197, 198
 — Принца Конде 177
 — Компьен 195
 — Лувр 17, 38, 39, 114, 116, 136—139, 148, 161, 163, 191
 — Большая галерея 116
 — Зал Послов 116
 — Павильон Часов 114, 116
 — Павильон Флоры 116

— Люксембургский 114—117, 139, 161, 190, 469
 — Сад 161, 190
 — Мальмезон 195
 — Герцога Орлеанского 177
 — Пале-Рояль 114, 139, 161, 166
 — Правосудия 116, 165
 — Сен-Клу 165, 195
 — Турнель 117
 — Тюильри 116, 161, 190—193, 409
 — Зал заседаний Конвента 197
 — Павильон Марсан 191
 — Парк 123, 135, 161, 191
 Дом жилой на ул. Жуж Консоль 150, 154
 — на ул. Клери 150, 154
 — на ул. Кок 167
 — на ул. Пти-Шан 167
 — на ул. Сен-Пер 125
 — на ул. Турнон 177
 — на ул. Шерш-Миди 167, 177, 178
 Застава Д'Анфер 174
 — Венсенская 173
 — Де ля Вийетт (Сен-Мартен) 173, 174, 189, 193
 — Звезды 190
 — Министров 189
 — Тронная 190
 — Фонтенбло 173, 174
 — Де Фурно 189
 — Шартр в парке Монсо 173, 174
 Канал Сен-Дени 193
 — Сен-Мартен 193
 — Урк 193
 Квартал Европейский 193
 — Новые Афины 193
 — Пуассоньер 193
 — Сен-Жорж 193
 — Тампль 194
 — Франциска I 194
 Коллеж Четырех наций 128, 136, 137—139, 161, 175
 Колонна на Вандомской площади 193, 199, 200
 Монастырь Сен-Дени 171
 — Капуцинов (Лицей Кондорсе) 135
 — Минимов 128
 — Сен-Сир 171
 — Фейянтов 135
 — Шарите 186
 Мост Аустерлица 193
 — Иены 193
 — Искусств 193
 — Королевский 116, 136
 — Мари 116
 — Пон-Неф 34, 115, 117, 161
 — Сен-Мишель 116
 — Ситэ 193
 Обсерватория 192
 Набережная Малаке 114
 — Монтебелло 190
 — Д'Орсей 172, 190
 — Тюильри 190
 Остров Ваш 115

— Нотр-Дам 115, 161
 — Сен-Луи 115, 136, 161
 — Ситэ 115, 161, 190, 192
 Отель Д'Аву 125
 — Амело-де-Бейей 150, 151, 165, 167, 168
 — Д'Аржансон 165, 167, 177
 — Барри 173
 — Бациньер 120, 124, 148
 — Би 165
 — Бове 151, 154
 — Богарне 195
 — Бомарше 177
 — Бонрепо 167
 — Ботрю-Кольбер 136
 — Бофран 165
 — Бризак 165
 — Брюнуа 177
 — Буассе 177
 — Бурбон 167
 — Виллар 165
 — Де ля Врильер 120, 124
 — Гимар 173, 177
 — Гобер-де-Торен 165
 — Годьон 166
 — Гран-Шантье 167
 — Гренель 167
 — Гренуйе 167
 — Делюл 167
 — Демар 165, 167
 — Дюра 165
 — Дюшенуа 194
 — Д'Естре 167
 — Жаба 150, 151
 — Жар 120, 148
 — Сен-Жермен 173
 — Канильяк 165
 — Карнавал 120, 123
 — Кольбер де Сеньемай 165
 — Ламбер 136, 148, 151, 154
 — Лассай 167
 — Лебрен 165
 — Лианкур 116, 123
 — Лион 136, 154
 — Лозен 136, 154
 — Лорж 131, 151
 — Лувуа 150, 151
 — Де Люд 167
 — Мазарини 120, 124, 165
 — Мансара 131, 151
 — Маннери 177
 — Марс 194
 — Матиньон 167, 168
 — Мезон 167
 — Де Мем 165
 — Мишоль 165
 — Монвиль 177
 — Монморанси 150, 165, 173, 177
 — Де Монторан 165
 — Мора 167, 168
 — Муайон 124
 — Муаси 165
 — Нефшатель 167
 — Ноэль 167
 — Нуармутье 167
 — Овернь 167
 — Д'Омон 120
 — Де Полонь 195
 — Ревель 165

— Риншелье 167
 — Де Роан 167
 — Де Салым 173, 177, 178
 — Де Суассон 114
 — Де Субиз 165—168
 — Сюлли 123, 124
 — Тальма 194
 — Тамбуэн 136
 — Тулуз 167
 — Тюбеф 123, 124
 — Шамуа 150
 — Эзелен 136, 148, 150, 151
 — Юзе 173, 177
 Площадь Бастилии 190
 — Вандомская 35, 45, 131, 135, 158, 161, 192
 — Вогезов 34, 35, 117
 — Дофина 117, 118, 125, 161
 — Звезды 46, 199
 — Карусель 146
 — Лувра 190, 199
 — Марсово поле 170, 188, 193
 — Наций 174
 — Побед 35, 131, 135, 158, 161
 — Согласия 38, 42, 45, 158—161, 172, 190, 197, 198
 — Трокадеро 193
 — Франции 34, 118
 Предместие Сент-Антуан 135
 — Сен-Виктуар 115
 — Сен-Жак 115
 — Сен-Жермен 115, 161, 165, 167
 — Клиши 194
 — Ле-Руль 172
 — Маре 161
 — Сен-Марсель 115
 — Сен-Мишель 115
 — Монмартр (Поршерон) 172
 — Сент-Оноре 115, 135, 161, 165, 172
 Рынок Сен-Жермен 203
 Сенат 125
 Рынок зерна (Халь де Бле) 180, 181, 203
 Склады главные винные и дочные 203
 — на пл. Маре 203
 Собор Валь-де-Грас 32, 114, 120, 127, 130, 131, 138, 139, 175, 193
 — Инвалидов 131, 135, 161, 170—172
 — — Дом 285
 — — Ротонда 138, 139, 175
 — Парижской богородицы (Нотр-Дам де Паря) 115, 161, 192
 Театр Комеди Франсез 154, 155
 — Пале-Рояль 170, 179
 — Тюильри 170
 — Фейдо 179
 Улица Сент-Антуан 120
 — Бабийон 161
 — Байрона 194
 — Бак 136
 — Богэ 115, 161
 — Валь-де-Грас 193
 — Вивьен 161

— Вождирар 117
 — Гренель 161
 — Сен-Доминик 167
 — Дофина 118
 — Елисейские поля 135, 191, 193, 198
 — Сен-Жак 115, 193
 — Империяль 192
 — Капуцинов 161
 — Кастильоне 192, 193
 — Кур-ля-рен 135
 — Сен-Лазар 193
 — Лярошфуко 193
 — Ля-Тур-де-Дам 193
 — Мира 193
 — Мольера 161
 — Обсерватории 192
 — Сен-Пер 125
 — Пирамид 192
 — Риволи 191, 192
 — Риншелье 161
 — Рояль 159, 172, 197, 198
 — Севр 161
 — Сена 161
 — Суффло 193
 — Ульм 193
 — Фортюне 194
 — Шатобрианг 194
 — Шоссе Д'Антен 193
 — Эспланада инвалидов 193
 Фонтан Марли 131
 — Медичи 116
 — Самаритянки 116, 167
 — Сен-Сир 131
 — Сен-Клу 131
 — Четырех времен года 161
 Церковь Асопсон (Успения) 114, 154, 156
 — Визиток 120, 128, 130
 — Сен-Жак-дю-О-Па 156
 — Св. Женевьевы (Пантеон) 174, 186, 193
 — Сен-Жерве 126
 — Сен-Жермен-Л'Оксеруа 137
 — Сент-Есташ (Евстафия) 136, 156, 157
 — Капуцинов (св. Людовика) 135, 186
 — Ля-Мерси 165
 — Сен-Лун-ан-Лиль 136
 — Мадлен (Храм Славы) 159, 172, 186, 193, 198
 — Минимов 120, 128
 — Сен-Никола 154
 — Нотр-Дам 165
 — Сен-Поль-Сен-Луи 126, 129
 — Сен-Рош 154, 157
 — Сальпетриер 154, 156
 — Сен-Сюльпис 154, 157, 166, 170, 171, 192
 — Сорбонны 114, 126, 129, 138, 139, 172
 — Сен-Тома 154
 — Сен-Филип де Руль 181, 186
 — Фюнер-де-Бурбон 120
 — Шарите 181, 186
 — Сент-Эспри 165
 — Сент-Этьен-дю-Мон 126, 128

Школа Военная 135, 153, 169, 170, 193
 — Медицинская 154, 155, 192
 — хирургов 180
 Парламент (Луизиана).
 Дом жилой 573
 Парма.
 Театр Фарнезе 95, 96
 Пасена.
 Церковь католическая 496
 Пассау.
 Собор 339
 Паура.
 Церковь Троицы 266
 Пенедо.
 Церковь Санта Мариа дос Ан-кос 558
 Пенкеницы, село.
 Церковь Пятницкая 327
 Пенсильвания.
 Мост через реку Скулкилл 574
 Пераст.
 Дворец Буйевича 313, 314
 Церковь приходская 314
 Переньи (деп. Коте д'Ор).
 Замок 164
 Пессоа.
 Церковь монастыря 559
 Петаявеси.
 Церковь деревянная 484, 485
 Петроварадин.
 Крепость 315
 Петронелль.
 Замок 252
 Печ.
 Собор Петра 290
 Пиелисерви.
 Церковь каменная 484
 Пиенца.
 Площадь 56, 80
 Пион.
 Парк 149
 Пирама.
 Дворец 309
 Пирги.
 Церковь 337
 Пирей.
 Планировка 333
 Плауэн.
 Фабрика ситцепечатная 339
 Пловдив.
 Дом на ул. Выхович 320
 — Ивана Куюмджиоглу 320
 — Степана Месрбовича 320
 — Стояна Чомакова 320
 Плоермель.
 Монастырь женский карме-литский 131
 Пломбети.
 Дом Хаджи-Продан 297
 Подзамче — Хенцянские.
 Церковь 381
 Познань.
 Дворец Дзялинских 389
 Ратуша 390
 Собор 390
 Церковь иезуитская 382
 Поляна.
 Церковь 307

