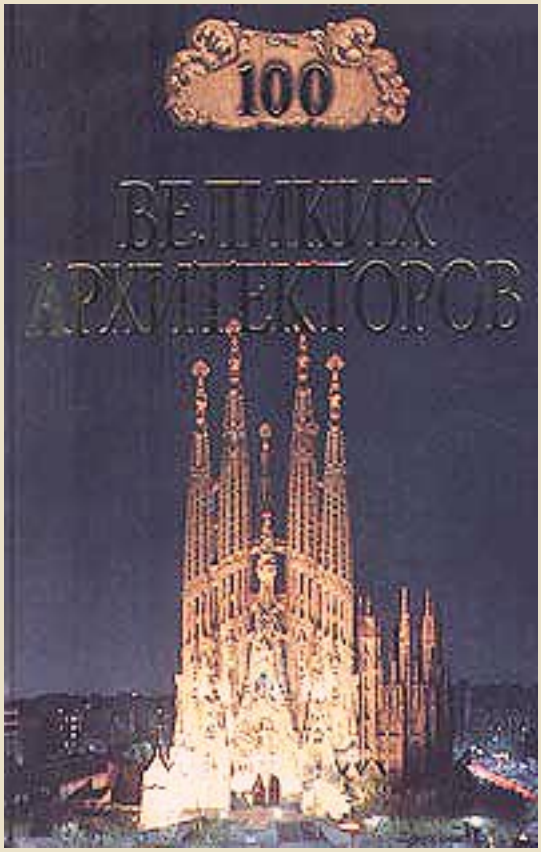


Каждый город имеет свое лицо, свой силуэт: в Париже – это Эйфелева башня, в Лондоне – Биг-Бен, в Санкт-Петербурге – Адмиралтейство, Петропавловская крепость, Исаакиевский собор, в Москве – Кремль… За великими творениями архитектуры стоят знаменитые зодчие: Брунеллески, Фьораванти, Микеланджело, Бернини, Растрелли, Баженов, Казаков, Кваренги, Росси, Бове, Гауди… 100 великих архитекторов – 100 удивительных судеб.

100 великих архитекторов

Д.К. Самин
100 великих архитекторов
ВВЕДЕНИЕ

Силуэт города – всегда его образный, пространственный знак, издали ориентирующий путешественника. Можно ли представить Париж без Эйфелевой башни? А разве не уникален силуэт каждого из трех доминирующих в центре Санкт-Петербурга сооружений – Адмиралтейства, Петропавловской крепости, Исаакиевского собора? А что за Лондон без Биг-Бена?

Но часто ли мы задумываемся о том, кто автор этих грандиозных сооружений, определяющих лицо города? Эйфелю повезло – башня названа его именем. Но далеко не каждый вспомнит зодчего, спроектировавшего Успенский собор в Москве или собор Святого Павла в Лондоне.

И вот ведь еще один парадокс – знаменитые постройки зодчих словно заменили им лицо. Вы без труда отыщете в энциклопедии изображение Эйфелевой башни и наверняка не найдете портрета самого автора.

Еще меньше повезло архитекторам многочисленных памятников старины. Неизвестны создатели Колизея и Пантеона, Нотр-Дама и Альгамбры. В других случаях об архитекторах ничего не известно, кроме имени. Все унесла река времени.

Итак, с одной стороны, работа архитектора – самая благодарная – ведь его произведение каждый день видят и им восхищаются тысячи людей, а с другой стороны, поэту, композитору, художнику легче. Их творческая мысль выражается непосредственно – в поэме, в партитуре, на полотне.

Другое дело – архитектурный проект. Сам по себе он не представляет цели творчества архитектора. Разумеется, случается, когда проекты, оставаясь на бумаге, оказывают влияние на развитие зодчества, бывают времена, когда архитектурные идеи главным образом выражаются в чертежах и фантазиях. Но то исключения – проекты должны воплощаться в натуре. Однако для их воплощения необходим труд тысячи людей. Дело это долговременное, отнимающее, как правило, годы, а бывает так, что архитектор всю жизнь отдает лишь одному своему детищу. И судьба этого детища зависит не от него одного. Есть еще и заказчик, есть исполнитель, призванный воплотить идею зодчего в точном соответствии с проектом.

В былые времена заказчик-владыка, заказчик-монарх, иные вельможные заказчики, олицетворяющие власть и богатство, обращались к услугам зодчего, имея в виду двоякую цель. Храмы, дворцы и другие сооружения призваны были служить не только прямому своему назначению, но еще символизировать власть и демонстрировать богатство. Творение архитектора должно было прославить его владельца, увековечить его имя. Ему излагалась задача, он привлекал подрядчика, с него и спрашивалось. Но заказчик платил и потому повелевал и указывал. В известном смысле он творил и сам заодно с архитектором.

И далеко не всегда отношения мастера и заказчика были безоблачными. Русские архитекторы нередко оказывались жертвой политических интриг и взаимоотношений в царской семье. Великий русский зодчий Василий Баженов много потерпел от императорского своеволия. Так, по повелению Екатерины было прекращено строительство спроектированного им гигантского Кремлевского дворца, начатое главным образом в политических целях. Ему пришлось пережить отставку от строительства дворцового комплекса в Царицыно, на который он потратил многие годы.

Эти факты хрестоматийны. Но мало кто знает о другом великом произведении русского зодчества – Дворце в Пелле. Это о нем, о творении зодчего Ивана Старова, Екатерина писала: «Все мои загородные дворцы только хижины в сравнении с Пеллой, которая воздвигается как феникс». Незавершенный дворец был безжалостно разобран Павлом, ненавистником всех начинаний матушки, для нужд строительства Михайловского замка. Осталось от него только изображение на веере.

Меняется жизнь, меняется и архитектура. В далеком прошлом, когда зодчество демонстрировало единство и гармонию, понятие «архитектура» определялось хрестоматийной триадой Витрувия – польза, прочность, красота. Современная триада архитектуры содержит в себе иные составляющие – наука, техника, искусство.

Сегодня рядом с архитектором работают конструкторы, инженеры по отоплению и вентиляции, водопроводу и канализации, электрооборудованию и слабым токам, специалисты в области металлоконструкций и нестандартного оборудования, различных механических и пневматических устройств, инженеры-экономисты и т д. и т п.

Сегодня архитектор располагает мощными компьютерами и самыми современными материалами. Его возможности несоизмеримы с возможностями прежних мастеров. Однако по-прежнему зодчий руководствуется собственным опытом, своей художественной интуицией. И сегодня нет готовых рецептов. Никто еще не сумел выразить в словесной или математической формуле путь к достижению творческой цели. Но если кто-нибудь откроет такой рецепт – освободит творца от мучительных сомнений сомнительного торжества, доставляемого непрочным сознанием достижения желаемого, – жизнь утратит свою прелесть.

Вальтер Гропиус ставил перед собой сакраментальный вопрос: «Архитектор – слуга или вождь?». И нашел на него единственно правильный ответ: «Поставьте вместо «или» – «и»».

Архитектору было нелегко в прошлом, вряд ли его жизнь станет легкой в будущем. Творчество сложно извечно. Не было такого времени в истории зодчества, которое создавало бы одни только шедевры. Это всегда удавалось немногим.

Больше, чем архитектор посмеет позволить себе сам, – никто ему не позволит. Но большее посмевший большего и достигнет. Кто может заведомо определить предел творческой смелости? А кто остановит творческую мысль, тот всегда рискует остановить прогресс.

ФИЛИППО БРУНЕЛЛЕСКИ

(1377—1446)

Быть может, ни в одной другой области художественной культуры Италии поворот к новому пониманию не был в такой степени связан с именем одного гениального мастера, как в архитектуре, где родоначальником нового направления явился Брунеллески.

Филиппо Брунеллески родился в 1377 году во Флоренции. Монетти так рассказывает о детстве и ранней юности Брунеллески:

«Как это принято у людей состоятельных и как это в большинстве случаев делается во Флоренции, Филиппо с раннего возраста обучался чтению, письму и счету, а также немного латыни. Отец его был нотариусом и думал, что сын займется тем же, потому что среди тех, кто не собирался становиться доктором, или юристом, или священником, мало кто в то время изучал латынь или кого заставляли ее учить.

Филиппо был очень послушным, прилежным, робким и стыдливым, и это ему служило на пользу больше, чем угрозы, – в то же время он был честолюбив, когда нужно было чего-либо добиться. С самых ранних лет он проявлял интерес к рисованию и к живописи и занимался этим очень успешно.

Когда отец решил, согласно обычаю, обучать его ремеслу, Филиппо выбрал ювелирное дело, и отец, будучи человеком разумным, с этим согласился.

Благодаря своим занятиям живописью Филиппо скоро стал профессионалом в ювелирном ремесле и, на удивление всем, очень преуспел. В черни, и смальте, и в рельефе по камню, и в резьбе, гранении и полировке драгоценных камней он в короткое время стал превосходным мастером, и так было во всем, за что он брался, и в этом искусстве и во всяком другом он добивался успеха гораздо большего, чем это казалось возможным в его возрасте».

В 1398 году Брунеллески вступил в «Арте делла сета» и стал золотых дел мастером. В этом цехе, занимавшемся производством шелковых тканей, пряли также золотые и серебряные нити. Однако вступление в цех еще не давало аттестата, он получил его лишь шесть лет спустя, в 1404 году. До этого он проходил практику в мастерской известного ювелира Линардо ди Маттео Дуччи в Пистойе. Филиппо оставался в Пистойе до 1401 года. Когда объявили конкурс на вторые двери флорентийского Баптистерия, он, по-видимому, жил уже во Флоренции, ему исполнилось двадцать четыре года.

Поездка в Рим вместе с Донателло, где оба мастера изучали памятники античного искусства, имела решающее значение для Брунеллески в выборе своего главного дела. Но его жизнь была связана не только с зодчеством, но и с политикой. Филиппо располагал крупным состоянием, имел дом во Флоренции и земельные владения в ее окрестностях. Он постоянно избирался в правительственные органы Республики, с 1400 по 1405 год – в Совет дель Пополо или Совет дель Коммуне. Затем, после тринадцатилетнего перерыва, с 1418 года он регулярно избирался в Совет дель Дудженто и одновременно в одну из «палат» – дель Пополо или дель Коммуне, причем не пропускал почти ни одного заседания.

Вся строительная деятельность Брунеллески, как в самом городе, так и за его пределами, проходила по поручению или с одобрения Флорентийской коммуны. По проектам Филиппо и под его руководством была возведена целая система укреплений в завоеванных Республикой городах, на границах подчиненных ей или контролируемых территорий. Крупные фортификационные работы велись в Пистойе, Лукке, Пизе, Ливорно, Римини, Сиене и в окрестностях этих городов. Флоренция оказалась окруженной широким кольцом крепостей. Брунеллески укреплял берега Арно, строил мосты. Он включен в сложные отношения с миланскими герцогами. В краткие промежутки перемирий его посылали в Милан, Мантую, Феррару – по-видимому, не только в связи с его профессиональными обязанностями, но и с дипломатической миссией.

Если до конкурса на возведение купола собора Санта-Мария дель Фьоре Брунеллески оставался «частным» человеком, свободным в выборе занятий и развлечений, то теперь он стал человеком государственным, жизнь которого была расписана по часам. Он работал сразу на нескольких объектах, руководил большими группами мастеров и рабочих. Параллельно со строительством собора в том же 1419 году Брунеллески приступил к созданию комплекса Воспитательного дома.

Фактически Брунеллески был главным архитектором Флоренции; он почти не строил для частных лиц, выполнял преимущественно правительственные или общественные заказы. В одном из документов флорентийской Синьории, который датируется 1421 годом, его называют: «…муж проницательнейшего ума, одаренный удивительным мастерством и изобретательностью…».

Купол собора Санта-Мария дель Фьоре – наиболее раннее из крупнейших произведений Брунеллески во Флоренции. Сооружение купола над алтарной частью базилики, начатое архитектором Арнольфо ди Камбио около 1295 года и законченное в основном к 1367 году зодчими Джотто, Андреа Пизано, Франческо Таленти, для средневековой строительной техники Италии оказалось непосильной задачей. Она была разрешена только мастером Возрождения, новатором, в лице которого гармонично сочетались архитектор, инженер, художник, ученый-теоретик и изобретатель.

Прежде чем приступить к работе, Брунеллески начертил план купола в натуральную величину. Он воспользовался для этого отмелью Арно рядом с Флоренцией. Официальное начало строительных работ было отмечено 7 августа 1420 года торжественным завтраком. По винтовой лестнице на барабан собора было поднято угощение: бочонок красного вина для рабочих и мастеров, фьяска белого треббиано для руководства и корзины с хлебом и дынями.

С октября этого года Брунеллески и Гиберти стали получать жалованье, правда, весьма скромное, поскольку считалось, что они осуществляют лишь общее руководство и не обязаны бывать на строительной площадке регулярно.

Трудность возведения купола заключалась не только в огромных размерах перекрываемого пролета (диаметр купола у основания составляет около 42 метров), но и в необходимости возвести его без лесов

на высоком восьмиугольном барабане с относительно небольшой толщиной стен. Поэтому все усилия Брунеллески были направлены на максимальное облегчение веса купола и уменьшение сил распора, действующих на стены барабана. Облегчение веса свода было достигнуто устройством пустотелого купола с двумя оболочками, из которых более толстая нижняя является несущей, а более тонкая верхняя – защитной. Жесткость конструкции обеспечивалась каркасной системой, основу которой составили восемь главных несущих ребер, расположенных по восьми углам восьмигранника и связанных между собой опоясывающими их каменными кольцами. Это крупнейшее нововведение строительной техники Возрождения было дополнено характерным для готики приемом – приданием своду стрельчатого очертания.

Альберти чутьем художника понял и оценил этот дерзкий замысел, сказав, что Филиппо «воздвиг свое огромное сооружение над небесами», то есть выше небес. Именно в этом заключался замысел Филиппо, за осуществление которого он бился до последнего дня, – создать второе, рукотворное небо, «неслыханное и невиданное», огромную небесную конструкцию, обращенную, как вызов, к небесам и с небесами соперничающую.

Флорентийский купол действительно господствовал над всем городом и окружающим его ландшафтом. Сила его определяется не только гигантскими абсолютными размерами, не только упругой мощью и вместе с тем легкостью взлета его форм, но тем сильно укрупненным масштабом, в котором решены части здания, возвышающиеся над городской застройкой, – барабан с его огромными круглыми окнами и крытые красной черепицей грани свода с разделяющими их мощными ребрами. Простота его форм и крупный масштаб контрастно подчеркнуты относительно более мелкой расчлененностью форм венчающего фонаря.

В новом образе величавого купола как монумента, воздвигнутого во славу города, воплотилась идея торжества разума, характерная для гуманистических устремлений эпохи. Благодаря новаторскому образному содержанию, важной градостроительной роли и конструктивному совершенству флорентийский купол явился тем выдающимся архитектурным произведением эпохи, без которого немыслимы были бы ни купол Микеланджело над римским собором Святого Петра, ни восходящие к нему многочисленные купольные храмы в Италии и других странах Европы.

Связанный средневековыми частями собора, Брунеллески в своем куполе, естественно, не мог добиться полного стилевого соответствия новых и старых форм. Так что первенцем архитектурного стиля раннего Возрождения стал Воспитательный дом во Флоренции.

В плане здания, который решен в виде обстроенного по периметру большого квадратного двора, обрамленного легкими арочными портиками, использованы приемы, восходящие к архитектуре средневековых жилых зданий и монастырских комплексов с их защищенными от солнца уютными внутренними двориками. Однако у Брунеллески вся система помещений, окружающих центр композиции – внутренний двор, – приобрела более упорядоченный, регулярный характер. Самым важным новым качеством в пространственной композиции здания явился принцип «открытого плана»,

который включает в себя такие элементы окружения, как уличный проезд, проходной двор, связанные системой входов и лестниц со всеми основными помещениями. Эти особенности получили отражение и в его внешнем облике. Фасад здания, расчлененный на два неравных по высоте этажа, в отличие от средневековых сооружений такого типа, выделяется исключительной простотой форм и ясностью пропорционального строя.

Разработанные в Воспитательном доме тектонические принципы, выражающие своеобразие ордерного мышления Брунеллески, получили дальнейшее развитие в старой сакристии (ризнице) церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (1421—1428). Интерьер старой сакристии – первый в архитектуре Возрождения пример центрической пространственной композиции, возрождающей систему купола, который перекрывает квадратное в плане помещение. Внутреннее пространство сакристии отличается большой простотой и четкостью: кубическое по пропорциям помещение перекрыто ребристым куполом на парусах и на четырех подпружных арках, опирающихся на антаблемент пилястр полного коринфского ордера. Более темные по цвету пилястры, архивольты, арки, гурты и ребра купола, а также связующие и обрамляющие элементы (круглые медальоны, наличники окон, ниши) вырисовываются своими четкими очертаниями на светлом фоне оштукатуренных стен. Такое сочетание ордера, арок и сводов с поверхностями несущих стен создает ощущение легкости и прозрачности архитектурных форм.

Одновременно с перестройкой церкви Сан-Лоренцо Брунеллески работал на менее ответственных строительных площадках – в капелле Барбадори в церкви Санта-Феличита по другую сторону Арно и в Палаццо Барбадори.

В 1429 году представители флорентийского магистрата направили Брунеллески под Лукку для руководства работами, связанными с осадой города. После осмотра местности Брунеллески предложил проект. Замысел Брунеллески состоял в том, чтобы, возведя систему плотин на реке Серкио и подняв таким способом уровень воды, открыть в нужный момент шлюзы, чтобы вода, хлынув по специальным каналам, затопила всю местность вокруг городских стен, принудив Лукку к сдаче. Проект Брунеллески был реализован, однако потерпел фиаско, вода, хлынув, затопила не осажденный город, а лагерь осаждающих, который пришлось спешно эвакуировать.

Возможно, Брунеллески и не был виноват – Совет Десяти не предъявлял к нему никаких претензий. Однако флорентийцы считали Филиппо виновником провала луккской кампании, они не давали ему прохода на улицах. Брунеллески был в отчаянии. В сентябре 1431 года он составил завещание, по-видимому, опасаясь за свою жизнь. Существует предположение, что в это время он уехал в Рим, спасаясь от позора и преследований.

Однако все это не помешало Филиппо три года спустя снова «вступить в бой, не боясь риска». В 1434 году он демонстративно отказался платить взнос в цех каменщиков и деревообработчиков. Это был вызов, брошенный художником, осознавшим себя независимой творческой личностью, цеховому принципу организации труда. В результате конфликта Филиппо оказался в долговой тюрьме. Заключение не заставило

Брунеллески покориться, и вскоре цех вынужден был уступить: Филиппо освободили по настоянию музея Опера дель Дуомо, поскольку без него не могли продолжаться строительные работы. Это был своеобразный реванш, взятый Брунеллески после провала при осаде Лукки.

Филиппо считал, что он окружен врагами, завистниками, предателями, старавшимися его обойти, обмануть, обокрасть. Было ли так на самом деле, сказать трудно, но именно так воспринимал свое положение Филиппо, такова была его жизненная позиция.

На настроение Брунеллески, без сомнения, повлиял и поступок его приемного сына – Андреа Лаццаро Кавальканти по прозванию Буджано. Филиппо усыновил его в 1417 году пятилетним ребенком и любил как родного, воспитал, сделал своим учеником, помощником. В 1434 году Буджано убежал из дома, взяв все деньги и драгоценности. Из Флоренции он уехал в Неаполь. Что произошло, неизвестно, известно только, что Брунеллески заставил его вернуться, простил и сделал своим единственным наследником. По-видимому, в этой ссоре виноват был не один Буджано.

Придя к власти, Козимо Медичи очень решительно расправился со своими соперниками Альбицци и со всеми, кто их поддерживал. На выборах в Советы в 1432 году Брунеллески впервые был забаллотирован. Он перестал принимать участие в выборах и отказался от политической деятельности.

Еще в 1430 году Брунеллески начал строительство капеллы Пацци, где нашли свое дальнейшее усовершенствование и развитие архитектурные и конструктивные приемы сакристии церкви Сан-Лоренцо. Эта капелла, выстроенная по заказу семейства Пацци в качестве их семейной молельни и служившая также для собраний духовных лиц из монастыря Санта-Кроче, является одним из самых совершенных и ярких произведений Брунеллески. Она расположена в узком и длинном средневековом дворе монастыря и представляет собой прямоугольное в плане помещение, вытянутое поперек двора и замыкающее одну из его коротких торцовых сторон.

Брунеллески спроектировал капеллу так, что она сочетает в себе поперечное развитие пространства интерьера с центрической композицией, а снаружи подчеркнуто фасадное решение здания с его купольным завершением. Основные пространственные элементы интерьера распределены по двум взаимно перпендикулярным осям, отчего возникает уравновешенная система здания с куполом на парусах в центре и тремя неравными по ширине ветвями креста по его сторонам. Отсутствие четвертой восполнено портиком, средняя часть которого выделена плоским куполом.

Интерьер капеллы Пацци – один из наиболее характерных и совершенных образцов своеобразного применения ордера для художественной организации стены, что является особенностью архитектуры раннего итальянского Возрождения. С помощью ордера пилястр зодчие расчленяли стену на несущие и несомые части, выявляя действующие на нее усилия сводчатого перекрытия и придавая сооружению необходимую масштабность и ритм. Брунеллески был первым, кто при этом сумел правдиво показать несущие функции стены и

условность ордерных форм.

В 1436 году Брунеллески начал работать над проектом базилики Сан-Спирито. Базилика имеет своеобразный план: боковые нефы с прилегающими к ним полукруглыми капеллами образуют единый непрерывный ряд равных ячеек, обходящий церковь по всему периметру, за исключением западного фасада. Подобное построение капелл в виде полукруглых ниш имеет существенное конструктивное значение: складчатая стена могла быть предельно тонкой и в то же время хорошо воспринимала распор парусных сводов боковых нефов.

Последней культовой постройкой Брунеллески, в которой наметился синтез всех его новаторских приемов, была оратория (часовня) Санта-Мария дельи Анджели во Флоренции (заложена в 1434 году). Здание это не было закончено.

Вопрос о роли Брунеллески в создании нового типа городского дворца чрезвычайно усложняется тем, что единственным произведением подобного рода, для которого авторство мастера засвидетельствовано документально, остается недостроенный и сильно испорченный палаццо ди Парте Гвельфа. Однако и здесь Брунеллески достаточно ярко проявил себя как новатор, порвав со средневековой традицией гораздо решительнее, чем большинство его современников и преемников. Пропорции здания, его членения и формы определяются системой классического ордера, что составляет наиболее примечательную особенность этой постройки, представляющей самый ранний пример использования ордера в композиции городского палаццо Возрождения.

Во Флоренции сохранился ряд произведений, обнаруживающих если не непосредственное участие Брунеллески, то, во всяком случае, его непосредственное влияние. К ним относятся палаццо Пацци, палаццо Питти и Бадия (аббатство) во Фьезоле.

Ни одно из начатых Филиппо больших строительств не было им закончено, на всех он был занят, всеми руководил одновременно И не только во Флоренции. Параллельно он строил в Пизе, Пистойе, Прато – в эти города ездил регулярно, иногда несколько раз в год. В Сиене, Лукке, Вольтерре, в Ливорно и его окрестностях, в Сан-Джованни Валь д'Арно он возглавлял фортификационные работы. Брунеллески заседал в различных советах, комиссиях, давал консультации по вопросам, связанным с архитектурой, строительством, инженерным делом; его приглашали в Милан в связи с постройкой собора, спрашивали его совета относительно укрепления Миланского замка. Он ездил в качестве консультанта в Феррару, Римини, Мантую, проводил экспертизу мрамора в Карраре.

Брунеллески очень точно описал обстановку, в которой ему приходилось работать на протяжении всей своей жизни. Он выполнял заказы коммуны, деньги брались из государственной казны. Поэтому работа Брунеллески на всех ее стадиях контролировалась разного рода комиссиями и назначавшимися коммуной чиновниками. Каждое его предложение, каждая модель, каждый новый этап в строительстве подвергался проверке. Его снова и снова заставляли участвовать в конкурсах, получать одобрение жюри, состоявших, как правило, не столько из специалистов, сколько из уважаемых граждан, зачастую ничего не понимавших в существе вопроса и сводивших при обсуждениях свои

политические и частные счеты.

Брунеллески приходилось считаться с новыми формами бюрократии, сложившимися во Флорентийской Республике. Его конфликт – это не конфликт нового человека с пережитками старого средневекового устройства, но конфликт человека нового времени с новыми формами организации общества.

Брунеллески умер 16 апреля 1446 года. Его похоронили в Санта-Мария дель Фьоре.

ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ (1404—1472)

Имя Альберти по праву называется одним из первых среди великих творцов культуры итальянского Возрождения. Его теоретические сочинения, его художественная практика, его идеи и, наконец, сама его личность гуманиста сыграли исключительно важную роль в становлении и развитии искусства раннего Возрождения. «Должен был появиться человек, – писал Леонардо Ольшки, – который, владея теорией и имея призвание к искусству и практике, поставил бы стремления своего времени на прочную основу и придал бы им определенное направление, в котором им предстояло развиваться в будущем. Этим многосторонним, но в то же время гармоническим умом был Леон Баттиста Альберти».

Леон Баттиста Альберти родился 14 февраля 1404 года в Генуе. Его отец – Леонардо Альберти, внебрачным сыном которого был Леон, принадлежал к одной из влиятельных купеческих фамилий Флоренции, изгнанной из родного города политическими противниками. Первоначальное образование Леон Баттиста получил в Падуе, в школе известного гуманиста-педагога Гаспарино да Барцицца, а после смерти отца в 1421 году уехал в Болонью, где изучал в университете каноническое право и посещал лекции Франческо Филельфо по греческому языку и литературе. По окончании университета в 1428 году ему было присвоено звание доктора канонического права.

Хотя в Болонье Альберти попал в блестящий круг литераторов, собиравшихся в доме кардинала Альбергати, эти университетские годы были для него тяжелыми и неудачливыми: смерть отца резко подорвала его материальное благополучие, тяжба с родственниками из-за наследства, незаконно ими отторгнутого, лишала его покоя, чрезмерными занятиями он подорвал свое здоровье.

Со студенческими годами связано начало увлечений Альберти математикой и философией. В ранних сочинениях Альберти («Филодоксус», «О преимуществах и недостатках науки», «Застольные беседы») болонского периода ощущаются беспокойство и тревога, сознание неотвратимости слепой судьбы. Соприкосновение с флорентийской культурой, после разрешения вернуться на родину, способствовало изживанию этих настроений.

Во время поездки в свите кардинала Альбергати по Франции, Нидерландам и Германии в 1431 году Альберти получил массу архитектурных впечатлений. Последующие затем годы пребывания в Риме (1432—1434) явились началом его многолетних штудий памятников античного зодчества. Тогда же Альберти стал изучать картографию и теорию живописи, одновременно работая над сочинением «О семье»,

посвященном проблемам морали.

В 1432 году по протекции влиятельных покровителей из высшего клира Альберти получил должность в папской канцелярии, где и прослужил более тридцати лет.

Трудолюбие Альберти было поистине безмерно. Он полагал, что человек, подобно морскому кораблю, должен проходить огромные пространства и «стремиться трудом заслужить похвалу и плоды славы». Как писателя, его одинаково интересовали и устои общества, и жизнь семьи, и проблематика человеческой личности, и вопросы этики. Он занимался не только литературой, но и наукой, живописью, скульптурой и музыкой.

Его «Математические забавы», как и трактаты «О живописи», «О статуе», свидетельствуют об основательных познаниях их автора в области математики, оптики, механики. Он ведет наблюдения за влажностью воздуха отчего рождается гигрометр. Задумывается над созданием геодезического инструмента для измерения высоты зданий и глубины рек и для облегчения нивелировки городов. Альберти проектирует подъемные механизмы для извлечения со дна озера затонувших римских кораблей. От его внимания не ускользают и такие второстепенные вещи, как культивирование ценных пород лошадей, тайны женского туалета, код шифрованных бумаг, форма написания букв. Разнообразие его интересов настолько поражало его современников, что один из них записал на полях альбертиевской рукописи: «Скажи мне, чего не знал этот человек?», а Полициано, упоминая Альберти, предпочитал «молчать, нежели сказать о нем слишком мало».

Если попытаться дать общую характеристику всему творчеству Альберти, то наиболее очевидным будет стремление к новаторству, органически сочетающееся с вдумчивым проникновением в античную мысль.

В 1434—1445 годах в свите папы Евгения IV Альберти побывал во Флоренции, Ферраре, Болонье. Во время длительного пребывание во Флоренции, он завязал дружеские отношения с основоположниками ренессансного искусства – Брунеллески, Донателло, Гиберти. Здесь им были написаны его трактаты о скульптуре и живописи, а также его лучшие гуманистические сочинения на итальянском языке – «О семье», «О душевном спокойствии», которые сделали его общепризнанным теоретиком и ведущей фигурой нового художественного движения. Многократные поездки по городам Северной Италии также немало способствовали пробуждению у него живого интереса к разнообразной художественной деятельности. Вернувшись в Рим, Альберти с новой энергией возобновил свои штудии античной архитектуры и в 1444 году приступил к составлению трактата «Десять книг о зодчестве».

К 1450 году трактат вчерне был закончен и два года спустя в более выправленной редакции – той, которую известна сегодня, – был дан на прочтение папе Николаю V. Альберти, поглощенный в дальнейшем своими проектами и постройками, оставил свое сочинение не вполне законченным и более к нему не возвращался.

Первые архитектурные опыты Альберти обычно связываются с его двукратным пребыванием в Ферраре, в 1438 и 1443 годах. Находясь в

дружеских отношениях с Лионелло д'Эсте, ставшим в 1441 году маркизом Феррарским, Альберти консультировал сооружение конного памятника его отцу, Никколо III.

После смерти Брунеллески в 1446 году во Флоренции среди его последователей не осталось ни одного зодчего, равного ему по значению. Таким образом, на переломе века Альберти оказался в роли ведущего зодчего эпохи. Только теперь он получил настоящие возможности реализовать свои архитектурные теории на практике.

Все постройки Альберти во Флоренции отмечены одной примечательной особенностью. Принципы классического ордера, извлеченные мастером из римской античной архитектуры, применены им с большой тактичностью к традициям тосканского зодчества. Новое и старое, образуя живое единство, придает этим постройкам неповторимо «флорентинский» стиль, весьма отличный от того, в каком были выполнены его сооружения в Северной Италии.

Первой работой Альберти в родном городе был проект дворца для Джованни Ручеллаи, строительство которого вел между 1446 и 1451 годами Бернардо Росселлино. Палаццо Ручеллаи очень отличается от всех зданий города. На традиционную схему трехэтажного фасада Альберти как бы «накладывает» сетку классических ордеров. Вместо массивной стены, образованной рустованной кладкой каменных блоков, мощный рельеф которых постепенно сглаживается по мере движения вверх, перед нами гладкая плоскость, ритмически расчлененная пилястрами и лентами антаблементов, четко очерченная в своих пропорциях и завершаемая значительно вынесенным карнизом.

Небольшие квадратные окна первого этажа, высоко поднятые от земли, колонки, разделяющие окна двух верхних этажей, дробный бег модульонов карниза чрезвычайно обогащают общую ритмику фасада. В архитектуре городского дома исчезают следы былой замкнутости и тот «крепостной» характер, что был присущ всем другим дворцам Флоренции того времени. Не случайно Филарете, упоминая в своем трактате постройку Альберти, отметил, что в ней «весь фасад… сделан в античной манере».

Вторая важнейшая постройка Альберти во Флоренции также была связана с заказом Ручеллаи. Один из богатейших людей города, он, по словам Вазари, «пожелал сделать за свой счет и целиком из мрамора фасад церкви Санта-Мария Новелла», поручив проект его Альберти. Работа над фасадом церкви, начавшаяся в XIV веке, не была завершена. Альберти должен был продолжить начатое готическими мастерами. Это затруднило его задачу, ибо, не разрушая сделанного, он вынужден был включить в свой проект элементы старой декорации – узкие боковые двери со стрельчатыми тимпанами, стрельчатые арки наружных ниш, разбивку нижней части фасада тонкими лизенами с аркатурой в проторенессансном стиле, большое круглое окно в верхней части. Его фасад, строительство которого велось между 1456 и 1470 годами мастером Джованни ди Бертино, явился своеобразной классической перефразировкой образцов проторенессансного стиля.

По заказу своего покровителя Альберти исполнил и другую работу. В церкви Сан-Панкрацио, примыкавшей к задней стороне Палаццо Ручеллаи, в 1467 году по проекту мастера была выстроена фамильная

капелла. Декорированная пилястрами и геометрической инкрустацией с разнообразными по рисунку розетками, она стилистически близка к предыдущей постройке.

Несмотря на то что постройки, созданные во Флоренции по проектам Альберти, по своему стилю тесно примыкали к традициям флорентийской архитектуры, они оказали лишь косвенное влияние на ее развитие во второй половине XV века. По-иному пути развивалось творчество Альберти в Северной Италии. И хотя его постройки там создавались одновременно с флорентийскими, они характеризуют более значительный, более зрелый и более классический этап в его творчестве. В них Альберти свободнее и смелее пытался осуществить свою программу «возрождения» римской античной архитектуры.

Первая такая попытка была связана с перестройкой церкви Сан-Франческо в Римини. Тирану Римини, знаменитому Сиджизмондо Малатеста пришла в голову мысль сделать эту старинную церковь фамильным храмом-мавзолеем. К концу 1440-х годов внутри церкви были закончены мемориальные капеллы Сиджизмондо и его жены Изотты. По-видимому, тогда же к работам был привлечен Альберти. Около 1450 года по его проекту была выполнена деревянная модель, и в дальнейшем он очень внимательно следил из Рима за ходом строительства, которое вел местный мастер – миниатюрист и медальер Маттео де Пасти.

Судя по медали Маттео де Пасти, датированной юбилейным 1450 годом, на которой был изображен новый храм, проект Альберти предполагал радикальную перестройку церкви. В первую очередь намечалось с трех сторон сделать новые фасады, а затем возвести новый свод и хор, перекрытый большим куполом.

Альберти получил в свое распоряжение весьма ординарную провинциальную церковь – приземистую, со стрельчатыми окнами и широкими стрельчатыми арками капелл, с простой стропильной кровлей над главным нефом. Он задумал превратить ее в величественный мемориальный храм, способный соперничать с древними святилищами. Монументальный фасад в форме двухъярусной триумфальной арки имел очень мало общего с привычным обликом итальянских церквей. Просторная купольная ротонда, открывавшаяся посетителю в глубине сводчатого зала, пробуждала воспоминания о постройках древнего Рима.

К сожалению, замысел Альберти был осуществлен только отчасти. Строительство затянулось. Главный фасад храма так и остался незавершенным, а то, что в нем было сделано, не совсем точно соответствовало первоначальному проекту.

Одновременно со строительством «Храма Малатесты» в Римини по проектам Альберти возводилась церковь в Мантуе. Маркиз Мантуанский, Лодовико Гонзага, покровительствовал гуманистам и художникам.

Когда в 1459 году Альберти появился в Мантуе в свите папы Пия II, он встретил у Гонзага очень теплый прием и сохранил дружеские отношения с ним до конца своей жизни. Тогда же Гонзага поручил Альберти составить проект церкви Сан-Себастьяно. Оставшись в Мантуе после отъезда папы, Альберти в 1460 году закончил модель новой церкви, строительство которой было поручено флорентийскому архитектору Луке Фанчелли, находившемуся при мантуанском дворе. По меньшей мере еще

дважды, в 1463 и 1470 годах, Альберти приезжал в Мантую, чтобы следить за ходом работ, вел переписку по этому поводу с маркизом и Фанчелли.

Новая церковь Альберти была центрической постройкой. Крестообразная в плане, она должна была перекрываться большим куполом. Три короткие выступающие трибуны заканчивались полукруглыми апсидами. А со стороны четвертой к церкви примыкал широкий двухэтажный нартекс-вестибюль, образуя фасад, обращенный на улицу. Там, где нартекс своей задней стеной соединялся с более узкой входной трибуной, по обе стороны от нее, заполняя свободное пространство, должны были возвышаться две башни-колокольни. Здание высоко поднято над уровнем земли. Оно возведено на цокольном этаже, который представлял собой обширную крипту под всем храмом с отдельным входом в нее.

Фасад Сан-Себастьяно был задуман Альберти как точное подобие главного портика древнеримского храма-периптера. К пяти входам в вестибюль вела высокая лестница, ступени которой простирались на всю ширину фасада, полностью скрывая проходы в крипту. Его идея украшения стены пилястрами большого ордера примиряет доктрину классической архитектуры, за которую он так ратовал в своем трактате, с практическими потребностями зодчества его времени.

Такого конструктивного и декоративного решения внутреннего пространства церкви еще не знала архитектура итальянского Возрождения. В этом отношении истинным наследником и продолжателем Альберти стал Браманте. Более того, постройка Альберти явилась образцом для всего последующего церковного зодчества позднего Возрождения и барокко. По ее типу были построены венецианские церкви Палладио, «Иль Джезу» Виньолы и множество других церквей римского барокко. Но особенно важным для архитектуры Высокого Возрождения и барокко оказалось нововведение Альберти – применение большого ордера в декорации фасада и интерьера.

В 1464 году Альберти оставил службу в курии, но продолжал жить в Риме. К числу последних его работ относится трактат 1465 года, посвященный принципам составления кодов, и сочинение 1470 года на моральные темы. Умер Леон Баттиста Альберти 25 апреля 1472 года вРиме.

Последний проект Альберти осуществился в Мантуе, после его смерти, в 1478—1480 годах. Это Капелла дель Инкороната мантуанского собора. Архитектоническая ясность пространственной структуры, прекрасные пропорции арок, легко несущих купол и своды, прямоугольные порталы дверей – все выдает классицизирующий стиль позднего Альберти.

Альберти стоял в центре культурной жизни Италии. Среди его друзей были крупнейшие гуманисты и художники (Брунеллески, Донателло и Лука делла Роббиа), ученые (Тосканелли), сильные мира сего (папа Николай V, Пьеро и Лоренцо Медичи, Джованни Франческо и Лодовико Гонзага, Сиджизмондо Малатеста, Лионелло д'Эсте, Федериго де Монтефельтро). И в то же время он не чуждался брадобрея Буркьелло, с которым обменивался сонетами, охотно засиживался до позднего вечера в мастерских кузнецов, архитекторов, судостроителей, сапожников, чтобы выведать у них тайны их искусства.

Альберти намного превосходил своих современников и талантом, и любознательностью, и многосторонностью, и особой живостью ума. В нем счастливо сочетались тонкое эстетическое чувство и способность разумно и логично мыслить, опираясь при этом на опыт, почерпнутый от общения с людьми, природой, искусством, наукой, классической литературой. Болезненный от рождения, он сумел сделать себя здоровым и сильным. Из-за жизненных неудач склонный к пессимизму и одиночеству, он постепенно пришел к приятию жизни во всех ее проявлениях.

АРИСТОТЕЛЬ ФЬОРАВАНТИ
(ок. 1415 – ок. 1486)

Длинна череда архитекторов-иноземцев, нашедших вторую родину в нашей стране, вложивших знания, мастерство, силы в развитие российской архитектуры, но Фьораванти был первым.

Аристотель, сын Фьораванти ди Ридолфо, родился около 1415 года. Его семья принадлежала к категории «лучших граждан» древней Болоньи. Строительное мастерство было в ней наследственным. Дед Аристотеля, которому помогали оба его сына, выстроил к 1400 году новую часть древнего дворца Аккурсио. Фьораванти-отец вел или постройку, или перестройку после пожара главного общественного здания города – палаццо Коммунале. Если учесть, что профессиональное обучение в те времена было неотделимо от общего образования и начиналось с семи-восьми лет, логично предположить, что на руководимой отцом стройке Аристотель должен был годам к пятнадцати приобрести уже весьма серьезные инженерные и художественные познания.

В 1436 году мастер Гаспаро Нади упоминал в своей хронике Аристотеля как полноправного «соавтора» работ по отливке и подъему нового городского колокола на башню Арринго древнего дворца дель Подеста.

К сожалению, сведений о жизни Фьораванти до конца 1440-х сохранилось немного. После смерти отца в 1447 году Аристотель работал вместе с дядей Бартоломео Фьораванти на ряде строек коммуны и частных заказчиков.

В 1451 году молодой мастер отправился в Рим и прожил там почти два года, занимаясь в первую очередь перевозкой и установкой монолитных колонн древнего храма Минервы и, по-видимому, передвижением четырех монолитных колонн для нового парадного двора перед базиликой Святого Петра.

Когда в 1453 году был отлит новый городской колокол Болоньи, коммуна поручила именно Фьораванти руководить подъемом колокола на башню. В 1455 году он стал знаменитым. С помощью механизмов собственного изобретения Фьораванти передвинул колокольню церкви Санта-Мария Маджорне без единого повреждения, со всеми колоколами. Колокольня была передвинута на расстояние около тринадцати метров. Это была сенсация. И неудивительно, ведь передвижка зданий по сей день считается непростой технической задачей и всегда привлекает к себе внимание, тем большим было восхищение современников, отразившееся в десятках записей.

Фьораванти справился с задачей, не имея в своем распоряжении винтовых домкратов, будучи вынужден заключить сооружение (высота

около 25 метров при основании 5х5 метров) в жесткую деревянную клетку-пирамиду, чтобы избежать опрокидывания и разложить необходимые тяговые усилия на множество синхронно работающих воротов. Для середины XV века дело было неслыханным. За эту работу помимо договорной платы Фьораванти получил от кардинала Виссариона очень крупную по тем временам награду в 50 золотых флоринов.

Успех следовало закреплять. Инженер отправился в соседний город Ченто и там, не вынув из постройки ни одного кирпича, выправил колокольню Сан-Бласио, отклонившуюся от вертикали на 1, 67 метра.

Получив приглашение из Венеции, Фьораванти немедленно отправился в путь. Здесь он столь же эффективно, как и в Ченто, выправил колокольню церкви Сан-Анджело, но произошло несчастье. Через двое суток колокольня неожиданно обрушилась, придавив несколько человек.

Вряд ли можно заподозрить инженера в технической ошибке, скорее всего, берясь за работу, он не учел коварство слабых грунтов Венеции. Власти начали расследование, и Фьораванти, опасаясь местного правосудия и в еще большей степени ревности местных мастеров, которым была бы поручена роль экспертов, тайно покинул город.

Катастрофы, по-видимому, были настолько обычным явлением, что венецианская драма никоим образом не повредила репутации болонца. Она, однако, заставила его в дальнейшем проявлять величайшую осмотрительность при оценке качества грунта. Ведя в 1458 году переговоры с Козимо Медичи о передвижке колокольни во Флоренции, Фьораванти попросил предварительно ознакомить его с состоянием фундаментов и особенностями грунтов, уже не рискуя, как прежде, давать согласие авансом, несмотря на обещанный очень высокий гонорар.

В 1456 году Аристотель был избран старшиной ложи каменщиков Болоньи и производил укрепление стен дворца, какого – неизвестно, но скорее всего это палаццо дель Подеста, над проектом реконструкции которого ему предстояло много работать в дальнейшем. В следующем году он был занят починкой стены городской цитадели, очисткой и ремонтом крепостного рва и еще множеством нужных городу дел.

В сентябре 1458 года Фьораванти со всем семейством отправился в Милан. Он к этому времени уже овдовел и был женат вторично. Знатный миланец Людовизи, бывший свидетелем работы Фьораванти в Болонье и Ченто, уже дважды писал герцогу, настоятельно рекомендуя ему пригласить болонца на службу. Благодаря этим сохранившимся письмам можно хоть что-то узнать о Фьораванти-человеке: мужчина среднего роста, малоразговорчивый, опрятный и «вообще человек очень подходящий для герцогского двора» – Людовизи использует слово «кортеджано», то есть придворный.

С несколькими перерывами Аристотель Фьораванти прожил в Милане целых шесть лет, там он познакомился с Антонио Аверлино (Филарете), бывшим в эти годы главным архитектором герцога Сфорца. С Филарете его связывало не только сотрудничество, но и личная дружба.

Его первая работа в Ломбардии – ремонт арок древнего моста через реку Тичино в Павии. На следующий год – сложная работа в Мантуе, господину которой и своему вассалу, маркизу Гонзага, герцог Сфорца «одолжил» своего мастера. В отличие от работ по контракту с коммуной,

как правило, сопровождавшихся чрезвычайно дотошно составленными договорами, отношения между владетельными синьорами отличались почти домашней простотой. Свидетельство трудов Фьораванти исчезло – башня, выпрямленная им в Мантуе, была разобрана в конце XVI века.

Все в том же 1459 году Фьораванти переехал в Парму, где в это время строился канал. Доподлинно известно, что в конце ноября, то есть по завершении строительного сезона, Фьораванти покинул Парму, получив от коммуны 750 лир за исправление пяти шлюзов.

