

Часть III. Память русской архитектуры

- 231 Русская архитектура между Востоком и Западом
- 237 Европейская память русской архитектуры
- 243 Владимирская земля: романский стиль и византийская традиция
- 251 Художественная энциклопедия в камне
- 258 Три итальянских мастера московского Ренессанса
- 268 Трон ко Второму пришествию. Загадка церкви Вознесения
- 275 Грозный и Блаженный. Девятиглавый символ победы
- 283 Архитектурные манифесты первых Романовых
- 289 Основание Петербурга и императорское барокко
- 298 Несколько тем екатерининской архитектуры эпохи Просвещения
- 308 «Я родился... в отцовской усадьбе»
- 316 Московский особняк в эпоху классицизма
- 322 Классический дворец в романтическом парке
- 329 «Пожар способствовал ей много к украшенью»
- 336 Очертания стиля модерн
- 344 «Вновь оснеженные колонны»
- 350 Пространство Вхутемаса
- 356 Гадание о русском доме

Часть IV. Годы и города

- 367 Париж: «праздник, который всегда с тобой»
- 375 Париж: вызовы прошлому
- 384 Прага: исторический город, выживший в XX веке
- 392 Лондон: живописный комфорт
- 400 Лондонский Чизвик и его хозяин
- 408 Оксфорд: традиции в жизни и архитектуре
- 416 Пространство Рима: ощущение античности
- 424 Пространство Рима: средневековые воспоминания и чувственность барокко
- 432 Мантуя: город среди озер
- 440 Звенигород: жизнь и смерть малого российского города
- 448 Москва: триумфы и унижения минувших веков
- 457 Москва: слезы и надежды современности

- 466 Словарь терминов
- 468 Список иллюстраций

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, представленная вам, рассказывает об истории архитектуры на протяжении всего времени ее существования: от рождения зодчества вместе с искусством первобытного мира до авангарда XX столетия. Здесь нет и не должно быть непрерывного повествования, поскольку речь идет о тех событиях в жизни архитектуры, которые кажутся мне наиболее важными и интересными — об эпохах, когда зодчие разных тысячелетий сделали свои важнейшие открытия, о некоторых замечательных памятниках, о выдающихся мастерах — тоже только тех, которые оказались по каким-то причинам самыми мне близкими, потому что мысли обо всех, даже самых любимых зданиях в одну книгу никак не вместить.

Для историка архитектуры, живущего в России, естественно, что немало страниц книги посвящено русскому зодчеству. Однако оно не отделено непреодолимой преградой от повествования о памятниках и стилях мировой архитектуры, как это было и на самом деле в ходе истории.

Книга предназначена широкому читателю, хотя мне кажется, что нечто близкое себе в ней могут найти и архитекторы. Здесь нет сложных теоретических выкладок о сути зодчества, но есть попытка выразить отношение к нему, прежде всего как к великому искусству. К сожалению, техническая сторона строительства и проектирования, которые так быстро развивались во второй половине XX столетия и в последние годы, вытеснила в очень большой степени художественное восприятие архитектуры. У нас и архитектурные школы в официальных перечнях числятся техническими.

Такая ситуация существует недавно — всего два века из по крайней мере пяти тысяч лет развития архитектуры. Ее создали XIX и XX столетия, несмотря на страстную борьбу с прагматизмом мастеров модерна и авангарда, борьбу за архитектуру как искусство. Даже когда они «говорили» в своих постройках предельно лаконично, то стремились, чтобы рационализм был прекрасен, и достигали этого. Увы, борьба была неравной, и всю жизненную среду человечества залила индустриальная и коммерческая скука. Однако, по выражению Шарля де Голля, «мы проиграли сражение, но не проиграли войну. Есть еще незримые силы в свободной вселенной...». Когда произносились эти слова — в момент поражения Франции в начале Второй мировой войны, — генерал де Голль казался сумасшедшим или авантюристом, а на самом деле он оказался прав.

совершенно погибнет», — писал великий архитектор и создатель теории зодчества эпохи Возрождения Леон Баттиста Альберти в VII книге своего трактата. Историзм, стремление подражать прошлому близко многим из нас. Классические законы остаются актуальными и сегодня. То, что было найдено мастерами Ренессанса — и композиционные системы, и методы применения ордера, и восстановленный в памяти архитектурной культуры «язык» античного декора, — может передать современные, сегодняшние чувства и те мысли о природе и красоте, которые дороги человечеству со времен Возрождения.

*А виноградные пустыни,
Дома и люди — все гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба, —*

писал Александр Александрович Блок в стихотворении «Равенна», и мне представляется, что его слова звучат уместно применительно к современной архитектуре.