Помата.
Храм Сан Мигель 537
Церковь Сантьяго 547

Поммерсфельден.
Дворец 350
— Лестничный зал 350

Понтив.
Город, планировка 190

Постояна.
Церковь приходская 307

Порт Рояль.
Дома колонистов 584

Порту.
Церковь Асунта 246
— Кармелитов 248
— Сан-Педру-дус-Клеригус 247, 564
— Сан-Франсишку 246

Порчешть (близ Сибиу).
Церковь 300

Потоси.
Двор Монетный 543, 544
Церковь Сан-Бенито 544, 545
— Сан-Ласаро 546

Потсдам.
Дворец Городской 365
— Новый 365, 368
— Сансуси 365, 367
Планировка 343
Ратуша 367
Церковь Гарнизонная 345
— Николая 371

Поттсвилл (Пенсильвания).
Здание общественное 583

Потукег (Род Айленд).
Фабрика текстильная 584

Похорье.
Церковь св. Лаврентца 307

Прага.
Град Пражский 273, 276
— Ворота Матиашов 273
Дворец Вальдштейна 275—277
— Вежниковский 277
— Вртбовский 277
— Сад 274
— Каловратский 277
— Ледебургский 277
— Лорета 276
— Туновский 277
— Фюрстенбергский 277
— Черня 277
Замок в Трое 278
Мост Карлов 271
Площадь Кржиживницкая 274
— Лоретанская 277
— Малостранская 275
Церковь св. Николая на Милой Стране 274
— св. Маргариты 274
— Спасителя 273, 274
— св. Франциска 273, 274

Прато.
Церковь Санта Мариа делле Карчери 81, 452

Преображенский монастырь.
Планировка 322
Церкви 328

Прешов.
Дворец 282

Церковь православная 282
— семинарии 281

Прчан.
Церковь приходская 314

Птуй.
Дом 18 в. 304, 305
Замок 305
Монастырь доминиканский 306
— францисканский 306

Пуазре.
Ратуша 125

Пулавы.
Дворец Чарторыских 383, 391
Храм Сивиллы 391

Пуэбла.
Дом жилой «Каса де Алфень-ике» 528
Планировка 508
Площадь главная 507
Собор 521, 522
Церковь Сан-Франсиско 527

Пильсамаа.
Замок 490

Пярну.
Ворота Рижские 488
Площадь центральная 488
Университет 483
Церковь Екатерининская 490
— Елизаветинская 490

Р

Рени.
Дворец парламента 116
Площади 158, 159
Ратуша 169
Рынок 203
Собор 156

Ренсоуд.
Церковь Реформатская 452

Ресифа.
Застройка 554, 555
Церковь Сан-Педру дус Клеригус 558

Рига.
Библиотека городская 498
Ворота Триумфальные 499, 500
Дом Даниелштерна 494, 495
— на ул. Тиргою 494
— Рейтерна 494, 495
— 1646 г. 494, 495
Пакгауз таможенный 499
Ратуша 497, 499
Собор Петропавловский 497
Церковь Александра Невского 499, 500
— Иисуса, деревянная 498—500
— Иоанна, доминиканская 494

Рим.
Акведук Аква Феличе 62
Арка Тита 109
Ватикан 80, 107
— Двор Бельведера 56, 107
— Музей Пио Клементино 107
— Скала Реджа 30, 75, 80
Вилла Дорва Памфили 69, 346
— Монтальято 67
Ворота (Порта) Пия 59, 83
— дель Пополо 60, 109
— Фламиниевы 60
Дворец Корсини (делла Консульта) 69, 105
— Крешенни 64
— Латеранский 66, 67
— Маттеи 64, 70
Капитолий 29, 34, 64, 69, 80
Колледжо ди Пропаганда Фиде 55, 75, 76, 83
— Романо 69
Лестница Испанская 105, 106
Монастырь Филиппинцев 86
Мост Сант Анджеоло 56, 57, 60, 75
Обелиск у дворца Латерана 66
— Монумент Слона 75
— на пл. дель Пополо 66, 109
— у собора св. Петра 66, 67, 78—80
— у ц. Санта Мариа Маджоре 59
Оратория Сант Андреа 83
— Сан Филиппо Нери 83, 86
Палаццо Альдобрандини 70
— Альтемпс 67
— Альтеери 92
— Барберини 27, 28, 55, 70—75
— Боргезе 54, 67, 69
— Венеция 60
— Квиринале 59, 60, 67—70, 105

— Киджи-Одескальки 64, 66, 70, 75
 — Монтечаторио 54, 75, 76
 — Мути-Буси 92, 93
 — Мути-Палацци 92
 — Сенаторов 67
 — делла Сапиенца (Университет) 64, 65
 — Спада 81, 83
 — Фальконьери 83
 — Фарнезе 25, 27, 64, 67
 — Шнаппа 68
 Пантеон 81, 108
 Площадь Барберини 62
 — Сан Иньяцио 57, 59
 — Капитолия 56, 57, 59
 — Квиринала 69, 105
 — Колонна 61, 64
 — Санта Мариа делла Паче 57, 58
 — Навона 58, 62
 — св. Петра 57, 58, 70, 75—78, 92
 — дель Пополо 56, 57, 60, 92, 109
 — ди Спанья 97, 61, 62, 75, 105
 — Сан Чельсо 56
 Собор св. Петра 25, 26, 29, 60, 64, 66, 70—83, 101, 127
 — Кафедра, лоджия св. Лонгена, надгробие, киворий 75—77, 83
 Терраса Пинчо 60, 109
 Улица Бабуино 60, 61, 105
 — Квиринале 59, 69
 — Кондотти 105
 — делла Кончилиационе 58
 — Корсо 60, 61
 — делле Куаттро Фонтане 61
 — Лата 60
 — Рипетта 60
 — Систина (Феличе) 66, 84, 105
 Фонтан Аква Паоло 63
 — Баркачча 62, 63, 75, 105
 — Куаттро Фонтане 61
 — Моисея 62, 63
 — Пчел 63
 — делле Тартаруге (Черепях) 64
 — Треви 62, 105, 106
 — Тритона 62, 63
 — Четырех рек 58, 62, 75
 Церковь Иль Джезу 26, 28, 32, 55, 64, 65, 69, 93, 126, 154, 171, 208, 211, 245, 251, 280, 284, 307, 378, 396, 457
 — Кьеза Нуова 87
 — Малонна деи Монти 64
 — Сан Бибиана 75
 — Сан Джироламо делла Карита 83
 — Капелла Спада 83
 — Сан Джованни ин Джерусалемме 60
 — Сан Джованни ин Латерано 59, 83, 104
 — Капелла Фальконьери 83
 — Сан Карло алле Куаттро

Фонтане 55, 83—86
 — Сан Луиджи деи Франчези 64
 — Сант Анастасио деи Гречи 64
 — Сант Андреа делла Валле 55, 72, 92
 — Сант Андреа аль Квиринале 55, 75, 81, 82
 — Сант Андреа делле Фратте 82
 — Сант Анна деи Палафреньеры 83
 — Сант Аньезе ин Агоне 58, 83, 92
 — Сант Иво алла Сапиенца 65, 83, 97, 462
 — Сант Иньяцио 55, 59, 69, 70, 93, 94
 — Сант Марчелло аль Корсо 55
 — Санта Констанца 94
 — Санта Кроче ин Джерусалемме 66
 — Санта Мариа ин Валичелла 67
 — Санта Мариа делла Виттория 70
 — Санта Мариа ин Кампителли 92, 93
 — Санта Мариа аль Корсо 91
 — Санта Мариа ин виа Лата 89, 92, 93
 — Санта Мариа Маджоре
 — Капелла дель Сакраменто (Систина) 59, 66, 67, 105
 — Санта Мариа сопра Минерва 62
 — Санта Мариа деи Мираколи 92, 109
 — Санта Мариа ин Монтесанто 92, 109
 — Санта Мариа ан Монти 65
 — Санта Мариа делле Мorte 105
 — Санта Мариа делла Паче 55, 58, 89, 91
 — Санта Мариа дель Пополо 75
 — Санта Сусанна 70, 396
 — Санта Тринита деи Монти 59, 66, 105, 106
 — Санти Винченцо э Анастасио 92, 93
 — Санти Мартина э Лука на Форумме 89, 90

Римини.