В 1461 году Фьораванти работал на постройке канала в Кремоне и выпрямлял участок городской стены в Парме. В следующие два года он был занят обновлением замков в Аббьятеграссо, Бойеда, Сартирано и других местах.

Аристотель Фьораванти вел кочевую жизнь тогдашнего военного инженера. Объем работ и их разбросанность в пространстве таковы, что трудно оспорить мнение Бельтрами, высказанное сто лет назад: многие из гидротехнических сооружений в Ломбардии, традиционно приписываемые Леонардо да Винчи, были в действительности созданы Фьораванти и другими инженерами за два десятилетия до появления Леонардо в Милане.

В 1464 году Фьораванти оставил службу в Милане. Вероятной причиной разрыва были интриги местных мастеров. Фьораванти искал другого владетельного нанимателя. Однако от Эсте из Феррары, куда была послана сделанная из меди модель фонтана с гербом герцога, не последовало ожидаемого приглашения. Пришлось возвращаться в Болонью, куда на короткое только время инженер заезжал по просьбе городского Совета в 1459 и 1461 годах. Здесь не было крупных работ, и Аристотель приступил к завершению построек, не оконченных покойным дядей Бартоломео.

Мастеру уже было пятьдесят лет, когда пришло приглашение из Венгрии. 23 ноября 1465 года Матиаш Корвин отправил письмо в Болонью с поля боя в Хорватии:

«Мы узнали, что у вас есть некий мастер Аристотель, выдающийся архитектор. Поскольку мы, ведя постоянно войны с неверными, испытываем очень большую нужду в таком человеке, мы вас очень просим, чтобы вы отпустили к нам ненадолго этого человека. Мы намереваемся с его помощью сделать и полезное для него, и приятное для нас».

Коммуна не слишком была расположена вновь отпустить Фьораванти в длительную отлучку, и он отбыл в Венгрию только после завершения каких-то мелких работ, в январе 1467 года. Город очень дорожил своим архитектором и инженером, коль скоро выплачивал ему жалованье за весь период отсутствия. Именно благодаря этому точно известно, что вместе с дорогой Фьораванти потратил на работу в Венгрии ровно полгода.

Болонский хронист Секаденари упоминает о трудах Фьораванти в Венгрии, где «он построил некоторые мосты через Дунай, так что завоевал такую славу и благожелательность тех стран и особенно короля, что тот сделал его рыцарем и позволил, чтобы тот чеканил золото и монету, на которой ставил бы свое имя и свою голову».

Разумеется, строить в Венгрии болонец не мог – для этого не было времени, и к тому же он был здесь в зимние и весенние месяцы.

По-видимому, то был первый документированный случай обособленного от строительной практики генерального проектирования сооружений – разработку проектов в деталях и процесс возведения осуществляли уже другие.

Фьораванти официально был назначен городским инженером Болоньи в декабре 1464 года, сразу же по возвращении из Милана, и оставался в этой должности до смерти. Он выполнял разнообразную работу, обеспечивавшую ему и его семье безбедное существование, но не получал никакого творческого удовлетворения, не говоря уже о славе.

В 1470 году Аристотелю Фьораванти исполнилось 55 лет – весьма почтенный возраст. Творческая жизнь шла медленно, но верно клонилась к закату. Правда, мастер построил изящный по конструктивному решению акведук в Ченто, но и это не принесло удовлетворения.

По-видимому, в 1473 году Аристотель разрабатывал проект и модель реконструкции палаццо дель Подеста. Если принять гипотезу об авторстве Аристотеля, то при перестройке палаццо дель Подеста он решал глубоко несвойственную для себя задачу внешнего декорирования старой постройки сообразно новой моде.

В том же 1473 году Фьораванти отправился в Рим. Там он вскоре был обвинен в связи с делом о фальшивых монетах. В те времена такое обвинение неоднократно служило эффективным средством устранения. Любопытно, что болонские власти, с одной стороны, немедленно признали тяжесть обвинений против своего коммунального архитектора и специальным декретом заочно, без разбирательства, отстранили его от должности, а с другой – добились его скорейшего возвращения. Похоже, что интересы римских недоброжелателей Фьораванти и его городского начальства совпали: одни не хотели его присутствия в Риме, другие хотели его присутствия в Болонье – скорее всего для немедленного начала работ во дворце. Во всяком случае, с Фьораванти весьма скоро сняли обвинения, и Болонья восстановила его в должности – в противном случае городской Совет не стал бы годы спустя добиваться от московского государя возвращения своего инженера.

Жизнь архитектора резко переменилась после встречи Фьораванти с послом великого князя Московского Семеном Толбузиным. Он согласился на отъезд в Москву, куда его пригласили для строительства Успенского собора.

В пасхальное воскресенье 1475 года шестидесятилетний болонский инженер увидел город с Поклонной горы. 26 марта итальянец прибыл в Москву, а уже в июне начали рыть траншеи под фундаменты: «Месяца июня венецийский муляр Аристотель нача рвы копати, глубина 2 сажени и глубже». Проблема надежного основания была для Фьораванти весьма болезненной после несчастья с венецианской колокольней – естественно, что первое и единственное свое самостоятельно возведенное здание мастер хотел поставить на века. Впрочем, повлияло и другое обстоятельство – земля под собором была рыта-перерыта.

Фьораванти распорядился забить в дно траншей дубовые сваи, – очевидно, московские глины не внушали ему доверия. Одновременно зодчий устроил кирпичный завод за Андрониковым монастырем, на месте позднейшего Калитниковского кладбища.

Византийская традиция склоняла к тому, чтобы соединить Успенский собор и дворец. Местная традиция, закрепившаяся в эпоху слабости княжеской власти, требовала прямо противоположного. Возможно, что удачное размещение маленького храма Ризположения обеспечило перевес традиции местной. Успенский собор сохранил городской характер, тогда как роль дворцовой церкви перешла к перестроенному вскоре Благовещенскому собору, который был сразу же связан с теремами галереей.

Уяснив, что прямая связь с будущим дворцом отпала, Фьораванти одновременно уяснил и то, что за алтарной преградой окажутся отдельные церкви – Святого Дмитрия Солунского, покровителя Московского княжеского рода, апостолов Петра и Павла, Похвалы богородицы. Пространственная система, казалось, выраставшая из плана столь логично, рушилась в один миг. Три из пяти глав оказывались теперь над залом храма, а две – за алтарной преградой.

И тогда Фьораванти принимает удивительное решение. Он выстраивает интерьер совершенно независимо от внешнего облика сооружения. Признав рассеченность того внутреннего пространства, которое виделось ему первоначально цельным, зодчий вводит радикальную поправку в композиционную идею. Два квадратных столба послужат теперь опорой низкой алтарной преграде и тяблам иконостаса над ней. Они и все, что за ними, решительно исключаются из интерьера храма. Четыре круглых столба, стягивая в пучок девять из двенадцати квадратов плана, закрепляют квадратность интерьера перед иконостасом столь твердо, что ни тогда, ни теперь никто почти не замечает внутренней конфликтности, несуразности пространственной структуры собора.

Фьораванти решал задачу принципиально иначе, чем некогда строители владимирских храмов и боголюбовского замка. Аристотель стремился наилучшим образом «вписать» здание собора в реальное пространство площади – вернее, поскольку площадь еще не завершена, своим решением Фьораванти задавал ее характер на века вперед. Если речь шла о соборе на площади, значит и о связи собора с будущим дворцовым комплексом. Архитектор работал над южным и западным фасадами Успенского собора так, как если бы оба они были главными.

12 августа 1479 года храм был освящен митрополитом Геронтием. Современники, торжественно праздновавшие освящение собора неделю или даже две, отметили, что собор снаружи «как един камень», что внутри он отличается «величеством, светлостью, звонностью и пространством». Сегодняшние оценки, в общем, не расходятся с впечатлениями пятисотлетней давности, и формы собора кажутся совершенными.

Еще не освятили собор, а Фьораванти начал возводить Пушечный Двор. А в 1478 году мастер заведовал артиллерийским обозом в походе на Новгород. В том походе архитектор построил прочный понтонный мост через Волхов, о чем подробно повествует летопись: «Декабря 6 велел князь велики мост чинити на реце Волхове своему мастеру Аристотелю Фрязину под Городищем, и той мастер учинил таков мост под Городищем на судех на той реце, и донележе князь велики одолев возвратися к Москве, а мост стоит».

Фьораванти начальствовал над «нарядом», то есть над артиллерией и при походе против Казани в 1482 году. Фактически он был главным инженером московского войска.

Некоторые ученые считают, что Фьораванти был главным проектировщиком новой московской цитадели. Вот что говорит, например, В. Лазарев: «Имеются серьезные основания полагать, что Фьораванти принимал участие в предварительных обсуждениях перестройки Московского Кремля».

Тем временем в России все сильнее разгоралась неприязнь к иноплеменникам. В 1484 году врач, не сумевший вылечить служилого татарского царевича Каракучу, был «выдан головою» семье царевича и «зарезан под мостом аки овца», как меланхолично констатирует летопись. О Фьораванти сообщается тогда же: «Аристотель боялся того же, начал проситися у великого князя в свою землю; князь же велики пойма его и ограбив посади на Онтонове дворе за Лазорем святым». Наказание столь явно не соответствовало «вине» престарелого просителя, что следует подозревать за ним очередную смену настроений Ивана III, который то сближался с княгиней против завистников, то вместе с ними готов был покарать ее и ее людей опалой.

Неизвестно, качнулось ли вновь настроение русского царя либо перевесили соображения военной необходимости, но только в 1485 году имя Фьораванти вновь было упомянуто в летописи. Как начальник артиллерии мастер участвовал в походе на Тверь, окончившемся, как известно, ее бескровным покорением.

После его след теряется. Фьораванти мог умереть в походе или по возвращении, мог прожить еще немного, помогая молодым мастерам. Но осталась слава, надолго пережившая архитектора-инженера.

БРАМАНТЕ
(1444—1514)

Браманте открыл краткий период так называемого римского классического искусства.

Донато ди Аньоло ди Паскуччо, прозванный Браманте, родился в Монте Асдруальдо, близ Урбино, в 1444 году. Родители его были людьми бедными. Тем не менее в детстве он обучался не только читать и писать, но и арифметике. Отец, видя его большую любовь к рисованию, рано приобщил его к живописи. Первоначально Браманте готовился к деятельности живописца у фра Карневале, возможно, встречался в Урбино также с Пьеро делла Франческа и Мелоццо да Форли.

Увлечение архитектурой привело его в Ломбардию. Он переезжал из города в город. Однако его труд не приносил ему ни больших денег, ни высокой чести, так как Браманте не имел еще ни имени, ни положения. Наконец он решил ехать в Милан.

Вначале Браманте выступал главным образом как художник и с этих позиций подходил к проблеме архитектурного пространства. В Милане он перестраивал старинную церковь Санта-Мария прессо Сан-Сатиро. Браманте стремился к тому, чтобы купол собирал и завершал своей полусферой равноценные пространственные отрезки, а поскольку ограниченная площадь церкви не давала ему возможности развить хор

пропорционально протяженности главного корабля и трансепта, он создал видимость хора из искусственного мрамора (стукко), умело используя иллюзионистские возможности перспективы. Кажущаяся глубина как визуальная данность тождественна глубине реальной: пространство для Браманте являлось уже не универсальной структурой, а грандиозным слепком с действительности.

В 1488 году он вместе с другими мастерами участвовал в строительстве собора в Павии. Ему, несомненно, принадлежит идея создания купола, возведенного на трех нефах, с тем чтобы свести воедино весь пространственный объем здания.

Последним и наиболее значительным строительным предприятием Браманте в Милане является хор в церкви Санта-Мария делла Грацие, хотя здесь его идеи были плохо поняты торопливыми и недостаточно подготовленными исполнителями. Купол, опирающийся на высокий барабан, украшенный галереей со спаренными арками, чередующимися с пилястрами, возвышается над огромным кубом главного объема, стороны которого (за исключением той, которая ведет в главный неф) переходят внизу в широкие полукружия трех апсид. По замыслу зодчего стены служат тонкими перегородками между внутренним и внешним пространством. Создается впечатление, будто воздух, заключенный во внутренних помещениях, давит на оболочку стен и выходит наружу через многочисленные проемы. Монументальное сооружение как бы на глазах увеличивает свой объем. Оно облегчается большими окнами, которые разрежают внизу стену, а вверху – круговой лоджией барабана. Мелкие же украшения образуют складки на поверхностях, щедро обращенных к свету.

Между двумя крайностями Браманте не искал средних пропорциональных величин, а старался создать впечатление непрерывности перехода, используя для этого способность человеческого зрения переходить как это случается, например, при созерцании природных явлений, от большого к малому и от малого к большому. Для достижения такой непрерывности или возможности перехода от одной величины к другой Браманте стремился к унификации масс, к построению здания как единого природного организма. Это та же самая тема, которую Браманте развивал в миланских постройках и которую он последовательно реализовал в Риме при проектировании перестройки собора СвятогоПетра.

Оставив Милан в 1499 году после его захвата французами, Браманте обосновался в Риме. Он привез из Ломбардии кое-какие деньги, которые тратил с величайшей бережливостью, так как хотел жить независимо. Приступив к обмеру древних построек города, он вел жизнь уединенную и созерцательную. Прошло немного времени, и Браманте добился своей цели.

В Риме Браманте прожил до конца своих дней. Сначала он служил помощником архитектора при папе Александре VI. В 1503 году папой был избран Юлий II, и с того момента зодчий работал главным образом для него. Лишь изредка он предпринимал кратковременные поездки: в 1506—1507 годах в Болонью и Урбино, в 1508 году – в Чивитавеккиа, в 1509 году – в Лорето на строительство собора Святого Петра и перестройку ватиканских дворцов.

Вообще папа всячески ему благоволил Юлий II, отмечавший мастера и за личные качества, нашел его достойным должности хранителя свинцовой печати. В этом качестве Браманте соорудил прибор для наложения печати на папские буллы, действовавший при помощи очень искусно сделанного винта.

Перелом в стиле Браманте после его переезда в Рим не столь разителен, как это принято считать. Классическая культура Браманте сложилась в Урбино. Он долго работал в Ломбардии, где сильны были консервативные художественные традиции. Речь идет скорее о заключительном, венчающем все творчество этапе его гуманистической культуры, хотя и вдохновленном непосредственным контактом с античностью. В Милане он органически вписывал свои творения в позднеготическую ткань городской застройки, в Риме же он стремился сочетать их с подлинно историческим обликом города, каким он представлялся на основании древних руин и, разумеется, трактатов Витрувия. Но и тут он ставил перед собой скорее задачу воссоздания внешнего облика, чем выявления внутренней взаимосвязи. Главной своей целью он считал упрощение, очищение представления об античности, замутненного и искаженного в поздние времена, о чем свидетельствовали сохранившиеся документы.

В клуатре церкви Санта-Мария делла Паче (1500—1504), этом первом его римском творении, он говорит еще на языке своих ломбардских построек, но синтаксис его речи становится более римским. Вопреки всем строительным нормам он не удержался от искушения изменить светотеневое соотношение между двумя ярусами галерей, поставил над нижними арками дополнительные колонки, членящие лоджии второго яруса ради уменьшения эффекта их глубины. С точки зрения канонов статической структуры и пластической формы, это было абсурдно, с точки же зрения визуального равновесия светотеневых эффектов двух ярусов – необходимо.

В те же годы он строил капеллу, так называемый Темпьетто, при церкви Сан-Пьетро ин Монторио (завершена в 1502 году). Поскольку храм отличался миниатюрными размерами, то каких-либо особых строительных или инженерных проблем не возникало. Темпьетто играет роль исторического мемориала, так как построен он на месте, где якобы был распят святой Петр. Он имеет и символическое значение, ибо представляет собой церковь, основанную Петром. Для воплощения этой идеи, обоснованной историческим преданием, Браманте воссоздал на основе теории (Витрувия) и исторических свидетельств (руин) типологию классического центрического храма. Он, несомненно, стремился установить образец, канон, метод для строительства здания, которое исторически представлялось ему необходимым. Ведь речь шла о восстановлении исторического облика Рима как воплощения синтеза древней истории и христианского учения.

В самом деле, замысел, связанный с «исторической» реконструкцией Рима, недвусмысленно изложен в памятной записке, направленной папе Льву X. Ее, скорее всего, написал Рафаэль при непосредственном участии или, во всяком случае, в соответствии с идеями Браманте. Зодчему, несомненно, принадлежит также идея придать

единообразие римскому градостроительству. Он сам разработал типовые образцы гражданских и церковных зданий. Построенный им для себя дом (1509), перешедший затем к Рафаэлю (рустованный нижний этаж и второй с окнами между сдвоенными колоннами), также представлял собой образец дома, пригодного как для отдельной постановки, так и для включения в состав улицы. В свою очередь Темпьетто – это типовой образец церковного здания, и он действительно послужил зародышем проекта, который Браманте положил в основу реконструкции собора Святого Петра в Ватикане.

Метод, который Браманте, отталкиваясь от Витрувия, применил при проектировании Темпьетто, состоит в перенесении какого-то одного модуля на всю композицию. В данном случае речь идет о перенесении идеи концентрических колец, восходящей к определенной формальной величине (колонне), с тем чтобы обеспечить пропорциональное соотношение между отдельными элементами и целым. Этот метод мог быть также применен и в масштабах города в качестве принципа соотношения отдельного здания с остальной застройкой. В самом деле, в Темпьетто легко проследить, как пластическая форма колонны гармонически переносится на круговой периптер, цилиндрический объем капеллы, балюстраду и полукруглый купол. Речь идет, однако, не о чисто числовой прогрессии, а о конкретных пластических формах. «Модуляции» подлежит, прежде всего, изменение светотени при переходе от легких стволов колонн к цилиндрическому объему капеллы, от свободной игры света и воздуха в балюстраде к сферичности купола. Маленькое здание задумано как центр «реального» пространства, о чем свидетельствует глубокий перспективный проем окон, наводящий на мысль о стягивании лучей к центральной оси: ведь храм строился как центр и ось вселенной, мира. Всякий попадавший в это идеальное место должен был проникнуться его центричностью, то есть понять, что здесь не только точка схода, но и исхода лучей бесконечного мирового пространства.

Современники Браманте, например Серлио, отмечали, что если перспективные проемы окон наводят на мысль о сходе пространственных лучей в пластическом ядре здания, то эффект их исхода изнутри достигается с помощью оптических приемов, которые создают представление о более обширном и высоком внутреннем помещении, чем это есть на самом деле.

Проект перестройки собора Святого Петра связан с проектом гробницы Юлия II, порученным Микеланджело, которая должна была быть поставлена под куполом, над гробницей Святого Петра в крипте собора. Известно, что Микеланджело позднее обвинил Браманте в том, что тот помешал осуществлению этого проекта, который был отклонен и воплощен в меньшем масштабе лишь в 1545 году. Действительно, Браманте не собирался строить архитектурную коробку для усыпальницы, а задумал здание, которое само по себе должно было приобрести то историческое и идеологическое значение, которое соответствовало «монументу», отвечавшему идеям Микеланджело.

План собора, задуманного Браманте, представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, с апсидами на его концах, четырьмя квадратными капеллами и куполом в средокрестии. Таким образом храм

должен был быть хорошо уравновешенной и симметричной системой с перспективно организованным пространством внутри и пластически разработанным объемом снаружи. Купол мог выступать лишь как развитие ввысь пролетов обоих рукавов трансепта, а пространство под ним должно было оставаться максимально свободным и, уж конечно, не заполненным массивной громадой задуманной Микеланджело гробницы. Дело было не в соперничестве мастеров, а в двух различных подходах к историко-идеологическому назначению монументального здания, которое Микеланджело представлял как сгусток сил, находящихся в напряжении, а Браманте – как совершенное равновесие форм. В этом совершенном равновесии должна была наглядно проявляться гармония вселенной, – закон, управляющий всем сущим, то есть природой и историей.

Браманте, таким образом, стремился сделать из главного храма христианства всеобщее явление, включающее в себя все частные проявления (природу и историю) и показывающее их логическую связь, зависящую от высшей логики творения. Браманте соединил воедино два классических способа организации пространства: центрический план, образцом которого служил Пантеон, и продольный план, образцом которого служила базилика Константина. Тем самым стало возможным не только обеспечить перенесение идеи сферичности на плоскость, но и добиться огромного разнообразия световых эффектов.

«Браманте был человеком очень веселым и приятным, – пишет в своих «Жизнеописаниях» Вазари, – всегда охотно помогавшим своим близким. Он был большим другом людей одаренных и покровительствовал им сколько мог, что можно видеть на примере знаменитейшего живописца, обаятельнейшего Рафаэля Урбинского, которого он вызвал в Рим. Он всегда жил в величайшем почете и вел роскошнейший образ жизни, и на той высоте, на какую он был вознесен своими заслугами, все, что он мог пожелать, было ничем по сравнению с тем, сколько он мог бы на это истратить. Он любил поэзию и с удовольствием слушал импровизации под лиру. Импровизировал и сам и сложил несколько сонетов, если и не таких тонких, как это сейчас принято, но все же довольно строгих и погрешностей не имеющих. Его очень высоко ценила духовная знать, и он был представлен бесчисленному множеству синьоров, которые с ним знались. Величайшей славой пользовался он при жизни и еще большей после смерти, так как строительство Сан-Пьетро затянулось на долгие годы. Прожил Браманте семьдесят лет, и гроб его с величайшими почестями несли в Риме и папские придворные, и все что ни на есть скульпторы, архитекторы и живописцы. Погребен он был в Сан-Пьетро в 1514 году».

МИКЕЛАНДЖЕЛО
(1475—1564)

Когда говорят, что Микеланджело – гений, не только выражают суждение о его искусстве, но и дают ему историческую оценку. Гений, в представлении людей XVI века, являл собой некую сверхъестественную силу, воздействовавшую на человеческую душу, что в романтическую эпоху будет называться «вдохновение».

Божественное вдохновение требует одиночества и размышления. В истории искусства Микеланджело – первый художник-одиночка, ведущий почти непрерывную борьбу с окружающим миром, в котором он ощущает

себя чужим и неустроенным.

В понедельник 6 марта 1475 года в небольшом городке Капрезе у подесты (градоправителя) Кьюзи и Капрезе родился ребенок мужского пола. В семейных книгах старинного рода Буонарроти во Флоренции сохранилась подробная запись об этом событии счастливого отца, скрепленная его подписью – ди Лодовико ди Лионардо ди Буонарроти Симони.

Отец отдал сына в школу Франческо да Урбино во Флоренции. Мальчик должен был учиться склонять и спрягать латинские слова у этого первого составителя латинской грамматики. Но этот правильный путь, пригодный для смертных, не сочетался с тем, какой указывал инстинкт бессмертному Микеланджело. Он был чрезвычайно любознателен от природы, но латынь его угнетала.

Учение шло все хуже и хуже. Огорченный отец приписывал это лености и нерадению, не веря, конечно, в призвание сына. Он надеялся, что юноша сделает блестящую карьеру, мечтал увидеть его когда-нибудь в высших гражданских должностях. Но, в конце концов, отец смирился с художественными наклонностями сына и однажды, взяв перо, написал: «Тысяча четыреста восемьдесят восьмого года, апреля 1-го дня, я, Лодовико, сын Лионардо ди Буонарроти, помещаю своего сына Микеланджело к Доменико и Давиду Гирландайо на три года от сего дня на следующих условиях: сказанный Микеланджело остается у своих учителей эти три года как ученик для упражнения в живописи, и должен, кроме того, исполнять все, что его хозяева ему прикажут; в вознагражденье за услуги его Доменико и Давид платят ему сумму в 24 флорина: шесть в первый год, восемь во второй и десять в третий; всего 86 ливров».

В мастерской Гирландайо он пробыл недолго, ибо хотел стать ваятелем, и перешел в ученики к Бертольдо, последователю Донателло, руководившему художественной школой в садах Медичи на площади Сан-Марко. Его сразу же заметил Лоренцо Великолепный, оказавший ему покровительство и введший его в свой неоплатонический кружок философов и литераторов. Уже в 1490 году стали говорить об исключительном даровании совсем еще юного Микеланджело Буонарроти. В 1494 году, с приближением войск Карла VIII, он оставил Флоренцию, вернулся в нее в 1495 году. В двадцать один год Микеланджело отправляется в Рим, а затем в 1501 году снова возвращается в родной город.

Основы культуры Микеланджело носили неоплатонический характер. Неоплатонической до конца остается и идейная сущность его деятельности и противоречивой религиозной жизни. Несмотря на учебу у Гирландайо и Бертольдо, Микеланджело можно считать самоучкой. Искусство он воспринимал неоплатонически, как неистовство души. Но источником вдохновения для него, в отличие от Леонардо, служила не природа, а культура как история человеческой духовности, борьбы за спасение души.

Он изучает классическое искусство, и некоторые из его творений принимают даже за античные, что служит доказательством его стремления не столько к истолкованию исторической действительности, сколько к овладению ею в целях дальнейшего преодоления.

Будучи скульптором, живописцем, архитектором и поэтом, Микеланджело всю жизнь стремился к синтезу, к искусству, которое позволило бы осуществить чистый замысел, идею. Впервые искусство отождествляется с самим бытием художника: подобно жизни, это постоянно возобновляющийся опыт, который может считаться исчерпанным лишь с ее окончанием, со смертью. Поэтому мысль о смерти проходит через все творчество художника. Ощущение незавершенности, беспокойство, вызванное этим, имели и свою непосредственную причину: творение, в котором художник хотел выразить всего себя, – гробница папы Юлия II – никогда не было завершено.

Именно Юлий II вызвал Микеланджело в 1505 году из Флоренции. Дав гению полную свободу и не доверяя своим преемникам, папа решил при жизни создать себе достойную гробницу. Микеланджело задумал ее как классический «монумент» христианства, как синтез архитектуры и скульптуры, как сплав античной «героики» и христианской «духовности», как выражение светской власти и сублимации души, обращенной к Богу. В то же время она должна была представлять собой завершение исторического цикла, начатого святым Петром во времена Римской империи, и утвердить авторитет «духовной империи» в лице папства под властью Юлия II. Папа пришел в восторг от этого проекта, но в силу различных причин все время откладывал его осуществление. После смерти папы начались сложные переговоры с его наследниками. Проект неоднократно менялся и полностью перерабатывался, пока вконец измученный художник, занятый на склоне лет другими заказами, не согласился на уменьшенный вариант гробницы, установленной в церкви Сан-Пьетро ин Винколи. В центре нее помещена статуя Моисея, которую художник задумал и в значительной мере осуществил задолго до того для одного из первых вариантов гробницы для собора Святого Петра.

Микеланджело неохотно согласился с данным ему в 1508 году Юлием II поручением расписать свод Сикстинской капеллы. Он сам изменил предписанную ему вначале программу, которая не отличалась такой тематической сложностью и обилием фигур, как осуществленная им роспись.

Впервые теологическая программа принадлежит самому художнику, впервые архитектура в живописи играет роль не только обрамления, а составной части всей росписи, имеющей собственное значение. Впервые все изобразительные элементы сливаются в единое целое, продиктованное синтезом архитектуры, живописи и скульптуры.

Микеланджело задается целью сформировать архитектурную структуру капеллы, но вместо того чтобы развивать ее снизу вверх с помощью системы иллюзорных опор, он налагает ее сверху, превращая таким образом свод, небо в доминанту архитектурного пространства. Небо здесь – не бесконечное пространство, выходящее за пределы земного горизонта, а смысловое пространство, идеальное место генезиса идей и исторического начала.

Избрание папой в 1513 году Льва X из семейства Медичи способствовало возобновлению связи Микеланджело с родным городом. В 1516 году новый папа поручает ему разработать проект фасада церкви

Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески. Это стало его первым архитектурным заказом. Художник принял его с энтузиазмом. Он пишет, что его будущее творение «своей архитектурой и скульптурой станет зеркалом всей Италии». Итак, художник собирался создать нечто подобное гробнице Юлия II, соединив воедино скульптуру и архитектуру, с той только разницей, что здесь архитектуре должно было принадлежать господствующее место. Он задумывает двухъярусный фасад как пластически проработанную плоскость, в которой скульптуры должны быть «включены» в глубокие ниши.

Но договор был расторгнут, и Микеланджело поручили разработать проект Новой сакристии для церкви Сан-Лоренцо, где собирались поместить гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. И снова главной темой является смерть, усыпальница, а главной задачей – соединение архитектуры и скульптуры. Для гробницы Юлия II Микеланджело брал за образец памятники античности, собираясь соорудить монументальный мавзолей в виде мощного пластического целого, включенного в большое архитектурное пространство. Здесь же он намечает противоположное решение: архитектурное пространство не заполнено, а скульптуры «включены» в стены.

Как и Брунеллески, он задумывает сакристию в виде пустого кубического пространства, ограниченного перспективно построенной структурой, спроецированной на стены и прорисованной темными пилястрами, карнизами и арками, помещенными на белых стенах. Кубическое пространство, освещенное мягким светом, падающим из окон купола и светового фонаря, является, по замыслу Микеланджело, символом потустороннего мира, конечного освобождения духа от власти материи.

Смысл и значение микеланджеловской композиции состоят в противоборстве двух реальностей – природы и духа. Рисунок арок, четкое пропорциональное расположение карнизов и пилястр идеально выражают замысел художника: чистая форма должна обладать силой, чтобы противодействовать напору эмпирической реальности, природе. Поэтому геометрические членения стен обретают пластическую рельефность, структурные связки соединяются друг с другом, образуя прочный каркас. На стенах интеллектуальные истины и природные сущности как бы сталкиваются друг с другом как две противоположные силы, обретающие на мгновенье равновесие. Ограниченные темными пилястрами, арками и карнизами мраморные белые поверхности стен здесь наполнены светом. Именно свет является господствующим мотивом, ибо неоплатоническое пространство – это прежде всего свет.

То, что стены символизируют границу между земным и потусторонним миром, подтверждается также четырьмя статуями, помещенными на саркофагах: «День», «Ночь», «Утро», «Вечер». Это образы времени.

С осуществлением этого замысла Микеланджело окончательно отходит от своего идеала «монумента», то есть от главного мотива своего культа античности. Читальный зал и вестибюль библиотеки Лауренциана послужили отправным пунктом для архитектуры маньеризма, то есть такой архитектуры, которая не стремилась к имитации или повторению структуры

универсума или к созданию «рационального» образа природы.

Читальный зал библиотеки – это длинное и узкое пространство между белыми стенами, на которых пилястры и карнизы из темного камня образуют прочный каркас, включающий и окна. Стены выступают здесь не столько в роли ограничителя, сколько в роли границы между внешним естественным пространством и внутренним миром, предназначенным для исследований и размышлений. В это вытянутое строгое помещение попадаешь через вестибюль, где часть пространства занята лестницей, а каркас стен укреплен сдвоенными колоннами, глубоко уходящими в тело стены.

В основание этой структуры положен очень высокий цоколь, колонны же не имеют иной опоры, кроме завитков консолей. Тем самым Микеланджело ясно показывает, что взаимодействие сил идет не сверху вниз, а извне вовнутрь. Об этом говорят и белые стены, выступающие между колонн, словно под напором внешних сил, и ложные окна. Доминирующим мотивом является не равновесие, а сдерживание внешних сил. Переход от вестибюля к залу осуществляется благодаря пластической массе лестницы, врывающейся в помещение вестибюля подобно потоку лавы или морской волны. Ее удерживает балюстрада, играющая роль канала, по которому ступени лестницы устремляются вниз наподобие полноводного потока.

Падение Флорентийской Республики ознаменовало собой самый тревожный период в жизни Микеланджело. Несмотря на свои твердые республиканские убеждения, Микеланджело не выдержал тревоги перед наступающими событиями: он бежал в Феррару и Венецию (1529), хотел укрыться во Франции. Флоренция объявила его бунтовщиком и дезертиром, но затем простила и предложила вернуться. Скрываясь и переживая огромные мучения, он стал свидетелем падения родного города и лишь позднее робко обратился к папе, который в 1534 году поручил ему закончить роспись Сикстинской капеллы. Речь идет об огромной фреске на алтарной стене.

В 1534 году Микеланджело вернулся в Рим и через два года приступил к созданию своего знаменитого произведения – картины «Страшного суда», законченной им в 1541 году.

Окончив «Страшный суд», Микеланджело достиг вершины славы среди современников. Он забывал обнажить голову перед папой, и папа, по его собственным словам, не замечал этого. Папы и короли сажали его рядом с собой.

В последние годы Микеланджело развивает интенсивнейшую архитектурную деятельность. Он занимается проектом центрального плана церкви Сан-Джованни деи Фьорентини, которая должна была стать памятником его «флорентийской родины» и соперничать с другой стороны Тибра с собором Святого Петра и замком Святого Ангела. Он набрасывает план Капеллы Сфорца в церкви Санта-Мария Маджоре, строит Порта Пиа, придает перспективно-монументальный вид площади Капитолия – этому идеальному центру священного города, берет на себя и по-новому решает вопрос о перестройке собора Святого Петра. Последние два – его основные предприятия в области архитектуры – в значительной мере затрагивают вопросы градостроительства, нового и глубокого истолкования

историко-религиозного значения Рима.

Возвышаясь над развалинами древнеримского форума и соседствуя со средневековой церковью Санта-Мария дельи Арачели, капитолийская площадь построена по принципу обратной перспективы, предопределенному тем, что оси боковых палаццо несколько расходятся в стороны. Палаццо же, занимающее третью сторону, получает таким образом обрамление, которое как бы выдвигает его вперед и подчеркивает заполненность пространства, остающегося открытым со стороны входа, обрамленного низкой линией балюстрады, прерываемой в центре лестницей. Неизбежно напрашивается сравнение с библиотекой Лауренциана – перспективно построенным пространством, пластически формируемым его боковыми стенами. Здесь эту роль играют фасады Палаццо деи Консерватори и здания Капитолийских музеев – этих двух мощных тектонических каркасов, в основу структуры которых положен единый ярус пилястр и два горизонтальных карниза. Внизу располагаются глубокая колонная галерея, отделенная от верхнего яруса архитравом, наверху – выступающие вперед обрамления окон. Так достигается контраст между напором, идущим изнутри и обеспечивающим своего рода «сцепление» между массой здания и пространством площади, и постоянным «прорывом» этого пространства внутрь фасада. Художник достигает единства пространства и тектоники благодаря выразительной пластической проработке фасадов и концентрическим узорам разноцветных плит травертина на площади, в центре которой Микеланджело установил античную статую Марка Аврелия.

Работая над строительством собора Святого Петра, Микеланджело обращается к центрической композиции, разработанной Браманте, но стремится к соединению всех частей здания в единый пластический организм, в котором архитектоническая масса как бы дематериализуется и завершается огромным куполом, который собирает воедино и завершает все здание. Какое значение имело для художника это последнее колоссальное предприятие, видно из его писем: он постоянно опасается неудачи, а не закончить здание ему представляется постыдным и унизительным.

Микеланджело стремится создать такой купол, чтобы под ним могли укрыться все христианские народы. Возносимый кверху боковыми апсидами, как бы «столпившимися» вокруг него, купол покоится на барабане с большими окнами, обрамленными спаренными, сильно выступающими вперед колоннами. Над барабаном возвышается купол, который служит одновременно выражением тяжести массы и вместе с тем ее одухотворенности, порыва вверх, подчеркиваемого ребрами.

Творческое вдохновение Микеланджело максимально выразилось в создании купола. Это катарсис драмы никогда не доведенного до конца творения – гробницы Юлия II. Он возносится ввысь в том самом месте, где захоронен, по преданию, апостол Петр. Это идеальный центр самого здания, символический памятник вселенской идее христианства. От массы фигур, старавшихся освободиться от гнетущего груза материи, остался лишь порыв в заоблачные дали: за «прологом на земле» в виде апостольской гробницы следует «эпилог на небесах» в виде купола.

В жизни Микеланджело не знал нежной ласки и участия, и это отразилось на его характере. Был момент в юности, когда он грезил о личном счастье и изливал свое стремление в сонетах, но скоро он сжился с мыслью, что оно ему не суждено. Тогда великий художник весь ушел в идеальный мир, в искусство, которое стало его единственной возлюбленной. «Искусство ревниво, – говорит он, – и требует всего человека». «Я имею супругу, которой весь принадлежу, и мои дети – это мои произведения».

Большим умом и врожденным тактом должна была обладать та женщина, которая бы поняла Микеланджело. Он встретил такую женщину, но слишком поздно. Ему было тогда уже шестьдесят лет. Это была Виттория Колонна. Она происходила из старинного и могущественного римского рода. Виттория стала вдовой в тридцать пять лет, когда горячо любимый ею муж, маркиз Пескара, умер от ран, полученных в битве при Павии. Целых десять лет до встречи с Микеланджело она оплакивала свою потерю, и плодом этих страданий явились стихотворения, создавшие ей славу поэтессы. Она глубоко интересовалась наукой, философией, вопросами религии, политики и общественной жизни. В ее салоне велись живые, интересные беседы о современных событиях, нравственных вопросах и задачах искусства. В ее доме встречали Микеланджело как царственного гостя. Он же, смущаясь оказываемым ему почетом, был прост и скромен, терял всю свою кажущуюся надменность и охотно беседовал с гостями о разных предметах. Только здесь проявлял художник свободно свой ум и знания в литературе и искусстве.

Любовь его к Виттории была чисто платонической, тем более что и она, в сущности, питала к нему глубокую дружбу, уважение и симпатию, исчерпав в любви к покойному супругу весь пыл женской страсти.

Дружба Виттории Колонны наполнила сердце Микеланджело лучезарным сиянием. С юношеской свежестью выражал он в это время свои чувства в сонетах. В поэзии он не достигает той высоты, как в других искусствах, но все же правы были те, кто назвал его «человеком о четырех душах».

Дружба Виттории Колонны смягчила его сердце, смягчила и тяжелые утраты – сперва потерю отца, потом братьев, из которых остался один Лионард, с ним Микеланджело поддерживал сердечную связь до своей кончины. Во всех поступках и словах, всегда однородных, последовательных, ясных, в Микеланджело виден строгий мыслитель и человек чести и справедливости, как и в его произведениях.

Умирая, Микеланджело оставил краткое завещание; как и в жизни, он не любил многословия. «Я отдаю душу Богу, тело земле, имущество родным», – продиктовал он друзьям.

Микеланджело умер 18 февраля 1564 года. Тело его погребено в церкви Санта-Кроче во Флоренции.

РАФАЭЛЬ
(1483—1520)

Рафаэль Санти родился 6 апреля 1483 года в семье придворного поэта и живописца урбинских герцогов Джованни Санти. Семья Рафаэля не могла похвастаться древностью рода – его предки происходили из небольшого городка Кольбордоло близ Урбино и были мелкими торговцами.

Детские и юношеские годы Рафаэля прошли в окружении искусства. Джованни Санти был первым учителем Рафаэля и с раннего детства смог привить мальчику вкус к прекрасному, познакомить его с миром современного искусства. Благодаря связям отца, Рафаэль сблизился с сыном Федериго да Монтефельтро, Гвидобальдо. В течение всей жизни он пользовался дружеской поддержкой и покровительством его жены, Елизаветы Гонзаго.

В 1491 году Рафаэль потерял мать, а через три года, в 1494 году, умер отец. Одиннадцатилетний мальчик остался сиротой на попечении дяди Фра Бартоломео, который не столько заботился о судьбе племянника, сколько бесконечно судился с мачехой Рафаэля Бернардиной. Судя по переписке Рафаэля, душевное тепло и родственную близость он находил в общении с другим своим дядей, братом матери, Симоном Чиарла.

После смерти отца, примерно в течение пяти лет мальчик учился в мастерской придворного живописца урбинских герцогов Тимотео Вити. Восприимчивый, чуткий к внешним воздействиям Рафаэль на первых порах жадно впитывал окружающие его художественные впечатления, не последнее место среди которых занимали работы его учителей. Период почти пятилетнего пребывания в мастерской Вити позволил молодому Рафаэлю более сознательно воспринять художественные традиции умбрийской школы.

В 1500 году Рафаэль прибыл в Перуджу, где поступил в мастерскую Перуджино, в те годы ведущего представителя умбрийской школы. Ранний период творчества Рафаэля справедливо называют «перуджиновским» и отмечают сильную зависимость молодого художника от учителя.

Примерно между 1503 и 1504 годами по заказу семейства Альбиццини Рафаэль написал для церкви Сан-Франческо в небольшом городке Читта-ди-Кастелло алтарный образ «Обручение Марии» – произведение, которое достойно завершило ранний период его творчества. В композиции «Обручение Марии» «все приведено к «золотой мере»» (А. Бенуа), в ней нет ничего, что отвлекало бы внимание от главной группы Марии и Иосифа. Архитектурная декорация – уже не просто организующий пространство фон, а наиважнейшая основа всей композиции.

Идеальный центрический храм второго плана – поистине удивительное творение архитектурного гения Рафаэля. Очертания его купола и изящные пологие дуги арок открытой галереи повторяют плавную линию полукруглого обрамления рамы, храм организует пространство, вносит гармонию в композиционное решение.

В 1503 году Перуджино перебрался со своей мастерской во Флоренцию, куда следом за ним осенью 1504 года приехал Рафаэль. Во Флоренции Рафаэль искал новых творческих впечатлений для дальнейшего развития своего искусства. Рамки умбрийской школы стали для него тесны. Как образно заметил А.В. Вышеславцев, «подобно пчеле, он собирает свой мед там, где его находит, не утрачивая своей собственной самобытности».

Во Флоренцию Рафаэль приехал с рекомендательным письмом сестры урбинского герцога Гвидобальдо к гонфалоньеру Флорентийской Республики Пьетро Содерини. Но поддержки у него не нашел и вначале

скромно общался с теми, кто был близок Перуджино. Благодаря Перуджино Рафаэль сблизился с флорентийским архитектором и строителем Баччо д'Аньоло, в мастерской которого собирались живописцы, скульпторы и зодчие Флоренции. Здесь молодой Рафаэль встречался с архитектором Кронаком, со скульптором Андреа Сансовино и живописцами Граччи, Ридольфо Гирландайо и Бастиано да Сангалло. В доме Баччо д'Аньолы он познакомился со своим будущим покровителем Таддео Таддеи.

За четыре года (не считая поездок то в Перуджу, то в Урбино) пребывания во Флоренции Рафаэль создал знаменитые картины мадонн. В 1507 году он ненадолго вернулся в Урбино. А в 1508 году Рафаэль был приглашен папой Юлием II в Рим для росписи парадных апартаментов в старом Ватиканском дворце. С этого времени начинается новый этап творчества Рафаэля, отмеченный небывалым взлетом его артистической карьеры – от узкого круга поклонников таланта молодого, обаятельного, подающего надежды умбрийского художника к вершинам славы и всеобщей известности.

Из относительно тихой, замкнутой жизни урбинского двора, до поры до времени не затронутого политическими и военными событиями тех лет, Рафаэль попал в эпицентр общеитальянских дел, вплотную соприкоснулся с папской курией, близко познакомился с «политической кухней» римских духовных владык. Однако события современной общественной жизни почти не отразились в его искусстве. Кажется, что его не коснулись противоречия и глубокие, драматические конфликты эпохи. В нем сохранились гармоническая целостность восприятия мира, равновесие и устойчивость отношений человека и макрокосма, идеальная завершенность сотворенного фантазией художника мира искусства.

Характер искусства Рафаэля последних лет жизни в полной мере отвечал эстетическим потребностям времени и соответствовал идеальным устремлениям зрелой ренессансной культуры в период ее наивысшего расцвета. Реальное и идеальное приходят в его искусстве к взаимному равновесию, конкретное и типическое соединяются в нем, образуя классическую гармонию. Эта гармония нашла выражение в ритмическом строе произведений, в благородной согласованности элементов его композиций, в естественности и звучности колорита.

Рафаэль обладал исключительной, почти невероятной работоспособностью. К тридцати семи годам он успел сделать столько, сколько не всякий другой может создать за долгую жизнь: частично расписал ватиканские станцы, руководил живописными работами в вилле Фарнезина и Лоджиях Ватикана, создал картоны для заказанных Львом X ковров, выполнял многочисленные заказы частных лиц и религиозных общин, в том числе портреты и алтарные картины.

После смерти Браманте в 1514 году Лев X назначил Рафаэля главным архитектором на строительстве нового собора Св. Петра, в качестве комиссара древностей он занимался охраной и переписью памятников древнего Рима.

Рафаэль, несомненно, глубоко чувствовал специфику архитектуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить прекрасную ротонду в его «Обручении Марии». Со всей ответственностью восприняв возложенную на него задачу, Рафаэль взялся за изучение античных архитектурных

трактатов, в первую очередь за изучение Витрувия. В письме к Кастильоне он писал: «Мысль моя взлетает все выше. Я хочу обрести прекрасные формы древних построек, но не знаю, не будет ли взлет мой полетом Икара. Ярким светочем служит мне Витрувий, но его мне недостаточно».