КЛАССИЦИЗМ XVII ВЕКА:

ДОМ, КОТОРОМУ ПОЗАВИДОВАЛ КОРОЛЬ

Примерно в 45 километрах к юго-востоку от Парижа, вверх по Сене, недалеко от живописного городка Мелен находится знаменитый дворец Во-ле-Виконт, окруженный прекрасными садами. Если вы хотите получить представление о том, как выглядел «французский», или «регулярный», парк в эпоху Людовика XIV, «короля-солнце», то при возможности посетите именно этот замок. До него можно добраться на машине или доехать поездом до Мелена и оттуда отправиться в Во-ле-Виконт на автобусе. Правда, попасть в сам замок и сад не так-то просто. Дело в том, что поместье и сейчас является частной собственностью, и в него не всегда пускают.

Мне дважды пришлось ограничиться разглядыванием величественного ансамбля дворца и парков, прижавшись к великолепной, но, увы, слишком высокой решетке, прежде чем удалось проникнуть за нее. Впрочем, в последние годы хозяева Во-ле-Виконта все больше страдают от высоких налогов, которые правительство упорно не снижает (несмотря на грандиозные расходы владельцев на реставрацию), поэтому пускают в замок туристов значительно чаще. В летние месяцы — практически каждый день. Людей, которые стремятся попасть в Во-ле-Виконт, привлекает не только то, что Людовик XIV начал грандиозную перестройку

Версаля в подражание ему, но и легенда о Железной Маске, узнике Бастилии, лица которого никто не должен был видеть. По одной из версий, им был знаменитый финансист Никола Фуке, заказавший лучшим мастерам королевства построить замок и разбить сады в своем владении Во.

М.А. Булгаков писал об этом деятеле времен юности Людовика XIV, эпохи правления кардинала Мазарини и первых лет самостоятельного царствования великого короля так: *«В истории человечества отмечены многие казнокрады. Но одним из самых блистательных, несомненно, был Никола Фуке, он же виконт де Мелен э де Во, он же маркиз де Бель-Иль, занимавший в описываемое нами время должность главного управляющего финансами Франции. Учинить такой грабеж государственной казны, какой устроил Фуке, редко кому удавалось. (Увы, здесь, кажется, чувство исторического предвидения изменило Михаилу Афанасьевичу, или он просто не думал о России, когда создавал «Жизнь господина де Мольера». — Д. Ш.) Если верить злым языкам, а им приходится верить, в конце концов Фуке совершенно потерял представление о том, где кончаются казенные деньги и начинаются его собственные. Описать то, что творилось в министерстве финансов при Фуке, невозможно. (Ну почему же, Михаил Афанасьевич? — Д. Ш.) Выписывались ассигнации на уплату из истраченных уже фондов, в отчетах писали фальшивые цифры...»* Зато добытые с большим остроумием деньги Никола Фуке никуда не переводил и создал *«такой дворец в поместье Во, что даже мало удивлявшиеся в тот пышный век французы, — и те удивлялись»*.

За это ему история, кажется, простила все. Впрочем, уже после падения министра финансов его царственный повелитель сумел довести страну до банкротства с еще большим успехом. Расходы на сады сыграли в этом едва ли не ведущую роль, поскольку они стоили чуть ли не дороже содержания армии и ведения войн. Последние, в общем-то, ни к чему не привели, а дворцы и парки сохранили на века память о короле и его славе. Похоже, что Людовик XIV понимал это, да и замок Во-ле-Виконт, хранивший воспоминания о своем хозяине, не давал ему забыть об этом.

Николя Фуке родился в старинной и богатой семье, традиционно связанной с судейским сословием: его предки многие десятилетия заседали в высших юридических инстанциях французского королевства. Правда, его отец обратился к другой деятельности и добился немало — стал доверенным лицом правившего государством кардинала Ришелье по делам, связанным с морской

торговлей. Благодаря этому Франсуа Фуке оставил сыну весьма солидное состояние. После смерти отца двадцатилетний Николя купил в 1641 году поместье Во вместе с титулом виконта. Сначала довольно долго он жил в старом замке, несмотря на то что женитьба на знатной испанке Марии-Магдалине Кастильской сделала его значительно богаче. С кардиналом Мазарини — как известно, также не чуждым коммерции и «привязанности» к государственным финансам — у Фуке установилось полное взаимопонимание. В 1653 году он стал сюринтендантом, то есть министром финансов Франции, деля эту должность с известным банкиром. Для нас существенно, что буквально сразу же, как только ему удалось освободиться от последнего и стать единоличным управителем государственными доходами, Николя Фуке задумал полную перестройку Во-ле-Виконта, которая началась в августе 1656-го и закончилась, включая отделку интерьеров, выполнение росписей и разбивку садов, в 1661 году.