Арка 109
 Рио де Жанейро.
 Церковь Сан-Бенту 556, 557
 Рио Фрио.
 Дворец Королевский 240
 Ричмонд.
 Капитолий 576
 Ришелье.
 Ворота городские Нотр Дам 118
 Замок 120, 122

Планировка 114, 115
 Церковь 126
 Ровини.
 Управа городская 313
 Рогалин.
 Дворец 388
 Роккишкий.
 Городской ансамбль 404
 Ряды торговые 405
 Рокруа.
 Город, планировка 133
 Розона-Аллику-Мыдрику.
 Усадьба 491
 Рор.
 Церковь 362
 Росни (деп. Сена и Уаза).
 Замок 122
 Рошфор.
 Город-порт 133, 134
 Руан.
 Площадь Вье Марше 158, 159
 — Королевская 158, 159
 — Люксембурга 158
 Церковь Мадлен 186
 Рундале.
 Дворец Бирона 490, 496
 Русский Поток.
 Церковь православная 282
 Руши.
 Церковь 307
 Руэдо.
 Храм Успения 224
 Рыглице.
 Церковь деревянная 382
 Рыдзин.
 Дворец 384
 Рывяны.
 Церковь камедульская 38
 Рыфов.
 Церковь 293
 Рэнси (деп. Сена и Уаза).
 Замок 136, 141
 Решинар (близ Сибиу).
 Дом жилой 302, 303
 Рювьи.
 Акведук 116
 Рюэль.
 Церковь 126
 Рюгавере.
 Усадьба 491

С

Сааре.
 Дом 1750 г. 489
 Саарлуи.
 Город-крепость 114
 Сабль (Деп. Сарт).
 Замок 164
 Савина.
 Монастырь 314
 Сагади.
 Дом 1750 г. 483
 Сакатекас.
 Собор 529
 Саку.
 Усадьба 493
 Саламанка.
 Коллеж Де-Сан-Бартоломе 222

Коллежия иезуитская Ла Кле-
ресна 218, 219
Коллежия ордена Калатравы
222
Площадь Пласа Майор 221
— Павильон Королевский 221
Ратуша (Аюнтаменто) 221, 223
Собор новый 222
Храм Сан-Эстебан 221
Салем (Массачусетс).
Дом Дж. Уорда 568, 569
Сальвадор.
Дворец архиепископа 558
Коллежия иезуитская 556, 557
Церковь Сан-Франсиско 559
Салойнен.
Церковь деревянная 483
Сальта.
Церковь 553
Самобор.
Управа городская 313
Церковь приходская 313
— францисканская 313
Самоков.
Церковь Богородицкая 328
Самос, остров.
Монастырь Бронтиану 335
Сан-Антонио.
Миссия 534
Сан-Борха.
Миссия 551
Сан-Габриель.
Миссия 534
Сан-Карлос Борромео.
Миссия 53
Санкт-Галлен.
Церковь монастырская 375, 376
Санкт-Урбан.
Церковь 376
Санкт-Флорин.
Монастырь 267, 268, 270
Санта-Барбара.
Миссия 534, 535
Санта-Моника.
Дома жилые индейцев 506
Сантарем.
Семинария иезуитская 244
Санта-Фе (Нью-Мехико).
Дворец губернатора 533
Санта-Фе (Аргентина).
Церковь 553
Санта-Доминго.
Госпиталь Сан-Мигель-де-
Овандо 516
Дом генерал-губернатора Ди-
его Колумба 514
Застройка 514, 515
Собор 514, 515, 517
Санторин, остров.
Монастырь Геровигли, келья
335, 336
— Перисса. Церковь 337
Сан-Жуан-дел-Рей.
Церковь Франсиска Ассизского
563
Сантьяго.
Планировка 509
Сантьяго де Компостела.
Дом Городского совета (Каса
дель Кабиљдо) 235

Монастырь Санта Клара, жен-
ский 235
Площадь Де лас Платерияс
235
Собор 233—235
— Башня дель Релох 233, 234
— правая Де лас Кампаньяс
235
— Эль Обралонро 234, 235
Церковь Сан Мартин Пинарио
233, 234
Сан-Франсиско-де-Солано.
Миссия 534
Сан-Хосе-и-Сан-Мигель-
де-Агуайо.
Миссия 534, 535
Сан-Хуан-де-Капистрано.
Миссия 534, 535
Сарагосса.
Собор Нуэстра Сеньора дель
Пилар 216, 217, 241
Храм Сан-Газтано 216, 218
Сату-Маре.
Церковь 303
Сауэ.
Усадьба 491
Сварто.
Усадьба дворянская 483
Свента-Липка.
Церковь иезуитская 382
Свет.
Дворец 497
Свиштов.
Церковь Троицкая соборная
330, 332
Севилья.
Дворец Сан. Тельмо 229, 230
Монастырь Сан Луис. Церковь
228
Собор Севильский, сагарио
214
— Ла Сео 217, 218
Севильево.
Лавки 217, 218
Сеговия.
Дворец Сан Ильдефонсо (Ла
Гранха) 236, 237
Седльце.
Ратуша 390
Секешфехервар.
Застройка 288
Селлиште-Груй.
Церковь 302
Селлиште (близ Сибиу).
Церковь 302
Сен-Жермен-ан-Ле.
Замок 122—123
Отель Ноэль 131, 151
Сен-Клу.
Парк 149
Сен-Леонар.
Замок 176
Сен-Сепюлькр (деп. Об).
Замок 136, 141
Сен-Суси-ан-Бри (деп. Сена и Уаза).
Замок 136
Сен-Форжо.
Замок 136
Сент.
Город-порт 133

Сент-Уэн.
Замок 164
Серро де Паско.
Шахты 544
Сёр-Фрон.
Церковь каменная 478
Сибиу.
Двор постоялый 301
Дворец Брукенталь 303
Симнас.
Церковь Вознесения 395
Сисак.
Склады товарные 313
Церковь св. Магдалины 313
Скернавице.
Церковь 390
Скирос, остров.
Дом жилой 335
Скопле.
Церковь Спаса 316
Славонский Брод.
Церковь францисканская 313
Славонская Пожега.
Церковь св. Терезы 313
Славков.
Дворец
Сладка Гора.
Церковь 308
Сливен.
Лавка бр. Миновых 325
Фабрика Добри Желязкова
325
Словенская Быстрица.
Замок 305
Слуцк.
Гимназия 405
Смелов.
Дворец 388
Снядов.
Синагога 386
Со.
Авеню 133
Особняк Эппина 177
Парк 149
Солье.
Ратуша 125
Сомбатхей.
Собор 289
Сопот (Вазовград).
Церковь Никольская 327—329
Сотеска.
Замок 305
Сремские Карловци.
Дом Сабова 315
Церковь 315
Станс.
Цейхгауз 374
Стичио.
Монастырь 307
Стокгольм.
Банк Государственный 471
Госпиталь гарнизонный 474
Дворец Бонде 470
— Дротнингсхольм 470, 471
— Кина 473
— Королевский 472
— Оксенсьерна 470
— Хага 473
Дом рыцарский 469, 470
Казармы 474

Площадь Густава Адольфа 469
 Ратуша Южная 470
 Театр Оперный 473
 Улица Короля 469
 — Королевы 469
 Церковь Катерины 470
 — Склепхольмс 474
 — Хедвиги Элеоноры 470
 Страсбург.
 Дворец Роан 167
 Струпецкий монастырь.
 322
 — Церковь. Кельи 323
 Судьярве.
 Церковь 405
 Суомелинна (Свеаборг).
 Ворота Королевские 482
 Сучава.
 Дом XVIII в. 297
 Сымбат-де-Сус.
 Дворец и парк 300
 Церковь 300
 Сыммиклэуш.
 Замок 301

Т

Таллин.
 Ворота Вирусские и бастион 487
 — Карьяские и бастион 487
 Дворец в Кадриорг 489
 Дом на ул. Кохту, 2 491
 — » » Кохту, 8 492
 — » » Пикк, 19 490, 491
 — » » Рааматукогу, 2 490
 — » » Уус, 10 488, 489
 — » » Уус, 15 483
 — Черноголовых 487, 488
 Замок Вышгородский 487
 — — Государственный зал 487
 Здание городских весов 487
 — губернского правления 490
 — суда 491
 Капелла на кладбище Копли 490
 — Мантейфеля на кладбище Мыйгу 490
 Укрепления 487
 Церковь Никольская 493
 — Преображенская 490
 Тался.
 Усадьба Биксте 496
 Тампере.
 Церковь каменная 484
 Тарту.
 Дом на ул. Ныукогудевяляк, 8 490
 Дом на ул. Ныукогудевяляк, 16, 492
 — Оржеховского 487
 — Траубе 489
 Мост каменный 491
 Ратуша 491
 Ряды торговые 492, 493
 Театр анатомический, университетский 493
 Университет 492

Таско.
 Церковь Санта-Приска и Сан-Севастьян 525
 Татевен.
 Дом Бобевского 317
 Темерии.
 Дом усадебный 315
 Теночтитла (Мехико).
 Капелла во дворе Монтесумы 511
 Тенопотлан.
 Церковь Сан-Мартин 525
 Тихуанака.
 Дома индейцев 510
 Тласкала.
 Церковь Санта-Мария де Окотлан 528
 Толедо.
 Дом художника Эль Греко 207
 Собор 227
 — Капелла Эль Транспаренте 227, 228
 Храм Сан Хуан Баутиста 211
 Томашов Люблинский.
 Церковь деревянная 382
 Тонанцинтла.
 Церковь Санта-Мария 527
 Топсфилд (Массачусетс).
 Дом Келена 568, 569
 Торнио.
 Церковь деревянная 483
 Торовто.
 Клуб 589
 Тренчин.
 Крепость 280
 Церковь 280
 Трикала.
 Монастырь Лонгиновский 335
 Тринидад.
 Миссия 551
 Трифешть.
 Дом барский 285, 290
 Церковь св. Николая 298
 Трнава.
 Дворец 282
 Театр 284
 Церковь иезуитская 280
 — университетская 280
 Тронхейм.
 Дворец Стифтсгорден 477
 Троя.
 Дворец 278
 Трояна.
 Монастырь 322
 — Башня часовая 326
 — Кельи 322
 Труар.
 Замок 167
 Труэ.
 Ратуша 125
 Туикнэм.
 Поместье Стробери-Хилл 423, 425
 Турне.
 Ратуша 178
 Трявна.
 Башня часовая 325
 Дом Даскалова 317
 — священника Ангела 317

Тулон.
 Арсенал 154
 Тулуза.
 Ратуша 70
 Тунце (близ Камника).
 Церковь 308
 Турин.
 Замок Ступиниджи 55, 97—100
 Здание Академии Наук 97
 — Семинарии 97
 Капелла Санта Синдоне 55, 97
 Палаццо Кариньяно 55, 97
 — Мадама 97—100
 Площадь Витторжо Венето 108
 — Сан Карло 61
 — Кастелло 61, 72
 Улица По 108
 — Рома 61
 Церковь Гран Мадре ди Дно 108
 — дель Кармине 97
 — Сан Лоренцо деи Театини 55, 97
 — Суперга 97, 98, 100
 — Санта Тринита 72
 Турку.
 Академия 486
 Университет 486
 Тшемешна.
 Бурса 390
 Тырноу.
 Двор постоялый Хаджи Нико-
 лы 324
 Церковь Константино-Еленин-
 ская 329, 330