Первая постройка Рафаэля относится к 1514 году. Сначала он создал маленькую церковь Сант-Элиджо дельи Орефичи (начата в 1509 году). Она представляет в плане греческий крест с очень короткими ветвями и перекрыта легким сферическим куполом с барабаном на парусах. Неоконченная снаружи, но прекрасно сохранившаяся внутри, церковь поражает скупостью, почти аскетизмом примененных в ней чисто архитектурных средств. Тем более звучной кажется заменяющая архивольты тонкая тяга, словно серебряный обруч подчеркивающая границы подкупольных арок, а посвятительная надпись вокруг светового отверстия в куполе благодаря своей графической выразительности восполняет отсутствие декора.

Затем к церкви Санта-Мария дель Пополо Рафаэль по поручению папского банкира Киджи пристроил великолепно отделанную капеллу. Квадратное в плане с маленькими парусами над срезанными углами пространство капеллы, словно не сужаясь в поперечнике, переходит в широкий цилиндр барабана, перекрытый несколько уплощенным куполом.

С 1506 по 1514 год строительство собора Св. Петра было в руках Браманте, который, однако, успел лишь частично вывести центральные устои и поднаружные арки храма. Непосредственный последователь Браманте, Рафаэль возвращается к традиционной форме плана церковных сооружений в виде латинского креста. Он задумывает купольную постройку с тремя одинаковыми абсидами, четвертая сторона которой развита в сильно вытянутую трехнефную базилику. Но Рафаэль также не успел завершить свой замысел.

Важный вклад сделан Рафаэлем в дворцовую архитектуру. Если в палаццо Видони-Кафарелли Рафаэль плодотворно развивал композиционные идеи, намеченные Браманте в палаццо Каприни, то в палаццо дель Аквила он разработал новый тип фасада, внизу – просторная ордерная аркада, вверху – оштукатуренная и, несмотря на сложную обработку, целостная плоскость стены, украшенная лепниной, нишами со скульптурой и расчлененная редкими богато обрамленными окнами бельэтажа.

Еще один новый тип фасада создан Рафаэлем в палаццо Пандольфини во Флоренции, едва ли не лучшем и наиболее точно воспроизведенном архитектурном замысле мастера (построен после его смерти Франческо Сангалло). Широко раздвинутые, богато обрамленные окна, составляющие важнейший элемент фасада, в сочетании со спокойной поверхностью гладкой оштукатуренной стены придают ему черты благородной сдержанной простоты. Великолепный карниз с широким фризом, рустованные углы и портал завершают собой украшение стены, самый простор и спокойствие которой порождают впечатление богатства.

В ясном и величавом фасаде палаццо Пандольфини Рафаэль отразил характерные черты своего дарования и воплотил лучшие современные представления об архитектуре частного городского дома.

Вилла Мадама в Риме, начатая Рафаэлем для кардинала Джулио Медичи, впоследствии ставшего папой Климентом VII, позволяет оценить его вклад также и в эту область архитектуры. Свободно используя опыт античного зодчества (в особенности императорских вилл и терм), Рафаэль создал проект сооружения нового типа, рассчитанного на кратковременные наезды вельможи и приспособленного для отдыха и наслаждения природой. Осуществленный фрагмент (часть центрального круглого двора и одно крыло виллы) свидетельствует об огромном размахе сооружения, органически объединенного с масштабами холмистого склона и подчиняющего полуприродный, полуискусственный пейзаж парка, с террас которого открывается великолепный вид. Отделанные стукко и росписями интерьеры широкими арочными проемами открывались на анфиладу висячих садов, под сводами которых таятся гроты и водоемы.

У Рафаэля сложилась своя школа в Риме, где происходило совершенствование мастерства художников. Рафаэль жил в Риме, как князь, в окружении учеников и поклонников. Его мастерская – это сложная и весьма активная организация, в которой опытные помощники разной специализации разрабатывали, исполняли, претворяли в жизнь замыслы учителя. В письмах Бембо и Биббиены Рафаэль предстает как деятельный организатор, художник, находящийся в неустанном поиске, человек с неиссякаемым любопытством к познанию.

О частной жизни Рафаэля известно немного, гораздо больше легенд. Еще при жизни вокруг личности художника возник ореол славы и всеобщего поклонения. Уже Вазари, жизнеописание которого положило начало многим последующим легендам о Рафаэле, видел в нем и в его образе жизни идеал художника-придворного, одаренного, живущего в роскоши и богатстве человека, который умеет вести себя в обществе, поддерживать ученую беседу, обладает приятной наружностью и утонченными манерами, окружен любовью и всеобщим почитанием. В одном из пассажей своих жизнеописаний Вазари пишет о том, что Рафаэль от природы был одарен той скромностью и добротой, которые «нередко обнаруживаются у тех, у кого некая благородная человечность их натуры больше, чем у других, блистает в прекрасной оправе ласковой приветливости, одинаково приятной и отрадной для любого человека и при любых обстоятельствах».

Судьба благоприятствовала Рафаэлю: в Риме он нашел сильных и могущественных покровителей. Поклонником его таланта был Юлий II. После смерти Юлия II Рафаэль выполнял заказы Льва X, ставшего папой в 1513 году. Лев X, как все Медичи, считал себя знатоком и покровителем искусства. Пользуясь дружеским расположением этого хитрого, любящего праздничный блеск, суету и жизненные удовольствия папы, художник стал ведущей фигурой культурной жизни Рима, организатором и исполнителем живописных и архитектурных работ в Ватикане.

Рафаэль умер неожиданно, после недолгой болезни, в день своего рождения – 6 апреля 1520 года. Многими его смерть была воспринята как смерть искусства – настолько велика была слава художника и всеобщим было его почитание. Согласно завещанию, Рафаэля похоронили в Пантеоне, среди великих людей Италии.

ЯКОПО САНСОВИНО

(1486—1570)

Сансовино был известен при жизни, прежде всего, как скульптор. Однако именно его архитектурная деятельность, во многом определившая последующее развитие венецианской архитектуры, явилась основой его посмертной славы.

Якопо д'Антонио Татти, прозванный Сансовино, родился во Флоренции 2 июля 1486 года. С детских лет Якопо, как обычно, начали обучать грамоте, в чем он с первых же шагов стал проявлять живость ума и быстроту соображения, и не прошло много времени, как он самостоятельно стал заниматься рисованием. Мальчик словно желал этим показать, что сама природа гораздо больше располагала его к этому роду деятельности, чем к словесности. Видя это, его мать Франческа, на которую он был очень похож, устроила ему тайком уроки рисования. Она лелеяла мысль о том, что сын ее сделается скульптором, которому, быть может, суждено соперничать с нарождающейся славой совсем юного еще Микеланджело Буонарроти.

Между тем спустя некоторое время мальчика определили по торговому делу. А так как это улыбалось ему еще гораздо меньше, чем словесность, он словом и делом добился у своего отца – Антонио разрешения свободно заниматься тем, к чему принуждала его самаприрода.

В 1502 году во Флоренцию прибыл Андреа Сансовино, прославившийся в Италии и в Испании как выдающийся скульптор и архитектор. К нему-то и определили юношу для обучения скульптуре. Отсюда и новое имя Якопо – Сансовино.

Получив широкую известность в среде флорентийских художников, Якопо, к величайшему своему удовлетворению, был приглашен в Рим Джулиано да Сангалло, архитектором папы Юлия II. Вместе с ним он в 1505—1506 годах впервые отправился в древний город. Здесь Сансовино изучал памятники древности, реставрировал античную скульптуру. Браманте, отметив талант Якопо, взял его под свое покровительство. Браманте же, которому хотелось, чтобы папа Юлий узнал Сансовино, распорядился заказать Якопо реставрацию некоторых античных скульптур. Взявшись за это дело, Сансовино проявил в их восстановлении такую легкость и такое умение, что и папа решил – лучше сделать просто невозможно.

Эти похвалы настолько подхлестнули Сансовино, что он перетрудился, пытаясь превзойти самого себя. К тому же он был слабого здоровья. В конце концов, Якопо расхворался настолько, что ему пришлось для спасения жизни вернуться в 1511 году во Флоренцию. Там, благодаря родному климату, собственной молодости, а также искусству и уходу врачей, он в короткий срок совсем выздоровел.

В 1518 году Сансовино возвращается в Рим. Он выполняет там помимо скульптурных работ первые архитектурные – проектирование церкви Сан-Джованни де Фьорентини. В 1521 году Сансовино заезжает во Флоренцию, а лето 1523 года проводит в Венеции. В 1527 году он бежит из Рима на север после захвата Вечного города императором Карлом V и находит вторую родину в Венеции, где остается до конца жизни, выполняя многочисленные заказы, главным образом архитектурные.

В 1529 году Сансовино, назначенный главным архитектором Республики, совершает служебные поездки по владениям Венеции (заезжает и во Флоренцию), живет в окружении учеников и друзей (к ближайшим друзьям относятся Тициан и Аретино).

Сансовино построил в Венеции ряд замечательных сооружений: палаццо Корнер делла Ка-Гранде (1532), выделяющийся среди предшествующих дворцовых сооружений особенно торжественным масштабным строем, великолепную Библиотеку Сан-Марко (начата в 1536 году), строгое здание Монетного двора (1537—1545), Лоджетту (1537—1540), расположенную у подножия кампанилы Сан-Марко и напротив входа во Дворец дожей, характерную для исконной венецианской любви к декору.

Он придал монументальный характер старому торговому центру Венеции в районе моста Риальто, построив большое торгово-административное здание, известное под названием Фаббрикке Нуове. Но особое значение для формирования архитектурного облика Венеции имели градостроительные работы Сансовино по застройке общественного центра города.

К Пьяцца ди Сан-Марко со стороны лагуны примыкает небольшая площадь Пьяццетта ди Сан-Марко (обычно ее называют просто «Пьяццетта»), много раз воспетая писателями и поэтами, запечатленная на полотнах известнейшими художниками. Ее обрамляют здания Дворца дожей и библиотеки – самого прославленного творения Сансовино, которое удостоилось многих восторженных похвал современников и потомков. В честь ее создателя библиотеку часто называют Либрерия Сансовиниана.

Зодчий прекрасно почувствовал дух Венеции. Именно потому смог он так смело поставить ренессансное здание библиотеки напротив совершенно иного по стилю Дворца дожей. Фасады библиотеки целиком выдержаны в стиле архитектуры Возрождения, в их строгих пропорциях, уравновешенности масс, гармоничном ритме форм и элементах декора. Они образованы двумя рядами аркад со стройными колоннами. Невысокая изящная балюстрада опоясывает фасады, четко разделяя ярусы аркад. Углы здания акцентированы пилястрами и наверху – обелисками. Лепной фриз и легкий ажурный парапет, украшенный статуями, венчают все строение, делая его по-венециански нарядным.

Уравновешенная и легкая архитектура библиотеки прекрасно сочетается со своеобразной монументальностью Дворца дожей. Оба здания перекликаются друг с другом аркадами, богатым скульптурным декором, нарядными ажурными карнизами, гармонично оформляя «парадный вход» в город.

В декабре 1545 года Сансовино после катастрофы на строительстве библиотеки (обрушились своды перекрытий) был уволен с государственной службы, но в 1547 году был реабилитирован и восстановлен на прежней должности.

Рядом с библиотекой, со стороны набережной, возвышается построенный Сансовино Монетный двор – Ла Дзекка. На противоположной стороне канала отражается в воде ряд дворцов. Среди них – палаццо Корнер, построенное Сансовино в тридцатых годах на месте сгоревшего,

более древнего здания. В палаццо Корнер делла Ка-Гранде Сансовино делает шаг вперед в использовании композиционных приемов, сложившихся в процессе разработки типа итальянского ренессансного дворца, применительно к особенностям венецианского быта. Вместе с Санмикеле он находит впечатляющую монументальную форму для внешнего вида палаццо, сочетая ордерные членения, лоджии, руст и другие элементы с объемно-планировочным построением, типичным для жилища богатого венецианца.

Лоджетта у колокольни – одно из лучших творений Сансовино. Она украшена по фасаду тремя арками, изящными колоннами, статуями, рельефами и балюстрадой. В спокойном ритме форм и в строгих пропорциях Лоджетты звучит гармония архитектуры Высокого Возрождения. В отделке удивительно красиво сочетаются различные оттенки мрамора: розоватые колонны, зеленоватые стены, желтые, обрамленные белым ниши. В скульптурном фризе помещены рельефы, изображающие аллегории Венеции и островов Кипра и Кандии. Бронзовые статуи в нишах – работы самого Сансовино – представляют Минерву, Аполлона, Меркурия и Мир, которые олицетворяют мудрость, гармонию, присущие Венецианской Республике, ее приверженность к миру.

Несмотря на различие масс, форм и стилей, монументальная колокольня и грациозная легкая Лоджетта прекрасно уживаются вместе, поскольку Лоджетта ритмом колонн перекликается с аркадой звонницы, органически входит в ансамбль окружающих площадь зданий, также украшенных аркадами и колоннами и уравновешивающих массив вырастающей из их кружева башни колокольни. В давние времена в Лоджетте размещалась стража Дворца дожей для предупреждения беспорядков во время заседаний Большого Совета.

А вот, что писал о творениях мастера Вазари:

«Но самая прекрасная, самая богатая и самая мощная постройка Сансовино – Монетный двор в Венеции, сплошь из железа и камня, так как в нем нет ни куска дерева для полной безопасности от огня. А внутри он подразделен настолько разумно и настолько удобно для обслуживания столь огромного количества рабочих, что нигде на свете нет монетного двора, обладающего более разумной планировкой и большей прочностью. Весь он построен на очень красивом рустованном ордере. Этот ордер, до того еще не применявшийся в этом городе, вызвал немалое удивление среди местных жителей. Также и в лагунах можно видеть построенную им церковь Санто-Спирито – произведение, полное прелести и нежности. В самой Венеции фасад церкви Сан-Джиминьяно придает всей площади особый блеск. В церкви же Сан-Сальвадор примечательна богатейшая гробница дожа Франческо Веньеро. Соорудил он также на мосту Риальто через Большой канал новые сводчатые ряды с таким расчетом, что под ними почти ежедневно легко помещается целый рынок местных торговцев и всяких других людей, съезжающихся в этот город».

А вот мнение Вазари о личности Сансовино:

«По своему телосложению Якопо был среднего роста, никак не тучный и на ходу держался прямо. Он был белолиц, с рыжей бородой, а в молодости очень хорош собою и приятен в обращении, почему очень нравился разным женщинам, даже и с высоким положением.

Состарившись, он приобрел почтенную осанку, с красивой седой бородой, но с походкой юноши, а достигнув девяностотрехлетнего возраста (на самом деле Сансовино прожил меньше. – Прим. авт.), он оставался чрезвычайно бодрым и здоровым, различая без очков малейший предмет на любом, хотя бы очень далеком расстоянии, при письме же головы не наклонял и не наваливался на стол, как это иные привыкли делать. Он любил прилично одеваться и соблюдал собственную особу в величайшей чистоте, так как до глубокой старости продолжал любить женщин, беседовать о которых ему очень нравилось.

Что же касается его душевных качеств, он был очень осмотрителен и во всем предвидел будущее, уравновешивая его с прошедшим. В делах своих он был рачителен, невзирая ни на какие трудности, и никогда не пренебрегал своими обязанностями ради удовольствий. Говорил хорошо и не скупился на слова по любому предмету, в котором он был сведущ, с большой легкостью ссылаясь на многочисленные примеры. И этим он был мил и великим и малым мира сего, и друзьям своим. До последних лет своей жизни он сохранял память свежести необычайной и до мельчайших подробностей вспоминал и детство свое, и разграбление Рима, и многие удачи и невзгоды, в свое время им пережитые. Он был смел и юношей любил состязаться со старшими, говоря, что, соревнуясь с великими мира сего, – приобретаешь, а с малыми – теряешь. Честь он ценил превыше всего на свете, поэтому в делах своих был человеком честнейшим и человеком своего слова, и такой чистоты душевной, которой он никогда не поступился бы при любых, даже самых важных обстоятельствах, что, впрочем, не раз испытывали на себе и его начальники, которые за это и за другие его качества видели в нем не столько протомагистра и своего исполнителя, сколько отца и брата, почитая его за его отнюдь не притворную, но природную доброту.

В щедрости своей он никому не отказывал и любил своих родителей настолько, что лишал себя многих удобств ради того, чтобы оказать им помощь, хотя сам он жил в почете, пользуясь добрым именем и всеобщим уважением. Бывали случаи, когда он поддавался вспышке гнева, кипевшего в нем с неукротимой силой, однако он скоро отходил, и часто достаточно было четырех жалких слов, чтобы у него на глазах проступили слезы».

В 1568 году мастер перестал заниматься творческой практикой. Сансовино умер в Венеции 27 ноября 1570 года. Тело его с великими почестями было похоронено в его собственной капелле в церкви Сан-Джиминьяно.

АНДРЕА ПАЛЛАДИО
(1508—1580)

Во второй половине XVI века венецианская архитектура выдвинулась на такой же высочайший уровень, что и живопись того времени, благодаря Палладио.

Андреа ди Пьетро делла Гондола, прозванный Палладио, родился 30 ноября 1508 года в Падуе. Он формировался как архитектор в среде, где серьезно занимались гуманистическими науками. Палладио был учеником Фальконетто, его поддерживал и направлял Джан Джорджо Триссино, который сам занимался архитектурой и, будучи ученым, всячески

проповедовал точку зрения Аристотеля на трагедию.

Он стал практикующим архитектором достаточно поздно – около 1540 года. Вместе с Триссино Андреа попал в 1541 году в Рим. Молодые годы он потратил на получение блестящего классического образования и на поездки по Италии, во время которых он производил обмеры античных построек. Только проделав эту работу и получив в свое распоряжение всю «мудрость древних», сведения об опыте античной архитектуры, Палладио почувствовал себя достаточно подготовленным к самому главному – непосредственному проектированию.

Все творчество Палладио пронизано сознанием двух вещей того, что классический идеал – это высший и безупречный образец гражданской жизни, и того, что к конкретному воплощению этого идеала можно приблизиться, исходя из практических запросов и специфических условий, учитывая местоположение и назначение здания. Таким образом, Палладио хотя и руководствовался тем пониманием античности, которое было выдвинуто Мантеньей, но в своем подходе скорее приближался к Веронезе, к его живому пониманию настоящего.

Совместное творчество этих двух мастеров стало одним из самых знаменательных явлений XVI века. В виллах, построенных Палладио и расписанных Веронезе и его учениками, живопись и архитектура органично сочетаются друг с другом не только в силу того, что они оба руководствуются едиными идейными принципами. В первую очередь это объясняется значительным сходством их визуального восприятия, одинаковым пониманием изобразительного пространства как конкретного места для обитания.

В понятие обитания здесь вкладывается высокий идейный и гражданский смысл, оно должно быть свободно от устаревших догм и тормозящих факторов, необоснованных темных страхов. Неудивительно, что архитектура Палладио считалась идейным образцом в тех странах и в те времена, где и когда великие понятия достоинства и свободы человека ставились во главу угла: в первую очередь в просветительской Англии.

Однако архитектура Палладио отнюдь не выражает олимпийское спокойствие. Творчество Палладио, великого теоретика, может служить образцом и для работы архитектора-практика, ибо в каждом его произведении проявляется идеальность практического и историчность настоящего.

Палладио в основном работал в двух городах – Виченце и Венеции. Он спроектировал одно общественное здание, много частных палаццо и театр в Виченце, несколько церквей в Венеции, а также многочисленные виллы в прилегающих областях, в особенности на холмах вокруг Виченцы.

Для венецианских мастеров гражданская архитектура по своей важности стояла на первом месте, в отличие от Рима, где главенствующее положение занимала культовая архитектура. Поэтому в Венеции градостроительная идея лежит в основе каждого затевающегося строительства. Палладио хочет придать ей облик величественного города в память о римском происхождении. После поездок в Рим в 1545 и 1547 годах он работает над проектом реконструкции Палаццо Публико (начатого в 1549 году). Скрыть готическое здание ратуши, где заседают городские власти, за выполненным в классическом стиле фасадом, превратив его в

римскую городскую базилику, означало для Палладио решить облик такой важной части города как центр, одновременно и в классическом, и в современном духе.

Вряд ли можно представить себе что-либо ближе по своему замыслу к идеям Мантеньи. Это же можно сказать и про мощный монолит здания и его колонн, расположенных по три по углам, что создает структуру достаточно воздушную, но вместе с тем и внушительную.

Создавая в Венеции церкви Сан-Джорджо Маджоре (1565—1576) и Иль Реденторе (1577—1592), Палладио отошел и от традиционной планиметрической схемы построения христианской культовой архитектуры. Внутри они просторные и светлые, с боковыми капеллами, со следующими одна за другой плоскостями стен и сводов, белизна которых подчеркивается еще более светоносными частями интерьера. Предназначены эти церкви не для благоговейного уединения, а скорее для совершения обряда при ярком солнечном свете, при большом стечении народа, без всякой таинственности. Поскольку совершение богослужений является одной из сторон жизни города, внешний вид церквей определяется их местоположением в пространстве, в городском окружении. Если смотреть от Пьяццетты, церковь Сан-Джорджо, по ту сторону Бачино ди Сан-Марко, служит как бы задником, или, лучше сказать, легким занавесом, подкрашенным розовым и белым, в прозрачном серо-голубом мареве лагуны и неба – преобладающие тональности города.

Архитектурной доминантой города является собор Сан-Марко. Его купола кажутся сделанными из перламутра, необычайно высокая колокольня, решенная в красном и белом цветах, выделяется на фоне неба. С ними издали перекликаются колокольня и сферической формы купол, легкий и прозрачный, как стеклянный шар, церкви Сан-Джорджо.

Необходимость распределить массу по горизонтали, чтобы создать впечатление большей легкости, как бы растворить ее, сосредоточив внимание на цвете, сказывается, прежде всего, в плане здания: короткий и широкий неф, объемный трансепт с закругленными крыльями, длинная апсида, элементы, составляющие внутреннее пространство церкви, не соединены между собой, а лишь намечены. Классические членения стен призваны остановить и усилить поток света на больших белых плоскостях. Главный неф и трансепт как бы собирают свет, они словно постепенно сокращаются в размерах по направлению к линии горизонта, за средокрестием.

Палладио добился максимального осознания света, но не в ущерб рациональному классическому подходу, смог передать сложное идейное содержание через непосредственное восприятие формы, осуществить на высочайшем уровне единение архитектуры и окружающего пейзажа, цивилизации и природы, которое было вдохновителем всего венецианского искусства периода чинквеченто.

Многие из воздвигнутых Палладио в Виченце зданий выходят на Корсо; Базилика – это сердце Виченцы, а Корсо, проложенная на месте древней римской дороги, – ее главная артерия. Их фасады в то же время являются стенами этой улицы, решенной как архитектурное целое, открытое для транспорта, стремящееся вдаль, с небом вместо свода. Все эти дома строились один за другим на протяжении тридцати лет, и каждый

имеет свое лицо, оригинальное расположение различных элементов классической морфологии. Для Палладио эта улица была идеальным местом, где проходила жизнь города, что еще раз подчеркивается в его последнем произведении – театре Олимпико, на монументальной сцене которого открываются, в подчеркнутой перспективе, улицы с величественной архитектурой.

Задуманные как перспектива улицы, фасады построенных Палладио зданий рассчитаны на точку зрения или вдоль центральной оси Корсо, – и тогда они выстраиваются в анфиладу, – или же фронтально, снизу вверх. Почти у всех нижняя часть здания решена просто, как пьедестал или цоколь, и лишь выше, там, где проем улицы лучше освещен, размещаются колонны и пилястры.

Палладио создал формы, восходящие к теории и истории и несущие в себе смысл, вложенный в них, безусловно, еще в древности. Однако они кажутся такими непосредственными и конкретными в световом и даже цветовом решении, что производят впечатление чего-то совершенно нового и современного. Зрительное впечатление от каждого отдельного решения отличается ясностью, точностью и законченностью целого. В тот же миг возникает живое и непосредственное осознание настоящего момента, глубины истории, абсолюта вечности. При помощи различных особых образов нам передается ощущение всеобъемлющего космоса.

Заказчиками Палладио были в большинстве случаев представители знатных семейств Виченцы. Часто те же семейства, для которых Палладио проектировал новые палаццо в городе, заказывали ему загородные виллы. Таким образом, палаццо и вилла являются двумя проявлениями одной и той же социальной действительности. Городской дом должен вписаться в уже существующие пространственные рамки с учетом общего облика улицы. Вилла же расположена в пейзаже, открытом со всех сторон. Палаццо по отношению к улице – это, прежде всего, фасад, то есть плоскость.

Нередко Палладио приходилось спорить с заказчиком, который и сам не всегда знал, что ему нужно: в проекте необходимо «принять во внимание того, кто хочет строить, и не столько то, что он может выстроить, сколько то, что ему к лицу… Однако часто архитектору приходится считаться не столько с тем, что нужно было бы соблюсти, сколько с желанием того, кто дает деньги».

Виллы Палладио совсем не похожи ни на замки, ни на места, предназначенные исключительно для увеселений и развлечений. Они представляют собой большие загородные дома с примыкающими подсобными помещениями. Планировка здесь открытая, сделана с учетом особенностей ландшафта и климата; их залы – не для официальных приемов, они пронизаны духом гостеприимства и созданы для светской жизни, балов и концертов.

Образец загородной постройки – вилла «Ротонда» возле Виченцы (около 1552 года). Здесь классические формы храмовой архитектуры перенесены в загородную усадьбу. Архитектор мастерски использовал в обычном жилом доме классические детали храмовой архитектуры – высокий подиум, портик, фронтон и ротонду. Они придают зданию величественность и благородство.

Центральный круглый зал виллы окружен прямоугольниками комнат. Таким образом, план «Ротонды» объединяет две геометрические фигуры с символическим значением: квадрат, олицетворяющий власть земную, и круг, воплощение духовного начала. Пролеты лестниц скрыты стенами, которые служат опорами для купольного зала-ротонды.

Древние греки и римляне пристраивали портик только к главному фасаду. А Палладио расположил колонные портики с фронтонами на каждом из фасадов, что придало композиции законченную симметрию, особенно впечатляющую с дальнего расстояния.

Высокий цоколь, характерный для архитектуры храмов и крепостей, усиливает композиционную симметрию виллы «Ротонда» и подчеркивает торжественное величие здания.

Вилла графов деи Тиени – жилище людей, которые могут позволить себе соединять приятное с полезным. Судя по размерам двора, выполняющего и хозяйственные, и «представительские» функции, в поместье должна была кипеть деловая жизнь и развлечения. В одном из флигелей – погреба и амбары, в другом – конюшни. Посреди главного дома – парадный зал на всю высоту здания. Верхний проем освещает не только зал, но и лестницы. Все комнаты высокие, просторные. Фасад украшен «парадным» коринфским ордером. Даже служебные галереи, соединяющие дом с хозяйственными постройками, оформлены как парадные колоннады великолепного ионического ордера.

Палладио придавал важное значение, говоря современным языком, «функциональности планировки». «Нужно сугубо заботиться не только о равных частях постройки, – лоджиях, залах, дворах, парадных комнатах, лестницах, просторных, светлых и легких для подъема, – но и о том, чтобы и самые мелкие и невзрачные части были удобно расположены для обслуживания главных и более значительных».

Отдельный пассаж Палладио посвящает проблемам ориентации помещений, причем рассматривает все аспекты проблемы – в зависимости от времени года или времени суток. Комнаты, которыми больше пользуются летом, должны быть «велики и просторны и обращены на север, а предназначенные для зимы – обращены на юг и запад и скорее меньших размеров, чем первые, ибо летом мы ищем тени и ветра, а зимой солнца и, кроме того, небольшие комнаты нагреваются легче, чем большие». Комнаты, которые используются одинаково активно весь год, «должны быть обращены на восток, на зелень и на сад».

Проблемы ориентации оказываются напрямую связаны с выбором участка. О наиболее удачном месте дома Палладио снова говорит с точки зрения практики и эстетики: «Будет очень удобно и красиво, если удастся построиться на берегу. Река будет обслуживать дом и скотину, не говоря о том, что летом она дарует прохладу и прекраснейший вид, а угодья, сады и огороды – душа и отрада виллы – будут орошаться с великой пользой и красотой». Он рекомендует избегать стоячей воды, как крайне вредной для здоровья, и внимательно следить за солнцем, чтобы избегать перегрева. Размещение построек на участке Палладио уподобляет расположению комнат в доме: «участок должен быть разбит таким образом, чтобы одна часть не мешала другой».

Стремление к соразмерности и симметрии, характерное для многих произведений Палладио, определяет план всего здания и каждого из фасадов. Правильные формы и строгая композиционная симметрия придают законченный вид зданию.

В 1570 году Палладио опубликовал «Четыре книги по архитектуре». Эта книга – итог эпохи небывалого расцвета архитектуры Возрождения, она содержит полный свод знаний, доступных тогда архитекторам. В ней есть обмеры важнейших исторических сооружений, проекты построек Палладио – ведущего архитектора своего времени. Трактат дает массу практических рекомендаций по строительству, и главное – в нем полностью изложена великолепная система пропорционирования, разработанная Палладио и составившая его прижизненную и посмертную славу.

Долгое время принципы, изложенные в трактате, воспринимались зодчими как практическое руководство. В течение трех веков архитекторы у Палладио черпали наиболее важные сведения и рекомендации о том, как проектируются все виды сооружений и что делает их облик гармоничными. К нему обращались французские классицисты, его теория положила начало развитию английского романтического стиля – «палладианства». В начале XX века к нему обратились неоклассики, а в России его влияние продолжилось до середины века – архитектура «сталинского классицизма» строилась по канонам Палладио.

И даже сегодня, когда архитектура полностью изменилась, трактат Палладио не утратил своего значения в процессе формирования художественного вкуса. Правила пропорционирования, столь важные в эпоху Ренессанса, и сегодня влияют на восприятие построек, и теория Палладио дает ключ к управлению этим важнейшим творческим инструментом – она «воспитывает глаз», учит видеть гармонию и несовершенство, находить способ добиваться лучшего и исправлять недостатки.

Скончался Андреа Палладио 19 августа 1580 года.

ХУАН ДЕ ЭРРЕРА
(ок. 1530—1597)

Уроженец селения Мобельян провинции Сантандер в Астурии Хуан де Эррера прошел сложный жизненный путь, в котором преобладала не столько творческая, сколько придворная и военная карьера. Но Хуан де Эррера сумел подчинить обстоятельства жизни неуемной тяге к знаниям.

Получив прекрасное гуманитарное и философское образование в Вальядолидском университете, Хуан де Эррера сочетал глубокое увлечение архитектурой с обстоятельными занятиями точными науками особенно математикой.

Состоя в личной свите тогда еще инфанта Филиппа, а затем, участвуя в военных экспедициях, он посетил Фландрию, Германию и дважды Италию, где глубоко изучил произведения античности великих зодчих итальянского Возрождения. Аналитический, философский характер мышления Хуана де Эрреры, выдающегося теоретика архитектуры, не препятствовал тому, что в своей деятельности он обнаружил себя отличным и опытным практиком, обогатившим искусными изобретениями и новшествами технику строительства Эскориала, названного испанцами

восьмым чудом света.

16-е столетие в истории Испании – эпоха наивысшего расцвета огромной колониальной империи. Победа над турками в битве 1571 года при Лепанто повысила престиж испанского флота в глазах Европы. Испанская армия, которая не столь давно под командованием герцога Альбы обагрила кровью земли мятежных Нидерландов, внушала страх. В портах Нового Света трюмы тяжелых галионов загружались слитками золота и серебра. Иностранцы отдавали должное строгой выдержке испанских дипломатов и их умению хранить государственные тайны. Испанский этикет, язык, мода распространились к концу столетия при европейских дворах.

Теперь, когда сохранение мирового господства стало столь актуальным для габсбургской державы, сама идея абсолютной власти приобрела особое значение. Все, что выдвинула новая эпоха, должно было воплотиться в подчеркнуто монументальных формах, требования величия и достоинства стали символом времени. Впервые в европейском искусстве официально-репрезентативное начало получило такое четкое и всеобъемлющее выражение, впервые художественный образ строился, прежде всего, на эффекте авторитарности.

Вторая половина XVI века стала новым этапом в истории испанской культуры. И образ Эскориала вместил в себя содержание целой исторической эпохи.

Сооружение ансамбля, начатое в 1563 году, велось под непрестанным личным наблюдением короля. Ни один чертеж не проходил без его утверждения. Все, что касалось Эскориала, решалось этим царственным волокитчиком с исключительной быстротой. Следует отметить (не в пример другим затеям эпохи) прекрасную организацию работ. Были ассигнованы колоссальные средства. Строительство отличалось невиданным размахом. В создании Эскориала участвовала не только вся Испания, различные области которой поставляли мрамор, сосновый лес, кованые решетки, церковную утварь, кресты, светильники, лампы, вышивки и ткани, но и другие страны Европы, а также американские колонии, откуда везли золото и драгоценные породы дерева. В течение двадцати лет шло строительство Эскориала. С выступа в гранитной скале, называемого «Креслом короля», Филипп II наблюдал, как камень за камнем воздвигалось его любимое детище.

Местоположение Эскориала было выбрано после долгих и тщательных обследований долины Мансанареса специальной комиссией. Хосе Сигуэнса писал: «Король искал пейзаж, способствовавший возвышению его души, благоприятствующий его религиозным размышлениям». Селение Эль-Эскориал близ опустевших железных рудников привлекало удачными климатическими условиями – расположением на южных склонах Сьерры, обилием горных источников и великолепным строительным материалом – светло-серым гранитом.

Строительство Эскориала Филипп II поручил Хуану Баутисте де Толедо, своему главному архитектору. Но строительство Эскориала принесло зодчему немало огорчений, вероятно, и ускоривших его смерть в 1567 году. Постепенно имя Хуана де Толедо отошло на второй план и почти стерлось из памяти испанцев. Хуан де Эррера, его молодой талантливый

помощник, который возглавил строительство в 1567 году, и стал общепризнанным создателем Эскориала.

Хуан де Эррера не только существенно изменил первоначальный замысел Хуана де Толедо, но и подчинил все сооружение единой во всех деталях новой образной системе. План Эскориала – прямоугольник с четырьмя башнями (высота 56 метров) по углам – обнаруживает близость к планам старых испанских алькасаров. Такие дворцы-крепости, воздвигаемые в древних городах Испании, составляют наследие национальной архитектуры, восходящее к далеким истокам.

Предложенный Хуану де Эррере план ансамбля с ее точными параметрами представлял собой как бы те исходные данные, с помощью которых он должен решить сложнейшую архитектурную задачу. И зодчий решил ее блестяще.

Следуя стремлениям короля к простоте, строгости и авторитарности Хуан де Эррера увеличил все здание, удвоив число этажей, и объединил четыре фасада на одном уровне общим карнизом. Он достиг редкой соразмерности четкого силуэта и объемно-пространственной композиции всего комплекса. Так, Хуан де Эррера очень верно нашел пропорциональное соотношение между куполом собора, угловыми башнями и горизонталями сильно протяженных фасадов. Решение этих колоссальных пятиэтажных фасадов – одно из самых смелых новшеств испанского зодчего. Выразительность фасадов строится на подчеркнутом лаконизме гладкой, словно уходящей в бесконечность плоскости стены. Часто расположенные окна и горизонтальные тяги здесь – не украшения, а необходимые элементы композиции, подчиненные общему широкому движению, его единому, мерно повторяющемуся ритму.

Многочисленные постройки Эскориала, выдержанные Хуаном де Эррерой в одном монументальном стиле, включены в четкую геометрическую систему архитектурного комплекса. Дух ясной математической логики пронизывает образ Эскориала, определяет язык его пропорций, ритмический строй детали и формы, сведенные к простым геометрическим телам – кубу и шару. Нельзя не восхищаться мастерством архитектора, так глубоко почувствовавшего идеалы своего времени, а также своеобразием его личности, примечательной во всех отношениях.

Самый обширный и архитектурно безупречный внутренний двор Эскориала – созданный Хуаном де Эррерой, так называемый Двор евангелистов, примыкающий к собору с его южной стороны, а на востоке – к Монастырю. В плане он образует квадрат со стороной сорок пять метров. Двор окружает двухъярусная крытая галерея, обрамленная в нижнем ярусе полуколоннами дорического, а в верхнем ярусе – ионического ордера.

Двор евангелистов был самым крупным красивым монастырским патио, включенным в композицию Эскориала. Его название произошло от так называемого Колодца евангелистов, воздвигнутого Хуаном де Эррерой в 1586 году в центре двора в виде небольшого храмика. Возможно, зодчий вдохновлялся Браманте, хотя и переосмыслил итальянский прообраз глубоко по-своему. Это увенчанное куполом и световым фонарем сооружение украшено балюстрадой и в нишах – статуями евангелистов работы Хуана Монегро. Храм обладает сложным и прихотливым очертанием, как бы предвосхищая динамичные композиции барокко.

Однако и здесь Хуан де Эррера сохраняет единство стиля, умело связывая постройки со всем ансамблем.

Принцип движения составляет основную концепцию пространства в эскориальском комплексе. Помещения строятся по центральным осям, связь между ними осуществляется путем длинных непрерывных переходов – клаустро. Ритм архитектурной композиции идет в горизонтальном направлении. Система пространства Эскориала, его протяженность объясняют вытянутые формы залов и покоев, в чем-то схожих с теми же обходными галереями и освещенными, подобно аркадам, с правой либо с левой стороны часто расположенными окнами. В непрестанном продвижении есть оттенок иллюзорной активности. Это – одна из главных особенностей архитектурного образа Эскориала.

Западный, входной фасад ансамбля – одно из лучших созданий Хуана де Эрреры. На плоском фасаде расположены три входа – главный, в центре, идет в собор, боковые – в коллегию и монастырь. Главный портал – это увенчанный фронтоном двухъярусный фасад иезуитской церкви, исходным образцом для которой служила знаменитая Иль Джезу. Исконно испанский контраст декоративного, пластически богатого пятна и гладкой стены переосмыслен Хуаном де Эррерой, его портал не приставлен, а слит с ней, включен в ее иррациональную динамику. Выразительно в данном случае выглядят излюбленные зодчим колонны, массивные тела которых словно не в силах оторваться от стен, обрести завершенную пластику своих форм. Три портала – боковые меньшей величины и более скромные, как и все здание, объединены общим замыслом.

Стоит вспомнить, что Эскориал был не просто монастырем и королевской резиденцией, усыпальницей монархов и теологическим училищем. По замыслу Филиппа II Эскориал превратился в цитадель католической религии. В эпоху контрреформации главный алтарь Эскориала, олицетворявший священное таинство, приобрел подчеркнуто мистический смысл.

Стиль Хуана де Эрреры, названный «безорнаментальным», не препятствовал украшению стен и сводов Эскориала монументальными росписями. Их создавала большая группа приезжих иностранных мастеров.

Огромные массы здания с его великими объемами, как и вся его простая и безупречно правильная композиция, производят сильное впечатление. Современниками строительства Эскориала, для которых архитектура Древнего Рима служила высшим воплощением концепции величественного, испанский памятник признавался сооружением, равноценным памятникам античности.

Эскориал стал памятником и великому испанскому архитектору Хуану де Эррере, скончавшемуся 15 января 1597 года.

ИНИГО ДЖОНС
(1573—1622)

Иниго Джонс – первая яркая творческая индивидуальность и первое подлинно новое явление в английском зодчестве XVII века.

Иниго Джонс родился в Лондоне 15 июля 1573 года в семье бедного суконщика. В 1603 году Джонс отправился в Италию, где довольно быстро преуспел в рисовании и оформительском искусстве. В это же время он побывал в Дании, где обрел покровителя в лице короля Кристиана IV,

сестра которого Анна была женой английского короля Якова I. Это помогло в дальнейшем Джонсу. Вернувшись в Англию, с 1605 года он работал для королевской семьи – изготавливал костюмы и маски для придворных спектаклей. Для различных королевских представлений он сделал к 1641 году четыреста пятьдесят декораций. Как талантливый театральный художник Джонс сыграл значительную роль в развитии европейского театра.

В Англии у Джонса появился еще один могущественный покровитель – граф Сальсбери. С его именем связана и первая постройка Джонса – несохранившаяся и известная только по чертежу Биржа, возведенная на Стренде в Лондоне в 1608 году. Проектируя Биржу, мастер, видимо, отталкивался от Серлио, сочетая характерные для Англии башенные акценты с итальянскими формами. Однако, выйдя за пределы английского фольклорного (цехового) зодчества, он оказался в данной работе все же ближе к образцам фламандского Ренессанса, чем итальянского палладианства.

В 1613 году Джонс вновь отправился в Италию. По пути он побывал во Франции, где ему удалось увидеть многие из самых значительных зданий. Эта поездка, судя по всему, стала решающим толчком в движении архитектора Джонса в направлении, указанном Палладио. Именно к этому времени относятся его заметки на полях трактата Палладио и в альбоме.

Характерно, что единственное среди них общее суждение об архитектуре посвящено аргументированной критике некоторых тенденций в позднеренессансном зодчестве Италии: Джонс упрекает Микеланджело и его последователей в том, что они положили начало избыточному применению сложного декора, и утверждает, что монументальная архитектура, в отличие от сценографии и недолговечных легких построек, должна быть серьезной, свободной от аффектации и базироваться на правилах.

В 1615 году Джонс возвращается на родину. Его назначают генеральным инспектором министерства королевских работ. В следующем году он начинает строить одно из лучших своих произведений Куинс-хаус (Дом королевы, 1616—1636 годы) в Гринвиче. Это первое дошедшее до нас сооружение Джонса, не имевшее прецедентов по своей строгости и оголенной простоте, так же резко контрастировало с предшествовавшими постройками. Однако постройку не следует (как это часто делается) оценивать по ее современному состоянию. По прихоти заказчицы (королевы Анны, жены Якова I Стюарта) дом был построен прямо на старой Дуврской дороге (ее положение отмечено теперь длинными колоннадами, примыкающими к зданию с обеих сторон) и первоначально представлял собой два разделенных дорогой корпуса, соединенных над нею крытым мостиком. Сложность композиции придавала когда-то зданию более живописный, «английский» характер, подчеркнутый вертикалями собранных в традиционные пучки дымовых труб. Уже после смерти мастера, в 1662 году, просвет между корпусами был застроен. Так получился квадратный в плане, компактный и суховатый по архитектуре объем с украшенной колоннами лоджией со стороны Гринвичского холма, с террасой и лестницей, ведущей к двухсветному холлу, – со стороны Темзы.

Все это вряд ли оправдывает далекоидущие сопоставления Куинс-хауса с квадратной, центричной виллой в Поджо-а-Кайано близ Флоренции, построенной Джулиано да Сангалло Старшим, хотя сходство в рисунке окончательного плана, несомненно. Сам Джонс упоминает лишь о вилле Молини, построенной Скамоцци близ Падуи, как прототипе фасада со стороны реки. Пропорции – равенство ширины ризалитов и лоджии, большая высота второго этажа по сравнению с первым, рустовка без разбивки на отдельные камни, балюстрада над карнизом и криволинейная двойная лестница у входа – не в характере Палладио, и слегка напоминают итальянский маньеризм, а вместе с тем и рационально упорядоченные композиции классицизма.

Знаменитый Банкетинг-хаус в Лондоне (Банкетный зал, 1619—1622 годы) по внешнему облику значительно ближе к палладианским прототипам. По благородной торжественности и последовательно проведенной во всей композиции ордерной структуре он не имел предшественников в Англии. Вместе с тем по своему общественному содержанию это исконный тип сооружения, проходящий сквозь английскую архитектуру начиная с XI века. За двухъярусным ордерным фасадом (внизу – ионический, вверху – композитный) помещается единый двухсветный зал, по периметру которого следует балкон, осуществляющий логическую связь внешнего вида и интерьера. При всей близости палладианским фасадам здесь налицо существенные отличия: оба яруса одинаковы по высоте, что никогда не встречается у вичентинского мастера, а большая площадь застекления при малом заглублении окон (отзвук местного фахверкового строительства) лишает стену пластичности, свойственной итальянским прототипам, придавая ей явно национальные английские черты. Роскошный потолок зала, с глубокими кессонами (позднее расписанный Рубенсом), существенно отличается от плоских потолков английских дворцов того времени, украшенных легкими рельефами декоративных филенок.