Неудивительно, что и архитектура поместья, и развлечения, которые в нем устраивали, сразу же произвели сенсацию, поскольку Николя Фуке страстно стремился получить для себя все самое лучшее и никогда не скупился. Он пригласил в Во прославленных мастеров: самого способного архитектора того времени Луи Лево, великих живописцев Николя Пуссена и Шарля Лебрена. Театральные постановки на открытом воздухе обычно устраивал для сюринтенданта сам Жан-Батист Мольер, специально сочиняя новые пьесы, а в стихах дворец и его сады прославлял Жан де Лафонтен, причем в этом случае он не прибегал к своему излюбленному приему — сочинению басен, а хвалил хозяина самым непосредственным образом. Не всякая монаршая резиденция привлекала к себе такое созвездие имен. Но и это еще не все. Именно в Во-ле-Виконте впервые в полной мере раскрылся талант гениального Андре Ленотра — наверное, самого знаменитого французского садовника, будущего создателя Версаля. Именно здесь его манера устраивать зеленые насаждения превратилась в то, что во всем мире называют французским стилем парковых ансамблей.

Сегодня, как и прежде, приезжающего в Во-ле-Виконт встречает высокая кованая решетка, помещенная между рядами каменных пилонов, увенчанных бюстами античных божеств в пышном духе императорского Рима. Поразительно, но ворота не отмечены какой-нибудь триумфальной аркой, и проезд никак не выделяется из линии ограды. Это сделано для того, чтобы

усилить эффект вида, открывающегося на главный корпус дворца. По обеим сторонам, выдвинутые вперед, к ограде, стоят в каре длинные и низкие служебные постройки, объединенные в четкие прямоугольники вокруг внутренних дворов. Посетитель замка сразу же оказывается в парадном дворе, на ведущем к дворцу широком проезде. Он проведен точно по главной оси огромного ансамбля, занимающего площадь в 500 гектаров (это несколько меньше Павловска, если сравнивать с русскими парками). И уже здесь, в самом начале, вы понимаете основной замысел композиции: в Во-ле-Виконте всё — въезд, парадный двор, здание дворца, террасы садов, многочисленные пруды и различные сооружения парка, а также каждое растение в нем, — расположено строго симметрично по отношению к центральной оси. Она пронизывает ансамбль и уводит взгляд к поднимающемуся склону холма вдаль, к небу, в бесконечность...

Известная писательница той эпохи Мадлен де Скюдери подчеркивала, имея в виду замок Фуке: *«Для того чтобы еще больше поразить воображение, устроили так, что красоту его нельзя было почувствовать, пока не въедешь на парадный двор — огромный, прекрасный, просторный. Оттуда видишь перед собою фасад Дворца, вознесенного на искусственную гору, если можно так выразиться, поскольку цоколь поднят на двадцать ступеней... В середине Дворца видишь большой вестибюль с его тройной великолепной аркадой, которую поддерживают шесть колонн; сквозь нее взгляд проникает насквозь, через весь Дворец... в лежащие за ним сады... Купол, поднимающийся над серединой здания, еще прибавляет ему величия; главный салон, находящийся под ним, самый великолепный на свете, поражает воображение».*

Нужно добавить то, о чем забыла упомянуть мадам де Скюдери, поскольку это было обычно для французского замка ее времени. И дворец, и парадный двор перед ним были окружены наполненным водой глубоким рвом, вырытым среди каменных стен, напоминающих крепостные бастионы. При необходимости замок можно было оборонять. Подобная мысль, видимо, была не чужда Фуке. Александр Дюма в романе «Виконт де Бражелон» не погрешил против исторической правды, когда отправил стареющего Портоса наблюдать за возведением укреплений в другом поместье того же Николя Фуке — на острове Бель-Иль, у побережья Бретани.

Дворец имеет четыре этажа. Нижний, спрятанный в цоколе, и верхний, находящийся в мансарде под очень высокой кровлей

из черного сланца, предназначались для слуг хозяев и гостей. Два парадные средние этажа объединены знаменитым овальным двухсветным Большим салоном, отделанным светлым камнем. Легкие пилястры идут вокруг зала, между ними — арки. В половине из них — окна до пола, выходящие в сад. Из них льется свет и отражается в другой половине арок, украшенных зеркалами. Наверху, за карнизом, между квадратными окнами второго яруса, фигуры, олицетворяющие знаки Зодиака, поддерживают необычайно пышные гирлянды. Они обрамляют огромный купол, когда-то расписанный Лебреном, но затем переделанный.

Налево, вдоль садового фасада, располагались апартаменты, предназначенные на случай приезда короля: приемная, главная комната, служившая парадной королевской спальней, кабинет. Позади спрятаны ванная, гардероб и другие нужные помещения. Впрочем, водопровода и канализации во дворце тогда не было, и все необходимое выносили и приносили слуги. Направо — строго симметричные комнаты хозяина. Приемная Фуке именовалась Салон Геркулеса, что дает представление о претензиях владельца замка. К сожалению, в XVIII и XIX столетиях большинство комнат были отделаны заново, гораздо более скромно. От эпохи Фуке сохранилась лишь парадная спальня, по размерам такая же, как королевская. Ее потолок покрывают чрезвычайно богатые росписи, насыщенные позолотой. Стены, затянутые драгоценной материей и гобеленами, окружают кажущуюся небольшой в этой просторной зале кровать под алым пологом, с золотой бахромой и пышными султанами из перьев по углам.