У

Уилтшир.
 Поместье Уилтон 416, 417
 — Мост палладианский 421, 422
 — Уордур Кэсл 423
 — Фонтхилл Эббс 424
 Уорикшир.
 Поместье Коулилл 417
 Упсала.
 Библиотека Университетская 473, 474
 Усма.
 Церковь 494
 Утрехт.
 Музей древностей 454
 Уэтроинго.
 Монастырь францисканский 519, 520
 Уэхотла.
 Монастырь 519

Ф

Фагервик.
 Усадьба дворянская 482
 Файтсхейм.
 Парк дворцовый 347
 Фертет.
 Дворец Эстергази 287, 288
 Филадельфия.
 Банк Пенсильвании 580

— США 580
Биржа 580
Дом Маунт Плезент 574
Здание Джирард-колледж 580, 583
— морского госпиталя 582
— насосной станции 582
Планировка 571, 573, 574
Филдул-де-Сус.
Церковь 300
Фира.
Планировка 383
Фирценхейлиген.
Церковь паломническая 355, 357, 362, 364
Флеш.
Коллеж 126
Монастырь 156
Флиссинген.
Ратуша 448
Флоренция.
Капелла Корсини 74
— Медичи (деи Принчипи)
— у ц. Сан Лоренцо 72
Палаццо Веккио 89
— Корсини 74
— Медичи 89
— Питти 54, 89
— Хименес 74, 75
Памятник Козимо I Медичи 62
— Фердинанду I 62
Площадь Сантиссими Аннун-
циаты 62
— Кавур 110
— Синьории 62
Церковь Сан Лоренцо 96
— Сан Фиренце 96
— Сан Феличе 96
Фокшаны.
Церковь Пречиста 293
— пророка Самуила 293
Фонтенбло.
Замок 154, 164
— Зал Советов 164
— Павильон Габриэля 164
Фраскати.
Вилла Альдобрандини 64, 66, 70
— Торлония 70, 72, 74
Фредерикстад.
Усадьба Эллингор 477
Фредейнштадт.
Планировка города 341
Фьюмичино.
Порт римский 101
Фегераш.
Замок 300

Х

Хаен.
Собор 215, 216, 521
Хаменлина.
Церковь каменная 484
Хамина (Фредриксхамн).
Город-крепость 481, 482
Харлем.
Церковь Новая 452
Хвар.
Театр 313

Хельсинки (Гельсингфорс).
Библиотека Университета 485
Госпитали 485
Дом генерал-губернатора 485
Казармы 485
Музей на о. Сеурасаари 482
Обсерватория 485
Планировка 482
Площадь Сенатская 485
Церковь св. Николая (Кафед-
ральный собор) 484, 485
Хернхут.
Церковь 359
Херренхаузен.
Парк дворцовый 347
Хийу-Сууремыйза.
Дом 1755 г. 489
Хингам (Массачусетс).
Дом молитвенный Олд Шип
570
Холм.
Церковь св. Апостолов 386
Хорогоц.
Дом усадебный 315
Худиксвал.
Церковь 474
Хыреда.
Усадьба 493
Хёб.
Дом 276
Хэмпшир (граф.).
Поместье Страттон-Парк 423, 425

Ц

Цветл.
Церковь монастырская 268
Цаифальтен.
Церковь 358, 360, 364
Целе.
Графство старое 304, 305
Кальвария 308
Црес.
Ворота с часами 311
Цюрих.
Вокзал железнодорожный 375
Гауптвахта 374
Дом «К короне» 372
— «К санице» 374, 375
— Цеховой 374
Ратуша 372, 374
Склады 374

Ч

Чама.
Церковь Сан-Хосе 533
Чарлстон.
Дом Брютона 573
— жилой 581
Здание Ведомства огнестой-
кости 583
Планировка 570, 571
Челси.
Госпиталь Королевский 428
Ченстохова.
Монастырь 378, 380
Церковь Паулинов 382

Чипровский монастырь.
Церковь Иоанно-Предтеческая
327
Чукипо.
Храм Асунсьон 537

Ш

Шавиньи (деп. Эндр и Луара).
Замок 122
Шалон-сюр-Мари.
Епископство 167
Мост Сен-Лорен 180
— Эшава 180
Ратуша 178
Театр 179
Шантели.
Замок 167
Шантильи.
Дворец 164
Конюшня 164
Манеж 164
Парк 149
Шарент.
Церкви 116
Шарлевиль.
Город-крепость 114
Шарлесбург.
Дом жилой 584
Шарлотсвил.
Дом Джефферсона «Монти-
челло» 576
Университет 576
Шарлоттенбург.
Дворец 342, 365
Шауляй.
Церковь Петра и Павла 395
Шафгаузен.
Цейгхауз 374
Шваненбург.
Дом загородный 445
Шкофья Лока.
Замок 304
Шлейсхейм.
Дворец 347, 349
Шлирбах.
Библиотека монастыря 262
Шмартно (под Кранем).
Церковь 307
Шю.
Город, планировка 175, 176, 189
Шропшир (граф.).
Поместье Кронхилл 424
Шрюсбери.
Школа 427
Штатенберг.
Дворец 305
Штейнхау.
Церковь 358
Штекборн.
Ратуша 373
Штригов.
Церковь св. Иеронима 313
Штутгарт.
Дворец Солитюд 365
Шуази (деп. Сена).
Замок 161
Парк 149

Э

Павильон Де-ла-Моль 154
 Тюрьма 178
Эгер.
 Линей 288
 Собор 291
 Церковь миноритов 285, 286
Эдинбург.
 Площадь Сент-Сквер 413
 — Шарлотт-Сквер 413
 Улица Джордж-Стрит 413
 — Принс-Стрит 413
 Школа Высшая 428
Эйзенштадт.
 Замок 253
Эйнзидельн.
 Монастырь 376
Элефтерие-Векь.
 Церковь 293
Эллея.
 Усадьба 499
Эмбрах.
 Церковь 376, 377
Эмсбери (Массачусетс).
 Молитвенный дом Роки-Хилл 570

Энтгейзен.

Ратуша 448, 454

Эрланген.

Планировка города 341

Эссекс (граф.).

Поместье Уонстэд-Хауз 419, 420

Эстергом.

Собор 291

Ээсмья.

Усадьба 491

Ю

Юнинг.

Город-крепость 133

Юриьапундаро.

Церковь монастырская 520

Я

Яблона.

Дворец 388

Ягуарон.

Церковь 552, 553

Яромержица.

Замок 278

Ясов.

Монастырь премонстратский 282

Ясовор.

Монастырь премонстратский 281

Яссы.

Дворец административный 300

— «Над стенами» 299

— М. Стурдза 300

Дом А. Балша 299, 300

— И. Кантакузино — «Старый университет» 299

— «У пяти дорог» 300

Монастырь Галата 295

— Фрумоас 295, 298, 299

— Четэуя 293, 295

Обелиск львов 298

Фонтаны во дворе больницы св. Спиридона 295

Церковь Бану 298

— св. Георгия 294, 296

— Голия 294—296, 298

— св. Спиридона 298

— св. Феодоры 294, 295

Яшунай.

Имение 405

3. ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ЗОДЧИХ, СКУЛЬПТОРОВ И ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ

А

Агиллон, Франсуа 457
Адам, Джеймс 422, 423
Адам, Роберт 413, 422, 423, 489
Адам, Уильям 573
Адамич, А. 313
Аделькранц, Карл Фредрик 473
Азам, Космас Дамиан 362, 363
Азам, Эгид Квини 362, 363
Айгнер, Петр 390—393
Алейжадиньо (см. Лисбоа) 561—564
Алекси из Рила 323
Алеотта, Джованни Баттиста 95
д'Аллио, Донато Феличе 268—270
Альберти, Леон Баттиста 29
Альгарди, Алессандро 69
Альгаротти, Франческо 105
Амаранти, Круш 248—249
Амати, Карло 109
Амато, Джакомо 102
Амманати, Бартоломео 69
Андрате, Доминго де 233—235
Аниус 402
Антуан, Жан-Дени 180—181, 186, 460
Антуниш, Жоао 246
Л'Анфан, Пьер Шарль 571, 577—579
Анье, Мишель 135
Аревало, Луис 231
Ардеманс, Теодор 236—239
Арсеньегга, Пьетро 521
Артарио 349, 350
Арфэ, Хосе де 214
Арчер, Томас 419, 438, 439
Асаки, Георг 298
Асевейдо, Мануэль де 520
Асери, Висенте 230

Б

Бажанка, Каппер 385
Байн, Карло 385, 386
Байярже, Томас 586
Балфинч, Чарльз 578—580
Бандини, Джованни 62
Баньято, Джованни Гаспаре 376
Барелли Агостино 339, 348
Барре, Н. 460
Бартиявичюс, Л. 405
Басси, Карло 484—486
Баурсхейдт, Якоб ван 459
Бачиарелли, Марчелло 385
Беати, Джузеппе 314
Беер, Иоганн Михаэль 376