С именем Иниго Джонса, бывшего с 1618 года членом Королевской строительной комиссии, связывается важнейшее для XVII века градостроительное мероприятие – закладка первой лондонской площади, созданной по регулярному плану. Уже ее простонародное название – Пьяцца Ковент-Гарден – говорит об итальянских истоках замысла. Поставленная по оси западной стороны площади, церковь Св. Павла (1631), с ее высоким фронтоном и двухколонным тосканским портиком в антах, – явное, наивное в своей буквальности подражание этрусскому храму в изображении Серлио. Открытые аркады в первых этажах трехэтажных зданий, обрамлявших площадь с севера и юга, предположительно – отзвуки площади в Ливорно. Но вместе с тем однородная, классицистическая по характеру обстройка городского пространства могла быть навеяна и парижской площадью Вогезов, построенной всего за тридцать лет до того. Церковь Св. Павла на площади Ковент-Гарден, первый храм, построчный в Лондоне после Реформации, отражает своей простотой не только желание заказчика, герцога Бедфордского, выполнить задешево обязательства перед членами своего прихода, но и существенные требования протестантской религии. Джонс обещал заказчику построить «самый красивый сарай в Англии». Тем не менее фасад церкви, восстановленный

после пожара 1795 года, крупномасштабен, величав, несмотря на небольшие размеры, и его простота, несомненно, обладает особым очарованием. Любопытно, что высокий дверной проем под портиком является фальшивым, так как с этой стороны церкви находится алтарь.

Ансамбль Джонса, к сожалению, полностью утрачен: пространство площади застроено, здания разрушены, лишь возведенное позднее в 1878 году, в северо-западном углу строение позволяет судить о масштабе и характере первоначального замысла.

Если первые произведения Джонса грешат суховатым ригоризмом, то его более поздние, усадебные постройки менее стеснены узами классического формализма. Своей свободой и пластичностью они предвосхищают отчасти английское палладианство XVIII века. Таков, к примеру, Уилтон-хаус, сгоревший в 1647 году и восстановленный Джоном Уэббом, многолетним помощником Джонса.

Умер Иниго Джонс в Лондоне 21 июня 1652 года.

ФРАНСУА МАНСАР
(1598—1666)

В первой половине и середине 17-го столетия Франция переживает своего рода «возрождение Возрождения». Наиболее яркой личностью того периода является, без сомнения, Франсуа Мансар.

Мансар не только оставил образцы зодчества, ставшие очень скоро объектом поклонения и паломничества архитекторов. Он еще закрепил в этом искусстве тот тонус художественного мышления, который идет от мастеров Возрождения. Сочетание отточенного вкуса и рационалистического метода с творческой вольностью с непринужденной игрой и раскованной легкостью станет затем отличительной особенностью архитектурного классицизма XVIII века.

Франсуа Мансар родился 23 января 1598 года в Париже. Его дед был каменщиком, а отец – плотником. Он умер, когда Франсуа было лишь двенадцать лет. В своем творческом развитии Мансар испытал некоторое влияние архитектора Саломона де Броса, с которым судьбе было угодно его свести.

Основными заказчиками Мансара были поначалу достаточно обеспеченные люди из окружения короля. Молодой архитектор не только создавал проекты построек или их перестройки, но и следил за ходом строительных работ. Современники передавали слова Мансара об одном из его первых заказчиков – «у него денег больше, чем у турецкого султана».

Карьеру архитектора Мансар начал в 1623 году. Он начинал с произведений «нестрогих», прихотливых и не особенно самостоятельных, таких как его первая работа – фасад церкви ордена фельянов в Париже. Другая его ранняя работа, дворец в Баллеруа в департаменте Кальвадос, начата в 1626 году.

Однако мастер постепенно движется к ясности компоновки, прозрачности концепции, строгости пластики и деталировки. Мансар достигает творческой зрелости в тридцатые годы. Несмотря на свои сравнительно небольшие размеры, парижская церковь ордена визитандинок (1633) представляет собой заметную веху в процессе обретения зрелости. Самая впечатляющая черта в ней – это оголенность стенных поверхностей, не скрытых убранством и расчлененных крайне

скупо. Применяя драматичные, до гротеска заостренные отдельные приемы, зодчий вводит их в уравновешенный, четкий контекст. Здесь нет «знаковых» признаков классики, вроде портиков, но объемная композиция в целом чрезвычайно рациональна, уравновешена и строга.

Однако не церковные постройки Мансара сыграли по разным причинам роль ключевых памятников эпохи и национальной школы. Его творческий потенциал получил наиболее яркое воплощение в иных произведениях.

В дворцовом комплексе Блуа Мансар построил в 1635—1638 годах корпус для герцога Орлеанского – брата короля Людовика XIII. Это здание представляет собой лишь одну сторону блока-каре, который был задуман зодчим. Увы, по причинам, от него не зависящим, масштабный проект оказался выполненным лишь частично. Но и в таком варианте архитектурный образ оказался достаточно цельным. Тот или иной ордер одного фасада строго соответствует по уровню тому же ордеру противоположного фасада. До Мансара даже столь значительный мастер, как С. де Брос, допускает разницу в уровне этажей разных фасадов дворца и применяет разные ордера на одном и том же этаже разных фасадов.

Выравнивание системы ордеров по горизонтальным уровням, проходящим через весь объем здания, свидетельствует не только о продолжающемся упорядочивании архитектурного мышления вообще, но и о специфике таланта мастера. Зодчий определенно мыслит свое здание как строго целостный архитектурный объем, обладающий единой внутренней структурой, зримо запечатленной в членениях фасадов. Таким образом, в пределах архитектуры, которая никак не может считаться классицистической, вызревает определенный принцип мышления, который можно назвать рационалистической образностью, выраженной через архитектонику.

В Орлеанском корпусе замка Блуа присутствует еще один признак приближения качественно новой стадии развития французской архитектуры. Известно, какую роль в этом развитии играет переход от острых «готических» кровель к единой горизонтальной линии крыши. Именно в Блуа Мансар радикально отказывается от традиционной кровли, многочастной и заостренной, и делает одну общую кровлю для всего здания, устраняя тем самым зубчатость силуэта. Архитектор прибегает к мансардному перекрытию. Оно так и было названо в честь Мансара, хотя сейчас установлено, что автор здания в Блуа не был изобретателем этого типа крыши, а был одним из первых, кто обратился к нему после Пьера Леско. Не говоря о том, что с практической точки зрения мансарда превосходит и островерхую крышу и плоскую «итальянскую» крышу, она еще вводит в облик здания дополнительное горизонтальное членение. Помимо конька крыши роль такого членения исполняет и перелом крыши. В таком разрешении разных задач – практических и художественных – посредством одного приема тоже чувствуется изобретательный рационализм мышления.

Безусловно, в стилевом и образно-художественном отношениях ни одно произведение Мансара ни в коем случае не исчерпывается тенденциями, направленными в сторону классических ценностей. Структура его образов сложна. Он соединяет с рациональной

архитектоникой и уравновешенной целостностью своих решений еще и такие качества, которые нельзя не признать иррациональными, антиклассическими. Великолепная лестница Блуа перекрыта парящим двойным сводом, и там использован таинственный, «магический» эффект скрытого освещения.

В тот же период Мансар строит в Париже отель для Филиппа Лаврильера, королевского чиновника. Архитектор постоянно стремится раскрыть лестницу в свободное пространство. В этом отеле им была создана открытая лестничная клетка. Идея прикрепить пролеты лестницы к стенам высокого и ничем внутри не расчлененного помещения осуществилась также в замке Баллеруа.

Мансар подытожил и полностью воплотил принципы своего зрелого искусства во дворце Мезон (1642—1651). Его начали называть Мезон-Лаффит в XIX веке, по имени нового владельца.

Целостный архитектурный объем, организованный вокруг стержневого центрального павильона, представляет собой продолжение одной из основных типологических идей мастера, намеченных, например, уже в приписываемом Мансару замке Баллеруа.

Зодчий превратил дворец Мезон в центр обширного ансамбля. Дворец буквально царил над окружающей равниной, свободной от застройки. Что касается архитектуры дворца Мезон, то бросается в глаза строгая регулярность в решении архитектурных задач. Не менее важно и то, что архитектурный образ проникнут своего рода дружелюбием и открытостью при всей своей монументальной силе. Даже ров, окружающий Мезон-Лаффит с трех сторон, не мешает этому. Он никогда не заполнялся и не мог заполняться водой, потому что в него выходят окна цокольного этажа и ров, таким образом, переосмыслен как элемент террасирования почвы.

Оформление порталов, входных вестибюлей и лестниц и выражает главным образом «радушие» этой архитектуры, ее готовность принять человека, входящего в здание. Одним из достижений Мансара была разработка нового типа лестницы. Свободная от внутренних перегородок лестничная клетка позволяет без помех осветить ступени ровным и ярким светом из окон всех этажей. Отсюда и выведена структура лестницы дворца Мезон. Ее пролеты поднимаются вверх вдоль стен высокой, просторной и светлой лестничной клетки. Пролеты ничем не поддерживаются с правой стороны и ограждены здесь только сквозной балюстрадой сложного рисунка. Они щедро освещены как из окон, так и из верхнего фонаря.

Искусство Мансара основывается на изощренном интеллектуализме и на глубоком внимании к человеческому восприятию, к самочувствию человека перед лицом архитектуры. Основываясь на таких принципах, зодчий мог сколько угодно прибегать к любым криволинейным поверхностям, иррациональным световым эффектам. Пока они служат главной задаче, подчиняются главным принципам, они остаются, так сказать, частными порождениями барокко, состоящими на службе классического подхода к творчеству.

Мансар не стесняется использовать изогнутые сквозные колоннады во дворе замка Блуа или те вогнутые участки стен, которые, казалось бы,

неожиданно и без видимых причин появляются на боковых сторонах одноэтажных «террас» дворца Мезон. Архитектор как бы играет с формами, но эта игра зиждется на сознании незыблемой структурной четкости и связности архитектурного тела в целом. Уверенность в этих принципах архитектуры и помогает мастеру, вероятно, избегать педантизма и догматизма. Он не боится деформировать отдельные части целого, и это позволяет еще острее ощутить общую ясность и стройность образа.

Искусство Мансара, с его развитыми структурно-пластическими качествами и образной содержательностью оказалось в свое время явлением несколько обособленным. Прямого и непосредственного продолжения оно не имело, но принципы и основы его художественного мышления сыграли во многом основополагающую роль для мастеров, работавших в иных стилевых ключах и обладавших иными индивидуальными особенностями.

Благодаря своим успехам Мансар нажил себе немало завистников и врагов. Они обвиняли проекты архитектора в чрезмерной экстравагантности и недобросовестности. В 1651 году появился злобный памфлет «Мансар». Говорили, что его написали враги премьер-министра кардинала Мазарини, для которого Мансар также работал. Но нападки не повлияли на творческую активность зодчего.

В 1661 году на французский трон взошел новый король Людовик XIV. В 1664 году Людовик решает перестроить Лувр. Министр и суперинтендант строительства Жан-Баптист Кольбер поручает разработать Мансару проект перестройки восточного крыла. Архитектор много работает над проектом, однако в итоге тот не был утвержден.

В 1665 году Кольбер дает Мансару новое поручение перестроить фамильную часовню Бурбонов в Сен-Дени. Но и здесь Мансару не удалось осуществить свои планы. Работы завершал его родственник – внучатый племянник Жюль Ардуэн-Мансар.

Искусство Мансара представляет собой глубоко индивидуальный вариант творчества, не укладывающийся в рамки стилей и эпох и соединяющий их в себе свободно и расчетливо, остроумно и логично. Эти качества воплотились помимо построек в архитектурной графике мастера, прежде всего в его поздних проектах, сделанных незадолго до смерти – Национальной библиотеке в Париже и Национальном музее в Стокгольме.

Франсуа Мансар скончался 23 сентября 1666 года.

ДЖОВАННИ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ (1598—1680)

«Синьор кавалер Бернини, слух о Вашем несравненном таланте и о столь счастливо завершенных Ваших творениях распространился за пределы Италии, а также чуть ли не за пределы Европы, и везде у нас в Англии Ваше славное имя превыше всех мастеров, когда-либо отличавшихся в Вашей профессии. Не соблаговолите ли Вы изваять из мрамора наш портрет…»

Это только одно из множества писем, полученных Бернини. Под ним стоит подпись короля Англии Карла I, голову которого, слетевшую впоследствии на плахе, Бернини все-таки соблаговолил изваять, глядя на специально написанный знаменитым Антонисом ван Дейком тройной портрет. Среди корреспондентов мастера можно встретить целый ряд

римских пап и известнейших личностей, вроде кардиналов Ришелье и Мазарини. Чем же он заслужил подобное отношение со стороны сильных мира сего?

Джованни Лоренцо Бернини родился 7 декабря 1598 года в Неаполе. Лоренцо было лет десять, когда его отец, известный скульптор Пьетро Бернини, переехал по приглашению папы Павла V из Неаполя в Рим для работы над мраморной группой в одной из ватиканских капелл. Получивший к тому времени технические навыки обработки мрамора мальчик, попав в Ватикан, запирался в залах, рисуя с утра до вечера. О его даровании пошли слухи, он попался на глаза самому Павлу V, получил заказ от племянника папы, кардинала Шипионе Боргезе, и поразил всех, создав необычные скульптурные произведения «Эней и Анхиз», «Похищение Прозерпины», «Давид», «Аполлон и Дафна» (все – 1619—1625). Юный самоучка сумел добиться невероятной динамики масс и линий, отражающей эмоциональное напряжение персонажей, и почти иллюзорной вещественности, передав в мраморе нежность девичьей кожи, пушистые волосы Дафны, кору и листья лаврового дерева.

С тех пор сменявшиеся на престоле папы передавали его друг другу как драгоценнейшее наследство. Урбан VIII, задумав украсить Рим церквами и светскими зданиями, скульптурой, фонтанами и садами, поставил Бернини во главе художественной мастерской, где работали видные скульпторы, бронзировщики, лепщики, позолотчики, «архитекторы воды» – гидравлики, строительные рабочие. Именно ему, папскому архитектору и скульптору, во многом обязан своим прославленным обликом Вечный город. С начала 20-х годов XVII века по его идеям, под его руководством создаются самые знаменитые памятники и формируется стиль римского барокко.

Этот новый стиль, предельно выразительный и динамичный, сталкивает в драматических конфликтах земную и небесную, материальную и духовную стихии. Самым благодатным полем для этого оказалась архитектура, тесно связанная с реальной жизнью и открывающая широкие возможности для синтеза – одного из важнейших принципов барокко, поскольку архитектурный ансамбль обязательно включает в себя живописное и скульптурное убранство.

Особенно ярко принцип синтеза проявился в церковной архитектуре. К 17-му столетию сложился новый католический ритуал, обставленный с театральной пышностью, и храмы должны были служить ему достойным обрамлением. Именно в этой области начинали свои поиски крупнейшие итальянские архитекторы. Лоренцо Бернини одним из первых предложил для церкви Санта-Бибиана новый тип фасада – свободную живописную композицию. Он еще молод и только пробует сочетать разные традиции, стили, манеры, приемы, но подобное сочетание станет одной из главных отличительных черт барокко.

В 1624 году Бернини поручили уникальную работу – сооружение так называемого балдахина в средокрестии спроектированного Микеланджело собора Св. Петра. Этому монументальному алтарю предстояло символизировать догматы католицизма – идею искупления, града земного и града небесного, напоминать об отцах церкви, утверждать папскую власть. Высоту балдахина – двадцать девять метров – многие

современники считали чрезмерной. Но мастер угадал точно – алтарь виден из дальнего конца главного нефа, влечет к себе, растет на глазах, бронзовые стволы, поддерживающие перекрытия, летят вверх, извиваясь и перекручиваясь, словно живые существа. Вблизи же он обретает иной масштаб, идеально соизмеримый с немыслимой высотой купола Микеланджело. Вот уже много лет их творение кружит голову каждому, кто входит в собор Св. Петра…

Бернини еще раз стал достойным «соавтором» Микеланджело в грандиозном ансамбле площади Св. Петра (1657—1663). Задуманный великим Буонарроти собор достраивали разные мастера, фасад завершил в начале XVII века Карло Мадерна. Надо было слить все в единую композицию, превратить окружающее пространство в сцену для церемониальных торжеств, а главное – произвести на людей незабываемое впечатление.

Обнеся колоннадой круглую площадь глубиной в двести восемьдесят метров, архитектор загородил прямой путь к собору, поставив в центре обелиск, а на поперечной оси – два фонтана. С момента выхода зрителя на овальную площадь, колоннады, по выражению Бернини, «подобно распростертым объятиям», захватывают зрителя и направляют его движение к доминанте композиции – главному фасаду, откуда через вестибюль и продольные нефы движение продолжается к алтарю. Просвечивающий в глубине площади и замкнутого трапециевидного пространства, по-разному освещаемый лучами солнца, фасад храма вдруг вырастает во всем величии, зрительно подчеркнутом расходящимися в перспективе галереями.

Тот же принцип применяется и в соединяющей собор Св. Петра с Ватиканским дворцом Королевской лестнице – «Скала реджа». Сузив ее в перспективе, сблизив колонны, варьируя высоту ступеней, Бернини зрительно увеличивает масштаб и протяженность, благодаря чему выход папы на богослужение превращается в величественное зрелище.

Многочисленны проекты Бернини, в том числе неосуществленные, переделки облика классического и современного ему Рима, которые включали разрушения и реконструкции, переустройство и реставрацию. Бернини хотел бы слепить весь город своими руками, как если бы он был гигантской статуей. Церкви, спроектированные им в зрелые годы, все расположены в центральной части города церковь Сант-Андреа аль Квиринале, церкви делль Ариччья и ди Кастельгандольфо.

Одна из них – церковь Сант-Андреа аль Квиринале (1658) – должна быть отнесена к выдающимся образцам архитектуры римского барокко. Она принадлежит к разряду тех культовых сооружений, которые в противовес наиболее типизированным образцам дают пример глубоко индивидуального подхода зодчего к творческой задаче. Необычен рассчитанный на фронтальный аспект восприятия фасад церкви с низкими вогнутыми венками-кулисами по сторонам и с возвышающейся над ними узкой центральной частью, которая целиком, от цоколя до кровли, трактована в форме прямоугольного портала в обрамлении двух широких пилястр треугольного фронтона.

План храма не имеет ни одной прямой линии, в чем можно было бы усмотреть крайнюю степень чисто барочных устремлений. В

действительности же это сооружение, поразительное по ритмической согласованности всех своих композиционных слагаемых, всех архитектурных форм, отличается редкой уравновешенностью целого – доказательство того, что в рамках барочной системы Бернини тяготел не к ее крайностям, а к решениям более гармонического характера.

Более активно, нежели в храмовом строительстве, Бернини проявил себя в архитектуре частных городских дворцов. Помимо того, что он участвовал в возведении столь значительного памятника, как палаццо Барберини, где его вклад, возможно, был решающим, два других его создания – палаццо Монтечиторио и палаццо Одескальки – дают пример важных привнесений в широкий комплекс проблем, связанных с эволюцией этого типа построек.

Различные по своему облику, оба дворца были, как и палаццо Барберини, знамением существенных перемен в образной трактовке дворцовых сооружений. В противовес давнему традиционному подходу к общей компоновке здания палаццо в виде замкнутого объема с несколькими фасадами, выходящими на разные улицы, Бернини концентрирует представительские качества своих дворцов в одном, главном фасаде.

Выразительность палаццо Монтечиторио основана на многократно изломанной линии его главного фасада, следующей очертаниям площади, на которую он выходит, но в еще большей мере на сильном выделении его центральной части протяженностью в семь оконных осей. Слегка выступая вперед, наподобие ризалита, она снабжена трехпролетным входным порталом в ордерном обрамлении и увенчана высоким аттиком, отделяющим ее от боковых крыльев. В строгой горизонтали трехэтажного палаццо Одескальки какая-либо акцентировка центра отсутствует вовсе, но зато здесь использован другой выразительный прием: вместо обычного поэтажного членения впервые в архитектуре частных дворцов использован в качестве ведущего композиционного принципа большой ордер. Ровная череда пилястр с коринфскими капителями, охватывающих собой два верхних этажа, вносит в фасад элемент подчеркнутого единства. Этот прием получил впоследствии широкое распространение в европейской дворцовой архитектуре, став олицетворением парадной торжественности.

В 1665 году Бернини поехал в Париж для работы над проектом фасада Лувра по приглашению Людовика XIV. «Господин кавалер Бернини, я настолько исключительно ценю Ваши заслуги, что испытываю большое желание Вас увидеть и более близко узнать особу, столь прославленную, только бы намерение мое было бы совместимо с Вашим служением нашему Святейшему Отцу и с Вашим собственным удобством…»

Бернини предложил фасад с ризалитами, с колоссальным ордером из полуколонн и пилястров на цокольном этаже. Этот впечатляющий проект был чем-то вроде стратегического хода итальянской школы в наметившемся соперничестве двух школ. Законы централизации фасада, регулярности, соподчинения элементов практически не действуют, так что этот проект противостоял наметившимся во Франции тенденциям по главным пунктам.

Проект Бернини встретил упорную оппозицию в среде французских архитекторов и всех тех, кто был связан с архитектурой по ведомству

Кольбера, возглавившего в качестве верховного администратора всю строительную деятельность государства. В итоге сложилась такая ситуация, когда «барочный Лувр» не мог стать реальностью, согласно замыслам итальянца, и вместе с тем официально отвергнуть его предложения было невозможно по соображениям государственно-престижного характера. Его проект практически был «заморожен» в то самое время, когда Бернини ехал на родину под ливнем наград и комплиментов, а составлением нового проекта занялась специально созданная комиссия, куда вошли Лево, Лебрен и Клод Перро.

Рим немыслим без созданных Бернини фонтанов. Бесконечному движению каскадов воды вторят причудливые изгибы раковин, фигурок дельфинов и тритонов в фонтане Тритона на площади Барберини, в фонтане Мавра на площади Навона. В фантастическом фонтане Четырех Рек масса скульптурных форм, символизирующих реки, животных, растения, и необработанных каменных глыб, среди которых высится египетский обелиск, купается в бьющих, брызжущих, плавно льющихся со всех сторон потоках и струях.

Папа Григорий XV наградил мастера рыцарским крестом ордена Христа и титулом «кавалера». Современники включили его в ряд «божественных творцов», назвав наследником титанов эпохи Возрождения. Он так и не получил профессионального архитектурного образования, оставаясь гениальным дилетантом с математическим глазомером и непогрешимым чувством архитектурного пространства. Проектирование, расчеты, строительство вели помощники, работники мастерской. В их числе были выдающиеся художники, и с одним из них, не уступавшим Бернини талантом, связана темная и трагическая история. Ходили слухи, будто Франческо Борромини, отстраненный всевластным соперником от работы, именно из-за этого покончил с собой, утопившись в Тибре, добавляя, впрочем, что оба отличались неуживчивостью и плохим характером.

Мемуаристы описывают Бернини живым, темпераментным, полным огня, постоянно погруженным в разговоры об искусстве и в неустанные труды. Его биограф – ученый, флорентийский антиквар и историк искусства Филиппо Бальдинуччи – пишет: «До семи часов без единой передышки, когда его не отвлекали занятия архитектурой, он до самых последних своих лет обычно отдавал работе над мрамором – труд, которого даже его молодые помощники вынести не могли; и ежели иной раз кто-нибудь из них хотел его от этой работы оторвать, он сопротивлялся говоря: «Оставьте меня, я влюблен!..» Кардиналы же и князья, приходившие, чтобы взглянуть на него за работой, но ни на миг его не отвлекая, бесшумно рассаживались по местам и сидели не шелохнувшись, а затем тихо уходили…»

Вклад Бернини в искусство скульптуры не менее значителен. Доводя выразительность до предела, он сочетает разные материалы, и из этого живописного великолепия возникает, например, напоминающая видение композиция «Экстаз св. Терезы», где парящие на облаке фигуры святой и ангела сияют нестерпимой белизной среди колонн цветного мрамора, на фоне бронзового фронтона, серого туфа и позолоченных лучей, испускающих мистический свет, отражая лучи солнца из невидимого

зрителю окна.

В колоссальном наследии Бернини, кроме архитектурных и скульптурных шедевров, остались живописные и графические работы. Он был постановщиком театральных феерий, автором комедий, декоратором и конструктором, впервые, в частности, изобретшим замечательную машину «восход солнца». Слух о ней дошел до французского короля Людовика XIII, попросившего у автора модель, и тот послал ее с примечанием: «Будет работать, когда я вам пошлю мои руки и голову».

Мастер прожил долгую жизнь. Он умер 28 ноября 1680 года в Риме. Обладая могучим природным талантом, будучи сильной личностью, занимая высокое положение при папском дворе, он приобрел непререкаемый авторитет и превратился в «художественного диктатора» Италии XVII века. А потомки с уважением и благодарностью вспоминают Джованни Лоренцо Бернини за творческое вдохновение художника, подарившего миру бессмертные произведения.

ФРАНЧЕСКО БОРРОМИНИ (1599—1667)

Искусство Борромини было олицетворением крайней степени творческой индивидуализации. Это относится не только к общей композиционной стороне его замыслов, но и ко всему языку форм, вплоть до малой детали архитектурного декора. Видимо, это неодолимое стремление к индивидуализации всякой архитектурной разработки и объясняет тот факт, что Борромини не влекло к крупным градостроительным действиям. Его труд ничем не был вознагражден, и почти с самого начала своей деятельности он подвергался обвинениям в культивировании эксцентричности и в том, что позволял себе слишком много вольностей в архитектуре.

Франческо Кастелли (Борромини) родился 25 сентября 1599 года в Ломбардии.

Приехав в Рим в 1614 году, он работал каменщиком у Мадерны, своего дяди. Его деятельность в качестве каменщика началась с работы на строительстве собора Св. Петра. Это было его призванием в течение многих лет, и в течение всей жизни Борромини остается непосредственно связанным с обработкой и применением строительных материалов.

Будучи почти самоучкой, Франческо развивал в себе культ Микеланджело, но его восхищали скорее духовные терзания, чем творчество великого мастера. В Риме он становится поборником североитальянской культуры (по преимуществу палладианской) и художественной практики, которая ценна сама по себе, вне зависимости от теории.

Уже самая ранняя из его работ – коридор в садовом корпусе палаццо Спада (1632—1638) со сводом, опирающимся на расположенные вдоль стен два ряда тосканских колонн, – отмечена незаурядной изобретательностью. С помощью искусственной перспективы, сильного конусообразного сужения пространства коридора и использования энергичного светотеневого контраста Борромини сумел короткому пространственному отрезку сообщить вид протяженной сводчатой галереи, в дальнем арочном проеме которой рисуется освещенная солнцем садовая статуя.

Следующей работой был маленький внутренний дворик монастыря Сан-Карло алле Куатро Фонтане (1633—1637). Церковь Сан-Карло была построена на скромные средства испанского монашеского францисканского ордена, который до сих пор владеет ею. Борромини добился эффекта, не прибегая к орнаментации и декору. Наоборот, он весьма сдержан в отделке, в чем легко убедиться с первого взгляда на примере скромной обходной галереи вокруг двора монастыря. Этот двор с его строгими архитектурными формами служит примером решения задачи исключительно средствами архитектуры. Его плавно выгнутые очертания в плане служат примером умения Борромини вдохнуть новую жизнь в любые архитектурные формы.

Трактовка интерьера Борромини яснее всего видна на примере церкви Сант-Иво, которую он построил для римского университета ордена иезуитов. Зодчий начал работать над этой церковью в 1642 году, годом позже завершения работы над интерьером церкви Сан-Карло. Но лишь двадцать пять лет спустя строительство церкви Сант-Иво было закончено. Она расположена на задней стороне внутреннего двора университета Сапиенца.

Такой внутренний двор характерен для зданий последней стадии эпохи Возрождения. Борромини с большим искусством соединил в единое целое лоджии внутреннего двора Сан-Галло, характерного для Ренессанса, и вогнутый фасад своей церкви. Включение этой церкви в совершенно ренессансный замкнутый ансамбль оживило его, придало ему динамичность. Даже кульминация внутреннего движения, достигнутая с помощью купола необычной формы, ничем не нарушает гармонии.

Интерьер Сант-Иво демонстрирует такую же извилистость стен, какая характерна для наружных стен Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Каждый архитектурный мотив, введенный в интерьер, продолжается по всему зданию до самой верхней точки купола. Шестиконечная звезда – излюбленный мотив Борромини – представляет собой невидимое центральное ядро, на котором основан план Сант-Иво. Шесть точек в местах пересечения двух треугольников использовались Борромини как исходные пункты в его проектах. Вершины идеально точного шестиугольника, образованные ими, он превратил в шесть ниш, которые направляют движение основных элементов архитектурной композиции вверх, в раковину покрытого золотыми звездами купола. Благодаря этому купол неразрывно связан со всем интерьером.

В Оратории Филиппо Нери (1637—1643) поверхность фасада слегка вогнута, пилястры поставлены под углом и при одном и том же освещении всегда смотрятся по-разному. Все конструктивные части здания ничего не несут, иногда, напротив, противоречат своей функции, как антаблемент нижнего яруса, разорванный треугольными фронтонами окон.

Критики неоклассицизма обвиняли Борромини в том, что он работал как краснодеревщик, и действительно, он нервно взрезал поверхности стен, разламывал линии, создавал тончайший и часто прихотливый узор декора. Он терзал поверхности стен с одержимостью живописца, ищущего на полотне нужный оттенок, поэтому избегал благородных материалов: мрамору он предпочитал кирпич, штукатурку, гипс. Материалы дешевые, но

податливые, не имели никаких особенных достоинств, они становились драгоценными в заботливых руках художника.

Когда в 1646 году Борромини занялся спешной реставрацией интерьера базилики Сан-Джованни ин Латерано по случаю юбилея 1650 года, ему пришлось иметь дело с большим внутренним пространством, в котором нельзя было изменить ни размеры, ни границы. Он словно заново одевает античные стены, используя освещение для усиления значения светлых плоскостей стен и их элегантного убранства, создавая тем самым впечатление, что верующие украсили цветами и пальмовыми листьями церковь в день праздника.

Люминистическое решение, сходное с тем, которое было использовано в латеранской базилике, заметно на фасаде церкви Сант-Аньезе на Пьяцца Навона (1652—1657). Фасад вогнут так, будто он прогибается под напором огромного пространства площади, протяженность которой контрастирует с высотой купола, обрамленного двумя колокольнями. Созданный Борромини тип купольной церковной постройки с двумя колокольнями получил широкое распространение в западноевропейской архитектуре XVII–XVIII веков.

Длительные метания Борромини приближаются к эпилогу: остановлена на половине реставрация Сан-Джованни, что его огорчает. Его унижает триумфальный итог деятельности его вечного оппонента Бернини под покровительством Александра VII. Разлад с более удачливым соперником начался, возможно, с тех пор, как он стал работать в подчинении у Бернини в соборе Св. Петра и в Палаццо Барберини.

Так как Борромини препятствовали в завершении работы, которая должна была стать его шедевром, он начинает восстанавливать своеобразные, неповторимые карнизы и фрагменты античных гробниц в базилике. В первый раз произведения раннехристианского искусства приобретают ценность не как реликвии и документы религиозной истории, а из-за очарования, которое исходит от их непривычной архитектурной интонации. Иногда он воскрешает в памяти эти экзотические формы, как в изысканнейшем портале в Академии Св. Луки, или редкие классические мотивы, как в колокольне Сант-Андреа делле Фратте, с горьким чувством ставя себя вне истории, а искусство – над временем, как выражение высшей духовности, которой способен обладать каждый, какой бы ни была его культура.

Последняя работа Борромини – фасад первой церкви, которую он построил, Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Он был закончен одновременно с колоннадой Бернини, форма которой наиболее цельная и характерная для всей барочной архитектуры, и наоборот, фасад церкви имеет форму самую фрагментарную, прерывистую, антимонументальную. Он задуман как предмет обстановки, реликварий, расположенный на углу улицы, он намеренно разбивает симметрию перекрестка Куатро Фонтане. Это противоположно тому, что сделал Бернини на той же улице в церкви Сант-Андреа.

Это действительно последний пример в долгом споре с Бернини, который переходит здесь из архитектурного в градостроительный план. Бернини выражает себя в многословных аллегорических повествованиях, стремясь к максимальному пространственному размаху, приводит в

движение огромные массы света и тени, использует иллюзорные возможности перспективы. Борромини же выражает себя в почти замкнутых символах, стремится к максимальному сжатию пространства, избегая больших масс, он заостряет очертания и выставляет их на рассеянный свет, перевертывает, часто смещает функцию перспективы, пользуясь ею для того, чтобы сократить, а не продлить пространство. Даже окружение двух художников различно: за исключением короткого периода немилости Иннокентия X Бернини – художник папского двора, Борромини популярен у религиозных орденов, особенно таких, каким был орден филиппинцев, проповедующих аскетизм в миру.

Борромини отстаивал идеи использования выразительных возможностей техники, в то время как Бернини придавал большее значение стилю и особенно воображению, которое Борромини расценивал как произвольное, «химерическое», фантастическое возбуждение без основы в истории. Бернини владел всеми искусствами, Борромини был только архитектором. Применение различных художественных средств обусловлено у Бернини идеей и реализует его замысел, исполнительное мастерство Борромини всегда обусловлено практической необходимостью. Успех Бернини основан на уверенном мастерстве и виртуозном владении техникой, традиционные средства Борромини – результат мучительного поиска, внутренней неудовлетворенности и беспокойства творца.

Известно, что в сейченто все проблемы имели религиозные корни. Бернини убежден, что владеет даром откровения, и, созерцая Бога в мире, он чувствует себя спасенным. Борромини похож на человека, молящего и взывающего к спасению, он знает, о чем молит, поэтому полон горячности, но не знает, обретет ли спасение. Все его творчество подчинено этому тревожному ожиданию – мгновенное уменьшение напряжения может привести к падению.

Не архитектурное преобразование пространства, а здание как творение человеческих рук, попавшее в пространство, не идея универсальности, а живущий своей интенсивной жизнью организм, не город как единый образ, воплощающий высшие божественные и человеческие силы, а город как место жизни, в котором религиозный опыт пересекается с ежедневным трудом. Неудивительно поэтому, что архитектурные и градостроительные идеи Борромини даже вне Италии были более распространены, чем идеи Бернини: действительно, если они и не выражают духовную власть церкви и государства, то интерпретируют и выражают духовные устремления индивидуума и общества.

Характер у Борромини был резкий, прямой и неистовый. В состоянии глубокого внутреннего кризиса он покончил с собой 3 августа 1667 года.

ЛУИ ЛЕВО
(1612—1670)

Во-ле-Виконт, Коллеж четырех наций и вклад в создание Версаля поставили Лево в самый первый ряд мастеров архитектуры. Если искусство Мансара обращено во многом уже к следующему столетию, к новой эпохе развития архитектуры, то эффектные архитектурные «мизансцены» Лево стали одним из непосредственных истоков пышного «версальского стиля» последних десятилетий века. Не случайно именно творчество этого

мастера обозначило начало нового и более тесного союза архитектуры с такими искусствами, как изобразительно-декоративное оформление зданий и парковое искусство. Вокруг Лево сложилась группа художников разного профиля, которая возглавлялась в одной своей части Лебреном, а в другой – Ленотром и которая осуществила синтетические ансамбли 1660—1690-х годов.

Луи Лево родился в Париже в 1612 году. Ему было сорок три года, когда началось строительство ансамбля дворца и парка Во-ле-Виконт (1655—1661), ставшего первым произведением архитектуры французского классицизма второй половины XVII века, в котором ясно ощущается преобладание художественных принципов классицизма над старыми традициями.

Наряду с Лево создателями этого замечательного произведения, построенного для генерального контролера финансов Фуке и во многом предвосхитившего ансамбль Версаля, были мастер садово-паркового искусства Андре Ленотр, разбивший парк дворца, и живописец Шарль Лебрен, принявший участие в отделке интерьеров дворца и росписи плафонов.

По композиции плана, выделению центрального и угловых башнеобразных объемов, увенчанных высокими кровлями, общему открытому характеру здания, окруженного наполненным водой рвом, дворец Во-ле-Виконт напоминает дворец Мезон-Лаффит. Как в Мезон-Лаффит, в архитектуре этого дворца все еще сохраняются некоторые восходящие к прошлым столетиям традиционные черты французского зодчества. Тем не менее в облике здания, так же как и в композиционном ансамбле в целом, несомненно, торжество классицистических архитектурных принципов.

Это проявляется, прежде всего, в логичном и строго выверенном планировочном решении дворца и парка. Большой овальной формы салон, составляющий центральное звено анфилады парадных помещений, стал композиционным центром не только здания, но и ансамбля в целом, поскольку он расположен на пересечении его основных осей (главной парковой аллеи, идущей от дворца, и поперечных, совпадающих с продольной осью здания). Таким образом, здание и парк подчинены строго централизующему композиционному принципу, позволяющему привести разнообразные элементы ансамбля Во-ле-Виконт к большому художественному единству и выделить дворец как самую главную составную часть ансамбля.

Расчет на далевое восприятие, на обозрение дворца из парка или со стороны главного фасада, от ограды или извне, определил и многие особенности ансамбля Во-ле-Виконт. Преувеличенные по масштабам статуи, полулежащие на фронтонах главного фасада, хорошо видны издалека. Они подчиняются собственным масштабным меркам, поскольку выполняют свою роль не только в облике здания как такового, но и в контексте ансамбля. Рассматриваемые издалека, пилястры колоссального ордера весьма помогают глазу уяснить стройность здания, а пересечение пилястрами межэтажного антаблемента не смущает зрение в такой перспективе. Безукоризненная геометрия партеров, дорожек, водоемов, созданных Ленотром, словно вбирает в себя упорядоченность всего

ансамбля в целом и оставляет за дворцом право быть несколько прихотливым, но не преступая при этом некую меру.

Подлинно барочная архитектура не заботилась о комфортности самочувствия человека в сфере своего действия, да и само это действие не таково, чтобы помогать успокоиться. Такая важная часть Во-ле-Виконт, как овальный салон, наделена самой настоящей комфортабельностью уже в своем образном решении, то есть внушает и успокоение, и какую-то «подтянутость» своим просторным, светлым и в то же время обозримым и собранным интерьером. Сходное художественное внушение способен осуществить и парк.

Ансамбль создан с расчетом на то, чтобы человек чувствовал себя там и привольно, и спокойно, и удобно. Помещения дворца связываются в додуманные функциональные серии. Парадный «блок» помещений состоит из вестибюля, главного зала, лестницы, столовой. От них отделены индивидуальные жилые «блоки», состоящие обычно из прихожей, спальни, кабинета, гардероба. Отдельные части здания и разные его этажи тщательно изолированы друг от друга, и в то же время продуманы связи между ними, позволяющие избежать далеких переходов. Главные помещения дворца расположены на первом этаже и достижимы без подъема по лестнице. Службы отнесены подальше, в отдельные постройки.

Другим крупнейшим сооружением Лево является отель Ламбер в Париже. А в 1660-е годы Лево построил Коллеж четырех наций – учебное заведение, предназначенное для дворянской молодежи недавно присоединенных к Франции областей. Это произведение обозначает начало нового этапа развития архитектуры.

В Коллеже Лево развивает принципы классицистической архитектуры в условиях городского ансамбля. Располагая здание Коллежа на набережной Сены, Лево раскрывает мощные, широко развернутые полукружия его фасада в сторону реки и ансамбля Лувра таким образом, что купольная церковь, являющаяся центром композиции Коллежа, приходится на оси Лувра. Этим достигается закономерное пространственное единство крупных городских зданий, образующих в совокупности один из архитектурных ансамблей центра Парижа.

Лево не просто связал друг с другом две внушительные постройки, но и обыграл пространство между ними, занятое большей частью рекой с ее набережными. Если барокко пользуется природными элементами в городской среде в виде водных струй фонтанов и вообще предпочитает воду в подвижном и даже стремительном состоянии, то между Лувром и Коллежем расстилается водная гладь. Она играет здесь не скульптурную и не живописную роль, а роль архитектоническую, как бы обозначая, подобно гигантскому уровню, безупречную горизонталь в фундаменте ансамбля.

Вогнутый фасад Коллежа заставляет вспоминать об архитектуре барокко. Во Франции такого рода решения применялись до 1660-х годов только в строительстве внутренних, дворовых фасадов зданий, будь то особняки Ленотра и Лево или двор Орлеанского корпуса в Блуа, где Мансар поставил изогнутую колоннаду, которая зрительно сливается с фасадом.

Поместить вогнутый фасад в узле ответственного городского ансамбля внушительных размеров – это значит предсказать устремления классицизма XVIII века, когда наряду с прямоугольными планами получили

развитие и криволинейные композиции больших масштабов.

Характерно для Лево, что фасад является как бы сценической декорацией, точнее, архитектурным экраном, призванным исправить нерегулярное расположение самого здания, идущего наискосок, под углом к линии набережной. Такая зрительная коррекция напоминает о приемах строителей городских отелей, имевших, как правило, дело с неправильными участками. Разработанный в архитектуре отелей, как на небольшом испытательном полигоне, принцип исправления неправильностей утвердился в городской архитектуре классицизма и применялся в таких монументальных ансамблях, как Дворцовая площадь в Петербурге с ее аркой.

Работами Л. Лево и К. Перро начинается тот этап развития архитектуры, когда классическая система мышления заявляет о своей общеобязательности, а ее выразительные средства приобретают особый размах. На переходе к этому этапу существенную роль сыграл Лево, который стремился уловить выдвигаемые временем потребности. Тем более что его искусство достаточно многогранно – от непринужденной зрелищности Во-ле-Виконта до торжественности Коллежа четырех наций. Он пользовался приемами барокко, обращался к традициям Палладио, ценил наследие французских зодчих Возрождения. Лево ни в чем не отказывал своей архитектуре, но не утрировал и не нагромождал разнородное и владел широким диапазоном средств разумно, находчиво и с чувством меры.

Закономерно, что последней стадией творчества Лево становится его работа над Версальским дворцом (с 1668 года). Видоизменив и расширив первоначальный скромный замок, мастер создает П-образную в плане композицию с внушительным фасадом, выходящим в парк, над оформлением которого работает Ленотр. Колоссальный ордер, издавна принадлежавший к типичным и излюбленным средствам Лево, ставится на цокольный этаж. Однако зодчий пытался внести некоторую свободу и живость в торжественное архитектурное зрелище: садовый фасад Лево имел террасу на втором этаже, там, где позднее сооружена Зеркальная галерея.

Эта принадлежность загородного дворца, наделенная известной непринужденностью, оказалась, однако, не ко времени. Государство в лице короля требовало не разнообразия приемов, а определенного рода эффекта. «Большой стиль» достигает своих высот в некоторой степени за счет отказа от более широкой шкалы художественных средств, разрабатывавшихся архитектурой ранее.

Лево умер в Париже 11 октября 1670 года. Версальский дворец достраивался начиная с 1678 года под руководством Ардуэна-Мансара.

ГВАРИНО ГВАРИНИ
(1624—1683)

В итальянской архитектуре Гварини занял особое положение. Ему удалось внести в общий тон трезвой рациональности туринской архитектуры контрастную ноту. Именно в годы пребывания в столице Савойского герцогства Гварини создал свои главные произведения.

Гварино Гварини родился в Модене 7 января 1624 года. Он впервые попал в Рим в то время, когда Борромини работал над интерьером своей

церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане.

Гварини стал профессором философии в Мессине (Сицилия). Здесь он спроектировал несколько церквей, которые все были разрушены землетрясением. С 1662 года он преподавал теологию в Париже. Здесь Гварини начал строить новую церковь. Усилия его, однако, не увенчались успехом подобно тому, как это было в Сицилии церковь пострадала от пожара в период строительства и здание так и не было завершено. Путешествуя, Гварини повидал готические церкви Франции и мавританские мечети Кордовы в Испании. Он был законченным космополитом. Хотя никогда не терял связи со своей страной и со своей эпохой, он воспринимал прошлое во всех его эстетических проявлениях.

Нет ничего более характерного для этого периода позднего барокко, чем широко распространенное совмещение в одном лице художника и ученого, экспериментатора-архитектора и специалиста в области математики. Здесь проявляется удивительное единство, существующее между методом мышления и характером восприятия, более того, здесь существует прямая связь между художественным познанием мира и математическими знаниями. Как только появлялась новая математическая концепция, она тут же находила выражение в области искусства.

Биография Гварини служит превосходной иллюстрацией тесной связи между искусством и математикой в эпоху позднего барокко. Он был не только архитектором и ученым, но и в равной степени весьма одаренным математиком. Опубликованные им работы говорят о том, что он в значительной мере предугадал открытие начертательной геометрии, которое было сделано веком позже и принадлежит Гаспару Монжу.

Самая важная работа Гварини была выполнена им в Турине, где он жил с 1666 года до самой смерти. Он исполнял обязанности аббата в своем монашеском ордене и одновременно инженера на службе герцога Савойского. Самые красивые его дворцы и церкви построены им в Турине.