И все же роскошь дворца не способна затмить великолепие садов, открывающихся за ним. По сторонам широчайшего прохода видишь низкие партеры из стриженной зелени, выделяющейся на фоне золотистого грунта невероятно сложными узорами. По центру — овальный пруд, за ним — пологая лестница. Снова проход, также геометрически точно расположенный посередине ансамбля. Симметрично отступают в стороны фигурные пруды, за ними — посаженные «по линейке» рожи. Как точки на чертеже, ритмично встают подстриженные в форме остроконечных пирамид деревья, высаженные по краям травяных партеров. Прямоугольный пруд, за ним — еще один, также строгих очертаний, соединенный с каналом. В склоне холма устроен огромный грот с аркадой, занятой статуями. И, наконец, широкий просвет среди деревьев. В середине его, на том пределе, куда достигает взгляд, — величественная статуя Геркулеса, темная на фоне неба.



1	2	3
4	5	6
	7	8
9	10	



1 Шарль Лебрен. Портрет Николя Фуке. XVII в.

2 Салон Геркулеса. Во-ле-Виконт. Франция

3 Кабинет. Во-ле-Виконт. Франция

4 Овальный зал. Во-ле-Виконт. Франция

5 Библиотека. Во-ле-Виконт. Франция

6 Спальня Фуке. Во-ле-Виконт. Франция

7 Фонтан в парке дворца. Во-ле-Виконт. Франция

8 Вид парка со статуей Геркулеса. Во-ле-Виконт. Франция

9 Дворец и парк. Вид сверху. Во-ле-Виконт. Франция

10 Парковый фасад дворца. Во-ле-Виконт. Франция

исторических манер преобладали различные начала. В Англии и Шотландии с 1830-х годов и вплоть до середины столетия происходило противостояние «греческого» и «готического», сменившееся затем увлечением британским Ренессансом и барокко эпохи королевы Анны.

В Германии создание сооружений, выразивших «немецкий дух» посредством монументальных, мощных образов античности, таких как Вальгалла под Регенсбургом в Баварии, совмещалось с увлечением итальянским Возрождением, прежде всего в Мюнхене. Что, впрочем, не мешало немцам возводить огромные неосредневековые замки, например Нойшванштайн в баварских Альпах. Интерес к романскому, самому раннему общеевропейскому архитектурному стилю, наиболее ярко проявился, как это ни странно, в Америке. В этой манере на Восточном побережье и на Среднем Западе работал Генри Ричардсон. Его именем был даже назван один из эклектических американских стилей — «ричардсоновский романский», обладавший по сравнению с другими архитектурными течениями несомненными художественными достоинствами.

Архитектура России этой эпохи не только развивалась совместно с европейской, ничуть ей не уступая, но и привлекала к себе выдающихся западных мастеров, например, в Петербурге работали Лео фон Кленце и Карл Фридрих Шинкель. В отечественной архитектуре XIX столетия величие классической традиции, сохраненной вплоть до XX века, ощущалось глубже, чем в зодчестве других стран. Общее увлечение готикой отступило в России перед стремлением выразить черты национального стиля, изучая собственное наследие — от форм, пришедших из Византии, до народного деревянного зодчества и московской, ярославской, новгородской, псковской, владимирской архитектуры Средневековья. В России иностранцев поражало именно это соединение европеизма и национального колорита, составлявшего наиболее привлекательную черту той эпохи.

И сегодня творческий метод эклектики присутствует в мировой архитектуре. Более того, он оказался «живее всех живых» исторических стилей. Что стало особенно заметно к концу тысячелетия — достаточно обратиться к современным американским особнякам или к интерьерам российских зданий. Стоит задуматься, хорошо ли это или же просто неизбежно в ситуации, когда не ясно, каким архитектурным ценностям мы готовы доверять.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

На протяжении последних десятилетий историки постоянно меняли дату появления современной архитектуры. Сначала момент ее рождения относили в глубь XIX века, затем к XVIII столетию, эпохе Французской революции с ее фантастическими архитектурными утопиями, после — к еще более раннему времени, вплоть до начала промышленной революции в Европе в 1650–1690-х годах. В принципе продолжать можно до бесконечности...

Архитектура первобытных людей по-своему тоже очень современна: огромные каменные массы, лаконичные образы — чем не предтеча brutального железобетона? Теоретические дискуссии о современности архитектуры начались только в период Возрождения, но уже в XVII и XVIII веках они встречались едва ли не в каждом трактате. Конечно, их авторы предполагали современность своей эпохи. Однако, говоря о рождении современности, мы имеем в виду возникновение строительного искусства XX века, создавшего неповторимый, очень насыщенный облик нового, плотно застроенного мира, а не только зодчество авангарда или «интернационального стиля» 1920–1930-х годов.