Беер, Франц 358, 376
Беккер, Ян Самуэль 310
Беланже, Франсуа Жозеф 203
Белндор, Бернар-Форест де 12, 13
Бенджамен, Ашер 584
Берлингтон 420
Берлиц, И. 500
Бернини, Джованни Лоренцо 17, 24, 29, 30, 38, 62, 68, 70—83, 89, 109, 137, 237, 340, 346, 362
Берреттини, Пьетро (см. Кортона, Пьетро да)
Беррузкос, Диего Дуран 525, 526
Бертран 185
Бертон, Децимус 422
Беран, Жан 131
Бесерра, Франсиско 522, 538
Бианко, Ваччо дель 276
Бибиена (Галли), Антонио 96, 281
Бибиена (Фердинандо) 55, 95, 96
Биннесбелль, Микель Готлиб 466, 467
Бинденшу, Руперт 494, 496
Бланки, Андрес 552
Блауман, Э. 303
Блом, Фредрик 474
Блондель, Франсуа 37, 131, 133—134, 172, 180, 241, 345
Блондель, Жак Франсуа 202, 365, 368
Бодт, Жан де 365
Бозио, Франсуа Жозеф 199
Болонья, Джованни да 62
Бонавиа, Джакомо 239
Бонсиньоре, Фердинандо 108
Борен, Жак I 125
Борромини, Франческо (Кастелли, Франческо) 11, 13, 65, 70—73, 83—86, 89, 92, 97, 340, 346, 462
Борт, Хайме 230
Боссен, Джузеппе Антонио 343
Босси, Людовико 350
Бюфран, Жермен 41, 131, 164, 165, 167, 168, 340, 349
Браманте, Донато 23, 33, 70, 89, 107, 128
Браун, Матиаш 277
Брашелье, Леандро 238, 239
Брейткрейц, Ф. 498—500
Брейн, Гийом де 459, 460
Брегез, Луи 161
Брили, Джузеппе 349, 350
Броньяр, Александр Теодор 186, 201
Бросс, Саломон де 32—33, 114—117, 120, 122, 125, 126, 140

Броун, Ричард 427
Брунеллеско, Филиппо 33, 37, 457
Бруно, Джордано 22—24, 46
Брюан, Либераль 131, 138, 150, 154, 156, 161
Брюер, Луи 193
Брюне 203
Брюан, Жак 164
Буассо, Жак 117, 120, 123
Бурначини, Лодовико Оттавио 267
Булле, Этьен Луи 46, 134, 177, 179, 188, 189, 197
Булль, Андре Шарль 131
Бутелу, Е. 236
Буффалини, Пьетро Андреа 312, 313
Бушардон, Эдм 159, 160
Бюлан, Жан 154
Бюлле, Пьер 131
Бюнель, Яков 116
Бюринг, Иоганн Готтфрид 365
Бюртон, Децимус 422
Бэр, Георг 359, 362, 371
Бэрри, Чарльз 431—432
Бьянки, Пиетро 108

В

Вазанцио, Джованни 69
Ваккарини, Джованни Баттиста 62, 104
Валадье, Джузеппе 109
Валле, Жан де ля 469, 470, 489
Валле, Симон де ля 469, 470
Валуа 116
Вальвассори 346
Вальдельвир, Педро де 215, 216
Вальдивия, Педро де 510
Вальнегро, Пьетро 253, 254
Вальтер, Иоганн Хенрик 491
Ванвители, Карло 102, 107
Ванвители, Луиджи 94, 101
Ванини, Лючио 22
Васкес, Мануэль 231
Васконсельос, Константин 540
Ватто, Антуан 41
Вега-и-Вердуго 233, 234
Веласкес, Гонсалес 13, 238, 239
Вельш, Максимилиан фон 349, 350
Вельц, Иозеф 296
Веннекул, Стевен 448
Вербен 163
Вернике, Эдм 190
Виллакроссе, Юлиус 298
Виллакуэва, Хуан де 242
Вилло, Жан 135

Вингбоонс, Юстус 443, 444, 463
 Вингбоонс, Филипп 443
 Винкельман, Иоганн Иохим 369
 Виньола, Джакомо Бароцци да 26, 55, 64, 65, 69, 92, 194
 Виньон, Бартельми (Пьер) 197
 Виньи де Виньи, Пьер 172
 Вирх, Иоганн Иозеф 273
 Вискарди, Джованни Антонио 348
 Висконти, Д. 301
 Витрувий 37
 Виттель, Гаспар ван 101
 Виттоцци, Асканио 61, 72, 97
 Витю (из села Брусен) 322
 Вобан, Себастьян ле Претр 34, 132—134, 154, 307
 Вольтер, Франсуа Мари 170, 173
 Вриз, Адриан де 276
 Вриз, Ганс Вредеман де 458
 Вуд, Джон, старший 411—413
 Вуд, Джон, младший 411—414, 422
 Вуэ, Симон 125, 148
 Вэнбру, Джон 417—418, 428—429
 Вэрди, Джон 422

Г

Габриэль, Жак IV 136
 Габриэль, Жак V 158—159, 169, 170, 177
 Габриэль, Жак Анж 141, 159—164, 167, 169, 198
 Галилеи, Алессандро 104, 107
 Галли, Фердинандо (см. Бибиена) 95, 96
 Гальярди Р. (из Андорно) 55, 96, 107
 Гамерен Тильман ван (см. Тильман)
 Гаррисон, Питер 567, 575
 Гварини, Гварино 13, 53, 83, 97, 167, 169, 340, 360, 361
 Гвини, Джон 413
 Гейст, Г. В. 492
 Гейст, И. 490
 Геньер, Пьер Луи Филипп, де ла 365
 Герлах, Филипп 345
 Герль, Матиас 285—286
 Герреро-и-Торрес, Франсиско Антонио 526
 Гертнер, Фридрих 336
 Гефт, Антон 300
 Гиббонс, Гринлинг 434
 Гиббс, Джеймс 427—428, 436—439
 Гиймо 180
 Гиллебрандт, А. 283
 Гилли, Давид 369
 Гилли, Фридрих 369
 Гильдебрандт, Иоганн Лукас, фон 255—257, 261, 266, 267, 273, 284, 285, 309, 361
 Гимар, Барнабе 460
 Гиттар, Даниэль 131
 Глаубитц, Ян Кшистов 400
 Глуме, Фридрих Христиан 365
 Гогенберг, Иоганн Фердинанд, фон 271

Гозу 310
 Гомес, Педро 546
 Гомес, Хуан 537
 Гондуэн, Жак 180, 201
 Гонтард, Карл, фон 369
 Готей 180, 186
 Готтар Д. 137, 141, 150, 156
 Гофман Младший, З. 488
 Гоше 203
 Гравесенде, Аренд ван 449, 451, 452
 Грасси, Орацио 69
 Графф, И. М. 490, 497
 Грегори, Давид 12
 Эль Греко (Доменико Теотокопули) 14
 Гринюв, Горацио 584
 Гро, Антуан Жан 197
 Гропелли, М. 312, 313
 Грош, К. Х. 479, 480
 Грубер, Даниял 309
 Грэнвилл, Ферри 587
 Гужон, Жан 19
 Гук, Роберт 12
 Гумпп, Иоганн Антон 261, 268
 Гумпп, Иоганн Мартин Старший 252, 253
 Гуслей, Яков Оттен 454
 Гьервелль, Карл Христофор 474, 486
 Гэндон, Джеймс 429, 431
 Гютербок, И. Х. 490

Д

Давид, Жак Луи 197
 Дальберг, Э. 489
 Даккэн, Август Гиацинт 12
 Дамкертс, Хендрик 452
 Девез, Л. Б. 460
 Дезиль, Пьер 116
 Дейбель, Ян Зигмунт 384
 Делажив 161
 Деламот, Жан Батист Валлен 491
 Делорм, Филибер де 13, 32, 38, 113, 122
 Делябар 201
 Делягир, Филипп 12—13
 Делямер, Рене 167—168
 Делянуа, Франсуа Жак 195
 Демут-Малиновский, Василий Иванович 493
 Депре, Луи Жан 473, 484
 Джексон, Джон 427
 Джерман 428
 Джефферсон, Томас 575—576
 Джиббс, Джон 573
 Джонс, Инго 32, 406, 408—499, 411—421, 425—426, 432, 515
 Джонстон, Джордж 476
 Динценхофер, Георг 357, 359
 Динценхофер, Иоганн 339, 350, 358—359, 385
 Динценхофер, Киллан Игнац 358
 Динценхофер, Кристоф 358
 Динценхофер, Леонгард 357
 Дитрих, Иоганн 366
 Дозно, Джован Антонио 71
 Доменико, Джан 95

Доннер, Рафаэль 282
 Доносо, Хосе Хименес 212—214
 Дражич, Н. 311
 Дрэ, Пьер Анж 164
 Дори, И. К. 496
 Дортсман, Адриан 452—453
 Дрейфхаут, Бартоломео Франц 452
 Дубровчанин, Петр 314
 Дуран, Мигель Кустодио 524
 Дэвис, А. Д. 579—580
 Дэнс, Джордж II, младший 412, 413, 423, 431
 Дюбуа, Л. А. 189
 Дюморей 180
 Дюнц, Иоганн 374
 Дюран, Ж. Н. Л. 188—189
 Дюсерсо, Батист Андруэ 113
 Дюсерсо, Жак I Андруэ 116, 123, 135, 140
 Дюсерсо, Жак II Андруэ 33, 116

Е

Енсен, С. 497

Ж

Жадо, Никола 271
 Жарден, Никола 463, 464
 Жасмэн, Грасье 122
 Жибер, Луи 154, 155
 Жибер, Шарль 154, 155
 Жизор, Ж. П. 197
 Жирардон, Франсуа 135, 149, 179, 181, 201
 Жоли, Жан Батист Жюль 197
 Жусты, К. 303

З

Завадский, Станислав 388—391
 Замерл 309
 Заор, Я. 396, 397
 Зарудный, Иван Петрович 9
 Зеде, С. 497
 Земцов, Михаил Григорьевич 489
 Зиттербарт, Матнаш 292
 Зограф, Захария 328
 Зонне, Иорген 466
 Зоннин, Эрнст Георг 359

И

Ивлии, Джон 410
 Д'Иври, Контан 159, 186, 198
 Ингауд, Генри Уильям 438—439
 Инчаурреги, А. де Санта-Мария 528

К

Кавальеро, Хуан 525—526
 Кагербауер 303
 Камезини 305, 309
 Камзеттер, Ян Хризостом 389
 Кампен, Яков ван 443, 445, 451, 452
 Кандиш, Вука 314
 Кано, Алонсо 215