Одно из его поздних произведений, палаццо Кариньяно (1680), служит примером того, каким образом Гварини добивался в области моделировки почти такой же пластики, как Борромини. Влияние этого палаццо с изогнутыми очертаниями фасада и пластичными формами лестничных пролетов, оказанное на дворцовую архитектуру Южной Германии позднейшего периода, несомненно. Большой, эллиптический в плане вестибюль служит центром, к которому привязаны все остальные элементы проекта палаццо Кариньяно. Внутреннее движение стен вестибюля, описывающих эллипс, переходит на стены лестничных пролетов, примыкающих к вестибюлю двумя крылами справа и слева, и переносится с них на все элементы волнообразной наружной стены. Однако, несмотря на архитектурную мощь, которую продемонстрировал Гварини в этой работе, принятая им планировка интерьера даже не приближается к решению специфических проблем гражданской архитектуры, с которым столкнулись архитекторы того времени. Главные творческие силы итальянской архитектуры этого периода были сосредоточены на решении интерьеров церквей. С точки зрения техники строительства все их необузданное воображение устремлялось на оформление огромных внутренних пространств. Это общее суждение остается справедливым и для Гварини.

Гварини продемонстрировал свое мастерство при создании церкви Сан-Лоренцо в Турине (1668—1687). Церковь Сан-Лоренцо была построена для ордена, к которому принадлежал Гварини. В плане форма церкви представляет собой прямоугольник, образованный мощными стенами. Купол круглый. Между уровнем пола и куполом внутренние стены образуют восьмигранник, грани которого попеременно то выпуклы, то вогнуты и образуют сложный рисунок, благодаря чему они архитектурно связаны с расположенными выше элементами.

Цель Гварини состояла в том, чтобы архитектурными средствами выразить характерные для периода барокко представления о таинственном и бесконечном. Периоду барокко присуще увлечение конструкциями, которые как будто преодолели силу тяжести. Все средства искусства, включая эффекты, создаваемые цветными источниками света, были направлены на создание этого волнующего впечатления. В Риме была построена капелла, где световой фонарь купола покоился на плечах изваяния, изображавшего ангела.

В Сан-Лоренцо Гварини использовал чисто архитектурные средства, чтобы выразить полное пренебрежение силой тяжести. В пределах квадратного основания он продолжает существующую в архитектуре традицию, но, достигнув кольца в основании купола, Гварини дает волю фантазии. Переплетение пересекающихся арок как бы паутиной закрывает отверстие. Арки пересекают одна другую, образуя восьмиугольник звезд. Тем самым создается впечатление, что расположенный под арками световой фонарь таинственным образом висит в воздухе. В действительности он опирается на восьмиугольник, образованный их пересечением.

Впечатление бесконечно уходящего вверх пространства достигнуто не применением эффектов, создающих иллюзию бескрайней перспективы, либо живописным изображением неба на куполе, но исключительно архитектурными средствами. Свет, который проникает сквозь филигранные грани восьмиугольной звезды, создает эффект, благодаря которому все окружающее кажется нематериальным. Можно с уверенностью сказать, что купол церкви Сан-Лоренцо никогда бы не был создан, если бы Гварини не был знаком с куполами над молитвенными нишами в мечети аль Хаким-Моше в Кордове. Эти купола были сооружены к концу тысячелетия, точнее, в 965 году. Те же методы конструирования были применены в куполе Сан-Лоренцо. Он также был возведен над прямоугольным основанием с использованием системы переплетающихся арок, образующих при пересечении восьмиугольную звезду, на которую опирается световой фонарь, как бы парящий в воздухе.

Но размеры мавританских куполов представляются весьма скромными по сравнению с шедевром дерзновенного мастерства Гварини. Переплетающиеся арки Сан-Лоренцо смонтированы из длинных массивных каменных балок – способ опасный и трудоемкий. Создатель Сан-Лоренцо предъявлял к конструкции такие требования, которые почти превосходили все достижения в данной области в то время. Ни один из архитекторов последующих времен не дерзнул повторить прием, использованный Гварини при создании этой церкви.

Конструкцией Сан-Лоренцо технические возможности эпохи были полностью исчерпаны, что совпало с этапом, когда прогресс архитектуры начал сменяться упадком.

Гварини умер 6 марта 1683 года в Милане, немного не дожив до шестидесяти лет.

КРИСТОФЕР РЕН (1632—1723)

Глубокие изменения всей культурной ситуации и, в частности, художественных вкусов в области архитектуры, оказались сфокусированными в творчестве и в самой личности Кристофера Рена, который по своему значению для эпохи справедливо ставится в один ряд с самыми замечательными англичанами XVII века – Шекспиром, Ньютоном и Мильтоном. Примечательно, однако, что, несмотря на разносторонность дарований, Рен уже далек от известного типа универсального человека Возрождения.

Кристофер Рен родился 20 октября 1632 года. Его жизнь свободна от мятежных исканий предшествовавшего поколения и до краев заполнена часто весьма смелым, но уверенным и планомерным развитием достигнутого в области точных наук, а затем и архитектуры. Изобразительные искусства, литература и вообще гуманитарные науки его, видимо, не увлекали. Сын настоятеля Виндзорского аббатства и племянник епископа, а значит, представитель привилегированной общественной прослойки, с ее устоявшимся бытом и влиятельными связями, Кристофер получил блестящее по тому времени образование и рано отдался научным интересам, обнаружив, как и многие представители его поколения, безразличие к политике.

Рен был членом кружка передовых университетских деятелей. Как математик, являлся, по свидетельству Ньютона, одним из трех наиболее выдающихся геометров своего времени. Рен был профессором астрономии в Оксфорде. Он изобрел многие, в том числе строительные механизмы, а впоследствии стал одним из основателей и первых президентов созданного в 1660 году Королевского общества (Английской академии наук). Однако Рен вошел в историю, прежде всего, как самый выдающийся зодчий своей страны. Хотя он неоднократно избирался в парламент (1685—1702), известно лишь одно его выступление – в связи с налогообложением для постройки госпиталя в Челси. Позднее он был возведен в дворянское звание и получил титул баронета.

К архитектуре Рен обратился сравнительно поздно, на тридцать третьем году жизни, и то после неоднократных настояний влиятельных заказчиков. Это само по себе свидетельствует о новом отношении к архитектуре, воспринимавшейся к тому времени как деятельность, требующая глубоких, многообразных знаний и широкого кругозора.

Первым сооружением Рена оказался так называемый Шелдонский театр в Оксфорде, возведенный на средства епископа Шелдона для присуждения научных степеней и других торжественных университетских церемоний. Повторив принципиальную схему театра Марцелла в Риме, Рен перекрыл его плоским, подвешенным к фермам потолком (его пролет, в 21 метр, поразил современников), роспись которого изображала открытое

небо и тенты античного прототипа. В этой, как и в следующей постройке, капелле Пембрук-колледжа в Кембридже (1663—1665), нарушения некоторых строгих канонов классицизма указывают, вероятно, не столько на неопытность Рена, как считали многие авторы, сколько на склонность мастера к барочной свободе, которая позднее будет для него характерна.

Однако переломным пунктом в жизни Рена, обусловившим его обращение к архитектуре, оказались пребывание во Франции (1665—1666) и Большой пожар Лондона (1666).

Во Франции Рен встречался с Ардуэн-Мансаром и с Бернини, приезжавшим в Париж по приглашению короля, и на примере первых парижских площадей и ансамблей, а также строительства Лувра мог оценить огромное общественное значение и широкие возможности зодчества. Мы читаем в его позднейших заметках: «Архитектура имеет свое политическое назначение; общественные здания являются украшением страны; она утверждает нацию, привлекает народ и торговлю; заставляет народ любить родную страну, каковая страсть – источник всех великих деяний в государстве…» Парижские впечатления, несомненно, сказались на всем архитектурном творчестве Рена, которое радикально отличается от архитектуры первой половины века широтой и разнообразием замыслов, свободой в обращении с языком зодчества античности и Возрождения, а главное, градостроительным подходом. В одном из писем Рен называл Париж «школой архитектуры, сегодня, может быть, наилучшей в Европе».

Пожар, уничтоживший чуть ли не половину Лондона, был едва лишь приостановлен, когда Рен представил королю свой план перестройки центральной части столицы. Предложение Рена не было осуществлено, но он сразу же был включен в Комиссию по восстановлению города Лондона, составленную из представителей королевских и городских властей. Генеральный план, так быстро разработанный Реном, по рисунку отдаленно напоминающий планировку версальских садов Ленотра, по сути дела, гораздо ближе к планировке Рима, начатой папой Сикстом V в конце XVI века, но почти, наверное, неизвестной Рену даже по изображениям.

Мы видим такие же прямые, рассчитанные на далекие перспективы улицы, лучеобразно сходящиеся к парадным репрезентативным площадям и общественным зданиям, отмечающим важнейшие узлы города, который трактуется как единая пространственная композиция.

Рен активно участвовал в составлении ряда указов комиссии, предписывавших строительство только из кирпича, регламентировавших высоту построек, толщину стен и прочее, а также изыскивавших средства для восстановления города и его важнейших зданий путем введения специальных налогов. Одних только церквей, уничтоженных пожаром, насчитывалось восемьдесят пять, и, хотя многие приходы были комиссией объединены, Рену все же пришлось спроектировать более пятидесяти новых, из которых по крайней мере тридцать пять возводились под его непосредственным наблюдением. Архитектура этих церквей – плод удивительного сочетания творческой фантазии, изобретательности и пытливости научно тренированного ума, склонного к упорядочению рабочего материала, почти что каталогизации разнообразных композиционных возможностей и опробованию их в натуре.

Церкви Рена представляют собою совершенно новую главу в истории английской архитектуры. Они знаменуют расцвет английского классицизма в органическом сочетании с такими традиционными национальными особенностями зодчества, как противопоставление вздымающихся вертикалей низким объемам и трезвый практицизм планировки.

Рен с исключительной ясностью осознал требования протестантского культа, рассматривающего церковь, прежде всего, как аудиторию для проповедника, а не место для сценически эффектной католической литургии, и четко сформулировал эти требования в специальной записке.

Небольшие, необычайно разнообразные по плану, эти церкви искусно вкомпонованы мастером в неправильные и затесненные участки. Характерные для классицизма фасады сочетаются в них с целостностью пространства интерьера. В этом отношении особенно характерна церковь Сен-Стивен Уолбрук (1672—1687), с ее просторным и плоским куполом, объединяющим все пространство. Часто в главное пространство широко раскрываются хоры галереи для прихожан (Сен-Брайд на Флит-стрит, 1670—1684 годы). При несомненном сходстве с протестантскими церквами Северной Европы интерьеры церквей Рена отличаются от последних большей парадностью и утонченностью отделки.

Знаменитые колокольни Рена, частью разрушенные во время Второй мировой войны, поистине поражают разнообразием композиции и в то же время неизменно отличаются свойственным лишь им одним сложным и легким, учащающимся кверху ритмом. В них, с одной стороны, проявился тот глубокий отпечаток, который наложила готика на национальный характер английского зодчества, а с другой – своеобразная разработка «темы с вариациями» (каждая из которых имеет и вполне самостоятельное значение) – разработка, до того встречавшаяся только в ряде палладианских вилл и дворцов. Можно полагать, что если бы реновский генеральный план Лондона был осуществлен, то шпили этих изящных колоколен, просматриваемые сквозь спрямленные улицы, сыграли бы в английской столице едва ли не большую роль, чем обелиски в барочном Риме, создав не только ориентиры для движения вперед, но и обратные зрительные связи, объединяя, таким образом, отдельные архитектурные мизансцены в целостный градостроительный организм.

Наиболее монументальным сооружением Рена явился огромный собор Св. Павла в Лондоне (1675—1711), занимающий такое же главенствующее место в протестантской культовой архитектуре, как римский собор Св. Петра в католической. Работы Рена над собором ведут свое начало с предложения воздвигнуть высоко поднятый и довольно фантастический по формам купол над средокрестием старого здания. Когда после пожара выяснилась необходимость разобрать его, Рен предложил два варианта проекта (1672 и 1673 годы) – с грандиозным куполом, венчающим план в форме равноконечного греческого креста, ветви которого соединялись криволинейными, по-барочному вогнутыми фасадами.

Последний из планов, в котором к равносторонним ветвям добавлена с восточной стороны апсида, а с западной – перекрытый малым куполом вестибюль, сохранился в виде великолепно выполненной деревянной модели такого размера, что зритель мог в нее войти, чтобы представить себе характер интерьера.

По требованию духовенства Рен разработал третий, осуществленный вариант. Огромный, протяженный объем сооружения длиной в 157 метров, с планом в форме латинского креста и сильно развитым хором, восходит к готическим соборам.

Математические познания Рена пригодились ему в трудной задаче возведения купола, решенной им блестяще, с расчетом тонким и глубоким. Конструкция опирающегося на восемь столбов тройного купола сложна и необычна: над внутренней кирпичной оболочкой полусферической формы расположен кирпичный же усеченный конус, который несет венчающие собор фонарь и крест, а также третью, деревянную, крытую свинцом наружную оболочку купола.

Эффектен внешний вид собора. Два марша широких ступеней подводят с запада к шести парам коринфских колонн входного портика, над которыми расположены еще четыре пары колонн с композитными капителями, несущие фронтон со скульптурной группой в тимпане. Более скромные полукруглые портики поставлены по обоим концам трансепта. По сторонам главного фасада воздвигнуты стройные башни (одна для колоколов, другая для часов), за ними, над средокрестием собора, высится огромный величественный купол.

Окруженный колоннами барабан купола кажется особенно мощным потому, что каждый четвертый интерколумний колоннады, так называемой Каменной галереи, заложен камнем. Над полусферой самого купола вторая, так называемая Золотая галерея образует обход вокруг фонаря с крестом. Возвышающаяся над Лондоном группа купола и башен – несомненно, самая удачная часть собора, основной массив которого было трудно воспринять целиком, так как он оставался скрытым беспорядочной городской застройкой (сильно разрушенной бомбардировками во время Второй мировой войны).

Загруженный с конца 1660-х годов, казалось бы, до пределов человеческих возможностей архитектурными заказами в одном только Лондоне, Рен, тем не менее, проектировал и строил для короля, муниципалитетов, университетов и частных лиц дворцы и усадьбы, госпитали и библиотеки, ратуши и колледжи. Из многочисленных светских сооружений Рена следует, прежде всего, отметить один из его шедевров, библиотеку Тринити-колледжа в Кембридже (начата в 1676 году), – свидетельство мастерского решения незаурядных композиционных трудностей.

Ее главный фасад, с двухъярусными ордерными аркадами и барочными по характеру членениями (верхний этаж значительно тяжелее нижнего), связан с более старыми постройками так, что открытый первый ярус имеет ту же высоту, что и галереи по сторонам, образуя традиционный обход, характерный для студенческих «клуатров» Кембриджа и Оксфорда. Для этого мастер опустил пол высокого парадного читального зала во втором этаже до уровня пят нижних арок, закрыв их тимпанами. Так

получился торжественный и звучный, крупномасштабный фасад, выделивший библиотеку в общем комплексе соседствующих с ней жилых корпусов колледжа. Противоположный фасад здания решен более плоскостно: высоко поднятые (для размещения книжных шкафов) арочные окна читального зала разделены простыми лопатками, тогда как ордер применен только для акцентирования входов.

По мнению ряда английских историков архитектуры, библиотека Тринити-колледжа знаменует собою конец первого этапа в творчестве Рена и его переход к более сложным композициям. Необходимо отметить, однако, что интерьеры мастера и в дальнейшем сохраняли ясность и строгость, а его отношение к ордерной системе, сформулированное значительно позже, и сегодня поражает нас современной трезвостью суждений.

«Современные авторы, писавшие об архитектуре, – указывает Рен, – кажется, вообще мало что имели в виду кроме того, как установить пропорции колонн, архитравов и карнизов в нескольких ордерах… и, находя эти пропорции в древнейших постройках греков и римлян (хотя они и применялись там более произвольно, чем это хотят признать), они стремились свести их к правилам слишком строгим и педантичным, не нарушимым без греха варваризма, хотя по природе своей они всего лишь приемы и моды тех времен, когда были в употреблении. Любознательность могла бы подтолкнуть нас поразмыслить, откуда первоначально возникла эта склонность не считать красивым ничего, что не было украшено колоннами даже там, где в действительности для них нет нужды».

В военном и морском госпиталях в Челси (начаты в 1683 году) и в Гринвиче (начат в 1696 году), а также в Винчестерском дворце (начат в 1683 году, не окончен, сгорел в 1896 году) Рен впервые экспериментирует с крупными массами протяженных объемов. В Челси он применяет большой ордер для редких акцентов (входов) и легкую малую колоннаду для галерей в глубине двора. В Гринвичском госпитале ему пришлось отказаться от характерной для классицизма композиции с поставленным по главной оси купольным объемом, для того чтобы открыть вид на Куинс-хаус Иниго Джонса, который оказался в глубине большого, открытого на реку курдонера. Увенчанные барочными по характеру куполами корпуса Рена (правый из них включает постройку Уэбба) фланкируют курдонер со стороны реки и связаны с Куинс-хаусом горизонтальной линией длинных колоннад.

В королевском дворце Хэмптон-корт Рену тоже пришлось отступить от первоначально широко задуманного ансамбля. Ему принадлежат здесь лишь парковый корпус, темные фасады которого отделаны белым камнем и акцентированы в центре полуколоннами, да так называемый Часовой двор («Королевский вход»), в котором сохранилось сочетание дворцовой парадности с интимностью, отличающее первоначальный замысел.

Его поклонники говорили, что Рен построил «самый благородный храм» – собор Св. Павла, «самый роскошный госпиталь в Британии» – Гринвичский и «самый большой дворец» – герцога Мальборо в Лондоне (1709—1711).

Дворец герцога Мальборо – палладианского характера – отличается чрезвычайной роскошью внутренней отделки. Гордый магнат хотел,

говорят, затмить ею роскошь расположенного рядом Сент-Джеймсского дворца (планы перестройки созданы Реном в первые годы XVIII века), принадлежавшего «кузену Джорджу» – королю Георгу I.

Замков Рен строил мало. Наиболее известные из них Фоули-Корт в окрестностях Хенли, Грумбридж в графстве Кент, начатый им Истон Нестон и некоторые другие. В отдельных случаях ему приписывают участие в подобных постройках на весьма недостаточных основаниях.

В отличие от Иниго Джонса, Рену на протяжении его долгой и плодотворной деятельности удалось осуществить почти все свои замыслы. Огромное число сооружений Рена, собранных вместе, могло бы составить большой, тесно застроенный город. Достаточно сказать, что им сооружено 4 дворца, 35 различных присутственных мест, 8 школ, 55 церквей и 40 разных других зданий.

Архитектор пошел по пути, предуказанному Джонсом, но, в отличие от последнего, впитавшего в Италии дух эпохи Возрождения, в классицизме Рена, пережившего эпоху пуританства, более явственно выражено рассудочное начало.

Рен похоронен в 1723 году в соборе Св. Павла, и надпись на его надгробии заканчивается словами: «…если ищешь памятник, оглянись».

ИОГАНН ФИШЕР ФОН ЭРЛАХ (1656—1723)

Иоганн Бернгард Фишер фон Эрлах родился 20 июля 1656 года в Граце в семье скульптора. Художественное образование он получил в Риме и Неаполе. После 1685 года Фишер вернулся из Италии и вскоре был назначен «придворным инженером и архитектором» венгерского короля, а затем в будущем императора Иосифа I. С 1705 года Фишер стал «придворным обер-инспектором строительства». Слава пришла к нему легко, сразу после победы над соперниками-итальянцами в конкурсе на триумфальные ворота в честь избрания Иосифа I римским королем (1690).

В Италии Фишер был вхож в круг людей, близких к патриарху итальянского барокко Лоренцо Бернини, был знаком с теоретиком и историком искусства, сторонником классицизма Беллори, внимательно рассматривал сооружения Борромини, Гварини и других мастеров барокко. Возвратившись на родину, Фишер, видимо, некоторое время работал вместе с итальянскими архитекторами. Об этом говорит, во всяком случае, участие молодого Фишера в сооружении Колонны Св. Троицы (или Колонны чумы) на Грабене.

Поставить эту колонну задумал вскоре после 1679 года Леопольд I, желая возблагодарить бога за избавление от чумы. Возведенная в 1687 году, Колонна Св. Троицы стала чуть ли не первым памятником новой эпохи. Автор общего замысла – Бурначини, Фишер помогал ему. Кроме того, Фишеру принадлежат рельефы постамента.

В наше время на деловом Грабене среди домов XIX века, среди современных реклам и автомобилей причудливое барочное сооружение выглядит несколько нелепо и забавно. Это – пирамида на украшенном фишеровскими рельефами постаменте сложной формы. Внизу – полная выспренней патетики группа работы Пауля Штруделя «Вера, побеждающая чуму». Вверх поднимаются клубящиеся мраморные облака, на них и между ними – мраморные же статуи святых и ангелов. Все венчает святая Троица,

она из позолоченной меди, как и сияние над ней.

Если Колонна чумы на Грабене при всем ее великолепии смотрится сейчас как исторический курьез, то зрелые произведения Фишера-архитектора сохраняют всю силу воздействия на зрителя.

Во «Внутреннем городе» Фишер построил здание, воплотившее типические черты венского городского дворца. Это – Зимний дворец принца Евгения Савойского, в котором с 1848 года и до наших дней размещается министерство финансов. Собственно фишеровская здесь только средняя часть – семь осей с порталом; боковые части и боковые порталы принадлежат Хильдебрандту. Заказчик Фишера, выдающийся полководец и государственный деятель, с первого десятилетия XVIII века считался некоронованным королем Австрии. Принц Евгений Савойский был также известным меценатом. Свой городской дворец он начал строить на узкой улице, по ходу дела скупая соседние участки. Архитектурной задачей Фишера было приспособление парадного здания к окружающей застройке. Ровная стена дворца тянется вдоль улицы без всяких выступов. Схема деления стены напоминает дворцы XVII века, но здесь она развита очень четко.

Первый и второй этажи оформлены как рустованный цоколь, на нем покоятся базы пилястров, объединяющих два верхних этажа; как пилястры, так и стена разделены на отдельные квадры. Большие окна без ниш подчеркивают плоскость стены, находясь вровень с ней. Капители пилястров и рельефные детали над окнами среднего этажа кажутся поэтому богатым пластическим декором, а порталы обретают особую выразительность.

Средний портал дворца – арка между двумя пилонами с рельефными группами на них; увенчивающие их пары волют несут балкон, украшенный вазами. Над центральным окном – скульптурный герб. Сдержанные формы, невысокие рельефы, контрастируя с простотой стены, кажутся мощно-пластичными; ими подчеркнута торжественность въезда во дворец.

Портал дворца открывается во въездную галерею, ведущую во внутренний двор. Из нее попадаешь в вестибюль и на парадную лестницу. В интерьере, в противоположность фасаду, царит объемность, пространственность. Лестница разбивается на средней площадке на два марша, ведущие к балкону главного этажа, по ступеням как бы поднимаются две пары атлантов, с напряжением поворачивающихся и наклоняющихся, чтобы удержать тяжесть выступов балкона. Спокойная торжественность фасада подготавливает посетителя к восприятию величия, а сильные повороты плавно поднимающихся маршей лестницы, нависающие балюстрады, динамичная пластика вводят в атмосферу вдохновенного героизма.

В черте внутреннего города Фишер построил еще дворец Шенборнов на Реннгассе (около 1700 года), Богемскую придворную канцелярию на Випплингерштрассе (1710—1714). В замысле этих построек чувствуется тяготение к классицизму, хотя во многом, особенно в пластических деталях, можно отметить глубокую связь с эпохой барокко.

В первой трети 18-го столетия экономика и политическое положение Австрии укрепились. Вена все больше становилась

всеевропейским городом. С 1703 года здесь начала выходить ежедневная газета, в 1710 году наряду с придворным был открыт городской театр, в 1705 году государственным учреждением стала Академия художеств. Знаменитый ученый Лейбниц в 1713 году вел в Вене переговоры об основании Академии наук, и Фишер даже набросал проект здания. В свою очередь, Лейбниц назвал Фишера среди членов предполагавшейся Академии наук.

Вокруг венских крепостных стен на месте пустырей и развалин, оставшихся после ухода турецких войск, вырос, по существу, новый город, в котором принципы и размах городской, столичной планировки своеобразно сочетались с полусельским характером местности. Возникавшие здесь монументальные постройки были ориентированы на старый центр Вены.

Одну из ключевых позиций в складывавшемся новом городском ансамбле заняла церковь Св. Карла Борромея, воздвигнутая на высоком берегу речки Вин, лицом к кольцу укреплений.

Проект церкви Св. Карла был представлен Фишером на конкурс, объявленный после того как император Карл VI в 1713 году, во время чумы, дал обет построить храм своему небесному патрону. В 1716 году Фишер приступил к работам, которые в 1737 году закончил его сын. И заказчик, и сам архитектор стремились вложить в это сооружение идею величия империи Габсбургов, Священной Римской империи и Вены как ее столицы. Фишеру открывалась реальная возможность воплотить вдохновлявшие его всю жизнь образы Вечного Рима, Рима императоров и пап.

Церковь Св. Карла – величественное здание, в котором соединены господствующий над всем купол на овальной формы барабане, классический портик входа, боковые башни с характерными для барокко причудливыми очертаниями фронтонов и, наконец, две свободно стоящие перед входом огромные колонны со спиралеобразно поднимающимся по ним рельефом – сцены из жизни св. Карла. Исследователи указывают на многие источники замысла Фишера: это и парижская церковь миноритов Маневра, и проекты Бернини, и литературные образцы – такие, как предание о знаменитом древнем храме Соломона, и даже, быть может, воспоминание о главной святыне «второго Рима», Константинополя, храме Св. Софии, откуда сходство с силуэтом мусульманской мечети. Еще больше могли повлиять на Фишера непосредственные римские впечатления: античные портики, колонна Траяна, за которой вырисовывается купол построенной Сангалло церкви Санта-Мария ди Лорето, микеланджеловский купол собора Св. Петра. Все эти разнородные элементы не просто соединены Фишером, но сплавлены воедино в целостном монументальном образе.

В отличие от других барочных зданий, где интерьер богаче и эффектнее внешнего вида, внутреннее помещение церкви Св. Карла действует на зрителя ясностью, строгостью пропорций. Входное помещение довольно темно, взор невольно тянется к подкупольному пространству, залитому ярким светом. Четыре огромные арки, через любую из которых можно войти в помещение, расширяют во все стороны овальный зал. Между ними – пары пилястров, фланкирующие арки дверей и окон капелл. Над карнизом – ряд больших окон в стене барабана, декорированной пилястрами, а выше – овальные окна купола. Архитектурный декор и

лепнина, хоть и обильны, не нарушают конструкции, и светлые, ярко освещенные стены храма выглядят строгими и торжественными.

Фишер, быть может, острее других ощущал органичность синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, умел использовать живописный эффект самого архитектурного объема, что доказывает, в частности, фасад церкви Св. Карла. Однако в интерьере храма выступает на первый план другая существеннейшая особенность творчества венского мастера – тяготение к ясности монументальной формы, отчетливому ее расчленению, гармоничному распределению больших масс в пространстве.

Иоганн Бернгард Фишер принимал участие в строительстве нескольких загородных резиденций. Из собственных его работ лучше всего сохранился, пожалуй, дворец Траутзонов, хотя при нем уже нет примыкавшего с боков сада. Пример тяготения Фишера к классицистической схеме – фасад дворца, ныне выходящий на улицу, в нем выделен средний ризалит с треугольником фронтона. По бокам от арки портала – колонны, поддерживающие балюстраду балкона с двумя статуарными группами. Фантазия художника находит выход разве что в украшениях на стене над окнами. Зато, попадая во внутренний двор, видишь перед собой стену, вогнутую полукругом внутрь – это возвращает нас к подвижности, живописности барокко.

Интересный пример работы обоих ведущих венских архитекторов над одним зданием – Летний дворец Шварценбергов. Первоначально его стал строить по заказу Мансфельдов Хильдебрандт и с 1697 по 1704 год сильно продвинул свое дело, но владелец умер. Его дочь продала имение князю Шварценбергу, который поручил постройку Фишеру, завершившему ее в 1720—1723 годах. Сад, украшенный скульптурой Маттиелли, был разбит уже его сыном.

В основе архитектурной композиции лежит овальный центральный зал, расположенный по поперечной оси здания. Со стороны почетного двора его стена как бы отодвинута, спрятана за аркадой, а со стороны сада выдается полукруглым выступом. Увенчанный мощным аттиком, он определяет впечатление от всего дворца.

Из интерьеров самый великолепный – Мраморный зал. Его архитектурные членения четки, но украшен он изобильно, в широких классических арках – ниши, стены которых богато отделаны колоннами с золочеными капителями, лепным орнаментом.

В 1688 году император Леопольд I решил построить в этих краях резиденцию для своего сына – будущего императора Иосифа I. По его заказу был вскоре создан проект дворцового ансамбля, который, будь он построен, мог бы стать шедевром Фишера. Пять огромных террас, замкнутые фонтанами, стенами, аркадами, как пять гигантских ступеней, должны были подниматься к увенчивающему холм зданию дворца с широко раскинутыми полукружиями флигелей и пышным парадным входом. Эту величавую идею Фишеру не удалось осуществить – видимо, у венского двора недостало средств. Архитектор спроектировал дворец заново, и в 1695—1700 годах он был построен уже у подножия холма.

Украшенные обелисками ворота вели в окруженный одноэтажными корпусами «почетный» двор с двумя бассейнами, против ворот высилось главное здание, состоявшее из цокольного и парадного этажа и верхнего

полуэтажа. Фишер стремился воплотить идею именно летней резиденции: при всей ее парадности она должна была внушать чувство свободы, непринужденности.

В свое время один из английских путешественников писал, что «Императорская резиденция в высшей мере превосходна, великолепно и роскошно сооружена». Однако в новую эпоху это великолепие, видимо казалось уже скудным. Карл VI предпринял в Хофбурге новое строительство.

К участию в работах были привлечены лучшие архитекторы. Среди них в первую очередь следует назвать двух достойных друг друга соперников в споре за первенство среди австрийских зодчих – Фишера и Хильдебрандта. Вместе с Фишером работал также его сын и продолжатель его дела Йозеф Эммануэль Фишер фон Эрлах, мастер и сам по себе значительный.

Переосмысляя итальянские и французские влияния, австрийские зодчие – в первую очередь Фишер и Хильдебрандт – создали собственный вариант барокко. Своеобразие его определишь не сразу, оно складывается из деталей, оттенков, взаимодействия зданий с окружающей средой. Явно преобладает светское строительство, характерные стилевые формы применяются умеренно, порой сглаживаются резкие контрасты, достигается – насколько это возможно в барокко – некоторая уравновешенность. Порой при всей торжественной величавости архитектуры в ней ясно чувствуется патрициански-бюргерский дух. Его отчасти можно уловить даже в ансамбле Хофбурга.

По другую сторону от старого ядра Хофбурга примерно в это же время создавалась еще одна площадь – Йозефсплатц (получившая свое имя от памятника, поставленного позднее). Здесь возвели здание Придворной библиотеки (1723—1735), на месте, где некогда проходил ров, окружавший Бург, а в XVI веке был увеселительный сад и манеж.

В Библиотеке проглядывают даже какие-то черты классицистической архитектуры – четкое членение здания, простота форм, некоторая плоскостность декора стен. Но понимание пластики архитектурного образа здесь вполне барочное. Чуть суховатое, графичное оформление стены библиотеки не нарушает ее пластическую мощь, но вносит оттенок холодноватой величавой сдержанности.

Фишер не поместил проект библиотеки в свой труд «Историческая архитектура», куда включил свои осуществленные и неосуществленные замыслы. Однако его сын, который с самого начала руководил постройкой, всегда утверждал, что он лишь исполнитель, но не автор этого архитектурного сооружения. Иоганн Бернгард Фишер умер в год начала строительства – 5 апреля 1723 года.

АНДРЕАС ШЛЮТЕР
(1660—1714)

С конца XVII века наряду с Баварией и Саксонией крупным культурным центром становится Пруссия. Самым одаренным из мастеров, состоящих на службе у прусских королей, был архитектор и скульптор Андреас Шлютер. Имя его было окружено ореолом славы. Многие его современники называли его «северным Микеланджело». Его творчество отличается драматизмом и страстной патетичностью замысла.

Андреас Шлютер родился предположительно в 1660 году. Сын гамбургского скульптора, переселившегося в Данциг, провел свою юность в этом городе, учился там скульптуре у Д. Запониуса и довершил свое художественное образование путешествием в Голландию, во время которого пристрастился к нидерландскому стилю барокко. В начале своей самостоятельной деятельности он служил придворным скульптором в Варшаве, а потом, в 1694 году, был приглашен курфюрстом Фридрихом III на такую же должность в Берлин, где вскоре затем был назначен также товарищем директора Академии художеств.

По всей вероятности, уже будучи на службе у курфюрста, художник совершил путешествие в Италию и во Францию. Документального подтверждения этому не сохранилось, но работы Шлютера говорят о несомненном знакомстве как с искусством Бернини, так и с французским классицизмом XVII века.

Выполнив декоративную скульптуру в мраморном зале Потсдамского дворца, он в 1696 году построил Линценбургский дворец.

В 1696 году Шлютер создал наиболее значительный для того времени конный памятник Фридриху Вильгельму, так называемый памятник великому курфюрсту (отлит в 1703 году Якоби), а в 1697 году Шлютер создал бронзовую статую курфюрста Фридриха III (Кенигсберг). В этих памятниках Шлютер выступает апологетом слагающегося прусского абсолютизма. В статуе великого курфюрста он стремился дать образ грозного и мудрого властелина. Одетый в античный костюм, в пышном парике, правитель Пруссии торжественно восседает на медленно шествующем коне. Постамент памятника украшен большими декоративными волютами и четырьмя фигурами закованных в цепи рабов, символизирующими победы прусского абсолютизма. Энергично пролеплены массивные формы, тщательно отделаны все детали. И все же черты искусственности и напыщенности ясно ощутимы в этом типично барочном и по композиции, и по идейной концепции холодном монументе.

В 1698 году Шлютеру поручили завершить начатую Нэрингом постройку и произвести отделку здания берлинского арсенала. Главный фасад арсенала оформлен пышной лепной орнаментикой, в которой основным декоративным мотивом являются военные трофеи, свидетельствующие о воинской славе победителя. Фасад, выходящий во двор, своим убранством – масками умирающих воинов – резко контрастирует мрачным трагизмом замысла с триумфальной торжественностью главного фасада. На лицах раненых воинов написано выражение отчаяния, ненависти, страдания; полные патетики и напряженности, они напоминают об ужасах войны.

В 1699 году Шлютеру поручили руководить сооружением большого королевского дворца по созданному им проекту. К тому времени он был назначен главным архитектором. Берлинский дворец строился долго – начатый задолго до Шлютера, он был фактически закончен только к середине XIX века. Однако внешний вид здания определили именно те его части, которые были созданы Шлютером. Ему принадлежали южный и северный фасады дворца и фасады его внутреннего двора, а также интерьер лестницы и ряд парадных комнат.

Разработанный Шлютером проект дворца обнаруживает ярко выраженные следы влияния Бернини. Неудивительно, что он вызвал неудовольствие большинства работавших тогда в Берлине архитекторов, воспитанных на принципах голландской и фламандской архитектуры. Впрочем, осуществленные Шлютером части постройки носили более строгий по сравнению с проектом характер. Больше всего удался архитектору построенный из серого камня южный фасад дворца с двумя мощно выступающими ризалитами. Каждый ризалит имеет четыре колонны гигантского ордера, которые покоятся на рустованном цоколе первого этажа. Их вертикали подчеркивают статуи на балюстраде. Строгое величие порталов напоминает современные Шлютеру творения французской архитектуры.

Порталы северного фасада дворца и внутреннего двора, так же как и построенная Шлютером парадная лестница, решены более пышно и декоративно, с применением обычных для мастера крупных форм и массивного, несколько тяжеловесного декора. Однако и им присущ тот торжественный пафос, которым отмечено все творчество Шлютера.

Наиболее своеобразное решение получила парадная лестница этого дворца с ее тяжеловесными, но импозантными формами, антаблемент и балюстрада с вазами. Высокие полуциркульные окна отделяются от земли тремя ступенями, заменяющими цоколь.

В 1700 году в Берлине на Длинном мосту против юго-восточного угла строящегося королевского дворца был поставлен памятник Великому Курфюрсту. Шлютер поместил фигуру Великого Курфюрста на сравнительно невысокий и пышный постамент, украшенный декоративными волютами и барельефами. По углам постамента скульптор поместил четыре несколько громоздкие фигуры скованных рабов. Их напряженные и динамичные позы в соединении с пышностью декорировки придают памятнику типично барочный облик.

В 1706 году, из-за интриг своего соперника Эозандера фон Гете, Шлютер был отстранен от постройки большого дворца, но не лишился должности придворного скульптора и вылепил в 1713 году надгробный памятник Фридриха I.

Строитель королевского дворца и арсенала в Берлине был известен в Европе. 1 мая 1713 года Андреас Шлютер подписал договор с Яковом Брюсом и переехал в Россию. Царь Петр, счастливый, что заполучил такую знаменитость, тут же присвоил ему звание «баудиректора». А когда зодчий прибыл в Петербург, царь немедля поселил его у себя в Летнем Дворце. Архитектору положили жалованье в пять тысяч рублей в год.

Шлютер занимался Петергофом и рисовал эскизы будущих важных строений новой русской столицы. В 1714 году благодаря ему Летний дворец обрел свой окончательный, теперешний вид. Узкий лепной фриз из дубовых ветвей опоясал его. Между окнами первого и второго этажей заняли свое место барельефы. Они повествуют о борьбе России за выход к Балтийскому морю. А над дверью – фигура римской богини мудрости, войны и городов – Минервы в окружении победных знамен и военных трофеев. Коричнево-красные прямоугольники барельефов на фоне светлой стены и золоченые оконные рамы с частыми переплетами придавали

зданию изысканно нарядный вид.

Больше всего Шлютер успел сделать в Монплезире, где построил чудесный загородный дворец.

Архитектор прожил в России чуть больше года. Умер он 4 июля 1714 года. А в конце месяца в Коллегию иностранных дел уже пришло из Берлина прошение. Вдова Шлютера нижайше просила о пособии. После смерти мужа она осталась без средств.

МАТТЕУС ДАНИЭЛЬ ПЕППЕЛЬМАН (1662—1736)

Самый яркий этап в развитии архитектуры Дрездена относится к первой половине XVIII века. Именно тогда сложились ансамбли, и поныне составляющие красу и славу города. «На самой вершине своего великолепия сверкающий Дрезден», – восторженно пишет хронист Искандер об этом времени.

Саксония переживает экономический подъем. Увеличивается разработка серебра и олова в Рудных горах и их экспорт. Спрос знати на предметы убранства и роскоши удовлетворяют ковровая и гранильная, зеркальная и ювелирная мануфактуры. А в 1711 году в Мейсене было основано первое в Европе производство фарфора, его секрет некоторое время удавалось хранить в тайне. Мейсенский фарфор ценился тогда дороже золота.

Дрезден – резиденция Августа II – преображает свой облик в соответствии с новыми требованиями. В идеологическом утверждении абсолютной монархии архитектуре отводилась особая роль. «…необходимы великолепие и величие, чтобы поразить могуществом повелителя другие народы», – считал апологет монархического правления француз К.Б. Боссюэ. Этой цели как нельзя более соответствовала архитектура барокко.

Черты барокко проявляются уже в памятниках XVII века, особенно в работах Вольфа Каспара фон Кленгеля, который считается провозвестником дрезденского барокко. Под его руководством начинал свой творческий путь знаменитый Маттеус Даниэль Пеппельман, автор всемирно известного Цвингера.

Пеппельман родился 3 мая 1662 года в Херфорде, Вестфалия. Сначала Пеппельман учился в Голландии, потом, будучи придворным баумайстером (строительным мастером), знакомился с архитектурой Парижа и Праги, Вены и Зальцбурга и, конечно, городов Италии, которые он посетил несколько раз.

Ставший знаменитым Цвингер в фортификационном деле обозначает свободное место среди укреплений. Расположенный к западу от дворца, он с давних пор был приспособлен для парадов и развлечений. Здесь стояли Комедихауз, тир, манеж.

В 1709 году, когда Дрезден принимал датского короля, Пеппельману было поручено построить вокруг площади деревянный амфитеатр с триумфальными арками. Это был прообраз будущего Цвингера. Затем курфюрст дает заказ на строительство оранжереи. Он предлагает Пеппельману свой эскиз и турне по Франции.

Через год возникают новые грандиозные планы строительства дворцово-паркового комплекса. В том же году Пеппельман едет в Вену. Затем переезжает в Рим, где наряду с творениями мастеров барокко

изучает арены и площади античности и Ренессанса. Впоследствии сам архитектор называл Цвингер «римским творением». В Риме же архитектор постигал искусство итальянцев в создании фонтанов и каскадов. Из этой поездки Пеппельман вернулся с новыми оригинальными идеями.

Везде сооружения, подобные Цвингеру, начинались с возведения дворца. Здесь же дворец предполагалось построить в отдаленном будущем, заказчик и архитектор были увлечены идеей разбить сад, что и было сделано на платформе одного из бастионов, а из замысла нарядной оранжереи родился триумфальный Цвингер. Его постройкой в 1711 году был отмечен еще один политический успех Августа II – он стал викарием призрачной «Священной Римской империи».

Цвингер задуман как парадный зал под открытым небом для проведения различных празднеств, в которых не было недостатка при саксонском дворе: торжественные процессии, гонки колесниц, турниры рыцарей, пришедшие еще из средневековья и переживавшие свое последнее цветение. Яркие, красочные зрелища сопровождались ярмарками, маскарадами, фейерверками, в Дрезден стекались гости из ближних и дальних краев. Это было «…настоящее вавилонское столпотворение, каждый говорит на своем языке», – так писал об одном из подобных увеселений немецкий ученый Г.В. Лейбниц. Все «действа» разыгрывались на площади, а вокруг располагались зрители, и изящные галереи и павильоны Цвингера служили трибунами для знатных особ.

По словам хрониста Искандера, Цвингер – одно из семи чудес Дрездена, и, пожалуй, самое удивительное. Легкие, словно повисшие в воздухе, галереи, россыпи фонтанов и солнечный золотисто-желтый песчаник – первое, что поражает здесь и остается навсегда в памяти. Основу этого чарующего, сказочного видения составляют строгая логика и закономерность композиционного решения ансамбля.

План Цвингера геометрически очень четкий: квадрат 106 на 107 метров, развитый с двух сторон врезающимися подковообразными двориками. Вплоть до постройки Земперовской галереи он был раскрыт в сторону Эльбы. По периметру площадь охвачена одноэтажными арочными галереями, плоская крыша которых связывает в уровне второго этажа все павильоны.

Организующим началом ансамбля является стройная ритмическая система. Акцентированный или скрытый, убыстряющий или замедляющий свой бег ритм приводит к единству все кажущееся бесконечным многообразие форм. Его исходный модуль – мерный шаг аркад галерей. Центральная доминанта – вертикаль. Кронентор лишь слегка выступает из фронта галереи, не нарушая ее хода. Зато овальные павильоны в глубине маленьких двориков прерывают ритм галерей подвижной, насыщенной материальностью формой. И, наконец, четыре прямоугольных павильона на разомкнутых сторонах квадрата своими членениями вторят плавному ритму аркад, еще более замедляя его свободно разворачивающимися двойными лестницами. Выразительность объемно-пространственного решения комплекса органично рождается в поистине полном слиянии архитектуры и скульптуры.

Поиски архитектора и скульптора шли в одном направлении, обогащаясь специфическими возможностями каждого вида искусств.

Цвингер навсегда вписал в историю искусств два великих имени – зодчего Маттеуса Даниэля Пеппельмана и скульптора Балтазара Пермозера. Пермозер умел видеть целостность ансамбля, мыслить архитектурными категориями, и его роль в создании художественного облика Цвингера вряд ли можно переоценить.

Строительство Цвингера длилось более двадцати лет. Сначала были возведены галереи со стороны вала и Нимфенбад, а затем – боковые павильоны и длинная галерея вдоль городского рва с воротами Кронентор. В 1728 году завершается строительство галерей и павильонов со стороны города, а к 1732 году были окончены все отделочные работы в интерьерах.

Особую ценность представляет собой Вальпавильон, с самого начала задуманный Пеппельманом как центральное звено оранжереи и воплотивший архитектурное кредо своего создателя. Здание было построено только в 1716—1718 годах, но, даже еще не осуществленное, оно служило своеобразным пространственно-пластическим камертоном для остальных элементов комплекса.

Весь объем Вальпавильона подвижен, господствуют криволинейные изогнутые формы, арки и декор карниза уничтожили все горизонтальные прямые – их место заняла колеблющаяся, «вздыхающая» волна пластики. И только вертикали устоев неудержимо стремятся вверх.