Хронологические границы столетий и исторические рамки эпох вряд ли могут совпадать. По-настоящему XX столетие началось после Первой мировой войны, когда стало невозможно жить в перенасыщенном вещами, исчезающем мире благополучных буржуа, обремененных социальными предрассудками. А закончилось оно 11 сентября 2001 года — в этот день не только погибли тысячи людей, но и пали самые яркие символы современной цивилизации — небоскребы Всемирного торгового центра в Нью-Йорке. XX век исчез вместе с ними, и стало ясно, что мир снова будет иным.

В 1914 году, в Кельне, на знаменитом конгрессе Германского промышленного союза (Werkbund), Герман Мутезиус сказал: «Архитектура и вместе с ней вся деятельность Веркбунда движется в сторону стандартизации... Только стандартизация может... еще раз ввести в обиход универсально признанный, уверенный в себе вкус». Ему возмущенно возразил Анри ван де Велде: «До тех пор, пока существуют художники... они будут протестовать против любой формы стандартизации. Художник, по самой своей сути, является убежденным индивидуалистом, свободным, работающим спонтанно творцом. Он никогда по собственной воле не подчинится дисциплине навязанного ему... канона».

Ван де Велде выражал позицию мастеров стиля модерн, Мутезиус — адептов новой индустриальной архитектуры. Обе точки зрения характерны для XX столетия. Именно их противостояние, борьба между единообразием промышленных форм, применением массовой застройки, с одной стороны, и творческой свободой, к которой стремились архитекторы, — с другой, стали основным противоречием завершившейся эпохи.

Новаторство XX века обозначило окончание огромного периода в истории зодчества, когда декор, прежде всего ордерный, составлял сущность архитектуры. В течение тысячелетий перед ним отступали и форма, и пространство. Со времен древних Египта и Китая, в периоды античности, Средневековья, Возрождения, вплоть до историзма XIX столетия зодчеству был необходим художественный язык (особый для каждой эпохи), чтобы обозначить тектоническую структуру здания, его назначение, смысл образовавшегося пространства. Новая архитектура стремилась полностью отбросить исторические формы такого языка, устранить второстепенную связь между назначением строения и его обликом. Это напоминало попытку отказаться от слов и букв, но продолжать пользоваться синтаксисом. Иными словами, заставить структуру текста стать его содержанием. Трудно представить себе более радикальные перемены в человеческом сознании, тем не менее в области архитектуры они свершились в первые десятилетия прошлого века.

Безусловно, подготовка к изменениям такого масштаба шла достаточно долго, начавшись с трансформации представления о функции постройки. Еще в 1812 году Огастус Пьюджин, один из создателей английской неоготической архитектуры, писал: *«Здание не должно обладать свойствами, которые не были бы связаны с требованиями удобства, конструкции, использования... Малейшая деталь... должна быть целесообразной, конструкция — зависеть от применяемых материалов»*. Вслед за ним подобные мысли высказывали Эжен Виолле-ле-Дюк во Франции, Готфрид Земпер в Германии и многие другие, в том числе Михаил Быковский в России. Однако эти зодчие продолжали работать в исторических стилях, стремясь как можно лучше выразить внутреннюю, конструктивную логику последних. Их наследие не было забыто, и на протяжении всего XX века во многих странах возникали всплески историзма и предпринимались попытки приспособить его формы к новым функциональным требованиям.

«Утюг», или «Фуллер-билдинг», в Нью-Йорке.
США. Архит. Д. Х. Бернэм.
1902 г.



Наконец, во второй половине XIX столетия Уильям Моррис и его последователи стали призывать к тому, чтобы архитектура выражала естественное устройство жизни, а не навязывала ей искусственно созданные одежды. И в то же время движение «Искусства и ремёсла», основанное Моррисом и распространившееся по всему миру, идеализировало ремесленное, ручное производство Средневековья, когда «каждодневный труд улаждался каждодневным рождением искусства», а само искусство было «счастьем и для его создателя, и для того, кто им пользуется». Сторонники Морриса мечтали о построенном руками художника мире, удобство и красота которого предназначены для всех. Один журналист сказал о Моррисе, что *«он хотел всего лишь земного рая»*. Именно эта утопия в конечном счете приведет архитекторов к бескомпромиссности авангарда и позже — к стремлению унифицировать всю жизненную среду тоталитарных режимов XX столетия.