Канова, Антонио 271
 Каноника, Луиджи 108
 Канька, М. 277
 Каньола, Л. 108
 Караваджо, Микеланджело Мери-
 зи да II, 13, 24
 Каретти, Франческо 273, 277
 Карахристол, Тодор 325
 Карденас, Хуан де 538
 Карлберг, С. В. 473
 Каркерт, Иоганн Фридрих 352
 Карлоне, Доменико 252—253
 Карлоне, Карло Антонио 251, 268,
 339
 Карлоне, Карло Марино 253
 Карлье, Ренз 236—237
 Карпантье, Антуан Матье 158, 159,
 177
 Карраччи, Аннибале 23
 Карту, Жан Сильвен 164
 Касас-и-Новоа, Фернандо 235
 Кастелламонте, Амелео ди 97
 Кастелламонте, Карло ди 61, 97
 Кастелли, Франческо (см. Борро-
 мбини, Ф.)
 Катеначи, Джорджио 381
 Катичич, Илья 314
 Кваренги, Джакомо 498, 500
 Кеба, Хуан де ла 538
 Кеберг, Франсуа 126
 Кевийон, Луи 587
 Кейсер, Хендрих де 442, 450, 451
 Кенето, Пьер (см. Лассюранс)
 Кент, Уильям 420, 421, 427
 Киньон, Андрес Гарсиа де 221
 Киркеруп, Андреас 465, 467
 Кларк 580
 Кларк, Вильям Тирней 291, 292
 Клеантис, Стаманиос 333, 334, 336
 Клемм, И. Х. 384, 385
 Кленце, Лео фон 333, 334, 336, 371
 Клериаль 133
 Клод, Дего 164
 Кнакфус, И. 401, 402
 Кнобельсдорф, Георг Венцеслаус
 фон 365, 367, 368
 Кноффель, Иоганн Кристоф 384
 Кнуоб, Иоганн 484
 Коккапани, Джованни 252
 Кондини 137, 217, 218
 Константен, Август 194
 Кораччи, Антонио 392
 Корни, Эре де 158, 159, 165, 170,
 171
 Корто, Жан Пьер 198
 Кортон, Пьетро да 54, 58, 89—92,
 137
 Костинеску, Александру 298
 Котт, Робер де 131, 138, 146—
 150, 154, 157—163, 167, 170, 171,
 278, 340, 349
 Коэльо, Санчес 213
 Крахальс, И. А. 492
 Краузе, И. В. 492
 Кригер, И. 463
 Крубациус, Фридрих Август 368
 Крэг, Джеймс 413
 Ксаверия, Я. В. 448, 449
 Кузевокс, Антуан 149
 Кубелла, Мартин 298, 299

Кубицкий, Якоб 392
 Кули, Томас 428
 Кунель, Пол 291
 Купле, Клод Антуан 12
 Куртон, Жан 161, 167, 168
 Куст 387
 Кутюрье, П. 585
 Кынев, Генчо 327, 329, 330
 Кыверы, Газтано 355
 Кэмпбелл, Колин 419, 420, 427
 Кэпп, Джон 422
 Кювилье, Франсуа 349, 365, 366
 Кюсси, Матюрен 179
 Кюхель, Иоганн Якоб Михаэль
 364

Л

Ламбер, Эдм 172
 Лангханс, Карл Готтхард 369, 371
 Лассо, Дж. 61
 Лассюранс 131, 161, 167, 169
 Латроб, Бенджамен 576, 578, 580,
 582
 Лафевер, Майнерд 583, 584
 Лашез 203
 Леблон, Жан-Батист Александр
 9, 137, 167
 Лебрен, Шарль 125, 139—141, 148,
 163
 Лебрюмен 186
 Левертон, Томас 413
 Лево, Луи II 38, 128, 130, 133,
 136—150, 156, 157, 163, 417
 Лево, Франсуа 131, 141
 Легран 179—181
 Леду, Клод Никола 46, 173—179,
 186, 188, 189, 242, 460
 Ледюк, Габриэль 127, 130
 Лежандр 159
 Лекё, Жан Жак 189, 190
 Лелуар 203
 Лемер, Филиппе 533
 Лемерсье, Жак 33, 116, 117, 120,
 122, 126, 130, 136, 137
 Лемуан, Жан Батист 169, 177
 Лемюэ, Пьер 122, 123, 125, 127,
 130
 Ленотр, Андре 33, 34, 133, 135,
 139—141, 149, 176
 Ленотр, Жан 122, 125
 Ленотр, Пьер 131
 «Герр Леопольд» 299
 Лепер, Жан Батист 200
 Лепотр, Антуан 131, 151, 152, 340
 Лепьянен, Эрик 484, 485
 Лепьянен, Яко 484, 485
 Леруа, Филибер 120, 172
 Лесёр, Гюбер 427
 Леско, Пьер 33, 113, 116, 123, 136,
 137
 Лесюэр, Эташ 125
 Лило из Славина 330
 Линстов, Ф. 479
 Лисбоа, Антониу Франсиску (см.
 Алейжадинью)
 Лисбоа, Мануэл Франсиску 562
 Лодоли, Карло 105
 Ложье, Марк Антуан 43, 157, 172
 Лонгена, Бальдассаре 94—96
 Лонги, Гвидо Антонио 385

Лопес, Хуан 537
 Лоррен, Клод 424
 Лоччи, Август 382, 383
 Лугано, С. 339
 Луи, Виктор 179, 357
 Лунги, Марино Младший 67, 91,
 93
 Лунги, Марино Старший 67
 Лукини, Д. 302
 Лукини, Иван Францевич 498, 500
 Лураго, Карло 273, 277
 Лучесе, Филиберто 252
 Льендо, Родриго Хиль де 514
 Людвиг (Людговиси), Иоганн
 Фридрих 245
 Лясер 125

М

Мадерна, Карло 64, 67, 70—76, 83,
 277, 396
 Маджента, А. 72
 Маеда, Хуан де 215
 Майа де 246
 Макаруцци, Б. 314
 Мангер, Генрик Людвиг 365
 Мансар, Жюль Ардуэн 34, 131,
 135—141, 146—151, 161—165, 200,
 417
 Мансар, Франсуа 11, 32, 33, 36, 38,
 120—125, 135, 167
 Маратта, Карло 236
 Мари, Кристоф 116
 Марино, Иероним 114
 Мариотт, Эдм 12
 Маро, Даниэль 444—449, 454
 Марошелли, Паоло 346
 Мартельянж, Этьен 126, 127
 Мартинсали, Антон Эрхард 285,
 286, 302, 303
 Мартинелли, Доменико 261
 Мартинуцци, К. 309
 Маршан, Этьен 239, 241
 Маскерини, Оттавиано 68
 Масон 186
 Мата, А. де 520
 Матекерис, И. 402
 Матье, Жан Батист 273
 Мачек, Грегор 305, 307, 309
 Медрано, Джован Антонио 108
 Мей, Хью 417
 Мейерхоффер, Андреас 284—286
 Мейнерт, К. 495, 496
 Мейссовье, Жюст Орель 161, 166
 Мелик, Якоб 298
 Мельдаль, Фердинанд 464
 Меммо, Андреа 105
 Мемхардт, Иоганн Георг 342, 343
 Менуар, Жак де 120
 Мерлини, Доменико 387—390
 Меррик, Джон 589
 Метезо, Луи 116, 117, 122, 126
 Метезо, Жак Клеман 113, 114
 Мигель, Ф. 528
 Мик, Рихард 176
 Микеланджело Буонарроти 13, 23,
 24, 26—29, 64, 65, 67, 70, 75, 80, 86
 Микетти, Никколо 489
 Миленко (из Радомира) 323, 324
 Милицца, Франческо 30
 Миллих, Г. 489

Миллс, Роберт 576—580, 583
 Миньяр, Пьер 131, 154
 Молино 179—181
 Молль, Андре 122, 149
 Молль, Жак 122, 149
 Молль, Клод 122, 149
 Монтойе, Луи Жозеф де 272
 Монтуайе, Л. 460
 Моор, И. 491
 Моор, Томас 408
 Моосбруггер, Каспар 376
 Мопян, Симон 156
 Мора, Франсиско де 209
 Мора, Хуан Гомес де 209, 210, 218, 220
 Моран 175, 176
 Море, Жак 125
 Моро, Жак 137, 150, 152
 Моррис, Роджер 421
 Морсеньо, Карло Пиетро 349, 350
 Морф, Давид 372, 374, 375
 Мунгенаст, Иосиф 268
 Мэй, Хью 417
 Мюллер, Иоганн Георг 272

Н

Нааль, Иоганн Аугуст 365
 Назони, Никколо 246—249, 558
 Напауер, М. 288
 Негриев Мандр (из Галичника) 328
 Неймания, Иоганн Бальтазар 339, 341, 347—351, 358, 361—364, 384
 Неринг, Иоганн Арнольд 343, 345
 Нетте, Иоганн Фридрих 347, 348
 Ниджетти, Маттео 72, 73
 Никола (из Брацигова) 328
 Никколини, Антонио 108
 Нобиле, Петер фон 271, 272
 Нобль, Луи 125
 Нонгарт, П. 394
 Нэш, Джон 413—415, 423—425

О

Д'Обера, Жак 164—169
 Д'Обера, Гийом 349
 Обри 180
 Одрен, Проспер Габриэль 131
 Оливьеры 72
 Оппенор, Жиль Мари 161—167
 Д'Орбэ, Франсуа 131, 137, 143, 154, 155
 Орланди (из Болоньи) 55
 Ореску, Александру 298, 300
 Оспель, Антон 264
 Осман, Жорж 190, 411
 Оттене 116

П

Павел Иванович из Кримины 330
 Падалаква 310
 Падовано, Джованни Мариа 378, 379
 Пак, Янош 292