В 1714 году завершается сооружение Математико-физического салона и Французского павильона. По контрасту с пластикой Вальпавильона в них при всей расчлененности фасадов главной характеристикой поверхности является плоскость, замкнутая в абрисы прямых углов, горизонталей балюстрад и карниза. Геометрическая четкость блока зданий подчеркнута платформами, на которые ониподняты.

Павильоны на противоположной стороне площади – Естественнонаучный, Глокеншпильпавильон и Немецкий – совершенно симметричны строениям на валу. Отличались лишь их интерьеры.

Одной из достопримечательностей Цвингера стали часы с колоколами из мейсенского фарфора на фасаде Глокеншпильпавильона, откуда и возникло его название – Павильон играющих колоколов. По проекту Пеппельмана такие колокола предполагались на всех павильонах, их мелодичный перезвон должен был сливаться с журчанием и капелью фонтанов. Истинный мастер барокко, Пеппельман хотел чаровать своим творением и зрение и слух.

Во всех элементах Цвингера, от общего решения до мельчайших деталей, видна подобная двойственность – сопряжение неожиданного, противоборство массы и легкости, порыва и мерности. Взаимоисключающие начала приведены к единству, но гармония здесь далека от классической ясности и устойчивости. Она подобна равновесию на острие ножа, где одна грань – рационализм логической схемы, а другая – самодовлеющая пластика, почти одухотворенное бытие пространственной и материальной формы.

Еще до начала работ в Цвингере Пеппельман приступил к строительству дворца Ташенбергпале. Расположенный между дворцом Веттинов и Софиенкирхе, он получил название от небольшой возвышенности на эльбском берегу. Но в первое время своего существования дворец назывался Турецким за изогнутые на восточный

манер формы крыш и наличников. В нем отразились романтические увлечения таинственным и неведомым, а потому сказочно-прекрасным Востоком. Это была первая в Дрездене попытка стилизации восточной архитектуры.

Дворец предназначался в подарок метрессе Августа – графине Коссель, и потому он с самого начала проектировался как изящная модная игрушка, правда, довольно внушительных размеров. Ташенбергпале – четырехэтажное здание, сорокавосьмиметровый главный фасад которого обращен в сторону королевской резиденции.

Здесь впервые заявил о себе пластический дар Пеппельмана. Он непринужденно расчленил облегченную большими окнами фасадную плоскость цветочными гирляндами, тонко прорисовал тяги, поместил над оконными обрамлениями изысканные картуши и букеты. Низкий рельеф декоративных членений обогащен более объемными формами наличников – лучковых во втором этаже и островерхих – в третьем.

В годы строительства Цвингера Пеппельман создает еще целый ряд проектов дворцов. Королевские дворцы в Варшаве и Дрездене остались только в планах и рисунках, но многие из этих проектов были осуществлены: дворец Брюля (после 1710 года), дворец Витцтум-Рутковских (1719—1721). В те же годы он принимал живейшее участие в строительстве загородных резиденций – в Пильнице, Гроссзедлице и Морицбурге.

В Дрездене до Второй мировой войны существовало более десяти бюргерских жилых домов, автором которых считался Пеппельман. Самый знаменитый находился на Юденхоф – дом эмальера Георга Динглингера.

Однако зачастую авторство прославленного мастера немецкого барокко установить довольно сложно, так как он занимал руководящее положение в Строительном управлении Саксонии. Под его наблюдением выполнялась большая часть проектов того времени, им утверждалась почти вся документация. В ряде случаев исследователям удалось установить долю его участия в том или ином проекте, и нередко основанием для атрибуции служили стилистические признаки.

Творческая энергия и многогранная фантазия Пеппельмана, даже проявись они только в Цвингере, конечно, не могли бы не оказать огромного воздействия на архитекторов, его современников. Однако его энергия искала себе выход не в одном, пусть и самом любимом произведении, и Пеппельман с легкостью гения и удачливостью фаворита переходил от одного заказа к другому.

В 1717 году Август Сильный поручает Пеппельману перестройку Голландского дворца на правом берегу Эльбы. Здание построил в 1714—1715 годах И.Р. Феш, название дворца указывает на его первого арендатора – голландского посла. Сначала замыслы короля сводились к устройству еще одной роскошной резиденции для приемов, залов и турниров. И архитектор как бы повторяет уже однажды найденное: крутые крыши, криволинейные абрисы ризалита, сочную фронтонную пластику, низкие «кавалерские» корпуса, охватывающие с двух сторон главный объем.

В 1723 году Пеппельман вновь перестраивает Голландский дворец – теперь он должен стать хранилищем богатейшей коллекции фарфора –

японского, китайского и мейсенского. Облик дворца становится сдержанней, но – дань модным увлечениям – угловые объемы получают двойные «восточные» крыши. Кстати, название Японский дворец, под которым здание известно сейчас, было принято официально в 1732 году и отражало не его внешний вид, а состав коллекции.

Последний этап перестройки дворца – 1727—1735 годы, в это время он приобретает свой нынешний вид. Руководит работами по-прежнему Пеппельман, но рядом с ним стоят имена интересных, самостоятельно мыслящих архитекторов, и, пожалуй, прежде всего, они определили структуру Японского дворца. Уступив первенство Лонглюну и де Бодту, ведущий архитектор от всех своих проектов оставил в завершенном дворце только один мотив – уже упоминавшиеся двойные крыши.

В 1724 году начинаются большие градостроительные работы на правом берегу Эльбы. В реализации величественных замыслов создания новой столицы Пеппельман принимал активное участие. В 1727—1731 годы он ведет перестройку моста через Эльбу, который стал тесным и не очень представительным. Сиятельный повелитель Август II видел в своем воображении венецианский мост Реальто, но ширина Эльбы и ее весенние паводки заставили прийти к другому решению. Мост с семнадцатью арочными пролетами вытянулся на 402 метра. Помимо изменения конструкции, он был значительно расширен, причем вся старая проезжая часть отдана во власть пешеходов. Украшенный сорока восьмью коваными фонарями, ярко освещающими его ночью, мост через Эльбу превратился в излюбленное место прогулок горожан. «Чудесное творение» – так называли его жители города.

Последняя постройка Пеппельмана – здание Канцляйхауз – датирована 1734 годом.

Умер Пеппельман в Дрездене 17 января 1736 года.

ДЖОН ВАНБРУ
(1664—1726)

Джон Ванбру родился 24 января 1664 года. Он был сыном купца. Первой любовью Джона стала литература. Он стал известным английским комедиографом. Его литературное творчество характерно для последнего этапа периода реставрации. В комедиях «Неисправимый» (1697), «Оскорбленная супруга» (1687) Ванбру изображает развращенные нравы знати. В пьесах «Эдип» (1697) и «Вероломный друг» (1702) вводит морализаторский элемент. Лучшая его комедия «Заговор» (1705).

Прежде чем стать архитектором Ванбру еще успел побывать военным и шпионом. Его острый насмешливый ум, а также высокое положение в партии либералов помогали заводить полезные знакомства. Одно из них – с помощником Кристофера Рена – Николасом Хоксмором сыграло решающую роль. Благодаря рекомендациям Хоксмора, честолюбивый драматург становится архитектором аристократов. Неожиданное превращение Ванбру вызвало язвительное замечание писателя Джонатана Свифта: «Гений Ванбру без всякого размышления и обучения внезапно обратился к архитектуре».

Характерной особенностью архитектуры того времени было частое выступление на архитектурном поприще дилетантов из числа дворян и крупной буржуазии. Поэтому вступление Ванбру на архитектурную стезю не

было исключительным явлением. Но Ванбру стал в 1702 году контролером работ, а сама их практика достаточна обширна. Они не могут приравниваться к дилетантам от архитектуры, построившим одно-два здания.

Таким образом, Джон Ванбру занимает промежуточное положение между разносторонне одаренными и образованными мастерами 17-го столетия и узкими специалистами XVIII века. Блестящий офицер, придворный остроумец, модный драматург, он и в архитектуре оставался одаренным дилетантом.

Носители новых громких титулов – графы Орфорды, герцоги Девонширские и многие другие – безжалостно сметали с лица земли многовековые, но сравнительно скромные пепелища своих предков, чтобы воздвигать на месте этих жилищ грандиозные монументы своему новому могуществу. Мания величия, которая проявлялась при сооружении резиденций магнатов, обусловливала самые размеры зданий.

Глядя на эти грандиозные здания, построенные среди латифундий, даже не верится, что эти дворцы принадлежали и принадлежат частным лицам, что они были сооружены в годы, когда дороги, по которым доставлялся строительный материал, находились в ужасающем состоянии. Ничто не могло остановить магната, даже столь прославленная английская верность традиции и преклонение перед стариной.

В 1699 году Ванбру сместил Уильяма Телмена на должности личного архитектора лорда Карлейла. Вскоре без какой-либо предварительной подготовки он спроектировал для лорда замок Кэсл-Хоуард в Йоркшире (1699—1726). Уже в первом из своих проектов Ванбру, пытаясь сочетать версальский размах с английским комфортом, поразил современников, прежде всего, размерами своей постройки. Ее протяженность равнялась двумстам метрам, глубина – почти ста тридцати, высота центрального купола превышала семьдесят метров.

В замке, к сравнительно небольшому центральному зданию, занятому большим купольным залом, примыкает со стороны сада огромный корпус с анфиладой двенадцати зал, а со стороны парадного двора большие крылья с помещениями различного назначения, соединенные с главным зданием узкими галереями.

Склонность молодого архитектора к монументальности, грандиозному, эффектному, но живому расположению и акцентированию архитектурных объемов сообщает композиции ансамбля ярко выраженную театральность, свойственную архитектуре барокко. Зодчий мастерски чередует выступающие и углубленные части здания. Проект тщательно продуман, отдельные элементы и общая масса ансамбля взаимно согласованы и уравновешены, достигнуто единство композиции.

О том, какое впечатление должна была производить на эстета-аристократа подобная резиденция, можно судить хотя бы по тому, что написал, посетив замок Хоуард, Хорэс Уолпол: «Я не был никем предупрежден, что я сразу увижу дворец, город, крепость, храмы на возвышенностях, леса, достойные быть столицами друидов, долины, соединяющиеся своими рощами с холмами, благороднейшие на свете поляны, окруженные полукружием горизонта, и мавзолей, который мог бы возбудить желание быть заживо в нем погребенным».

«Ванбру и необъятность!» – охарактеризовал один современник замок Стоу в Бакингемшире (около 1720—1725 годов). Широкий проспект-аллея длиною в две мили, поднимаясь с террасы на террасу, ведет к арке коринфского ордера. Здесь открывается вид на колоссальный юго-западный фасад дворца. На невысоком цокольном этаже высится главный (единственный) этаж центрального здания, соединенный переходами с двумя фланкирующими корпусами. Перед главным этажом центрального здания выступает огромный шестиколонный коринфского ордера портик, к которому непосредственно примыкает широченная лестница, нисходящая, минуя цокольный этаж, то есть проходя над ним, прямо к упомянутому проспекту-аллее. Огромный парк, таким образом, оказывается крепко связанным с дворцом. Не менее величественен противоположный северо-восточный фасад.

Построенный Ванбру для герцога Мальборо знаменитый Бленхеймский замок близ Оксфорда (1705—1724) имел в окружности около 250 метров, его северный фасад – 100 метров в длину. На долю архитектора выпала на этот раз честь строить не просто усадьбу магната, а памятник национального значения, памятник, который мог до известной степени соперничать с Версалем. Ведь герцог Мальборо, одержавший победу при Бленхейме над войсками Людовика XIV, под эгидой которого жила Англия во времена Карла II и Якова II, считался людьми, захватившими власть в стране после переворота 1688 года, национальным героем, опорой нового режима, провозглашенного «славной революцией».

Королева Анна подарила герцогу 22000 акров земли поместья Вудсток в Оксфордшире. Парламент пообещал полмиллиона фунтов на постройку замка. Когда тори при королеве Анне низвергли министерство вигов, то они не сочли себя обязанными выплачивать обещанную субсидию. Постройка была прервана, Ванбру лишился места. Однако виги восторжествовали вновь, и с приходом к власти Георга II Ванбру был восстановлен в своей придворной должности, а герцог Мальборо за свой счет поручил ему достраивать замок. Но после смерти мужа своенравная и злющая старуха-герцогиня, экс-фаворитка королевы Анны, рассорилась с Ванбру и даже отказалась разрешить ему появиться в замке, когда он захотел показать его своей жене.

Ванбру хорошо знал театр, и театральность, свойственная вообще его архитектурным произведениям, присуща и этому зданию. Несомненно, Версаль стоял перед воображением Ванбру, когда он строил этот замок. В глубине большого парадного двора высится главное здание. К этому главному дворцу примыкают справа и слева два других, окруженные службами. Со стороны двора в центре здания выступает портик, к которому ведет широкая открытая лестница. Садовый фасад с многоугольными башнями без крыш, высящимися над четырьмя углами здания, гораздо скромнее и приятнее. При взгляде на него у нас не создается того впечатления массивности, которое обычно подчеркнуто в описаниях этого грандиозного сооружения. Скорее привлекает внимание уравновешенность частей, спокойствие очертаний замка на фоне роскошного парка. Черты слишком большой тяжести выступают, однако, при рассмотрении комплекса построек со стороны двора. Все подобные сооружения должны

были с первого же взгляда производить впечатление величественности, внушительности, торжественности. Поэтому часто внешняя отделка дворца была более пышной, чем внутренняя.

Чтобы понять, о чем идет речь, когда говорят о «бастилиях» Ванбру, надо взглянуть на замок Ситон-Делаваль в графстве Нортумберленд (1720—1728) с его боковыми тяжелыми многоугольными башнями.

Ванбру свойственна патетика, смелость, сила и своеобразие замысла, отсутствие педантизма, который становится всеобщим у следующего поколения архитекторов. Погоня за грандиозностью приводила, однако, его иногда к тому, что его здания производят впечатление подавляющей тяжести. Мастер в живописном распределении масс, он не очень любил продумывать детали и оставлял их мало разработанными. Он не отказывался от палладианских образцов, но не считал, что они представляют собою каноны, не допускающие изменений. Наоборот, он считал, что вдохновение можно искать не только у них, а и у французских зодчих «великого века», то есть века Людовика XIV, и у оставшихся от прошлых времен памятников английского замкового строительства.

Часто Ванбру обвиняли в нецелесообразности внутреннего расположения его построек. Это, однако, не было индивидуальной чертой его зодчества. Противники Ванбру грешили тем же самым. Архитекторы и знатные заказчики начинали проектировать свои здания с фасада, а потом уже подгоняли к нему план. Курьезы и неудобства в отношении житейских потребностей получались при этом неимоверные. Чтобы не нарушать красивых пропорций фасада, например в расположении окон, приходилось устраивать комнаты с верхним светом, оставлять их полутемными и т д. Известный граф Честерфилд советовал одному своему приятелю, предпринявшему строительство большого дворца в Лондоне, снять себе дом напротив для личной жизни и любоваться дворцом.

Современные литераторы – Дж. Свифт, А. Поп и другие – издевались над стилем Ванбру, над его страстью придавать зданиям массивность. К моменту смерти архитектора казалось, что он погиб во мнении всех «людей тонкого вкуса». Однако уже Рейнолдс открывает в Ванбру первоклассные качества живописца: архитектор действовал в своих произведениях как мастер кисти, заботясь, прежде всего, о распределении масс света и тени. Энтузиасты готики восхищались его умением соединять красоту греческой архитектуры с массивной величественностью средневекового замка. Когда входит в употребление слово «живописность», то начинают находить, что Ванбру создал «живописный» стиль в новой английской архитектуре.

Кэсл-Хоувард в Йоркшире, так же как следующая постройка Ванбру, дворец Бленхейм в Оксфордшире, представляет заключительную стадию, своеобразную вершину развития планового решения жилого комплекса в Англии. Ничего более грандиозного не строилось в стране, ни до, ни после Ванбру. Только неосуществленный проект дворца Уайтхолл Иниго Джонса превзошел творческий размах Ванбру.

За свои архитектурные проекты Ванбру в 1704 году получил дворянское звание. Умер он 26 марта 1726 года.

ИОГАНН ЛУКАС ФОН ХИЛЬДЕБРАНДТ (1668—1745)

Иоганн Лукас фон Хильдебрандт родился 14 ноября 1668 года в Генуе в семье офицера императорской армии и учился у известного итальянского зодчего Карло Фонтаны. В качестве военного инженера Хильдебрандт участвовал в итальянских походах принца Евгения Савойского (1694 и 1695). Вскоре он перебрался в Вену. Здесь ему удалось сделать придворную карьеру и получить заказы знатнейших людей. Главным меценатом Хильдебрандта был принц Евгений Савойский, который передал новому архитектору начатое Фишером строительство городского дворца и еще двух резиденций. Предполагают, что Хильдебрандт был одним из участников барочной перестройки церкви Св. Петра на Грабене – чуть ли не древнейшего храма Вены, который, однако, не сохранил первоначального облика.

Однако хотя у Хильдебрандта бывали удачи и в области церковной архитектуры, она, видимо, меньше увлекала зодчего, чем гражданская, в которой он мог конкурировать с извечным соперником – Фишером – на равных основаниях.

Достраивая дворец принца Евгения, Хильдебрандт принужден был подчиниться замыслу предшественника Зато, создавая свой шедевр – дворец Кинских (ранее Даунов), мастер разработал собственный вариант типичного для Вены городского дворца. В 1713—1716 годах Хильдебрандт по заказу известного военачальника графа Дауна выстроил ему дом на узком, вытянутом в глубину участке, выходящем на Фрейунг.

Архитектор расположил один внутренний двор за другим по одной оси и основные парадные помещения сосредоточил в корпусе, выходящем на улицу. Оба верхних этажа расчленены здесь пилястрами свободной, далекой от классической формы. Изящна отделка лестницы и внутренних помещений дворца. Отчасти благодаря внешним условиям, но и по замыслу здесь нет ничего от распространенной горизонтальной композиции фасада. Напротив, он очень компактен. Три центральные оси выделены, боковые части чуть отступают.

Много оригинального и в интерьерах: входная трехпролетная галерея, ведущая в овальное купольное помещение, из которого – ход во двор и другой – на лестницу, сама лестница – ее марши не расходятся по сторонам, но поднимаются друг над другом – от этого она кажется более узкой, чем обычно парадные лестницы.

Необычен и поддержанный консолями балкон над лестничной площадкой. Его балюстрада как бы ограничивает поле плафона со сценой прославления героя, исполненной Кьярини. Во внутреннем оформлении есть четкость, изящество членений, хотя оно тяжеловеснее, пышнее, чем внешнее.

В композиции и общем характере барочных дворцов в предместьях Вены отчетливо сказывается индивидуальность архитектора. Хильдебрандт стремился создать тип здания, существующего слитно с природой. Такой замысел отчасти виден и в планировке дворца Шварценбергов. Идеи Хильдебрандта, а вместе с тем и образ венского загородного дворца лучше и полнее всего выразились в летней резиденции принца Евгения Савойского – знаменитом венском Бельведере.

Бельведер – самое удачное произведение Хильдебрандта, художественно наиболее совершенный из сохранившихся венских дворцово-парковых ансамблей. Свое название он получил в 1752 году, уже после того, как стал собственностью императорской фамилии, и после смерти самого Хильдебрандта – 16 ноября 1745 года. Подобно другим загородным дворцам венской знати, Бельведер по идее, по планировке, по композиции частей восходит к французским и итальянским образцам – таким, как Версаль или итальянские виллы, особенно хорошо знакомые Хильдебрандту. Однако австрийский мастер, строя своего рода «маленький Версаль» для первого вельможи страны, мог быть совершенно оригинален не только в деталях, но и в общей концепции всего ансамбля.

Принц Евгений еще в 1698 году стал скупать участки на склоне холма, спускавшемся к городу. В 1700 году здесь начались работы по разбивке регулярного парка на французский лад. И только в 1713 году принялись за постройку Нижнего дворца, которая закончилась через три года. Главное здание – Верхний дворец – было сооружено лишь в 1721—1723 годах.

Архитектура и все оформление дворцов подчинялись определенной идее: в них должны были воплотиться воинская слава и духовное величие знаменитого полководца и мецената.

Хильдебрандт блестяще выполнил свою задачу: уже в 1725 году Августин Хингерле в латинских стихах восхвалял обиталище «австрийского Марса», а в 1731—1740 годах вышел посвященный дворцу увраж гравера Соломона Клейнера в десяти выпусках. И если можно вполне холодно отнестись к велеречивым аллегориям 18-го столетия, то как произведение искусства создание Хильдебрандта вызывает восхищение и в наше время.

Ансамбль Бельведера отличает завершенность, гармоническое соотношение обоих зданий друг с другом и с пространством парка. Между тем по основному архитектурному замыслу дворцы сильно разнятся. Важную роль в этом ощущении единства ансамбля играют удачно рассчитанные расстояния. От нижнего одноэтажного дворца более массивные формы верхнего видятся в воздушной дымке, на вершине холма, поднимающегося ступеньками террас, а от верхнего нижний кажется легким садовым павильоном.

Между дворцами – регулярный сад с подстриженными кустами и низкими боскетами, деревья здесь не должны разрастаться и искажать вид. Архитектурное и пластическое начало выражается в стене фонтанов, лестницах, бассейнах, вазах, статуях. Если здания, гармонически сливаясь с пейзажем, воспринимаются как его частицы, то сам пейзаж, построенный и организованный, есть тоже творение человеческих рук. Однако это одновременно и сад и природа. Такого рода предпосылки, видимо, действуют всегда, когда создается ансамбль с регулярным парком. Но произведение Хильдебрандта остается уникальным в свойственном, быть может, только венскому Бельведеру сочетании парадного величия и непринужденной простоты, широты размаха и доступности, обозримости, соразмерности человеку.

С самого начала ансамбль был задуман как бы обращенным лицом к городу, подобно находящемуся рядом Летнему дворцу Шварценбергов.

Нижний Бельведер своим парадным въездом выходит на Реннвег – дорогу, ведущую к центру. За полукругом ворот, фланкированных двумя павильонами, раскрывается сложной формы «почетный» двор, окруженный одноэтажными строениями дворца. Они очень просты, и поэтому центральная часть главного корпуса, слегка выступающая вперед, разделенная ордером, кажется особенно нарядной.

Над тремя средними осями поднимается второй этаж с балюстрадой, украшенной статуями. Почти таков же садовый фасад: и здесь чуть выдаются более высокий центральный ризалит и павильоны по краям. Мелкие изящные формы декора хорошо согласуются с плоскостной трактовкой всего фасада. Хильдебрандт не подчеркивает пластическую телесность здания, тесно поставленные большие окна почти уничтожают его массу.

Однако изящная умеренность как будто изменяет архитектору, когда он планирует некоторые внутренние помещения дворца. По контрасту их пышность кажется еще внушительнее. Вся она как бы сосредоточилась в центральном Мраморном зале – двусветном, занимающем два этажа и объединяющем две анфилады помещений.

Замысел Зеркального кабинета основан на кажущемся расширении пространства в зеркальных отражениях. Небольшой зал Гротесков заполнен причудливейшими извивами орнамента, точно пляшущего по стенам и потолку, сплетающего и расплетающего свои тонкие усики. Хотя узор сам по себе графичен, его так много, что начинает теряться реальное ощущение плоскости. Так, в интерьерах Нижнего дворца утверждается идея иллюзорности пространства, его неограниченности, непостоянства форм, переходящих друг в друга.

Свой шедевр – Верхний дворец – архитектор строит по-иному. Верхний дворец сооружен с поистине королевским размахом. Он грандиознее по формам, чем Нижний Бельведер. Один из основных архитектурных мотивов – лестница. Это не случайно: входящие на лестницу должны были попасть в ритм торжественного шествия, ощутить приближение к вершинам общественной иерархии. Тема была архитектору задана, и он ее воплотил, но отнюдь не только ее.

При взгляде на Верхний Бельведер из парка, он возвышается над зелеными партерами и стеной фонтанов и уподобляется частице природы.

Рассматривая дворец вблизи, можно убедиться, что впечатление органической связи и движения форм не было лишь зрительной иллюзией. В ясном, логичном плане дворца развивается идея сопоставления, контраста.

Неистощимая фантазия архитектора проявляется в любой мелочи. Внимательный взгляд обнаруживает множество скрытых эффектов. Например, тонко варьируются сходные мотивы в обрамлении окон, создавая сложную симметрию: на обращенной в сад грани угловой башни наличники окон второго этажа такие же, как на втором этаже в средней части, а на боковых гранях башни окна обрамлены так же, как в третьем этаже средней части.

При этом очевидно, что не безоглядная страсть к украшению владела архитектором, а вполне рациональный расчет уместности и действенности того или иного приема. Хильдебрандт точно соразмеряет

пропорции, делая все пластические детали по масштабам не слишком крупными, они подчинены архитектуре. Хотя стена почти сплошь украшена, у зрителя остается впечатление графической ясности узора, наложенного на плоскость. Сдержанное изящество оформления дворца напоминает городские дома – тот же дворец Кинских.

Интерьеры Верхнего дворца (дошедшие до нас далеко не полностью) не столь резко контрастны его внешнему виду, как внутренние помещения Нижнего. Их прославленному великолепию вполне соответствует парадный въезд. В интерьере, как и в фасадах Верхнего дворца, отличительной его особенностью остается разнообразие пространственных отношений.

Как и в Нижнем дворце, главное помещение здесь – Мраморный зал. Во многом, в частности в цветовой гамме, оба мраморных зала несколько схожи. С балкона Мраморного зала раскрывается знаменитый вид на Вену, сам по себе он тоже одна из важнейших исторических и художественных реликвий города. Замкнутый цепью холмов, со шпилем собора Св. Стефана посередине, этот вид сохраняется столетиями. И сегодня вашему взору открываются почти такие же картины, какие в XVIII веке его запечатлел на своих полотнах Беллотто.

Представление о венской архитектуре эпохи барокко и об индивидуальностях ее создателей дают многочисленные сохранившиеся памятники, и, прежде всего, дворцы Бурга. В первую очередь стали возводить корпус, замкнувший площадь Ин-ден-Бург. В 1723 году Хильдебрандт писал, что он намерен начать «целый корпус при Императорском дворе, в котором помещались бы придворная судебная палата, квартира государственного вице-канцлера и Государственный придворный совет со всеми канцеляриями». Через три года, когда здание уже было сильно продвинуто, Карл VI предложил передать ведение строительства Йозефу Эммануэлю Фишеру (сыну), который в 1726—1730 годах окончил его, сохранив сделанное предшественником.

Государственная канцелярия, где и в наше время размещаются правительственные учреждения, – собственно, целый комплекс зданий с внутренними домами, и Хильдебрандту, кроме общего замысла, принадлежит целиком один из фасадов, выходящих на Шауфлергассе. Основной же парадный фасад, обращенный к площади Ин-ден-Бург, строил Фишер-младший.

Карл VI предпринял в Хофбурге строительство нового грандиозного дворца и привлек к нему лучших архитекторов. В очередной раз переплелись судьбы двух достойных друг друга соперников в споре за первенство среди австрийских зодчих – Фишера и Хильдебрандта. Вместе с ними работал также и сын Фишера – Йозеф Эммануэль.

В результате подобного сотрудничества был создан великолепный вариант барокко – один из шедевров австрийской архитектуры.

ДОМЕНИКО ТРЕЗИНИ
(ок. 1670—1734)

Доменико Андреа Трезини родился в 1670 году в маленьком, уютном швейцарском городке Астано. Никто из его рода не славился богатством. Но над входом в дом горделиво сиял начищенный щит с дворянскимгербом.

Во второй половине 17-го столетия на Апеннинском полуострове существовало два основных художественных центра – Рим и Венеция. Для небогатого Доменико Венеция была ближе и потому доступнее. Путь из Астано в Венецию лежал через Милан и Борону Здесь некогда родился знаменитый Витрувий, автор трактата «Десять книг об архитектуре», в котором он обобщил опыт греческого и римского зодчества. Трезини не мог здесь не задержаться. Место рождения великого Мастера и Учителя – цель паломничества каждого молодого человека, мечтающего стать архитектором.

Годы учебы Трезини совпали с годами последнего триумфа Венеции. Расцветает и венецианское искусство, бережнее других хранившее великие традиции Возрождения.

Возвратившись домой, Доменико женился на Джованне ди Вейтис. Он поселился с женой в доме недалеко от главной площади родного города. Как каждый мужчина, Доменико мечтал о сыне, продолжателе рода. А рождались девочки – сначала Фелиция Томазина, потом Мария Лючия Томазина. Надо было зарабатывать на жизнь, и Доменико отправляется в Копенгаген, один. О судьбе Джованны ничего не известно. А со второй дочерью Доменико встретится только через двадцать один год.

Но и в Дании он не нашел работы. Король Кристиан V мечтал создать мощные укрепления вокруг своей столицы. Видимо, прослышав об этом, Доменико заспешил на север, надеялся получить заказ. Но когда добрался до Копенгагена, то увидел на троне уже другого правителя. Новый король, Фредерик IV, строить ничего не собирался. И вновь Трезини вынужден искать заработок ради хлеба насущного.

К счастью, в 1703 году царю Петру понадобился строитель крепостей. Еще не приспело время свободно и спокойно возводить город и порт. Сначала следовало удержать отвоеванные земли и укрепить их. Именно Доменико нужен был Петру сейчас. Он числился «архитектонским начальником» в строении крепостей.

1 апреля 1703 года Андрей Измайлов, русский посол при дворе датского короля Фредерика IV, «учинил уговор с господином Трецином», уроженцем кантона Тессин (в Южной Швейцарии):

«Обещаю господину Трецину, архитектонскому начальнику, родом итальянцу, который здесь служит датскому величеству и ныне к Москве поедет служить в городовом и палатном строении.

За художества его, совершенное искусство, обещаю ему 20 червонных на всяк месяц в жалованье и то платить ему во весь год, зачинаючи с 1 числа апреля месяца 1703 года и то доведется ему платить сполна на каждый месяц, подобающими и ходящими деньгами, по той же цене, как за морем ходят, сиречь по цене в 6 любских и всякой червонный такожде в дацкой земле такую цену подобает имети.

Именованному Трецину сверх того обещаю, как явно показал искусство и художество своего, чтоб ему жалованья прибавить.

Обещаю также именованному Трецину, чтоб временем не хотел больше служить или если воздух зело жесток здравию его, вредный, ему вольно ехать куда он похощет.

Именованному так же доведется давать 60 ефимков, по цене как в дацкой земле, на подъем к Москве и тех денег ему на счет не поставить, а

как он служить больше не хощет, опять ему на подъем с Москвы толико давать и ему вольно с собою взять, что он здесь наживет а будет ли он еще на время болен был, ни меньше того жалованье ему давать…»

Договор для архитектора Трезини оказался как нельзя кстати, предложенное Измайловым жалованье – тысяча русских рублей – представлялось сказочным богатством. Оно почти втрое превышало жалованье бомбардир-капитана, должность которого исполнял царь.

В последних числах июня 1703 года Трезини вместе с другими людьми, решившими служить царю Петру, взошел на корабль. Торговая шхуна, приняв попутный ветер в паруса, взяла курс из Копенгагена вдоль берегов Норвегии к далекому северному Архангельску.

Первое строение Трезини в России – форт Кроншлот – не сохранилось до наших дней. Не уцелели, к сожалению, ни его модель, ни чертежи. Но осталось несколько гравюр той поры, и по ним можно представить, как выглядело мощное укрепление, поднявшееся посреди залива. Приземистая восьмигранная башня, утыканная кругом пушками. Башня – сестра стройных и высоких восьмигранных колоколен русских церквей. Только раздавшаяся вширь как бы под тяжестью многочисленных орудий.

Через два месяца после освящения Кроншлота, 12 июля, шведская эскадра появилась на горизонте. Двое суток продолжалась непрерывная бомбардировка. Но форт выдержал обстрел, не понеся особого ущерба. Правда, и шведские корабли не пострадали, но прорваться в устье не рискнули. Это была победа русских. Царь Петр мог торжествовать. Радовался и Трезини. Он доказал, что умеет работать и может принести пользу русскому царю.

Летом 1704 года Петр вызвал его в Нарву. Надо было быстро укрепить разбитые ядрами крепостные стены и бастионы, соорудить казармы для солдат, погреба для воинских припасов. Всем этим предстояло заниматься Трезини.

Там же архитектор возвел массивные и торжественные триумфальные ворота из камня. Ворота царю понравились. Архитектор получил государево одобрение. А ворота прозвали «Петровскими». Иноземцев впускали в город только через них. Пусть видят памятник русской славы и мощи. К сожалению, ни ворота, ни их чертежи не сохранились до наших дней. Сам архитектор без особой радости вспоминал потом свою жизнь в Нарве.

В конце лета 1705 года Трезини наконец возвратился на берега Невы для строительства города. Ему предстояло отвечать за главную русскую цитадель на Балтике, за Петропавловскую крепость, без которой сегодня немыслим Петербург.

Год 1706-й – особый в жизни Трезини, переломный. С него начался путь архитектора в будущее. Еще зимой повелел государь начать перестройку земляной Петропавловской фортеции в камне – кирпиче, чтобы стали ее будущие малиново-красные бастионы символом вечного стояния России на балтийском берегу.

Это великое и мощное строение своими могучими стенами навсегда отгородило Трезини от Европы и заставило прожить до самой смерти в России. Двадцать восемь лет отдаст архитектор этому главному делу своей

жизни. Уже в преклонном возрасте все перечни своих трудов неизменно станет начинать фразой: «Первейшая из главных работ – Санкт-петербургская фортификация, которая застроена каменным зданием с 1706 года…»

Размах начинания, надобность в умельцах и строительных материалах требовали нового отношения к делу. Следовало в нужные сроки заготовить и подвезти много плитного камня для фундамента, сотни и сотни тысяч кирпичей, отборную известь, лес. Для своевременного исполнения всех надобностей Петр создал специальную Канцелярию городовых дел. Во главе ее поставил дельного, расторопного Ульяна Акимовича Сенявина. А Трезини, получивший наказ возвести каменную фортецию, стал фактически его правой рукой.

Позже канцелярия станет ведать строением государевых домов, а потом и всей планировкой Петербурга. Так постепенно, исподволь Трезини окажется человеком, который будет отвечать перед царем за внешнее обличье города. Но это – в будущем. А пока одна забота: крепость.

К лету 1708 года в крепости уже были выведены каменные пороховые погреба, началось строительство казарм, выкладывание в кирпиче двух бастионов – Меншикова и Головкина – и куртины между ними. Затем соорудили ворота. Трезини возводил их сначала из дерева.

4 апреля 1714 года государь повелел «по Большой Неве и большим протокам деревянного строения не строить». Одновременно велено было Петровские ворота вывести в камне. К тому времени уже прознали о больших залежах гранита под Сердоболем (теперь Сортавала). Во всяком случае, в 1715 году сооружение каменных ворот велось полным ходом.

На пятнадцатиметровую толщину крепостной стены Трезини наложил декорацию из ниш, пилястров, волют и рустованного камня. А резко выступающий карниз как бы продолжает верхнюю кромку стены и делит декорацию на две неравные части.

Нижняя – массивная, одетая грубо околотым камнем. Мощные пилястры по краям сооружения и по обеим сторонам въездной арки сдерживают его разрастание вширь. Между пилястрами ниши для статуй Афины Паллады – победоносной воительницы и Афины Полиады – покровительницы города.

Верхняя часть, над карнизом, состоит из прямоугольника – аттика, увенчанного закругленным лучковым фронтоном. Массивные волюты поддерживают его и связывают с горизонталью крепостной стены.

Аттик украшен символическим барельефом «Низвержение Симона-волхва апостолом Петром». На фронтоне и волютах – рельефные композиции из шлемов, лат, фанфар. Во всем ощущение силы и воинского торжества.

К концу лета 1716 года сооружение ворот было завершено 23 сентября Трезини доносил: «На ворота фигуры поставлены, и штукатурные работы доделывают».

К тому времени появились в столице каменные дворцы, перестраивали в камне фортецию, а вот каменного храма еще не было. И 3 мая, ровно через шесть лет после начала перестройки крепости, вместо старой деревянной церкви заложили новую каменную во имя Петра и Павла. А строить храм царь повелел Трезини.

Многие месяцы напряженных раздумий, работы урывками, в часы, свободные от повседневных хлопот на строительных площадках и в Канцелярии. Трудные, но счастливые часы истинного творчества. Скорее всего, к середине 1716 года модель монастыря и все чертежи были готовы.

Модель, увы, не сохранилась. Но в том же году художник Зубов, гравируя свою знаменитую «Панораму Петербурга», на отдельном листе изобразил монастырь, будто уже построенный.

Кирпично-красный, с белыми порталами ансамбль Трезини резко отличался от древнерусских монастырей, укрытых грозными крепостными стенами. По размаху, по торжественной, строгой нарядности Россия еще не знала подобных строений. И Петр, любуясь моделью, охотно одобрил ее. Его новая столица обретала достойное сооружение.

От первоначального проекта Трезини остались в Александро-Невском монастыре только глядящие на Неву малиново-красные с белым декором корпуса по обе стороны собора и Благовещенская церковь.

Канцелярия доносила царю 2 августа 1717 года: «Колокольня святыя церкви Петра и Павла камнем вся отделана… и шпиц связывают». Значит, скоро будут ставить часы. Могут успеть к приезду монарха. Усталый, измученный Трезини торопит мастеров. Он не бережет себя и не жалеет других. Сооружение колокольни завершили в основном к осени 1720 года. Только шпиль оставался не укрытым листами золоченой меди.

Мощное прямоугольное основание как бы подчеркивает немыслимую тяжесть всего сооружения. И только пилястры чуть оживляют его мрачную суровость, да перед входом небольшой портик с восемью колоннами будто искусственно приставлен к западной стене. А две ниши по краям фасада подчеркивают толщину кладки.

Опираясь на массивное основание, поднимается кверху трехъярусная четырехугольная башня. Ее первый, нижний, этаж как бы раздался вширь под тяжестью верхних двух. Но его сдерживают по бокам мощные волюты. Своими завитками они опираются на крайние пилястры западной стороны основания.

Такие же волюты сдерживают распор второго яруса, возможный под тяжестью третьего. И снова большие каменные завитки лежат на крайних пилястрах первого яруса.

Третий ярус башни устремляется вверх. Его венчает золоченая восьмигранная крыша с четырьмя круглыми окнами в массивных белокаменных рамах. В окнах – черные циферблаты главных часов государства.

Над крышей – стройный, изящный восьмигранник, прорезанный узкими вертикалями проемов. Над ним высокая, тоже восьмигранная, золотая корона. А на ней вместо традиционного креста или бриллианта – тонкая стройная башенка – основание сверкающего шпиля-иглы. И на самом верху – ангел с крестом в руке. От земли до вершины креста 112 метров. На 32 метра выше Ивана Великого.

Только августовским днем 1720 года заиграли часы на колокольне. Над Петербургом зазвучала новая, непривычная музыка. И поплыла над рекой, будоража и удивляя обывателей. Тридцать пять больших и малых

колоколов начиная с половины двенадцатого разлили окрест свой мелодичный перезвон.

Петр Алексеевич ликовал. Сбылась еще одна мечта. И тут же изъявил желание подняться на колокольню, осмотреть механизм часов, а заодно оглядеть с высоты свой город.

Государь с приближенными прибыл в крепость утром 21 августа. Откинули ружья на караул бравые часовые. Комендант, салютуя шпагой, прокричал рапорт. И тогда Трезини в своем самом лучшем камзоле шагнул навстречу царю. А тот, бросив на ходу короткое «показывай!», широко зашагал вперед.

С каждым ярусом чуть умеряя прыть, государь поднялся на самый верх. Переведя дух, оглянулся и замерев в радостном восторге. Внизу овалом раскинулся большой город…

После завершения колокольни сам храм достраивали, доделывали и украшали еще десять лет.

Новый облик Петропавловской крепости и всему Петербургу придал построенный позднее Петропавловский собор. Камер-юнкер Ф. Берхгольц записал в 1721 году: «Крепостная церковь… самая большая и красивая в Петербурге; при ней высокая колокольня в новом стиле, крытая медными, ярко вызолоченными листами, которые необыкновенно хороши при ярком солнечном свете… Куранты на колокольне так же велики и хороши, как Амстердамские, и стоили, говорят, 55000 рублей. На них играют каждое утро от 11 до 12 часов, кроме того, каждые полчаса и час они играют еще сами собой, приводимые в движение большой железной машиною с медным валом…»

Творение Трезини – колокольня Петропавловского собора с ее сияющим шпилем – остается главной отличительной приметой Петербурга.

Но не только над созданием Петропавловской крепости трудился Трезини. Весной 1710 года, в середине двора теперешнего Эрмитажного театра, начали бить сваи под первый каменный Зимний дом. Дом этот не сохранился до наших дней, не сохранились его чертежи и модель, исполненные Трезини. Но уцелели документы о его строении и гравюра Алексея Зубова «Зимний дворец», по которой можно судить о требованиях царя и возможностях архитектора.

Обширное, на тринадцать окон в ряд трехэтажное здание. В нижнем, высоком цокольном этаже хранились припасы и жила прислуга. Два верхних занимала семья государя. Правая и левая стороны дома (шириною в два окна каждая) резко выдвинуты вперед. Это ризалиты. Выделен и центр строения шириною в три окна. Он выступает на длину кирпича. К парадной двери с двух сторон ведут широкие лестницы. Шесть фонарей на высоких мачтах освещают их по ночам. По обеим сторонам дома служебные постройки, протянувшиеся в глубину двора. Между ними и домом – ворота с барочными фронтонами, на которых застыли кораблики с наполненными ветром парусами.

Дворец построили из добротного красного кирпича – продолговатого, плоского и крепкого. Но по желанию царя его окрасили в белый цвет, позолотив оконные рамы и архитектурные детали. Этакий франт под тяжелым свинцовым небом среди болотной грязи и кривого подлеска.

Строение государева Зимнего дома закончили осенью 1711 года. Царь был доволен. Трезини потрафил ему и тем самым укрепил свое положение.

Трезини был не просто архитектором при Канцелярии городовых дел. Он фактически стал правой рукой царя по всем строительным делам в Петербурге: крепость, дворцы, пороховые погреба, соборы, отведение места для сооружения партикулярных домов, наблюдение за их пригожестью. И, наконец, гавани. Все надо было успеть исполнить с тщанием и аккуратностью.

Не зря 23 июня 1719 года Петр издал указ:

«Всяких чинов людям объявить, которые строят… по берегу Невы реки и по каналам по указу палаты, також которые впредь по указу будут строиться, и тем людям при тех своих палатах делать гавани таким образом, как сделано на Адмиралтейском острову по берегу большой Невы реки, против дому Федосея Скляева, а делать к двум домам одну гавань, как покажет архитектор Трезин».

Петербург и сегодня бережно хранит приметы градостроительной деятельности Доменико Трезини. Одна из них – район от верховьев Фонтанки к востоку с его четкими, прямыми линиями теперешних улиц Воинова, Каляева, Чайковского, Петра Лаврова, Пестеля. Еще в 1712 году государь повелел архитектору сделать чертеж, по которому «на Первой линии строить каменное или мазанки, назади деревянное», чтобы выглядел берег Невы нарядным и представительным.

Вторая примета – графическая сетка проспектов и линий Васильевского острова. Пожалуй, по размаху строительства, по затраченным силам, масштабам замыслов это главный труд в жизни Трезини. Значительнее, чем Петропавловская крепость. Хотя последняя потребовала от зодчего всей его жизни.

Высшие учреждения страны призваны действовать согласованно, в нерушимом единстве. И дома их должны стоять плотно прижавшись друг к другу, как братья-близнецы, плечом к плечу. И Петр приказал Трезини выстроить здание Коллегии. Построившись в линию, двенадцать «братьев» растянули свой фронт на 383 метра, почти упираясь левым флангом в будущий Мытный двор. У каждого здания свой парадный вход. Своя крыша. Высокая, четырехскатная с переломом. Очень типичная для первой четверти 18-го столетия.

Первый этаж здания – галерея, где вместо колонн массивные рустованные пилоны – широкие прямоугольные столбы. Крайние – чуть шире остальных, и в них ниши для статуй. Второй и третий этажи гладкие. Лишь пилястры между окнами. По углам пилястры сдвоены. Они – как строгая рама зрительных границ архитектурного произведения. Каждое здание на одиннадцать осей – протяженностью в одиннадцать окон. Центральная часть в три окна чуть выступает вперед. Это ризалит. Будто неведомая сила, стремясь подчеркнуть парадность входа, выталкивает его.

«Движение» стены вперед или назад от главной линии фасада – один из характернейших признаков стиля барокко. В первой половине XVIII века архитекторы, работавшие в России, очень часто использовали этот прием.