Из желания заново построить целый мир возникла потребность в принципиально иных строительных материалах и технологиях. Весь XIX век инженеры, химики и промышленники готовили металл, стекло и бетон для радикального преобразования архитектуры. Символично, что самые смелые шаги в этом направлении делались именно на всемирных выставках, призванных показать индустриальную мощь стремительно развивавшейся цивилизации. Впервые металл стал средством воплощения архитектурного замысла — знаменитого Хрустального дворца, возведенного по проекту Джозефа Пакстона в 1851 году в Лондоне. В нем разместилась грандиозная выставка, на которой были представлены многие страны мира. Металл, конечно, применяли и раньше, но лишь для внутренних конструкций или в инженерных сооружениях, например мостах, обладавших исключительной художественной выразительностью.

Хрустальный дворец поразил всех и у многих вызвал раздражение. Огромное сооружение простой геометрической формы было перекрыто гигантскими цилиндрическими сводами. Его образовывали одинаковые металлические ячейки, составляющие каркас, а все пространство между ними заполнило стекло. Сторонники историзма именовали Хрустальный дворец то «огуречным парником», то «стеклянным чудовищем». Дело в том, что до возведения этого здания Джозеф Пакстон управлял поместьями герцогов Девонширских и нередко строил оранжереи, причем использовал те же методы и материалы. А слово «чудовище»

невольно приходило на ум посетителям Хрустального дворца, поскольку в парке вокруг него размещались массивные скульптуры динозавров, сделанные из некоего подобия бетона. По мысли создателей выставочного комплекса, небывалые архитектурные формы, возникающие рядом с изображениями древнейших обитателей планеты, должны были свидетельствовать о величии новой цивилизации, заново рождающей мир.

В дальнейшем выставочные павильоны из стали и стекла уже никого не удивляли, хотя и превосходили по размерам произведение Пакстона, как, например, знаменитый Дворец машин, созданный для Парижской выставки 1889 года. Разразился чудовищный скандал, когда Густав Эйфель превратил железо в художественный символ, возведя знаменитую ныне башню. В отличие от функциональных выставочных павильонов, Эйфелева башня представляла собой чистую идеологию новой жизни, исполненную в вечном материале, в буквальном смысле «поставленную на дыбы» и пронзающую небо. Она стала свидетельством победы материала над пространством: металл устремился ввысь, поднявшись над классическими куполами церквей и шпилями готических соборов пораженного Парижа.

Следующий шаг к архитектуре XX столетия был сделан в Новом Свете, причем зодчие Европы не могли привыкнуть к ней в течение нескольких десятилетий. Как показал опыт Луиса Салливана и Дэниела Бернема, создавших первые небоскребы чикагской школы, новые конструкции способны породить небывалые функциональные решения и невиданные формы архитектурного пространства. Впрочем, возводить многоэтажные здания для размещения конторских помещений и банков не было необходимости. Тем более что подобное строительство началось не в Нью-Йорке, а на Среднем Западе США с его бескрайними просторами — в Чикаго и Буффало. Причина заключалась отнюдь не в дороговизне земли: небоскреб сразу же стал своеобразным мифом, говорившим о превосходстве человека над природой, победе над приземленностью, покорении высоты. Подобная архитектура не только служила прекрасной рекламой фирм, размещавшихся в непривычных зданиях, но и выражала более глубокие стремления своих создателей. Вертикаль, третье измерение пространства, покорила архитекторам и их заказчикам — владельцам рождающегося мира.

В XX веке композиции стали свободно размещаться на плоскости. Принцип свободной планировки был окончательно введен

и Петра Еропкина появился человек, который доработал и воплотил в жизнь идеи первого императора с роскошью, достойной величия его замысла.

«...Петербург превратился при Петре Великом в какой-то специфический город архитектурных экспериментов. Наезжали сюда всевозможные гастролеры... Каждый... переделывал то, что делали до него... и либо вскоре умирал, либо покидал Петербург навсегда. Мог ли при таких условиях выработаться какой-либо определенный... стиль? В Петербург попали лишь обломки итальянского барокко, значительно сильнее отразились формы немецкого, но все еще... не было художника-великана, которому по плечу была бы задача и который наложил бы свою печать на Петербург своего времени. Такой человек явился... То был Растрелли», — писал Игорь Эммануилович Грабарь в «Истории русского искусства».

В созданную ранее изысканную планировочную оправу Петербурга Растрелли вставлял, будто драгоценные камни, великолепные дворцы и церкви. Именно «драгоценность» стала свойственна Петербургу в эпоху барокко Елизаветы Петровны. Колонны и пилястры, картуши и раковины, статуи и вазы, сложный рисунок обрамления дверей и окон, белого или позолоченного на фоне ярких, насыщенных цветом стен — все составляло пластичную массу, которой покрывал свои здания Растрелли. Она смотрится очень живописно, переливается и сверкает. И в то же время мастер сочетал изобилие и роскошь деталей с ясностью и упорядоченностью композиций.