Пакасси, Николаус 271
 Палладио, Андреа 13, 24, 37, 38, 81, 194, 420, 425, 440, 445, 460
 Палларди, И. 277
 Пальмстед, Эрик 469, 482
 Панини, Дж. П. 107
 Паран, Антуан 12
 Паря, Пьер Адриен 373
 Пассер, А. 487
 Патт, Пьер 157, 172
 Пейр, Мари Жозеф 179, 181
 Пемброк, Генри Герберт 421
 Пенья де Торо, Хосе де ла 233—235
 Пёппельман, Маттеус Даниэль 339, 341, 352, 358, 361, 384
 Перетти, Пиетро 397
 Пермозер, Бальтазар 355, 357
 Перони, Дж. 307
 Перре, Жан 114
 Перро, Клод 38, 39, 43, 131, 137, 148
 Перроне, Жан Родольф 12, 172, 491
 Перски, Матия 309
 Персье, Шарль 46, 187, 193, 195, 197, 199
 Перуци, Бальдассаре 67
 Петрини, Антонио 355
 Печи, Михай 289
 Пигажа, Никола де 365, 366
 Пиерони, Джованни 276
 Пильграм, Ф. А. 281, 282
 Пино, Никола 161, 166
 Пинч, Джон 439
 Пиранези, Джованни Баттиста 55, 107
 Пладини, Франческо 385
 Пласа, Себастьян дель 209
 Поволный, А. 284
 Поджи 110
 Подчашинский, Карл 403—405
 Пола, Ю. 400
 Полени, Джованни 12
 Поллак, Михай 283, 290, 291
 Помбал, Антонио Франсиско 561, 562
 Понцио, Фламиньо 66—70
 Порты, Джакомо делла 64—70, 86, 208, 396
 Пост, Питер 444—449
 Потодкий, Станислав 390
 Поччанти, П. 109
 Поццо, Андреа 70, 93, 94, 307—309, 313
 Прагер, Игнац 309
 Прагер, Ловренц 309
 Прандтауер, Якоб 267—270
 Прат, Роджер 417
 Прей, Иоганн 359
 Примоли, Хуан Батиста 552
 Прокаччини, Андреа 236, 237
 Пруннер, Иоганн Михаэль 266
 Пуайе, Бернар 197, 198
 Пуссен, Никола 11, 13, 36, 116, 424
 Пусье, Иосиф 405
 Пьермарини, Джузеппе 102, 107
 Пьячентини, Марчелло 61
 Пэйи, Джеймс 422, 423
 Пюже, Пьер 41, 154

Р

Рагуццини, Филиппо 59
 Радваньский, Феликс 390
 Райнальди, Карло 60, 67, 70, 72, 83, 85, 92, 93, 109, 137
 Растрелли, Варфоломей Варфоломеевич 490, 496, 497
 Рейд, Роберт 413
 Рен, Жан Эрик 473
 Рен, Кристофер 12, 13, 45, 410, 411, 417, 418, 428, 429, 433—436, 575
 Рембрандт, Харменс ван Рейн 13, 442
 Ри, Поль дю 341
 Ри, Симон Луи дю 369
 Ри, Шарль дю 115, 120
 Рибера, Педро 224—226
 Ривера, Хуан Родригес де 538
 Ривьера, Антуан Матис 154
 Ривьера, Б. 314
 Рийф, Яако 484
 Рикка, Д. В. 302
 Риккини, Франческо 94—96
 Ришар, Антуан 163
 Ришар, Жюзе 163
 Рише, Жан 150
 Робер, Гюбер 107, 176
 Робелен 159
 Робинсон, П. Б. 249
 Робинсон, Уильям 424
 Роджерс, Исайя 580, 582
 Родригес, Антонио 229
 Родригес, Вентура 240, 241
 Родригес, Лоренсо 521, 524, 525
 Родригес, Симон 236
 Роза, Сальватор 424
 Роман, Яков 446
 Роса, Антонио Гонсальвес 560, 561
 Росси, Джованни Антонио де 92, 93, 277, 308
 Россо, Цаноби дель 96
 Рохас, Эвфразии Лопес де 215, 216
 Рубенс, Петер Пауль 13, 457
 Руджерия, Фердинандо 96
 Рузе, Генрик 462
 Росселино, Бернардо 56, 80
 Россетти, Бьяджо 55
 Руска, Луиджи 493
 Руссо 163, 177
 Рюд, Франсуа 198, 199

С

Сакетти, Дж. 236—238, 241
 Сали, Ж. 467
 Сальви, Никколо 105, 106
 Сангалло, Антонио да 452
 Сангалло, Джулиано да 452
 Санжуан 300
 Санктис (Сантис), Ф. де 105, 106
 Сантуш душ, Райналдо Мануэл 246
 Сантуш душ, Эужение 246
 Сартори, Карл Иоганн 365
 Себрегонди, Никколо 276
 Селларье 179
 Сенсно, Мигель Гутьерес 538
 Сент, Лоренцо де 378, 380

Сервандони, Жан Никола 170, 171, 278
 Серена, А. 301
 Серлио, Себастьяно 457, 526
 Сиббальд, Уильям 413
 Силоэ, Диего де 215, 230
 Сильвани, Герардо 75
 Симонетти, М. А. 107
 Сингуров, М. 298, 300
 Ситони, Жером 114
 Скамоцци, Винченцо 94, 211, 273
 Скортиконе, Доменико 64
 Смерк, Роберт 431, 432
 Смидс, Михаэль 343
 Снопек, Мартин 382
 Солари, Антонио 385, 389, 390
 Солонен, Матти 484, 485
 Солонен, Юхан 484, 485
 Соляри, Сантино (из Комо) 250
 Сорела 235
 Сориа, Джованни Баттиста 70
 Соуан, Джон 426, 430
 Спаццо, Пьетро 280, 284
 Спекки, Алессандро 105, 106
 Спецца, Андреа 273, 275, 276, 378
 Спиноза, Бенедикт 442
 Стасов, Василий Петрович 404, 405
 Стальперт, Даниил 442, 450—452
 Стиер, М. 307
 Стратен, Ван дер 460, 461
 Стрикленд, Уильям 576, 580—583
 Стуока-Гуцявичюс, Лауринас 402—405
 Субисати, Сампроньо 236, 237
 Сумаррага, Мигуэль 214
 Сундваль, К. Ф. 473, 474
 Суффло, Жак Жермен 170, 174—177, 186
 Сэмпсон, Джордж 430
 Сюис, Тильман Франц 454

Т

Табуро, Гийом 131
 Тальман, Уильям 417
 Таун, Дэвис 579, 580
 Тейфель, Ю. 488, 489
 Тенкала, Пьетро 252
 Тенкалли, Константино 396
 Терци, Филиппо 243, 244
 Тессин Младший, Никодим 469—473
 Тессин Старший, Никодим 469—471
 Тильман ван Гамерен 380—383
 Тиноко, Жоао Нуньес 244
 Типторетто (Якопо Робусто) 23, 24
 Тициан (Тициано Вечеллио) 24
 Толедо, Хуан 538
 Толли, К. 489
 Томмази, К. 64
 Томэ, Антонио 226
 Томэ, Диего 226
 Томэ, Нарсисо 226, 227
 Торвальдсен, Бертель 466
 Торнтон, Уильям 579, 580
 Торихилл, Джеймс 434
 Торреджани, Альфонсо 72

Тумб, Петер 375, 376
 Тура, Лауридс 462, 465
 Турнель 126
 Тьеполо, Джованни Баттиста 349
 Тюрго 136

У

Уайэт, Джеймс 424, 428, 431
 Уден, Джованни да 137
 Уолтер, Томас 578—580, 583
 Урленшпахер, Г. 282
 Уэбб, Джон 410, 411, 416, 420
 Уэйкфильд, Уильям 419

Ф

Файдхербе, Лука 456, 457
 Фанзаго 94
 Фейхтмайр, Иоганн Михаэль 351, 360, 364
 Фелкато, Антонио Руис 560, 561
 Фелльнер, Якоб 282, 288, 289
 Фельбингер, Бартол 311, 313
 Ферари, Помпео 385
 Ферейра-и-Жакоме, М. 558
 Фигероа, Леонардо 229
 Фигероа, Мигуэль де 228
 Филлип, Луи 161
 Филиппович, Петр 316
 Финистер, Жан 578
 Фичеа, Никола (Колю Фичето) 324, 329, 330
 Фишер, Иоганн Михаэль 358, 360, 362
 Фишер фон Эрлах, Иоганн Бернгард 254—265, 278, 340
 Фишер фон Эрлах, Иосиф Эмануэль 264
 Фогель, Давид 376, 377
 Фонтана, Джованни 70
 Фонтана, Доменико 59, 60, 66—72, 76, 80, 92, 109, 385, 386
 Фонтана, Карло 92, 97
 Фонтана, Паоло 386
 Фонтана, Якуб 384, 385, 387
 Фонтен, Пьер Франсуа Леонор 46, 187, 191, 193, 195, 197, 199
 Форетич, Никола 314
 Форетич, Савва 313
 Форсет, Л. Л. 478
 Франкар, Жак 457
 Франц, Карл Мартын 384
 Фредо, Лодовико 397, 398
 Фрезе 494
 Фрейвальд, Иоганн 298
 Фризони, Донато Джузеппе 341, 347, 348
 Фруамон, Жан Клеман де 349
 Фуга, Фердинандо 68, 69, 105, 108
 Фуга, Франческо 100
 Фускони, 308

Х

Хаберланд, К. 491, 497—500
 Хавен, Ламберт ван 462, 463
 Хакола, Антти 484, 485
 Халлет, Стефен 530
 Хальс, Франс 13

Хамилтон, Томас 428
 Хамон, К. 288
 Хансен, Кристиан Фредерик 465, 466
 Хансен, Ханс Кристиан 337
 Харсдорф, Каспар Фредерик 463, 464
 Хаусманн, А. И. 283, 284
 Хевиленд, Джон 583
 Хейни, Х. М. 476
 Хейсенс, Петер 456, 457
 Херольдт, И. Г. 488
 Хеснус, З. В. 456, 458
 Хефеле, Мельхиор 283, 289
 Хильд, Йозеф 290—292
 Хиллебрандт, Франц Антон 302, 303
 Хобен 580
 Хойновски, Б. 402
 Холланд, Генри 423
 Хоппенхаупт, Иоганн Христиан 365
 Хорлеман, Карл 473
 Хоуксмор, Николай 417, 418, 427—429, 436
 Хук, Роберт 410
 Хэррисон, Томас 423
 Хярмя, Маттиас 483