Вход в Коллегию всегда в центре здания. Над ним нависает балкон второго этажа с красивой кованой решеткой. А на крыше, над ризалитом, – нарядный фронтон криволинейных очертаний, как требовал стиль барокко. Середину фронтона – тимпан – украшает лепное изображение эмблемы Коллегии. А на скатах возлежат высеченные из белого камня мифологические фигуры.

Невиданная до тех пор длина постройки, завораживающий ритм ризалитов и фронтонов, пилястр и пилонов, насыщенное отношение красного цвета с белым – все придавало «Двенадцати коллегиям» внушительный, торжественный вид и порождало изумлениесовременников.

Много позднее историк архитектуры М. Иогансен, воздавая должное зодчему, написала: «Хотя весь замысел Трезини реализован не был, тем не менее возведенные по его проектам постройки на протяжении XVIII века не только определили облик Стрелки, но оказали явное влияние на планировку и архитектурное решение отдельных возводимых построек. Так, модулем планировки площади на Стрелке 1760-х годов, предложенной А. Квасовым, было расстояние в 15 сажен – размер «корпуса» коллегий, а за эталон высоты была взята высота этого же здания. Несомненно, что мотив аркады… оказал влияние на облик двух построек, возведенных вдоль северной границы площади по проектам Кваренги… Все… свидетельствует о большом значении этой работы Трезини не только для петровского Петербурга, но и последующего времени… По своему значению и масштабу данная забота должна быть, несомненно, поставлена в ряд важнейших творческих замыслов не только Трезини, но и вообще русской архитектуры того времени».

Строительство здания растянулось на долгие годы, с 1722 по 1734 год, год смерти зодчего.

В Россию Трезини приехал один. Первую свою жену он оставил в Астано. В Петербурге Доменико – вероятно, в 1708 или 1709 году – женился вторично. Джованни Баттиста Цинетти, который в 1729 году работал под началом Трезини и жил у него в доме, вернувшись на родину, рассказывал, что архитектор был женат трижды. Как звали вторую жену, он не упоминал. Знал только ее сына Петра. Третья жена – Мария Карлотта. От нее у зодчего были сыновья Иосиф, Иоаким, Георгий, Матфей и дочь Катарина. В первые годы пребывания в Петербурге Трезини поселился рядом с Греческой слободой. Он ходил в немецком. Не имел чина. Кафтан до колен из синего сукна с большими обшлагами и вместительными накладными карманами. На воротнике и по бортам – строгий серебряный галун. Такого же сукна короткие штаны до колен. Под кафтаном – светлый короткий камзол без складок и воротника. Днем сапоги – лазить по стройке. Вечером – в гости или на ассамблею – чулки и туфли.

Иноземные обыватели Греческой слободы избрали Доменико старостой своего прихода. Никто лучше Трезини не умел решить сложных вопросов и помирить рассорившихся соседей.

Помимо семьи, в доме всегда обитали шестнадцать–восемнадцать мужчин. Сохранились документы, где перечислены все, кто состоял при Трезини и проживал при нем: десять учеников, писарь, копиист и шесть денщиков для посылок. Собственная немалая канцелярия.

Осенью 1717 года, едва вернувшись из Европы, Петр Алексеевич повелел Трезини построить на берегу Большой Невы, на Васильевском острове, «образцовый» дом для зажиточных и самому поселиться в нем для всеобщего примера, сколь удобно и красиво такое жилье. Место для дома царь указал на углу Двенадцатой линии. Дом Трезини построил, но, видимо, так и не поселился в нем. Петр отдал дом барону Остерману.

Однако отобрав готовые хоромы, царь приказывает: «…Построить ему Трезину из казны… каменный дом галанским манером… в 2 кирпича». Но, как говорится, милует царь, да не жалует псарь. Чиновники без личной заинтересованности не спешили исполнить порученное дело, и строительство дома архитектора растянулось на годы.

Трезини, чтобы хорошо и в срок управиться с делами, очень нужны были помощники и верные ученики. А царь Петр хотел, чтобы иноземец обучал будущих русских зодчих. Так что интересы их совпадали. В дом на берегу Мойки приходили молодые люди, обязанные изучать архитектурное искусство.

Одним из первых поселился у Трезини недавний служитель губернской канцелярии Михаил Земцов. Прибыл по велению государя для лучшего изучения итальянского языка. А оказалось, что любит архитектуру и разбирается в строительном деле. Что это: случайное совпадение или прозорливость царя Петра?

Если бы Доменико Трезини ничего не построил в Петербурге, а только воспитал бы первого талантливого русского зодчего, то и этого достаточно, чтобы остаться в памяти благодарных потомков. Из школы Трезини вышло немало опытных помощников архитектора – гезелей: Василий Зайцев, Григорий Несмеянов, Никита Назимов, Данила Ельчанинов, Федор Окулов. Не зарыл мастер свой талант в землю. Целиком отдал на благо России – своей новой родины.

УИЛЬЯМ КЕНТ
(1685—1748)

В начале XVIII века превалировало мнение, что художественное произведение должно отвечать требованиям правды и естественности, а значит, проектируемое здание не должно расходиться с требованиями, исходящими от самой природы вещей. Оно должно держаться законов строгой пропорциональности, естественных законов гармонии чисел, извлеченных из наблюдения над природой и хорошо известных еще античному человечеству, законов, о которых вспомнили затем в век гуманизма. Ярким представителем этого направления в глазах тогдашних английских зодчих был Палладио.

Наиболее значимые зодчие этого лагеря объединились вокруг мецената Ричарда Бойля, третьего графа Берлингтона, который привлекал их к выполнению своих собственных архитектурных заказов, находил им и других заказчиков, субсидировал их издания.

Одним из таких зодчих был Уильям Кент, которого Берлингтон «открыл» в Риме, где тот учился живописи у Бенедетто Луги. В Италии Кент изучал искусство с 1709 по 1719 год. А еще раньше он состоял учеником мастера, расписывавшего кареты. Родился Уильям Кент приблизительно в 1685 году в Бридлингтоне, что в Йоркшире.

В доме Берлингтонов он вскоре стал своим человеком. Кента и похоронили в 1748 году в их семейной усыпальнице в Чисике. В 1724 году Берлингтон поручил Уильяму издать «Проекты Иниго Джонса». Том гравюр с рисунков Иниго Джонса увидел свет в 1727 году.

Поручение Берлингтона окончательно склонило Кента заняться архитектурой и помогло занять ведущее место среди палладианцев 1730—1740-х годов. В 1734 году он начал строить дом в поместье Холькхэм-Холл, графство Норфолк. Это здание открыло новую страницу в истории архитектуры Англии. Она стала первой оригинальной композицией в форме классицизма. С 1735 года Кент становится придворным мастером в Лондоне.

Талант Кента был весьма разносторонен. Поначалу он занимался живописью, писал и портреты, и религиозные и исторические картины, расписывал потолки, гравировал офортом, делал рисунки для различной утвари, для книжных иллюстраций, для памятника Шекспиру в Вестминстерском аббатстве, разбивал сады и строил дворцы. Он занимал должности королевского плотника, королевского архитектора, хранителя королевских картин и, наконец, главного королевского живописца. Все это время может быть названо эрой Берлингтона и Кента. Однако произведений Кента сохранилось не так много. Говорят, он строил вместе с Берлингтоном лондонский дворец Берлингтона. Он участвовал и в постройке известной виллы в Чисике. Его же постройки дворец герцогов Девонширских в Лондоне.

Другое, малоблагоприятное мнение можно составить о нем по построенной по его проекту Конногвардейской казарме в Лондоне (1750—1758) (впоследствии – местопребывание главнокомандующего британской армии) – здании с тяжелыми и беспокойными формами. Кент отказался в нем от употребления колонн, и все расчленение фасада произвел путем разных выступов и углублений.

Ему же принадлежит в главных чертах план огромного роскошно отделанного дворца графа Лестера в Холкхеме в графстве Норфолк (начат в 1734 году)

Кент отталкивался от итальянских образцов, но его обуревала нередко страсть к тяжеловесности, заставляя приближаться к вкусам Ванбру. Наибольшее значение для континента имел построенный им элегантный круглый павильон «Храм античной добродетели» в парке Стоу. Повторения его рассыпаны по всей Европе.

С 1730 года началась деятельность Кента как планировщика парков. О нем говорили «Магомет придумал рай, Кент создавал их во множестве».

Кент планировал знаменитые парки виллы герцога Девонширского в Чисике близ Лондона, Карлтон-хауса в Лондоне, Клейрмонта близ Лондона и др. Питая ненависть к прямым линиям в разбивке аллей, он стремился приблизить английский ландшафт к пейзажам Клода Лоррена.

Наиболее совершенным произведением английского паркового искусства является парк Стоу в Бакингемшире, – в резиденции лорда Кобхема. Над созданием его трудились наряду с Кентом садоводы Бриджмен и Денслот Браун. Парк был разбит на пространстве в 200

гектаров. Укрытие садовой стены во рву давало возможность глазу присоединять к парку и открывающиеся окрестности – прием, получивший название «Ах, ах!». Художники-строители стремились изгнать мысль о каком-нибудь насильственном изменении природы и в то же время старались придать ей максимальную живописность.

Умер Кент 12 апреля 1748 года в Лондоне.

МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВИЧ ЗЕМЦОВ (1686 или 1688—1743)

О детстве и юности Михаила Григорьевича Земцова известно мало. Точные даты рождения и смерти, его происхождение остаются все еще невыясненными. Одни авторы считают, что он родился в 1686 году, другие называют 1688 год. Неизвестно, как протекали его детство и юность.

Первые достоверные сведения о Земцове относятся к 1709 году – времени, когда он обучался в Петербургской губернской канцелярии итальянскому языку. В 1710 году по указу Петра I «изученной итальянского языка ученик Михайла Земцов» был направлен в Аничков дворец в Канцелярию городовых дел, созданную в 1706 году. Канцелярия ведала работами по замене земляных укреплений крепости «Санкт-Питер-Бурх» каменными, а также строительством растущего возле нее города.

Непосредственный надзор за строительными работами осуществлял «подполковник от фортификации и архитект» Доменико Трезини. К нему и определили Михаила.

Земцову, несомненно, повезло, что его наставником оказался Трезини. Поставленный волею обстоятельств во главе бурной строительной деятельности на берегах Невы, он остро ощущал недостаток в хорошо обученных специалистах. Архитектор был заинтересован в их подготовке и стремился как можно скорее сделать каждого способного юношу надежным помощником. Земцов был одним из первых учеников Трезини.

В те времена обучение велось в ходе непосредственного участия будущего зодчего в практической работе учителя. Сначала ученику давали простые поручения, потом более сложные, постепенно приучая его к делу. Так учился и Михаил.

Незаурядные способности и большое трудолюбие способствовали тому, что Земцов очень рано сформировался как мастер. Поэтому не случайно, когда в конце 1718 года было приказано снова строить в Московском Кремле и Китай-городе только каменные здания, и притом «по улицам, а не во дворах, как в старину», для руководства застройкой, основанной на новых принципах, в начале 1719 года направили Земцова.

Земцов пробыл в Москве недолго – год. В начале 1720 года его уже отозвали в Петербург. Внезапный вызов Земцова в Петербург, очевидно, был связан со смертью трех видных архитекторов: Ж.Б.А. Леблона, Г. Маттарнови и Г.И. Устинова-отца. Наиболее ответственные постройки, и в частности, дворцовые комплексы Петергофа и Стрельны, теперь были переданы Н. Микетти.

Микетти оказался в весьма сложном положении. Он всего год прожил в России и плохо еще понимал русскую речь. Естественно, что ему хотелось иметь не только надежного помощника, но и переводчика. В Петербурге находилось много «архитектурии учеников», тем не менее

выбор пал на Земцова. Так началась совместная работа Михаила с другим опытным архитектором, которая продолжалась около трех лет.

Сохранилась любопытная характеристика, данная Микетти молодому зодчему. «Я, нижеподписавшийся, – сообщал Микетти, – имел експаменовать как в чертежах, так и в практике надлежаще именем Михаила Земцова, и я обрел его по убукновенна и достойна в практике архитектурской, и того ради позволяется ему ехать управлять работою… дому… которой строится в Ревели».

Только после такого лестного отзыва Земцова перевели из учеников в подмастерья, или, как тогда чаще их называли, в «архитектурии гезели». Теперь он стал получать по 180 рублей в год.

Строительный сезон 1721 года Земцов провел в Ревеле, но в январе 1722 года он уже прибыл в Петербург для получения инструкций у «генерального архитектура» – так в документах этого времени именовался Микетти – по вопросам «устройства фонтанов и беседок в саду, которые надлежит там в Ревеле сочинять».

Возвращался Земцов в Ревель в апреле 1722 года не один, а с Михаилом Огибаловым. Спутник его был учеником Микетти. Земцову предстояло не только использовать его как помощника, но и обучить «практике архитектурной науки». Так у Земцова появился свой первый ученик. Руководя на месте строительством Екатерининского дворца, Земцов должен был дорабатывать проект Микетти и, естественно, вносил в него что-то свое. Этим можно объяснить известную разнохарактерность в архитектурной обработке фасадов дворца и его интерьеров.

Много сил вложил архитектор в устройство регулярного парка перед дворцом. Хранящиеся в Центральном архиве древних актов чертежи, выполненные Земцовым, яркое тому свидетельство. В создании нарядного парка с клумбами сложного рисунка, беседками и фонтанами ему помогал Илья Сурмин – талантливый русский мастер садово-паркового искусства, с которым в дальнейшем Земцов не раз встретится на работах в Петергофе, Летнем саду и других объектах.

Строительство ревельского дворца было пробой сил молодого зодчего, который своим примером убедительно доказал, что можно стать «добрым архитектором» и без обучения за границей.

Затем Петр I отправил Земцова в Стокгольм с важными для строительства столицы заданиями. Сходство климатических условий на всем побережье Балтийского моря позволяло надеяться, что рецепт обмазки зданий, применявшейся шведами, будет пригоден и для петербургских построек. Указом Петра I Земцову предписывалось не только выяснить, «как у них держится подмаска у палат», но и «приговорить в нашу службу человек двух, также и иных мастеров, ежели есть искусные мастера, каких у нас нет, или есть да дороги, или не потребны, и протчих, в чем у нас есть нужда, нанять».

Земцов успешно справился с поручением. Он нанял восемь человек. Среди них были умевшие «всякие мельницы делать», садовник, каменотес, мастера по сооружению «шпицов», мостов, плотин, столяр и другие. Нашел он и опытных каменщиков, которые знали, «какой кирпич употреблять» и как «наружу подмазать крепко, что ни от морозу, ни от мокроты вредиться не будет».

Поездка в Стокгольм, так же как и длительное пребывание в Ревеле, позволили Земцову познакомиться с образцами готической архитектуры и работами мастеров северного барокко, значительно более сдержанного чем немецкое, итальянское и даже французское, на которых были воспитаны мастера-иностранцы, трудившиеся в Петербурге. Все это расширяло профессиональный кругозор Земцова и обогащало его новыми знаниями.

После возвращения Земцова на родину в судьбе его произошли существенные изменения. Микетти уехал в Италию, решив не продлевать срока пребывания в России. Он покинул Петербург, оставив незавершенными многие работы. Исполнение его многочисленных обязанностей поручили Земцову. Однако ни его оклад, ни звание, ни чин не изменились к лучшему. Он по-прежнему оставался «архитектурии гезелем» с окладом 180 рублей в год, в то время как Микетти за ту же работу получал 1500 рублей. Несмотря на эту несправедливость, сам факт передачи работ «генерального архитектура» Земцову, который не имел еще и звания архитектора, свидетельствует о фактическом признании его и царем и руководством Канцелярии от строений равным лучшим иностранным мастерам.

С этого времени Земцов возглавляет все работы, производившиеся в столичных и загородных царских резиденциях. Одной из таких работ в 1723 году было благоустройство летних садов Петра I, которые занимали территорию нынешних Летнего и Михайловского садов, Марсова поля, Инженерного замка и далее до Невского проспекта.

На долю русского зодчего, кроме завершения начатых до него работ выпала сложная задача претворить в жизнь грандиозные замыслы Петра I, зафиксированные на чертеже, выполненном царем после того, как он отверг проект Леблона.

Одновременно с работами в столичной летней резиденции Земцов руководил благоустройством парка в Петергофе. Не менее примечательны работы Земцова, связанные с оформлением Большого каскада. В мае 1724 года, не удовлетворенный выполненными в 1721 году в Англии масками по рисункам Леблона и Браунштейна, Петр I поручил Земцову создать проект нового скульптурного оформления пристенных фонтанов на фасадах Верхнего грота. «Маскароны с орнаментом», изображающие Нептуна и Вакха, исполненные Б.К. Растрелли по рисункам Земцова, были значительно крупнее и более соответствовали масштабам грандиозного сооружения. Земцов работал также над Марлинским каскадом, «нишельными» фонтанами вдоль Большого канала, скульптурные группы которых были созданы на сюжеты «эзоповских фабул», и многим другим.

Все работы 1723—1724 годов говорят о том, что Земцов фактически являлся главным архитектором царских резиденций. Теперь он был не исполнителем чужих проектов, вынужденным согласовывать с автором и заказчиком каждое нововведение, а уверенным в своих силах распорядителем строительства, осуществлявшим собственные замыслы и руководившим работой многих иноземных мастеров. Им предписывалось быть «безотлучно и делать со всяким поспешением, как покажет он, Земцов».

К этому времени в полную силу раскрылось мастерство Земцова-графика. После отъезда Микетти он считался лучшим исполнителем перспективных видов и чертежей. Петр I выбрал именно его для «срисовывания» Петергофа и Стрельны. Их виды Петр I хотел отгравировать по образцу хорошо ему известных альбомов с перспективами знаменитых французских и итальянских дворцов и парков.

В эти годы, несмотря на невероятную загруженность, Земцов много времени и сил отдавал подготовке отечественных специалистов. Он был не только кровно заинтересован в хорошо обученных помощниках, но и любил педагогическую деятельность. Система преподавания в команде Земцова строилась следующим образом. Сначала «малолетние» обучались арифметике, затем геометрии. После этого шло штудирование архитектурных ордеров по «трем книгам архитектуры» знаменитого итальянского архитектора и теоретика Виньолы. Около двух лет уходило на эти «штудии», и только после освоения архитектурной азбуки ученики переходили к следующему этапу – составлению чертежей, а затем к работе на строительстве. Слава о Земцове-учителе быстро росла, и в середине 1720-х годов он имел самую многочисленную архитектурную команду в Петербурге.

Несмотря на бесспорные свидетельства зрелости Земцова, он оставался все в том же звании «архитектурии гезеля», как и недавно прибывшие пенсионеры. Ничего не оставалось делать, как только самому заявить об этой несправедливости. 10 ноября 1724 года он удостаивается звания архитектора с окладом 550 рублей.

Не успел зодчий привыкнуть к своему новому званию, как произошло событие, оказавшее большое влияние на его дальнейшую судьбу: 28 января 1725 года скончался Петр I.

Первым зданием, выполненным в натуре по проекту Земцова-архитектора, была сооруженная в Летнем саду на берегу Невы Зала для славных торжествований. К строительству ее «собрано было всяких работных мастеров и художников многое число», а руководство находилось в руках светлейшего князя. Меншиков в таких делах был неутомим и умел заставлять работать.

На современников постройка произвела сильное впечатление. И действительно, «зала» удалась ее создателю. Сооружение было нарядным и величественно-торжественным. Среди подстриженной зелени Летнего сада и довольно простых фасадов других зданий постройка выделялась своим праздничным убранством. Почти весь ее внутренний объем занимал большой двухсветный зал, освещенный 52 окнами. В его отделке широко применялись живопись и шпалеры. Фасады этой части здания были наиболее богаты. В простенках между окнами помещались пилястры «большого ордера» с пышными коринфскими капителями. Изящные гирлянды соединяли их, образуя красивую волнообразную линию, которая проходила вокруг центральной части здания. По нижнему краю крыши шел парапет из балясин, прерываемый ритмично расставленными на пьедесталах вазами характерного для Земцова рисунка. С обеих сторон к залу примыкало по два небольших одноэтажных помещения. Вход находился в центре. Устроенный «прямо с улицы», он связывал внутреннее

пространство «залы» с окружавшей постройку средой, благодаря чему «зала» становилась как бы частью значительно большего места проведения торжеств, расположенного под открытым небом. Это было типичной чертой многих барочных сооружений.

Помимо возведения «залы» Земцов в эти годы вел ранее начатые работы в Летнем саду, Стрельне и других местах. Особенно много забот требовал Петергоф, где продолжались сложные работы по отделке парадных интерьеров Большого дворца, Марли, возводились по его проектам служебные корпуса при Монплезире. Со всеми этими делами ему помогали справляться Т. Усов, П. Еропкин, а несколько позднее – И. Мордвинов. Участвовал Земцов и в перестройке Итальянского дворца, находившегося на левом берегу Фонтанки, недалеко от Аничкова моста.

Но не только дворцовыми постройками занимался зодчий. В начале 1726 года он должен был проектировать караульню у Аничкова моста «брусящетую галерею архитектурно и выкрасить ее краскою как надлежит». Много времени в 1726 и 1727 годах отдавал Земцов исполнения обмерных чертежей «здешних строений», составление которых предписывалось указами.

Работы 1731 года положили начало новому этапу в жизни города. Однако в это же время обычно дружески расположенный к Земцову Б.К. Растрелли пустил в ход все имевшиеся у него связи в придворных кругах, чтобы наиболее значительные заказы новой императрицы были отданы его сыну Франческо Бартоломео Растрелли. Хлопоты отца-скульптора увенчались успехом, и Растрелли-архитектору было поручено проектирование, а затем и строительство двух новых дворцов – Летнего и Зимнего. Успех обеих построек превзошел все ожидания. Недавно мало кому известный архитектор сразу приобрел славу и могучих покровителей Вскоре он получил и звание «обер-архитектора».

Стремительный взлет Растрелли-сына в начале 1730-х годов в значительной степени отодвинул Земцова на второй план. Более того, новый Летний дворец решили возвести на месте, занятом Залой для славных торжествований. Можно себе представить, как тяжело было Земцову.

Работы Земцова для двора императрицы Анны ограничились Петергофом. Здесь ему было поручено расширить Верхние палаты. Земцов быстро справился с этой задачей. Одновременно он завершал Марлинский каскад и продолжал сооружение Руинного каскада.

К числу новых авторских работ Земцова, осуществленных в начале 1730-х годов, относится каменная церковь Симеона и Анны, которая и поныне стоит на углу улиц Белинского и Моховой. Исключительную цельность постройке придает последовательное применение ордера. Стены церкви и первого этажа колокольни обработаны пилястрами римско-дорического ордера. Выше, на ярусах колокольни и на барабане купола, применены более легкие ионический и коринфский ордера. Несмотря на довольно существенные изменения, которым подверглось это сооружение, оно и сейчас отличается благородством архитектуры, живописным сочетанием объемов и хорошо найденным силуэтом.

В конце 1720-х и начале 1730-х годов Земцову пришлось взять на себя огромный объем очень сложных и ответственных работ, связанных с

завершением затянувшегося строительства крупнейших построек, возводившихся по проектам разных зодчих. Не будет преувеличением сказать, что этот вид деятельности занимал в первой половине тридцатых годов большую часть времени архитектора. Еще в конце 1727 года к нему перешли объекты, над которыми трудился до дня отъезда на родину Г. Киавери. В их числе были весьма различные по назначению здания внушительных размеров: придворные конюшни, Исаакиевская церковь, первый в России музей – Кунсткамера, а также расположенный рядом с нею бывший дворец царицы Прасковьи Федоровны.

2 марта 1734 года умер Трезини, так и не успев полностью закончить ряд крупнейших своих сооружений здание правительственных учреждений – «Двенадцати коллегий» и «Гошпитали» на Выборгской стороне. Теперь эту почетную, но вместе с тем и сложную задачу предстояло решить и без того очень загруженному Земцову. Помимо обязанностей архитектора-практика, которые он выполнял в таком объеме, какой не каждый мог бы выдержать, он все эти годы систематически вел большую педагогическую работу и постоянно привлекался как эксперт.

В середине 1730-х годов в служебной биографии зодчего произошли существенные изменения. 4 июня 1735 года его назначили архитектором Главной полицеймейстерской канцелярии, роль которой в строительстве города резко возросла после реорганизации строительного дела в Петербурге в 1732 году. Главная полицеймейстерская канцелярия с этого времени превратилась в важнейшее учреждение, фактически руководившее всей массовой застройкой города.

20 августа 1739 года канцелярия приняла указ «О регулировании в Адмиралтейской части от Мойки по Фонтанную речку мест по рассмотренному во оной комиссии тем местам плану». Застройщики должны были возводить каменные дома «на погрев один, а кто пожелает, и в два апартамента и крыть черепицею». Служебные же постройки и флигель, обращенный к саду, разрешалось строить деревянными. Владельцам участков на Невской перспективе для возведения каменного дома давалось пять лет.

Один из участков «против Гостиного двора» записали за Земцовым и за наследниками его. Новый участок был значительно больше, чем на Первой Литейной набережной улице. Это позволяло возвести достаточно большой дом, в котором бы свободно могла разместиться семья Земцова очень увеличившаяся в 1730-е годы. Кроме жены Марии Ивановны, он имел двух дочерей – шестилетнюю Марию и трехлетнюю Александру, а в 1739 году у него родился первый сын, названный в честь отца Михайлой. Вероятно, именно ради своего наследника он начал строить новый каменный дом – дорогостоящее дело.

Летом 1741 года Земцовым был создан один из крупнейших его проектов – проект каменного Троицкого собора. Согласно проекту в центре большой новой полукруглой Троицкой площади намечалось возвести каменный храм, плану которого был придан вид равноконечного креста. Рядом с собором должна была находиться колокольня.

Проект собора является наиболее значительным из всего выявленного графического наследия архитектора. Он чрезвычайно интересен и в архитектурном отношении. В нем Земцов первым из русских

архитекторов последовательно и успешно решал задачу создания того типа монументального городского храма, который получил широкое развитие значительно позднее, в период господства классицизма. В отличие от распространенных в Петербурге церквей бесстолпного и базиличного типов Троицкий собор должен был быть центрическим сооружением, что подсказывалось в данном случае соображениями градостроительного порядка – постройка намечалась в центре площади и должна была обозреваться со всех сторон. Композиция сооружения ясна и проста, хорошо найдены пропорции и силуэт. Обращает на себя внимание лаконичность архитектуры собора. К сожалению, этот замечательный проект остался на бумаге.

Одновременно с составлением проектов таких значительных сооружений, как Троицкий собор, Земцову приходилось заниматься неотложными текущими делами, например расквартированием персидского посольства.

25 ноября 1741 года произошел очередной дворцовый переворот, в результате которого на русский престол взошла дочь Петра I Елизавета. Обязанности придворного архитектора и исполнение важнейших своих заказов Елизавета доверила Земцову. Это почетное и весьма хлопотное назначение не освобождало зодчего от дел, «до Полиции касающихся». Более того, роль «Полиции» в строительстве столицы значительно возросла.

Одним из неотложных дел было подновление московских дворцов в связи с предстоящей коронацией Елизаветы, оформление которой поручили возглавить Земцову.

Архитектор не был новичком в устройстве эффектных зеленых перспектив и нарядных триумфальных сооружений, но на этот раз они ему особенно удались. Вероятно, сказалось приподнятое настроение их автора. Он не мог не радоваться политическим изменениям и, так же как большинство русских, надеялся, что Елизавета положит конец засилью иностранцев и их произволу. Вызванный этим прилив творческих сил сказался в работе. Не случайно его Красные ворота были признаны лучшим триумфальным сооружением среди созданных к коронации. Ясность композиционного замысла, которая была присуща и другим постройкам Земцова, здесь сочеталась с праздничной декоративностью убранства. При этом ворота оставались легким, гармоничным сооружением.

Кончились коронационные торжества, и можно было возвращаться в Петербург, где его ждали не только семья, пополнившаяся в 1741 году еще одним ребенком – сыном Александром, но и интересная работа – строительство дворца у Аничкова моста.

Оказалось, что проект Аничкова дворца с большим нарядным регулярным садом Земцов выполнил еще летом 1741 года. Однако работы двигались не слишком быстро. Уже после смерти Земцова, когда во главе создания ансамбля оказался Дмитриев, то строительство дворца по-прежнему велось по чертежам Земцова. Выполненное в натуре здание отличалось от его проекта лишь тем, что сделали «против прожекту архитектора Земцова… выше палаты, для того что велено употребить готовые окошечные переплеты, перевезенные из Курляндии».

В конце 1742 года или начале 1743 года Земцов разработал широкую программу реконструкции царскосельского дворцового ансамбля, осуществление которой должно было превратить скромное Царское Село с небольшим дворцом Екатерины I в грандиозный ансамбль.

Один заказ следовал за другим, дела «Полиции» постоянно требовали от Земцова решения разных сложных вопросов. Обучение учеников отнимало тоже много времени. Обязанностей у зодчего было так много, что это послужило поводом для появления анекдотического рассказа о том, что после его смерти якобы пришлось назначить тринадцать человек, чтобы справиться с теми делами, которые выполнял он один.

Умер Земцов 28 сентября 1743 года.

Судьба оказалась милостивой к сиротам зодчего. Вскоре Мария Ивановна вышла замуж за майора Мануфактур-коллегии Ивана Андреевича Баранова. Отчим не был безразличен к судьбе детей. Кроме того, 4 декабря 1747 года, когда вдова решила переехать в Москву, Елизавета распорядилась «купить на нас умершего архитектора Михаила Земцова у жены ево Марьи Ивановой дочери, двор, лежащий против Гостиного двора, со всем имеющимся на оном дворе каменным и деревянным строением за 6000 рублев».

БАЛЬТАЗАР НЕЙМАН
(1687—1753)

Иоганн Бальтазар Нейман родился в 1687 году. Он вырос в немецкой части Богемии, где имел хорошую возможность ознакомился с церквами в стиле итальянского барокко. Бальтазар происходил из буржуазной семьи – его отец был коммерсантом. Нейман получил разностороннее образование, повидал свет и до начала своей архитектурной карьеры служил артиллерийским инженером. Он также путешествовал по Франции. Известно, что в его библиотеке находилась книга Гварини «Гражданская архитектура», в которой содержались основные проекты Гварини.

Работал Нейман в основном на севере Баварии, в Вюрцбурге, местопребывании франконских епископов. Он состоял на службе у графов Шенборнских. В 1719 году здесь в резиденции богатого и могущественного епископа Иоганна фон Шенборна был заложен фундамент здания, на строительство которого ушло двадцать пять лет и которому наряду с Берлинским дворцом и Цвингером суждено было стать самым выдающимся памятником немецкой архитектуры начала XVIII века. В Вюрцбургском дворце нет ни суровой мощи строения Шлютера, как нет и несдержанной пышности шедевра Пеппельмана. Нейман стремился придать своему творению черты величественной сдержанности и благородной ясности.

Выходящий в парк 167-метровый фасад дворца вытянут в одну линию, даже оба его конца не акцентированы ризалитами, как это часто встречается в дворцовых постройках, а лишь подчеркнуты пилястрами и плоскими фронтонами. Средняя часть здания, умеренно декорированная и несколько выдвинутая вперед, тоже не нарушает спокойного, неторопливого ритма фасада. Вход обработан строгими колоннами тосканского ордера, и только высокие окна второго этажа получают лепные украшения, образуя тем самым переход к нарядной живописности

третьего, верхнего, этажа и к изящному фигурному фронтону, венчающему эту часть фасада.

Открытый парадный двор Вюрцбургского дворца своим активным охватом пространства напоминает двор Версаля. Выступающие портики боковых крыльев создают энергичное движение вглубь, к дворовому фасаду главного здания, более приземистому и пышному, чем парковый фасад, украшенному тяжелым и вычурным фронтоном с геральдическими фигурами.

Из просторного вестибюля на второй этаж дворца ведет парадная лестница – самое прославленное и наиболее впечатляющее произведение Неймана. Архитектура лестничной клетки занимала совершенно особое место в творчестве мастеров немецкого барокко. Крупнейшие немецкие зодчие Шлютер в Берлине, И. Динтценхофер в Поммерсфельдене создали свои, ставшие знаменитыми, варианты парадных лестниц. Сам Нейман помимо лестницы в Вюрцбурге создал еще два шедевра подобного рода – в замках Брюль и Брухзаль. Однако наиболее совершенное произведение мастера – это величественная и легкая, стремительно и плавно поднимающаяся к верхней галерее лестница Вюрцбургского дворца.

Интересно, что Нейман запланировал даже две такие симметрично расходящиеся от вестибюля парадные лестницы. Однако он вынужден был отказаться от этого замысла по совету архитектора Бофрана, которому должен был показать свой проект. По всей вероятности, рационально мыслящему французскому архитектору, мастеру интимных интерьеров рококо, должен был показаться непрактичным такой размах.

Легкости и четкости архитектурной конструкции лестницы соответствует строгость декоративного убранства – отделка лестницы производилась уже во второй половине века, когда в немецком искусстве начали сказываться классицистические тенденции. В 1750-е годы. Джованни Баттиста Тьеполо украсил потолок лестницы своими росписями. Громадный, около 650 квадратных метров, сияющий плафон Тьеполо завершает ансамбль одного из великолепнейших архитектурных сооружений XVIII века.

С дворцом в Вюрцбурге соперничают роскошью отделки дворец в Брухзале, резиденция шпейерского епископа, и замок Брюль, принадлежавший курфюрсту Кельнскому, в которых также необычайно пышно даны решения вестибюлей и парадных лестниц, украшенных стуковыми лепными декорациями И.М. Фехтмайра. Нейману принадлежат и многочисленные культовые постройки. Наиболее примечательны среди них – церкви в Фирценхейлигене и Нересхейме. Двухбашенный фасад живописно расположенной на возвышенности в долине Майна фирценхейлигенской церкви сходен со многими церковными фасадами южной Германии и других католических стран, но вместе с тем отличается редким изяществом и более оригинальным планом.

Волнистая линия фасада мягко изгибается, легко поднимаются к небу стройные башни. Это ощущение подвижности форм усиливается, когда зритель входит внутрь церкви. Пространство центрального нефа образует в плане сложный рисунок из нескольких находящих друг на друга овалов.

К нему примыкают круглые в плане боковые приделы. Отделка из розового и красного искусственного мрамора, позолота баз и капителей, яркий свет, проникающий через большие окна, создают праздничное настроение.

Церковь в Фирценхейлигене не только по стилю, но и по духу близка дворцовым постройкам Неймана. Она носит просветленный, жизнерадостный и, по существу, очень светский характер. Ясная по пропорциям, построенная на безошибочном математическом расчете церковь в Фирценхейлигене во многом отражает реалистическое мировоззрение ее создателя.

Церковь в Фирценхейлигене была заложена еще до окончания Вюрцбургской резиденции, но закончена лишь в 1772 году, то есть почти через двадцать лет после смерти зодчего, скончавшегося 19 августа 1753 года.

ЖАК АНЖ ГАБРИЕЛЬ (1698—1782)

Жак Анж Габриель – наиболее пленительный мастер французской архитектуры. Стиль Габриеля – это чрезвычайно самобытное и органическое явление, порожденное естественным, «глубинным» развитием зодчества Франции. Его творчество отличают приближенность к человеку, интимность, а также изысканная тонкость декоративныхдеталей.

Жак Анж Габриель родился 23 октября 1698 года в Париже. Его отцом был известный архитектор Жак V Габриель. Жак работал с ним на строительстве зданий короля в интерьерах Версаля, Фонтенбло, Тюильри.

Участие Габриеля в градостроительных работах отца хорошо подготовило его к решению ансамблевых задач, игравших к середине XVIII века уже более важную роль в архитектурной практике. Как раз в это время в печати усиливается внимание к Парижу, к проблеме превращения его в город, достойный названия столицы.

Париж обладал прекрасными памятниками архитектуры, рядом площадей, созданных в предшествующем веке, но все это были отдельные, замкнутые в себе, изолированные островки организованной застройки. В середине 18-го столетия возникает площадь, повлиявшая на сложение ансамбля парижского центра, – нынешняя площадь Согласия. Своим появлением она обязана целому коллективу французских зодчих, но основным ее творцом был Жак Анж Габриель.

В 1748 году по инициативе столичного купечества было принято решение о постановке монумента Людовику XV. Академия объявила конкурс на создание площади для этого памятника. В результате первого конкурса не был избран ни один из проектов, но было окончательно установлено место для площади. После второго конкурса, проведенного в 1753 году лишь среди членов академии, проектирование и застройка были поручены Габриелю, с тем чтобы он учел и другие предложения.

Участком, выбранным под площадь, был обширный пустырь на берегу Сены на тогдашней окраине Парижа, между садом Тюильрийского дворца и началом ведущей в Версаль дороги. Габриель необыкновенно плодотворно и перспективно использовал выгоды этого открытого и прибрежного расположения. Его площадь стала осью дальнейшего развития Парижа. Это оказалось возможным благодаря ее разносторонней

ориентации. С одной стороны, площадь мыслится как бы преддверием дворцовых комплексов Тюильри и Лувра. Недаром к ней ведут из-за границ города три предусмотренных Габриелем луча – аллеи Елисейских Полей, мысленная точка пересечения которых находится во входных воротах Тюильрийского парка. В этом же направлении – лицом к дворцу – ориентирован конный монумент Людовика XV. В то же время архитектурно акцентирована лишь одна сторона площади – параллельная Сене. Здесь предусмотрено сооружение двух величественных административных зданий, а между ними проектируется Королевская улица, ось которой перпендикулярна оси Елисейские Поля – Тюильри. В конце ее очень скоро начинает строиться церковь Мадлен архитектора Контана д'Иври, своим портиком и куполом замкнувшая перспективу. По сторонам от своих корпусов Габриель проектирует еще две улицы, параллельные Королевской. Тем самым дается и другое возможное направление движения, связывающее площадь с другими кварталами растущего города.

Очень остроумно и совершенно по-новому решает Габриель границы площади. Застраивая только одну ее северную сторону, выдвигая принцип свободного развития пространства, его связи с природным окружением, он в то же время стремится избежать впечатления его аморфности, неопределенности. Со всех четырех сторон он проектирует неглубокие сухие рвы, устланные зеленью газонов, окаймленные каменными балюстрадами. Разрывы между ними дают дополнительный четкий акцент лучей Елисейских Полей и оси Королевской улицы.

В облике двух зданий, замыкающих северную сторону площади Согласия, хорошо выразились характерные черты творчества Габриеля: ясная, спокойная гармония целого и деталей, легко воспринимающаяся глазом логика архитектурных форм. Нижний ярус постройки более тяжелый и массивный, что подчеркнуто крупной рустовкой стены, он несет два других яруса, объединенных коринфскими колоннами, – мотив, восходящий к классическому восточному фасаду Лувра.

Но главная заслуга Габриеля состоит не столько в мастерском решении фасадов с их возвышающимися над мощными аркадами нижнего этажа стройными каннелированными колоннами, а в специфически ансамблевом звучании этих построек. Оба эти здания немыслимы и друг без друга, и без пространства площади, и без сооружения, находящегося на значительном удалении, – без церкви Мадлен. Именно на нее ориентированы обе постройки площади Согласия – не случайно каждая из них не имеет акцентированного центра и является как бы лишь одним из крыльев целого. Таким образом, в этих постройках, спроектированных в 1753 году и начавших сооружаться в 1757—1758 годах, Габриель наметил такие принципы объемно-пространственного решения, которые получат развитие в период зрелого классицизма.

Жемчужина французской архитектуры XVIII века – Малый Трианон, созданный Габриелем в Версале в 1762—1768 годах. Этот маленький дворец предназначался в свое время для графини Дюбарри. Малый Трианон – почти квадратное здание, поднятое на широкую каменную террасу. Все четыре фасада у него разные, но каждый из них представляет собой вариант той же самой темы, и это усиливает впечатление цельности и единства, которое производит Малый Трианон.

Фасад, выходящий к открытому пространству партера, воспринимающийся с самого далекого расстояния, трактован наиболее пластично. Четыре приставные колонны, объединяющие оба этажа, образуют подобие слегка выступающего портика. Сходный мотив, однако уже в измененном виде, – колонны заменены пилястрами, – звучит в двух соседних сторонах, но каждый раз иначе, поскольку из-за разницы уровней в одном случае здание имеет два этажа, в другом – три. Четвертый фасад, обращенный к зарослям пейзажного парка, совсем прост – стена расчленена лишь прямоугольными окнами различной в каждом из трех ярусов величины.

Так скупыми средствами Габриель добивается поразительного богатства и насыщенности впечатлений. Красота извлекается из гармонии простых, легко воспринимаемых форм, из ясности пропорциональных отношений.

Внутренняя планировка решена также с большой простотой и ясностью. Дворец состоит из ряда небольших прямоугольных комнат, декоративное убранство которых, построенное на использовании прямых линий, светлых холодных цветов, скупости пластических средств, соответствует изящной сдержанности и благородной грации наружного облика.

Замысел строителя отличается кристальной ясностью; он основывается на простых и строгих геометрических соотношениях. Трианон со своими миниатюрными размерами, с громадными окнами, которые придают постройке удивительную легкость, принадлежит к числу характерных для XVIII века изящных парковых павильонов, отнесенных на значительное расстояние от главного дворца, в глубь парка. И в то же время строгость форм и лаконичность решений делают его замечательным образцом классической архитектуры. Именно миниатюрные размеры Малого Трианона помогли Габриелю добиться такой собранности и стройности.

За свою долгую жизнь Габриель воспитал немало учеников: Ш.А. д'Авиле, Ж. Берен, Пьер Ленотр, Лассюранс, Ж. Боффран, Робер де Котт и др.

Умер Габриель в Париже 4 января 1782 года.

Творчество Габриеля явилось переходным, связующим звеном между архитектурой первой и второй половины XVIII века. В постройках 1760—1780-х годов более молодого поколения зодчих формируется уже новый этап классицизма. Он характеризуется решительным поворотом к античности, ставшей не только вдохновительницей художников, но и сокровищницей применяемых ими форм.

ФРАНЧЕСКО БАРТОЛОМЕО РАСТРЕЛЛИ (1700—1771)

Среди славной когорты зодчих, создавших неповторимый облик Петербурга, особое место занимает итальянец Франческо Бартоломео Растрелли, или, как его еще называли на русский манер, Варфоломей Варфоломеевич. Он прожил большую и, безусловно, интересную жизнь. Сорок восемь лет провел в России. Прибыв в Петербург юношей, учеником своего отца, Растрелли достиг всех возможных для архитектора почестей,

а умер отставленным от дел и в скромном достатке.

Франческо Бартоломео Растрелли родился в Париже в 1700 году в семье известного архитектора и скульптора Бартоломео Карло Растрелли и испанской дворянки. Дела у Бартоломео Карло шли не очень хорошо, заказов было мало, поэтому в конце 1715 года он с радостью принял предложение от российского посла поехать в Россию на три года на службу к Петру I. Уже в феврале 1716 года Карло Растрелли прибыл в Петербург с шестнадцатилетним сыном – своим ближайшим помощником. Франческо Бартоломео оказался в пору своей юности на огромной стройке новой русской столицы, с поразительной быстротой выраставшей на островах невской дельты. Ничего подобного этому грандиозному строительству не видел Растрелли ни у себя на родине, ни в других странах Западной Европы, да и нигде в мире не было в ту пору строительства, хотя бы отдаленно схожего по своим масштабам и смелости замысла с застройкой Петербурга.

Первый заказ, который получает Бартоломео Карло, – обустройство мызы Стрельна, создание там великолепного парка с каналами, водяными каскадами. Модель будущего ансамбля отец поручает сделать своему сыну Франческо. Так начался творческий путь будущего великого архитектора на российской земле.

Первой самостоятельной работой молодого зодчего в Петербурге было строительство с 1721 по 1727 год дворца на Миллионной улице для молдавского господаря Антиоха Кантемира. Как отмечают исследователи творчества Франческо, это была еще ученическая работа. Тем не менее, в компоновке объемов чувствовался талант ученика. Между 1727 и 1730 годами Растрелли создает проект каменного Дворца с садом для князя Ивана Долгорукого и проект нового здания Арсенала в Москве. В 1730 году Растрелли приступил к сооружению в Московском Кремле деревянного дворца, несколько позже перенесенного в новую царскую резиденцию на берегу Яузы.

Становлению таланта архитектора способствовали не только его целеустремленность и увлеченность работой как в мастерской, так и на строительной площадке, но и общение с поистине великими архитекторами. В дом Растрелли-старшего, что на Первой Береговой улице, часто заходили Земцов, Трезини, а также Гаэтано Клавери, прославившийся позже своими творениями в Дрездене при Королевском дворе Августа.