К концу царствования Елизаветы Петровны Петербург стал городом барокко. Размах и театральность монументальных перспектив в нем сохранялись, хотя развитие русского императорского барокко было прервано в момент наивысшего расцвета. С приходом к власти Екатерины Великой в 1762 году, за девять лет до смерти Растрелли, вкусы радикально изменились, и на смену барокко пришел классицизм. Однако новая столица России к тому времени уже стала великолепной и неповторимой.

НЕСКОЛЬКО ТЕМ ЕКАТЕРИНИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Обычно период, начавшийся с восшествия на престол Екатерины II, именуют эпохой классицизма из-за увлечения классическими архитектурными формами. При этом практически не учитывается идеология русского зодчества. Попробуем



Интерьер дворца
в Павловске. Россия.
Архит. Ч. Камерон.
1782–1786 гг.

определить, какое влияние оказали философские идеи эпохи Просвещения на архитектуру дворцов и парков Петербурга и Москвы, а также на преобразование городов и усадеб по всей стране.

Однажды Екатерина II и ее приближенные играли в литературную игру — один начинал писать фразу, а другой заканчивал ее. «Мои воздушные замки...» — вывел придворный, — «...они не в воздухе, и я каждый день к ним что-нибудь пристраиваю», — завершила предложение императрица. Ее мысли и мечты реализовывались, в том числе и в многочисленных сооружениях.

В архитектурной идеологии русского Просвещения второй половины XVIII столетия отчетливо прослеживаются несколько основных тем. Среди них — тема «просвещенного благополучия», или стремление к устройству новой цивилизованной жизни и ее архитектурному воплощению. Кроме того, образы русского зодчества той эпохи были связаны с внешней политикой и с взаимоотношениями членов правящей династии. Ярче других выражена тема «непрестанных побед» — стремление увековечить средствами архитектуры память о военных и политических успехах. Идея преемственности власти нашла отражение в императорских резиденциях, подчеркивавших отношения между Екатериной II, ее нелюбимым сыном Павлом и обожаемым внуком Александром.

5 июня 1779 года Екатерина II сообщила барону Мельхиору Гримму о найденных в Риме мозаиках, служивших «украшением будуара покойного императора Клавдия» (императора Древнего Рима). Государыня приказала: «Сделайте так, чтобы их приобрели... они могут быть помещены в моем апартаменте, который... через две тысячи лет перевезут отсюда по приказу императора Китая или какого-нибудь другого глупого тирана, владеющего большей частью мира... 225 золотых цехинов за полбудуара, предназначенного служить трем таким... персонам, как Клавдий, я и будущий император Китая... в течение четырех тысяч лет, никак нельзя считать устрашающим расходом».

Фрагменты древнеримской мозаики были куплены; они до сих пор украшают павильон «Вечерний зал» Царского Села, построенный Джакомо Кваренги.

Русское императорское барокко к 1760-м годам достигло наивысшего расцвета. Императрица Елизавета Петровна умерла в декабре 1761 года, когда обер-архитектор Бартоломео Франческо Растрелли еще не завершил строительство Зимнего дворца

в Петербурге. Впрочем, достроить оставалось немного, и племянник Елизаветы, Петр III, вскоре переехал в новый дворец. Если бы он правил дольше, то классицизм позднее стал бы государственным стилем. Однако правление императора оказалось неудачным, а поведение — крайне эксцентричным. По словам Екатерины II, «все дело заключалось в том, чтобы или погибнуть вместе с сумасшедшим, или спастись вместе с народом, который хотел избавиться от него». В июне 1762 года переворот привел ее к власти. В архитектуре, как и во многом другом, новая государыня отчетливо знала, к чему стремиться.

Классицизм получил распространение в России в последние годы правления Елизаветы Петровны по инициативе Ивана Ивановича Шувалова, первого президента основанной в 1757 году Академии художеств. Он считал необходимым следовать примеру Франции, поэтому заказал проект здания Академии Жаку Франсуа Блонделю. В Петербург был прислан племянник этого прославленного французского архитектора — Жан-Батист Мишель Валлен де ла Мот. Вместе с русским зодчим Александром Филипповичем Кокориновым он переделал проект Блонделя, увеличив его масштаб и придав лаконичность. Здание Академии художеств стало манифестом французского классицизма, более того, образцом архитектурного стиля для городов России.

В конце 1762 года по повелению Екатерины II была создана «Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». Первоначально ей поручили перепланировку столиц, а вскоре — «сделание всех планов» городов для каждой губернии и наблюдение за «строением во всех городах каменных публичных зданий» для государственных учреждений. Речь шла о преобразовании административных центров страны, основанном на представлениях о регулярном городе с классической архитектурой.

«При построении домов должно наблюдать три правила — твердость, способность и красивость (по Витрувию. — Д. Ш.), город в большом есть то же самое, что дом в малом... нужно, чтобы улицы были широки и прямы, площади большие, публичные дома на способных местах... все дома... на всю улицу... одною сплошною фасадом», — писал Иван Иванович Бецкой, сменивший Шувалова на посту президента Академии художеств.