Ц

Цанойа 108
 Циммермани, Доминикус 358, 361, 362, 366
 Цингарелли, Джузеппе (Цимбали) 102
 Циннер, Б. 460
 Цохер, Жан Давид 454
 Цуг, Шамон 388—390
 Цукалли, Энрико 339, 347

Ч

Чини, Джованни 393
 Чурригера, Альберто 218, 221—223
 Чурригера, Николас 221
 Чурригера, Хоакин 218, 220, 222
 Чурригера, Хосе де Лара 217, 219—222, 524
 Чэмберс, Адамс 368
 Чэмберс, Уильям 368, 422, 423, 430

Ш

Шабо, Ж. 585
 Шавис, Педро Гомес 562
 Шальгрэн, Жан Франсуа 181, 186, 198
 Шаттен 493
 Шауберт, Э. 333, 337
 Шемерл, И. 309
 Шенк, Даниэль 350
 Шикхардт, Иоганн Генрих 341
 Шинкель, Карл Фридрих 369—371, 480
 Шкарпа, Иван 319
 Шлоттер, Андреас 339—341, 344—346
 Шмидт, Я. 309
 Шнирх, Ф. 284

Шимон де Шевалье 170
 Шпинглер, И. 360
 Шпренгер, Пауль 272
 Шпрюнгли, Никлаус 374, 375
 Шрёгер, Ефраим 389—390
 Шредер, Христофор Фридрих 389, 482
 Штадлер, Гаспар 374
 Штейнл, Мельхиор 268
 Штурм, Леонард Кристоф 345
 Шуцас, М. 403
 Шульц, Я. 490

Э

Эгас, Э. де 215
 Эйлер, Леонард 12

Эйтвед, Нильс 463—466
 Энгель, Карл Людвиг 481, 483—485
 Энгр, Жан Огюст Доминик 197
 Эрар, Жан 114
 Эрард, Ш. 154
 Эрдманнсдорф, Фридрих Вильгельм 368, 369
 Эренсверд, Августин 482
 Эренстрем, Иоганн Альберт 481, 484
 Эрис, Джон 567, 573
 Эррера, С. Бернуэво 212
 Эррера, Франсиско Младший (эль Мосо) 212, 215—220
 Эррера, Хуан де 223, 239, 241, 520, 521

Этекс, Антуан 198
 Эттингер, Ф. фон 497, 499
 Эффнер, Иозеф 347, 348

Ю

Ювара, Филиппо 97, 236, 237, 241
 Юве, Жан Жак 198
 Югович 309
 Юнг, Ами 583
 Юхан, Карл 474

Я

Яковлев, Василий Семенович 490
 Янихея, К. И. 492
 Янссен, Эверт 462

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение. А. И. Каплун	7
Часть I. ЕВРОПА	
Глава 1. Архитектура Италии конца XVI — начала XIX в. В. Ф. Маркузон	51
Глава 2. Архитектура Франции	111
I. Архитектура времени французской абсолютной монархии XVII—XVIII вв. Г. В. Алферова	111
II. Архитектура времени французской буржуазной революции и империи. Конец XVIII — первая треть XIX в. И. В. Эри	186
Глава 3. Архитектура Испании и Португалии	206
I. Архитектура Испании конца XVI — начала XIX в. Ю. Ю. Савицкий	206
II. Архитектура Португалии XVII — начала XIX в. Е. И. Кириченко	242
Глава 4. Архитектура Австрии, Чехии, Словакии и Венгрии	250
I. Архитектура Австрии XVII — первой половины XIX в. Е. Д. Квитницкая	250
II. Архитектура Чехии XVII—XVIII вв. О. А. Швидковский	273
III. Архитектура Словакии XVII — начала XIX в. И. Кун	279
IV. Архитектура Венгрии XVII — начала XIX в. Мате Майор и А. И. Каплун	284
Глава 5. Архитектура Валахии, Молдавии, Трансильвании, Югославии, Болгарии и Греции	293
I. Архитектура Валахии, Молдавии XVIII — первой половины XIX в. и Трансильвании XVII — первой половины XIX в. Григоре Ионеску	293
II. Архитектура Югославии XVII — первой половины XIX в.	303
1. Архитектура Словении с 1600 по 1850-е гг. Ф. Стелле	303
2. Архитектура Хорватии XVII—XVIII вв. А. Махорович	309
3. Архитектура в Боке Которской и Воеводине XVII — первой половины XIX в. Д. Бошковиц	313
III. Архитектура Болгарии с 1770 по 1870-е гг. Г. Стойков и Г. Кожухаров	316
IV. Архитектура Греции XVII — начала XIX в. П. Н. Максимов	333
Глава 6. Архитектура Германии и Швейцарии	338
I. Архитектура Германии второй половины XVII — первой половины XIX в. А. И. Каплун	338
II. Архитектура Швейцарии XVII—XVIII вв. Е. Д. Квитницкая	372
Глава 7. Архитектура Польши и Литвы	378
I. Архитектура Польши XVII — начала XIX в. Я. Захватович	378
II. Архитектура Литвы XVI — начала XIX в. Я. Баршаускас	393
Глава 8. Архитектура Англии XVII — начала XIX в. Е. В. Михайловский	406
Глава 9. Архитектура Нидерландов. О. И. Брайцева	440
I. Архитектура Голландии конца XVI — первой половины XIX в.	440
II. Архитектура Бельгии XVII — первой четверти XIX в.	454
Глава 10. Архитектура Скандинавии. В. Г. Гроссман	462
I. Архитектура Дании последней четверти XVII — первой половины XIX в.	462
II. Архитектура Швеции второй половины XVII — первой половины XIX в.	467
III. Архитектура Норвегии второй половины XVII — первой половины XIX в.	475
Глава 11. Архитектура Финляндии	481
I. Архитектура Финляндии XVII — первой половины XIX в. П. Б. Розентуллер	481
Глава 12. Архитектура Эстонии и Латвии	487
I. Архитектура Эстонии XVII — первой половины XIX в. В. Я. Вага	487
II. Архитектура Латвии конца XVI — первой половины XIX в. А. К. Бирзенек	494

Часть II. АМЕРИКА

Глава 1. Архитектура Латинской Америки XVI — начала XIX в. Е. И. Кириченко	503
I. Архитектура испанских колоний в Латинской Америке	503
1. Особенности развития архитектуры испанских колоний	503
2. Архитектура города Санто-Доминго	514
3. Архитектура вице-королевства Новая Испания (Мексика)	516
4. Архитектура бывших испанских владений на территории США	531
5. Архитектура вице-королевства Перу (Перу и Боливия)	535
6. Архитектура вице-королевства Новая Гранада (Эквадор и Колумбия)	547
7. Архитектура вице-королевства Рио-де-ла-Плата (Аргентина, Парагвай, Уругвай)	550
II. Архитектура португальских колоний в Латинской Америке (Бразилия)	553
Глава 2. Архитектура Северной Америки	566
Введение. Б. Б. Келлер	566
I. Архитектура США XVII — первой половины XIX в. Б. Б. Келлер	567
II. Архитектура Канады XVII — первой трети XIX в. Е. И. Кириченко	584

Приложения

1. Литература	589
2. Указатель архитектурных памятников по месту их нахождения. П. Б. Розентуллер при участии В. В. Аховой	596
3. Именной указатель зодчих, скульпторов и художников-монументалистов. П. Б. Розентуллер	613

Иллюстрации выполнены под руководством *Н. Д. Крапивиной* при участии *Н. В. Фирсовой*.

В подборе иллюстраций и разработке таблиц принимали участие авторы соответствующих глав и разделов.

Научно-исследовательский институт теории,
истории и перспективных проблем советской архитектуры

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

ТОМ VII. АРХИТЕКТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ
И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX вв.

Стройиздат

Москва, К-31, Кузнецкий мост, д. 9.

Редактор издательства В. С. Маслеников

Художественная и техническая редакция
Е. Л. Темкиной

Корректоры: Бирюкова Л. П., Стигнеева О. В.,
Рожкова Л. С., Пономарева А. Н.

Сдано в набор 6/IV 1968 г. Подписано к печати 6/VI 1969 г. Т-08212. Формат 84×108¹/₁₆ д. л. — 20 бум. л. 64,11 усл. печ. л. + 10 вклеек — 2,10 усл. печ. л. (уч.-изд. л. 65,91). Тираж 11 500 экз. Изд. № ИУ III—8827/VII. Зак. № 1849. Цена 5 р. 14 к.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького Главополиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Ленинград, Гатчинская ул., 26.

ОПЕЧАТКИ К VII ТОМУ ВИА

Страница	Колонка	Строка	Напечатано	Следует читать
25	левая	20-я сверху	окружений	сооружений
201	левая	5-я сверху	Людовик XIX	Людовик XIV
212	правая	28-я сверху	эрреско	эрререско
243	правая	25-я снизу	Сан-Висенте --- редкое	Сан-Висенти — яркое
245	левая	6-я снизу	Церкви в Иль Дезу	в церкви Иль Дезу
246	левая	Подпись	Антуниши	Антуниш
		под рисунком		
246	правая	12-я сверху	Антуниш	Антуниш
247	левая	Подпись	Порт	Порту
		под рисунком		
369	левая	9-я сверху	(1793—1808)	(1732—1808)
370	правая	5-я сверху	XIX в. Гельдерлин,	XIX в. (Гельдерлин,
381	левая	16-17-я снизу	постройки: центрические	постройки центрические
474	правая	8-я сверху	К. Г. Гьервель,	К. Х. Гьервель,
489	левая	21-я сверху	XVI в.	XVII в.
548	правая	8-я сверху	Куско.	Кито.
587	правая	2-я снизу	близко	близки

на титульном листе
в составе редколлегии

В. С. Быков

В. Е. Быков

Зак. 1849.