С 1762 по 1796 год Комиссия разработала новые регулярные планы более 350 русских городов. Обычно при этом выполнялись развертки основных улиц с застройкой в духе классицизма. Для повсеместного использования был разработан десяток

типовых проектов жилых домов и лавок, однако средств на перестройку многочисленных зданий не хватало. Градостроительство екатерининских времен в основном сводилось к созданию новой планировки поселений в соответствии со взглядами философов Просвещения, с которыми переписывалась императрица.

«Если бы по мановению волшебной палочки Вы, Ваше Величество, могли на завтра... построить... множество домов, я все же повторил бы свой призыв: “Прокладывайте улицы”» — такой совет дал Екатерине II великий французский философ Дени Дидро.

Собственные загородные резиденции и постройки своего первого фаворита Григория Орлова Екатерина II предпочитала возводить в ином стиле, нежели городские. В подобных случаях она прибегала к услугам архитектора из Неаполя Антонио Ринальди, который принес в Петербург моду на менее строгие классические формы, нежели были приняты в кругу Валлен де ла Мота. В произведениях Ринальди присутствовали элементы позднего барокко и рококо; на его манеру заметно влияли и архитектурные вкусы императрицы. В 1760-х годах, планируя отделку Собственной дачи и парка в Ораниенбауме, Екатерина II дала волю фантазии. Активно использовались восточные мотивы, поэтому дворец получил название Китайского.

Тема «восточного каприза» стала одной из важнейших в российском зодчестве той эпохи. Постройки в китайском духе возводили все архитекторы, пользовавшиеся популярностью у императрицы, — Антонио Ринальди, Георг Фельтен, Василий и Илья Нееловы, Чарльз Камерон. В Царском Селе были построены Китайский городок и Китайская деревня, несколько китайских мостов и павильонов, здание Китайской оперы. Главным въездом служила арка Большого каприза — искусственной скалистой горы, вершину которой украшала беседка в виде китайского храма. В соответствии с замыслом авторов, каждый гость Царского Села должен был проехать мимо непривычных иностранных построек и осознать, что по воле всемогущей императрицы может возникнуть абсолютно все. В том числе и Китай под Петербургом.

В 1773 году Екатерина II решила оформить царскосельский сад в греко-римском духе. В конце 1770-х годов взгляды Екатерины Великой изменились под влиянием античного искусства. Она стала искать мастеров для создания новых построек. Как заметила государыня в письме Мельхиору Гримму, *«я хотела двух*

итальянцев, поскольку у нас есть французы, которые слишком много знают и строят дрянные дома». В ее представлениях об архитектуре первое место отводилось Италии. В Риме удалось найти двух мастеров, готовых отправиться в Петербург. Речь идет о Джакомо Кваренги, вскоре ставшем одним из ведущих архитекторов России, и Джакомо Тромбара, который в основном работал в русской провинции. Для строительства «Римского дома» в Царском Селе императрица пригласила Чарльза Камерона, получившего известность благодаря книге «Термы римлян». Этого воспитанного в Риме шотландского эмигранта Екатерины II также воспринимала как итальянца.

В Париж было направлено объявление о конкурсе, по условиям которого требовалось, *«чтобы один или несколько художников поискали в греческой или римской античности... дом с полной обстановкой... Следует создать резюме века Цезарей, Августов, Цицеронов и Меценатов и создать такой дом, чтобы можно было поместить всех этих людей в одном месте»*.

Большинство архитекторов, работавших в Петербурге в конце 1770-х годов, оказались поклонниками великого ренессансного мастера из Виченцы Андреа Палладио. Вряд ли это было случайностью. В то время в России повсеместно велось строительство дворянских усадеб, чему в немалой степени способствовала мода на палладианские виллы и английские загородные дома XVIII века. Русский архитектор Николай Александрович Львов, побывавший в Виченце и Риме и издавший перевод Первой книги об архитектуре Палладио, присоединился к Кваренги и Камерону, которые популяризировали в России творчество итальянского мастера. Кваренги, родившийся близ Бергамо и учившийся в Риме, создал в Петербурге, императорских резиденциях и усадьбах фаворитов Екатерины II ряд композиций в духе великого итальянца. В Эрмитажном театре в Петербурге он устроил зал, следуя схеме театра Олимпико в Виченце. Сооружая Английский дворец в Петергофе, здания Академии наук и Ассигнационного банка в Петербурге, Кваренги выработал собственный почерк; в его архитектуре соединялись сдержанные фасады и ордер в композиции с торжественными интерьерами, где с археологической точностью воспроизводился римский декор.

Дворец в Павловске, спроектированный Чарльзом Камероном, оказал серьезное влияние на оформление частных усадеб по всей России. Для наследника престола мастер создал резиденцию «идеального джентльмена» с палладианским домом,