По-настоящему талант Растрелли как искусного зодчего раскрылся в царствование Анны Иоанновны. Первый заказ от всесильного фаворита императрицы Бирона Растрелли получил весной 1732 года: построить на пустыре между Невским и Большой Морской вместительный и удобный манеж. С этим заданием он успешно справляется. Осенью 1734 года Бирон вновь призывает к себе архитектора для того, чтобы поручить ему возвести замок в Курляндии в Руентале. День закладки дворца – 24 мая 1736 года – стал праздником для архитектора.

Знакомство с чертежами, по которым велось строительство дворца, не обнаруживает прямого заимствования молодым Растрелли приемов и методов архитекторов более старшего поколения. В этом особенность таланта Растрелли, который, воспринимая своим пылким воображением

чужие открытия, создавал свое творение, ни на что не похожее и неповторимое.

Но, как отмечают специалисты творчества Растрелли, Руентальский дворец – еще создание ученика, но ученика, становящегося мастером: в деталях, штрихах просматриваются будущие великолепные решения.

После переворота 1740 года, который осуществил Миних в пользу Анны Леопольдовны, матери Иоанна VI, Растрелли было приказано прекратить все работы в Курляндии и срочно явиться в Петербург. Миних, который теперь стал первым министром, принял архитектора ласково и поручил ему построить для новой правительницы Анны Леопольдовны российский Версаль в Летнем саду. Растрелли понял, что талантливый архитектор так же нужен двору, как опытный хороший ювелир или певец.

В конце февраля 1741 года Растрелли подготовил проект нового Летнего дворца, а в июне того же года в торжественной обстановке состоялась его закладка.

В ноябре 1741 года произошел очередной дворцовый переворот, который привел на царский трон дочь Петра I Елизавету Петровну. Новое царствование для Растрелли поначалу не предвещало ничего хорошего. В первые два месяца о нем никто не вспоминал. Затем от него потребовали объяснений, почему он числится обер-архитектором. В добавление ко всем неприятностям последовал устный указ: никаких заказов итальянцу не давать. Всеми архитектурными делами теперь стал заправлять Земцов, хорошо знавший Растрелли и пытавшийся всячески привлечь его к работе.

В такой неопределенности прошло два года. Поскольку Елизавета Петровна жаждала иметь собственные роскошные дворцы, она вынуждена была обратиться к Растрелли. Весной 1744 года она поручает ему довести до конца сооружение и внутреннюю отделку Летнего дворца, а через несколько месяцев – продолжить строительство Аничкова дворца, начатого еще Земцовым. Кроме того, императрица прибавляет к его жалованью еще триста рублей, и теперь оно составляет полторы тысячи рублей.

Так Елизавета Петровна оценила заслуги зодчего за создание Летнего дворца – первого собственного дома императрицы, выстроенного специально для нее. К сожалению, этот Летний дворец простоял лишь до 1797 года, когда Павел I повелел на месте Летнего дворца возвести для себя Михайловский замок.

Растрелли был очень требователен к себе в работе и того же требовал от своих помощников. Особой жалости к людям у Растрелли, видимо, не было. Условия жизни и семейные обстоятельства подручных мало волновали обер-архитектора. Единственный критерий – быстрота, четкость и качество исполнения порученного дела. С честолюбивым, эгоистичным и вспыльчивым обер-архитектором, вероятно, было не так легко и просто работать. Можно было ожидать скандалов, взаимных обид, но привлекала и подкупала бесконечная игра фантазии, талантливость, жизнелюбие итальянца. До сего дня в архивах не обнаружено ни одной жалобы архитекторов на Растрелли, ни одного расследования склоки или ссоры. Значит, работали согласно, увлеченно, помогая и даже творчески обогащая друг друга.

А с чиновниками, с придворными служителями – ругался. Исступленно, зло, обидно. Не мог терпеть канцелярских бездельников.

Будучи чрезвычайно активным, он мог сразу вести параллельно несколько дел.

Вот, например, перечень работ Растрелли за 1748 год – проект и чертежи убранства помещений Петергофского дворца, разработка проекта Смольного монастыря, строительство дворца в подмосковном селе Перово, проект сооружения Андреевского собора в Киеве, завершение строительства Аничкова дворца, проект убранства его покоев, мебели, проект иконостаса Преображенского собора в Петербурге, украшения для банкетных столов праздничных императорских обедов, строительство большого дворца для гофмаршала Шепелева.

Иногда такая загруженность работой приводила Растрелли к некоторым просчетам. В частности, известны неудачные решения Растрелли при строительстве киевского храма в честь Андрея Первозванного (1744—1752). Исследователи считают, что Андреевская церковь Растрелли – это поиск решения, идея будущего собора, воплощенная затем в Смольном монастыре.

В 1749 году Елизавета Петровна издает указ о строительстве Смольного монастыря в Петербурге и поручает его Растрелли. Наиболее значительной частью ансамбля Смольного монастыря является собор. Растрелли осуществил план собора в виде квадрата с выступами на двух противоположных сторонах – восточной (алтарь) и западной (главный вход). Внутреннее пространство собора расчленено очень четко, оно легко обозримо, в нем нет никаких неожиданных иллюзорно-пространственных эффектов, к которым так любили прибегать архитекторы итальянских храмовых зданий эпохи барокко. Можно утверждать в этом смысле, что план Смольного собора несет на себе печать реалистического мышления его автора, тяготевшего к ясным и четким построениям, всегда чуждавшегося приемов иллюзии, пространственного «обмана» зрителя. Однако движение, наполняющее композицию Растрелли, существенно отличается от пресловутой «динамичности» храмовых зданий итальянского барокко.

Растрелли не пришлось закончить здание собора: в 1757 году строительство (начатое в 1748 году) приостановилось в связи с Семилетней войной. Несмотря на незавершенность строительства, Смольный монастырь не только по замыслу, но и по исполнению остается одним из самых значительных и цельных произведений Растрелли, одним из замечательных архитектурных ансамблей XVIII века.

Еще одно значительное произведение Растрелли в области культового зодчества – ротонда собора Воскресенского монастыря близ Москвы («Новый Иерусалим»). Сохранив общую композиционную схему старого собора в виде ротонды из трех аркад, поставленных одна на другую, и высокого шатра в форме усеченного конуса, Растрелли придал этому построению необычайное архитектурное своеобразие. Однако самой примечательной особенностью архитектуры собора является единственная в своем роде композиция шатрового перекрытия. Громадный конус прорезан по всей окружности тремя ярусами часто поставленных проемов, вынесенных наружу в виде своеобразных «мансардных» окон, так что вся наружная поверхность высокого шатра целиком усеяна мансардными выступами.

Работая над сооружением Смольного монастыря в декабре 1745 года, Растрелли получает новое распоряжение императрицы Елизаветы Петровны – начать строительство Верхних палат в Петергофе.

После поездки в Петергоф и тщательного изучения состояния дворца Растрелли представил царице свой проект, который в марте 1746 года был утвержден. Но сам архитектор был недоволен этим проектом, и через некоторое время он предлагает императрице построить новые каменные флигели с галереями и куполами. После разборки деревянных корпусов дворца стало ясно, что необходима полная перестройка обветшалого дворца.

Тогда-то и рождается у Растрелли замысел – разобрать флигели и галереи дворца, сооруженного еще Н. Микетти, сохранить сложившийся петергофский ансамбль, сделать петровский дворец центром нового здания, построить новые галереи с двумя флигелями и возвести два новых корпуса. Окончательный проект Растрелли был утвержден 7 апреля 1747 года.

Все основные работы по перестройке Большого Петергофского дворца архитектор завершил через три года. Растрелли выполнил также проекты декоративного убранства интерьеров. На это ушло еще пять лет трудов.

15 июня 1752 года Елизавета Петровна впервые устроила в обновленном Петергофском дворце прием. Присутствовавшие на нем придворные и приглашенные гости были в восторге от внешнего великолепия и внутреннего убранства дворца.

За сооружение дворца в Петергофе, которым императрица, кстати, была очень довольна, Растрелли не получил никакой награды. Некоторые исследователи это объясняют происками любимца Елизаветы Петровны Ивана Ивановича Шувалова, первого министра. Он, как известно, был поклонником искусства рококо. Может быть, поэтому свой дворец он поручил строить С.И. Чевакинскому, хотя все дворцы знатным вельможам строил именно Растрелли. Кроме того, создав в 1757 году Академию художеств, Шувалов не распорядился принять в ее члены обер-архитектора, что, конечно, было несколько странным.

Но Петергофский дворец служил как бы подготовкой к гораздо более значительному и цельному произведению зодчего – Большому (Екатерининскому) дворцу Царского Села.

Работы Растрелли в Царском Селе начались в 1748 году. Первоначально они заключались главным образом в переделках старого дворца. С 1752 года Растрелли приступил к новой перестройке всего здания. Екатерининский дворец Царского Села – одна из грандиознейших дворцовых композиции XVIII века. По своим масштабам, цельности пространственного построения, единству фасадных мотивов и отделки интерьера, по необычной насыщенности архитектурных форм пластикой и цветом – это произведение Растрелли представляет собой явление единственное в своем роде.

В основу общего плана Екатерининского дворца положен тот же тип блока-галереи, что и в основу дворца в Петергофе, но здесь этот блок принял размеры гораздо более значительные. Принцип «регулярности»,

правильности, четкости архитектурной композиции со всей определенностью выразился в строго прямолинейном плане Екатерининского дворца, в его простой и ясной пространственной схеме.

Для Растрелли весьма характерна композиция дворца в виде единого объема, без резкого выделения отдельных частей здания и его центральной оси. Ритм фасада определяется не столько объемными членениями сколько мощным рельефом колонн, чередующихся с оконными проемами. Фасадные стены галерей превращаются в сплошную колоннаду, в которой громадные окна занимают почти полностью междуколонные промежутки. В этом сочетании прозрачности с массивностью, в этом совмещении стены, пронизанной светом, со стеной, выступающей в виде мощного цоколя и колонн колоссального ордера – характерная особенность композиции Екатерининского дворца.

По своему внутреннему убранству Екатерининский дворец представлял собой, бесспорно, одно из самых замечательных дворцовых зданий мира.

Замечательным памятником архитектуры, творением рук Растрелли является Зимний дворец. У дворца были предшественники: два деревянных и четыре каменных. Совершенно точно известно, что пятый Зимний дворец Растрелли строил вместе со своим отцом.

16 февраля 1753 года Елизавета Петровна издает указ о строительстве нового Зимнего дворца. Однако прошло больше года, прежде чем был окончательно утвержден четвертый по счету проект Зимнего дворца. Растрелли пришлось приложить немало сил, потратить время и нервы, чтобы убедить царицу строить не просто дворец, а создавать ансамбль, в котором дворец хоть и главная, но все же часть этого ансамбля. По замыслу Растрелли, Зимний строится на Дворцовом лугу. Площадь перед дворцом окружит галерея с широким разрывом напротив него.

В июле 1754 года Елизавета Петровна издает именной указ о начале строительства, при этом императрица рассчитывает на срок в два года. Сам же обер-архитектор с учетом всех факторов реально оценивает строительство в пять лет. Так оно в действительности и получилось. Осенью 1759 года здание дворца только подвели под крышу. Началась внешняя отделка. Эскизы простых украшений готовили помощники обер-архитектора, а более сложные – сам Растрелли.

К этому времени Растрелли одолевают болезни. Годы брали свое. В конце 1760 года обер-архитектора постигают и неудачи. Начатое по его проекту в 1758 году строительство Гостиного двора вдруг было остановлено. Формально это объяснялось нехваткой рабочих рук. Ведь одновременно шло строительство и Зимнего дворца, и Смольного монастыря. Истинная же причина заключалась в неприятии купцами проекта Растрелли. Им нужно было не пристанище для мудрецов и философов, как это получалось по Растрелли, а удобное, практичное место для торговли. Вскоре, 25 мая 1761 года, Шувалов добился подписания указа о строительстве Гостиного двора по проекту Валлен-Деламота.

Для Растрелли это был тяжелый удар. Впервые за многие годы так откровенно пренебрегли его искусством. Прозвучал первый, но достаточно грозный сигнал будущей отставки обер-архитектора. Растрелли не заметил,

как общественное мнение и вкусы при дворе стали формировать новые люди, которые были невысокого мнения о стиле барокко.

25 декабря 1761 года Елизавета Петровна скончалась, так и не переехав в Зимний дворец. Новый император Петр III приказал по-военному быстро отделать дворец к 6 апреля 1762 года. Удивительно, но за такой небольшой промежуток времени удалось отделать около ста комнат, театр, церковь и галерею.

Ни один европейский дворец того времени не может равняться с Зимним по внушительности и грандиозности. Дворец – вершина русского барокко середины XVIII века, его завершение и начало конца. Именно в Зимнем Растрелли довел до совершенства те композиционные и архитектонические приемы, которыми пользовался все предыдущие годы. Применение многочисленных колонн, мощных фронтонов, усложненных наличников – все способствует созданию трехмерного пространства и насыщает фасад такой динамической силой, что дальнейшее ее нагнетание грозит переходом в статичность. Вместе с тем Зимний дворец геометрически четок в своем плане. А все его четыре фасада, наружных и дворовых, решены в едином архитектоническом ключе. И в этом сочетании заданной строгости и нагнетенной до предела динамики ощущается некая противоречивость, скрытая и, может, до конца не осознанная борьба нового художественного мировоззрения с барочными традициями, преодолеть которые обер-архитектор не мог.

Как это ни парадоксально, но именно Петр III оказался единственным из всех государей и императриц, при которых творил Растрелли, кто удостоил наградой архитектора за его труды. Он пожаловал Растрелли званием генерал-майора и орденом Св. Анны. Это была последняя благосклонность фортуны к итальянцу.

28 июня 1762 года к власти пришла Екатерина II. С этого времени над головой Растрелли начали сгущаться тучи. Ему перестали давать заказы, считая, что его стиль барокко стал немодным. Обер-архитектор просит дать ему отпуск, и 10 августа 1762 года Екатерина II подписывает соответствующий указ. Растрелли с семьей отправляется к себе на родину, в Италию. Через год он возвращается с тайной надеждой, что опять вернется к работе. Но за время его отсутствия ситуация ухудшилась. Растрелли узнает, в частности, о том, что архитектор Валлен-Деламот переделывает внутренние покои Зимнего. Он подает прошение об отставке. 23 октября 1763 года Екатерина II принимает решение об отставке обер-архитектора Франческо Бартоломео де Растрелли с назначением ему пенсиона – тысяча рублей в год.

В 1764 году Растрелли отправляется в Митаву, столицу Курляндии, к своему старому покровителю и доброжелателю Эрнсту Иоганну Бирону завершать и отделывать начатый им когда-то дворец. Почти год он проработал в Митаве и Руентале. Но вскоре сын Эрнста Иоганна Бирона Петр, который теперь управлял всеми делами, дал понять, что хочет взять молодого архитектора. Это означало не что иное, как вежливый отказ от услуг Растрелли. Он, правда, в это же время попробовал предложить свои услуги прусскому королю Фридриху II. Однако барочные дворцы Растрелли не входили в планы практичного короля, которого интересовали только финансы, политика и военное дело. 13 февраля 1767 года умерла жена

Растрелли. Он прожил с ней вместе свыше тридцати лет. В феврале 1769 года Растрелли вновь отправляется в Италию с коммерческой целью – купить там картины итальянских живописцев с тем, чтобы потом перепродать их в Петербурге. Хоть таким образом он мог позволить себе просуществовать какое-то время без заботы о хлебе насущном. Нет никаких известий, насколько удачной была эта коммерческая акция, но известно другое – прошение Растрелли о принятии его в члены Императорской Академии художеств было удовлетворено 9 января 1771 года. Через семьдесят девять дней Франческо Бартоломео Растрелли умер.

АНТОНИО РИНАЛЬДИ (1709—1794)

Своими творческими поисками Ринальди вместе с другими современными ему зодчими России вырабатывал принципы нового архитектурного стиля – классицизма, отразив одновременно тенденции барокко, переплавленные эстетикой классицизма в новую архитектоническую систему, в новые композиционные приемы и новый декор интерьеров.

Вместе с тем Ринальди оставался мастером с ярко выраженной индивидуальностью. Его почерк виден сразу, легко узнается и читается в ринальдиевском каноне трактовки ордера, в свойственной только ему прорисовке деталей. Не случайно в литературу вошло такое выражение, как «цветок Ринальди». Велико значение творчества Ринальди в использовании синтеза искусств. Можно утверждать, что ему принадлежит наиболее видное место среди архитекторов-современников.

Антонио Ринальди родился около 1709 года в Италии. Вероятнее всего, Антонио принадлежал к достаточно почтенному дворянскому роду. Место его рождения неизвестно, но можно предположить, что он был уроженцем юга страны, ибо его учитель Л. Ванвителли, работавший в Неаполе, брал учеников из близлежащих мест. Именно Неаполь сыграл значительную роль в развитии Ринальди как архитектора.

Антонио вместе с другими учениками участвовал во многих постройках Ванвителли – в этом заключался метод обучения мастера. Уже сформировавшимся архитектором в 1740—1745 годах Ринальди руководил в Пезаро строительством собора для монастыря Св. Магдалены, спроектированного Ванвителли. Участвовал Ринальди и в возведении монастыря Св. Августина в Риме.

Самое значительное произведение Ванвителли – дворец в Казерте. Это сооружение вошло в историю архитектуры как одно из выдающихся произведений позднего итальянского барокко. Ринальди сотрудничал с Ванвителли, причем, по его просьбе, на начальном этапе проектирования ансамбля в Казерте. Это говорит о том, что Ванвителли уже тогда высоко ценил Ринальди и находил у него полное понимание своих замыслов.

Ринальди стал одним из первых представителей новой волны итальянских зодчих, которые во второй половине 18-го столетия нашли в России свою творческую родину. Об условиях, выдвинутых Ринальди, можно узнать из письма графа М. Воронцова к графу Вьельке, отправленного в январе 1751 года. Из контекста письма явствует, что Вьельке охарактеризовал Ринальди как «искусного архитектора», достойного поступить на службу к гетману Малороссии К. Разумовскому,

брату всесильного фаворита Елизаветы Петровны. Контракт состоял из шести пунктов. Он определял срок службы – семь лет, обязанность Ринальди обучать русских учеников архитектуре, годовой оклад в тысячу двести рублей, оплату проезда в Россию и на родину в случае возвращения. Согласно второму пункту контракта, Ринальди брал на себя обязательства отправиться на Украину «…для выполнения построек, которые ему будут поручены». Воронцов просил передать Ринальди, что «…он может надеяться на особые милости гетмана, по мере того как он даст последнему доказательства своего искусства и своего хорошего поведения».

До своего отъезда в Россию Ринальди побывал в Англии. Архитектор приехал в Батурин в 1752 году для почетной и ответственной работы: он должен был создать новую столицу обширного и богатого края. Здесь же архитектору надлежало возвести резиденцию для правителя Украины. Одновременно с постройкой резиденции в Батурине Ринальди проектирует каменный дворец Разумовского в Глухове.

Исследователь русской архитектуры Г.К. Лукомский не без основания отметил в своей статье «Два таинственных дворца Разумовских»: «Обзор архитектурного наследия, оставленного членами семейства гр. Разумовских, может составить лучшую страницу в истории зодчества России. В Черниговском крае сохранилось особенно много памятников искусства».

В круг украинских произведений Ринальди входит и храм Воскресения Христова в Почепе.

Созданное Ринальди в различных городах России хотя и отмечено присущим ему талантом и мастерством, однако не является главным в его творчестве. Лучшие произведения, которые определили значение зодчего в истории русской и мировой архитектуры, были созданы в Петербурге куда он приехал, зарекомендовав себя работой у графа Разумовского. Здесь он тотчас получил интересные и перспективные заказы. В 1754 году Ринальди становится архитектором «малого двора», как тогда именовалось ближайшее окружение наследника престола – будущего императора Петра III, по предложению которого Ринальди начинает большие работы в Ораниенбауме, продолжавшиеся более двух десятилетий. Цикл первых ораниенбаумских работ стал прелюдией всего петербургского периода творчества зодчего.

Как явствует из письма Ринальди, в 1761 году он уже обладал прочным положением первого придворного архитектора наследника престола. Следует отметить, что он называл себя архитектором великой княгини, то есть будущей Екатерины II. Архитектор в то время, по его словам, получал 1500 скуди в год, имел карету, прислугу, дом «…и великолепные подарки, в зависимости от обстоятельств». Именно поэтому Ванвителли в письме, датированном 1762 годом, отмечал, что смерть Елизаветы Петровны «очень большая удача для Сеньора Антонио Ринальди, так как Великая Княгиня, которой он тоже служил, и есть Царица наследница, которая сейчас правит, она молода и будет жить много лет».

После воцарения Екатерины II Ринальди становится ведущим архитектором Петербурга. Он проектирует и возводит дворцы,

триумфальные колонны, арки, храмы, театральные здания и другие сооружения. При этом Ринальди проявляет себя в равной степени и как создатель законченных дворцово-парковых ансамблей в Ораниенбауме, Гатчине, и как крупный градостроитель, сооружения которого стали определяющими доминантами композиционного развития центральных районов столицы.

Образным отражением значимости Ринальди в период высшего расцвета его творчества является местонахождение его собственного дома. Он был приобретен зодчим в 1768 году у одного из самых знаменитых мастеров резного дела П. Лункера, с которым Ринальди связывала длительная совместная работа. Этот небольшой трехэтажный дом находился рядом с Зимним дворцом.

Первое десятилетие пребывания Ринальди в Петербурге его творческие интересы были сосредоточены на строительстве в Ораниенбауме дворца Петра III, Оперного дома и ансамбля Собственной дачи с его главными постройками – Китайским дворцом и Кательнойгоркой.

Когда смотришь на простой и изящный дворец Петра III, на «подлинное чудо полного чудес XVIII века» – Китайский дворец и на чарующе прекрасный павильон Кательной горки, вспоминаются слова Бальзака о том, что «существует весна гения, как существует весна любви». Ораниенбаумские постройки Ринальди – это весна гения.

Ансамбль Собственной дачи следует упоминать с эпитетом «единственный». В этой оценке нет ни грана преувеличения. Действительно, это единственный ансамбль, где зодчему не пришлось делать заметных отступлений от проекта, где одному автору принадлежит и архитектура отдельных сооружений, и планировка парка. Парк Собственной дачи был задуман и осуществлен в синтезе регулярного и пейзажного принципов паркостроения. Здесь тоже нет аналогов. Ни в одном из сохранившихся ансамблей 18-го столетия нельзя проследить с такой удивительной последовательностью и цельностью синтез архитектуры и ландшафта, архитектуры и живописи, пластики и прикладного искусства.

Кательная горка в Царском Селе, построенная Ринальди в 1762—1774 годах, поражает архитектурным замыслом и размахом. Кательная горка – крупное и сложное сооружение. Она стала и одним из самых своеобразных творений зодчего. Павильон Кательной горки по чистоте своих форм, гармонии и соразмерности частей, при некоторой, возможно, парадоксальности такого суждения, напоминает памятники Греции. Он не кажется массивным, хотя размеры его достаточно велики – тридцать три метра. Павильон удивительно пропорционален и представляет собой великолепный пример синтеза архитектуры с природной пространственной средой.

Китайский дворец – единственный памятник рококо в русской архитектуре. В нем неповторимо соединились декоративная прелесть рококо с нарождающимся классицизмом. Китайский дворец относится к числу тех произведений архитектуры, для определения художественной ценности которых трудно подобрать подходящий эпитет – настолько он своеобразен, гармоничен и ярок. К возведению дворца Ринальди приступил в 1762 году.

Облик дворца спокоен и прост. Наибольший художественный интерес представляет северный фасад дворца. Особенно эффектно решен его центральный граненый выступ. В то время как крылья дворца расчленены пилястрами ионического ордера, в композицию граненой абсиды введены полуколонны, придающие парадность общему облику. Этому отвечает и все архитектурно-декоративное убранство. Граненый выступ завершен фронтоном и фигурным аттиком барочного типа. На нем установлены три металлические декоративные скульптуры, окрашенные в белый цвет.

Анфилада парадных комнат Китайского дворца, расположенная по главной оси, включает семь комнат. Три зала парадной анфилады – Зал муз, Большой зал и Большой Китайский кабинет занимают особое положение в композиционном строе дворца. Ось парадной анфилады проходит через центры этих залов, в то время как остальные комнаты анфилады смещены по отношению к этой оси. Кроме того, эти наиболее парадные и самые большие помещения дворца прекрасно освещены окнами-дверями, которые связывают их с парком.

Центральным является Большой, или Овальный, зал, который в XVIII веке называли то Приемным, то Круглым. Граненой абсидой он выступает в фасаде дворца и является центром всей композиции. Этот зал вызывает ощущение парадности и торжественности не только своеобразием архитектурного приема, но и «одеждой» – декоративным убором. Особую нарядность придает Большому залу отделка стен искусственным мрамором.

В 1768 году Ринальди начал возводить грандиозный Мраморный дворец, завершенный в 1785 году. Архитектор решил, что Мраморный дворец будет привлекать внимание не только размерами, благородством форм и пропорций, но и красотой каменных облицовок, выполненных из полюбившихся ему русских мраморов, которые добывали в карьерах вблизи Ладожского и Онежского озер. Можно сказать, что Ринальди явился зачинателем использования естественного камня в архитектуре Петербурга в столь широких масштабах.

Одновременно с Мраморным строился Гатчинский дворец. Надпись над Иорданским подъездом паркового фасада гласит: «Заложен 1766 майя 30, окончен 1781 года».

Гатчинский дворец – памятник переходной эпохи в русском зодчестве 18-го столетия. Наступило время форм более четких и ясных. Для фасадов Гатчинского дворца характерна плоскостная обработка поверхности стен. Наличники окон и арок едва выступают из плоскости. Однородность материала усиливает в облике дворца несомненную графическую четкость. Необходимо, однако, помнить, что открытые галереи с двойной колоннадой в полуциркулях, сквозные проемы арок входа, которые были до перестройки дворца, придавали облику здания несколько большую мягкость, создавая в то же время глубокие перспективные и светотеневые акценты. Они контрастировали с плоскостями стен, не нарушая единства пластического решения.

В Гатчинском дворце Ринальди проявил не только мастерство зодчего но и большое поэтическое чутье, понимание русской природы, красоты неброского на первый взгляд северного камня. Именно это

отметил Луначарский, восторгаясь образом Гатчинского дворца: «Самое прекрасное в пудостском камне – его цвет, светло-серый, почти цвет туманного неба. На фоне этого северного неба замок кажется воздушным, почти призрачным, необыкновенно легким. Суровое и строгое здание, превратившееся в свою собственную фантасмагорию, в свой мираж, исполнено непередаваемого очарования…»

Гатчинский дворец – композиционное и образное средоточие всего ансамбля, но полнота его художественной сути постигается лишь в единстве с парком – не менее романтическим и самобытным произведением русской ландшафтной архитектуры. Тайна поэтического обаяния гатчинских парков, и, прежде всего, дворцового, состоит в гармоническом согласии водных пространств озер и их живописного обрамления – разнообразных, искусно подобранных по колориту и форме крон насаждений.

В 1768 году на вновь создаваемой площади планируется главный собор столицы – Исаакиевский. Проекту Исаакиевского собора Ринальди отдал много сил и творческой энергии. Однако его грандиозным замыслам не суждено было воплотиться.

О неосуществленном замысле зодчего можно судить по сохранившейся превосходной модели. Думается, что пятикупольный со встроенной колокольней собор, в значительной степени отмеченный уже своеобразными чертами раннего классицизма, убранный сибирскими и олонецкими мраморами с присущим Ринальди колористическим чувством, мог стать одним из гармоничных элементов объемно-пространственной композиции архитектурного комплекса, раскинувшегося на невскихберегах.

В 1770-е годы Ринальди в основном работает в Царском Селе, где предстает профессионалом-виртуозом. Среди китайских сооружений, созданных в Царском Селе, следует, прежде всего, упомянуть проекты Китайского театра и Китайского павильона.

Проект Китайского театра дает возможность в полной мере оценить простоту его объемно-пространственной композиции и стилистические особенности памятника в целом. Единый массив здания заключает в себе зрительный зал, сценическую коробку и лестничную клетку с небольшим вестибюлем, расположенные по оси главного фасада. Со стороны заднего и боковых фасадов сооружение как бы опоясано выступами для артистических уборных, высота которых соответствовала основному объему здания. Во внешнем облике театра причудливые крыши с драконами, росписи с китайскими мотивами, занимавшие большие поверхности, окна со стрельчатыми завершениями. Во внутренней отделке следует отметить рациональное и вместе с тем парадное расположение лестницы, пластично вылепленный зрительный зал с круглой центральной ложей, завершенный удивительно музыкально-певучим по форме плафоном.

Проект Китайского театра следует датировать серединой 1770-х. К этому же времени относится и проект Китайского павильона. Решен павильон в тех же приемах «китайщины», что и театр крыша с изломом, драконы и колокольчики, орнаментальные декоративные росписи.

Но высшим творческим взлетом Ринальди в Екатерининском парке Царского Села является уникальный ансамбль сооружений, имеющих

исключительную историко-архитектурную ценность. Один из современников Пушкина назвал Царское Село «пантеоном российской славы». И действительно, Чесменская и Морейская ростральные колонны, Кагульский обелиск и Крымская колонна – как бы отдельные голоса единого патетического архитектурного гимна, посвященного славе русского оружия. Эти мемориальные сооружения дополняют знаменитые Орловские ворота и стоящий невдалеке от Кагульского обелиска небольшой памятник Ланскому.

Самый значительный из «столпов славы», созданных Ринальди, высится над сияющими «светлыми водами» Большого озера: это сооруженная в 1771—1778 годах в честь победы в морском сражении над флотом «Блистательной Порты» в Чесменской бухте Эгейского моря ростральная Чесменская колонна. Памятник покоится на гранитном стилобате в виде усеченной пирамиды, поднимающейся прямо из воды. Колонна выполнена из мраморов светлых тонов в характерной для Ринальди гамме и удивительно гармонирует по цвету с водой и зеленью. Четырехгранная усеченная пирамида основания отделана рустами серо-розового гранита. Венчает колонну скульптура орла, отлитая из темной бронзы и обращенная на восток. Голова орла с хищно приоткрытым клювом резко повернута, правой лапой он держит полумесяц. Совершенная по архитектонике Чесменская колонна стала одним из выдающихся русских национальных памятников, олицетворением морской славы России.

В 1772 году по проекту зодчего завершают возведение монументального каменного здания пеньковых складов на Тучковом буяне. Эта постройка – пример того, как мастерски решил Ринальди в свое время сложнейшую задачу строительства здания утилитарного назначения.

Через два года после утверждения проекта складов на Тучковом буяне, в 1766 году, получает одобрение созданной зодчим проект достройки Князь-Владимирского собора на Петроградской стороне. Собор с его крупными и в то же время легкими куполами – один из первых образцов пятиглавия в Петербурге. Невдалеке от Исаакиевской площади на одном из лучей, идущих от Адмиралтейства, с большим тактом и мастерством Ринальди в 1770-е годы построил церковь Вознесения.

Более тридцати лет жизни Ринальди в России были наполнены интенсивной и разнообразной творческой деятельностью. Несмотря на преклонный по тем временам возраст, он был полон энергии и мог бы еще многое построить, если бы не трагический случай, который произошел во время осмотра возводимого по его проекту Большого театра в Петербурге: Ринальди упал с лесов. Продав дом, он в 1784 году уехал в Рим. Архитектору была назначена пенсия – тысяча рублей в год, которую выплачивали ему пожизненно, пересылая через российского консула в Риме.

Десять последних лет жизни, проведенных Ринальди в Риме, где он жил под опекой своего племянника Сантино Ринальди, зодчий посвятил систематизации своих проектов и рисунков. Ринальди умер 10 апреля 1794 года в Риме.

ДМИТРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ УХТОМСКИЙ (1719—1774)

Дмитрий Васильевич Ухтомский родился в 1719 году в селе Семеновском Пошехонского уезда. Он происходил из древнего, но обедневшего княжеского рода. Двенадцатилетним подростком Дмитрия определили в московскую школу «математических и навигацких наук», которую он закончил в 1733 году. После этого его направили для обучения в архитектурную команду архитектора И.Ф. Мичурина. Здесь на практическом строительстве он приобрел необходимые зодчему знания и опыт. После пяти лет обучения Мичурин характеризовал Ухтомского и некоторых других учеников «весьма рачительными, которые уже тщанием своим теоретику обучили и так предуспели, что могут сами какому-либо регулярному зданию композицию делать со всеми художественными доказательствами».

Ухтомский рано проявил себя одаренным архитектором и умелым художником-декоратором. В связи с коронацией Елизаветы Петровны он в 1742 году выполнил в нескольких вариантах проект Триумфальных ворот на Тверской улице, а также декоративное оформление коронационных празднеств – на Ивановской площади в Кремле с «бассейнами и каскадами для фонтанов» и торжественной иллюминацией.

Тогда же, в 1742 году, по аттестатам находившихся в Москве известных архитекторов Коробова, Земцова, Шумахера, Бланка Ухтомскому был пожалован ранг гезеля архитектуры, и он был зачислен в команду переехавшего из Петербурга в Москву Ивана Коробова.

После ухода Коробова с работы и смерти Бланка, служившего в полицмейстерской канцелярии, которая ведала благоустройством, регулированием улиц и текущим строительством города, Ухтомский, как наиболее знающий и достойный московский зодчий, был в 1745 году назначен на эту должность и произведен в архитекторы.

В повседневной строительной работе в команде Мичурина Ухтомский приобрел практические навыки. Под руководством своего учителя он уже в юношеские годы изучил архитектуру Москвы и Подмосковья. Обучение у Коробова значительно расширило кругозор молодого зодчего и ввело его в курс регулярного строительства, осуществляемого в новой столице, пробудило у него интерес к архитектурной науке, к теоретическим трудам классиков мировой архитектуры, повлияло на формирование творческого склада зодчего, дополнило и углубило его практическое мастерство, приобретенное в команде Мичурина.

Приступив к постепенному упорядочению хаотически разросшегося к началу XVIII века города, Ухтомский сосредоточил свое основное внимание на жилой застройке – городских усадьбах, которые тогда преобладали в Москве. Планировка и внешний вид московских усадеб, построенных в значительной части еще в допетровское время, резко отличались от регулярной жилой застройки раннего Петербурга, считавшейся тогда образцом для строительства в Москве и других городах.

Вся система усадебных строений основывалась теперь на симметрии и порядке. По сторонам главного жилого дома располагались небольшие флигеля и службы, полукруглая ограда объединяла центральный дом и вынесенные на передний план боковые строения, образуя подъездной двор. За домом находился сад и дополнительные

хозяйственные постройки. Жилой дом с подъездным передним двором и расположенные по его сторонам дополнительные строения придавали парадность и представительность усадебному ансамблю.

Композицию жилых усадеб Москвы Ухтомский использовал в подмосковной усадьбе Трубецких (1750—1753), расположенной на высоком берегу Москвы-реки близ Нескучного. Это был небольшой, искусно разработанный усадебный ансамбль, включающий жилые строения, регулярный парк с различными садовыми устройствами и природный ландшафт – лес, пруд, реку, широкие просторы с виднеющейся вдали Москвой. Простые и ясные объемы жилых строений, их четкое, ордерное построение, несложная отделка фасадов контрастно выделялись на фоне декоративного паркового обрамления.

Крупным произведением Ухтомского был каменный Кузнецкий мост через реку Неглинную (1751—1757), сооруженный вместо деревянного, который затоплялся во время паводков. Уже во время строительства каменного моста зодчий расширил свой первоначальный замысел. Он разработал проект торговых лавок, которые должны были дополнить собой строение моста, составить вместе с ним представительный ансамбль. Предусматривалась также перепланировка близлежащих улиц.

Этот ансамбль в силу своих функциональных свойств, в отличие от замкнутой планировки усадеб, имел раскрытую, обращенную к городу композицию. Это был пример своеобразной регулярной застройки города, созданной на основе группы сооружений утилитарного назначения. Однако Ухтомский желал видеть в своем произведении не только «регулярность», но и «великолепие» – качество, отвечавшее его представлениям о роли и значении общественных зданий в архитектуре города. Зодчий разделял передовые градостроительные убеждения петровских и послепетровских зодчих о том, что утилитарные, общественные здания являются центральными сооружениями города в композиционном и идейно-художественном отношении, и утверждал их в своем творчестве.

Но Ухтомский не упрощал понятие «великолепия» по отношению к деловым сооружениям. Строения Кузнецкого моста не воспроизводили неуместных в утилитарных постройках роскоши и богатства дворцовых зданий. «Великолепие» представало здесь в монументальности и масштабах всего ансамбля.

Сдержанными, простыми формами отличалось здание первой в Москве архитектурной школы, проект которого был выполнен в 1760 году. Эта школа была организована Ухтомским на основе его окрепшей и разросшейся команды. В этом небольшом сооружении проявились качества, общие для делового строительства – скупость форм, практицизм, экономичность и вместе с тем представительность, известная величавость, соответствующие престижу публичных общественных строений в ансамбле города.

В связи с приездом Елизаветы Петровны в Москву Ухтомский выполнил проект и построил близ Лефортовского дворца здание Сената в Немецкой слободе (1753—1757).

Ухтомскому предстояло создать крупное сооружение, внушительный облик которого должен был со всей выразительностью и «пристойностью» свидетельствовать о правительственном и общественном назначении

сооружения. Старый, почти квадратный в плане двухэтажный дом лейб-медика Лестока был превращен Ухтомским в центральную часть возводимого здания. Торжественность, монументальность придавал зданию купол, который покоился на центральном выступе сооружения. Он возвышался над двухэтажным портиком, увенчанным разорванным фронтом и украшенным по сторонам скульптурными фигурами, аллегорически изображавшими гражданские доблести, и государственным гербом. Под гербом был расположен парадный вход в здание, к которому вели сложно разработанные изогнутые лестницы. Центральному портику отвечали боковые, в которых помещались служебные входы. Портики имели треугольные фронтоны, также украшенные аллегорическими фигурами, и завершались небольшими куполами. Промежуточные части фасада были оформлены пилястрами.

В здании Сената наметились первые существенные особенности архитектуры этого времени. Помимо представительности и общего парадного облика это были П-образный план с подъездным двором, монументальная ордерная композиция центральной части здания с главным портиком, ее купольное покрытие – как архитектурно-художественное и смысловое завершение всего архитектурного целого.

Схемы казенного здания общественного назначения и городских московских и загородных усадеб послужили основой для дальнейшего развития и всесторонней разработки типа этих сооружений в будущем. Образцы их получили законченное воплощение в творчестве учеников Ухтомского – мастеров московского классицизма.

Ухтомский много работал в Московском Кремле. Он делал обмеры старых памятников, производил их реставрацию, перестраивал и строил новые сооружения, занимался благоустройством кремлевской застройки.

Ухтомский принимал участие в строительстве Кремлевского дворца по проекту Б. Растрелли, производил починку соборов, колокольни Ивана Великого, разрабатывал проект недостроенного еще тогда Арсенала.

Новатор, убежденный поборник современной ему архитектуры, Ухтомский смело проектировал рядом с древними памятниками Москвы сооружения, выполненные в формах русского зодчества нового времени.

Показателен в этом отношении его проект перестройки части здания старых приказов для временного размещения Сенатской конторы, строения которой были снесены в связи со строительством нового дворца. Также не были связаны формально с архитектурой древних кремлевских памятников галерея для хранения имущества Оружейной палаты (проект 1755 года, закончена в 1764 году П. Никитиным) и проект переустройства Ивановской площади (1754). Вся композиция и обрамление площади были выдержаны в проекте в духе барочного декора.

В свои произведения Ухтомский никогда не переносил без переработки детали древнерусского зодчества и не применял поверхностной стилизации старины, что можно объяснить его безоговорочным утверждением главенствующей роли новой архитектуры в московском зодчестве середины XVIII века. Отказавшись от буквального повторения приемов и деталей допетровского зодчества, Ухтомский заменил это внешнее воспроизведение форм тонким и проникновенным

претворением в своих произведениях жизнеспособных традиций прошлого, переосмыслением испытанных архитектурно-художественных средств старых русских мастеров.

Ухтомский строил и культовые сооружения: церковь на Лазаревском кладбище (1748—1750), колокольню церкви Параскевы Пятницы (1740-е годы) и др. Лучшее среди них – прославленная колокольня Успенского собора в Троице-Сергиевой лавре (1741—1770).

При посещении лавры Елизаветой Петровной в 1753 году, Ухтомский поднес ей для утверждения проект перестройки колокольни, возводимой первоначально по чертежам И. Шумахера. Императрица одобрила замысел зодчего, который представил колокольню в виде высотного триумфального строения, отвечавшего идеям и вкусам времени.

Ухтомскому удалось без существенных изменений уже построенной части превратить заурядное, маловыразительное сооружение в высокохудожественное произведение, вошедшее в русскую архитектуру 18-го столетия как один из совершенных ее памятников. Архитектор видел несоответствие возводимого строения тому значению, которое оно должно было иметь в ансамбле монастыря. Приземистая, тяжеловесная колокольня, запроектированная Шумахером, была чуть выше собора и поэтому не могла стать в ансамбле лавры необходимой высотной доминантой, не способствовала объемно-пространственному обогащению ансамбля Ухтомский направил свое внимание, прежде всего, на устранение этого недостатка. Он максимально развил ввысь ствол колокольни, предельно используя запасы прочности, заложенные в ней Мичуриным при ее основании.

Ухтомскому пришлось выбирать одно из двух решений надстроить один четверик и завершить колокольню монументальным куполом или повысить ее на два яруса, но отказаться от купольного завершения, заменив его легким декоративным покрытием. Ухтомский избрал второй вариант, в котором, насколько позволяли условия фундамента, была выявлена высотность башенной части сооружения. Ухтомский создал высотную четырехъярусную башню на мощном постаменте, легко вздымающуюся над ансамблем лавры.

При сравнении произведения Ухтомского со столпообразной колокольней Ивана Великого, с колокольней Новодевичьего монастыря или, наконец, с Меншиковой башней обращает на себя внимание почти полное отсутствие в надстроенной части глухой стены, ощущаемой в столпах древнерусского зодчества. Такой прием вызван в первую очередь необходимостью облегчить нагрузку верхних ярусов башни, сохранить в них лишь нужную конструктивную опору. Наряду с этим отказ от глухих простенков привел к созданию эффекта, на который, очевидно, и рассчитывал Ухтомский.

Величавая колокольня, как это было присуще лучшим произведениям Ухтомского, тесно связана с окружающей средой. Она составила гармоничное целое вместе с разнообразным комплексом строений лавры, обогатила монастырский ансамбль. Ухтомский создал глубоко национальное произведение, связанное с традициями древнерусского зодчества, но отвечающее эстетическим идеалам своего времени.

Творческие достижения, воплощенные в колокольне Троице-Сергиевой лавры, зодчий закрепил в проекте Воскресенской башни. Она близка лаврской колокольне по замыслу, формам и художественному образу.

В 1753 году Ухтомскому было поручено построить каменные Красные ворота вместо сгоревших незадолго до того деревянных ворот, возведенных Земцовым к коронации Елизаветы Петровны. Они стояли на пересечении бывшей Мясницкой и Садовой улиц. В своем проекте Ухтомский сохранил основные членения и состав декора предшествующих деревянных строений, живописность их облика. Но формы новых ворот при переложении их в камень приобрели монументальность и иной архитектурный смысл.

Произведением, которое ярко выразило тесную связь Ухтомского с современностью и вместе с тем его устремления к будущему, был проект Госпитального дома и Дома Инвалидов – одна из последних крупных работ зодчего. Трудно было бы найти среди архитекторов тех лет мастера, более подходящего, чем Ухтомский, для выполнения этого значительного по своим задачам проекта. Ансамбль должен был состоять из ряда корпусов различного назначения, храма, парка и пр. Опыт в строительстве деловых зданий, многолетняя работа по переустройству города позволили Ухтомскому создать детальное продуманное и мастерски выполненное сооружение практического назначения, каким явился проект Госпитального дома и Дома Инвалидов.

Идея создания казенного учреждения для раненых и инвалидов, для сирот погибших воинов возникла в годы Семилетней войны с Пруссией. Первоначально предполагалось строить Дом Инвалидов в Казани, но затем было решено создать его в Москве. Он мыслился в духе прославленного Дома Инвалидов в Париже.

В проекте Дома Инвалидов, выполненного Ухтомским (1758—1759), от парижского прообраза сохранился лишь общий замысел композиции и соотношения ее основных частей. В центре возвышался величественный собор, а по сторонам размещались лечебные и жилые корпуса, скомпонованные в крупные симметричные блоки. В остальном архитектурные формы, художественный образ и идеи, вложенные в проект зодчим, были независимы от исходного образца.

Для возведения комплекса сооружений было намечено место на берегу Москвы-реки, в районе Симонова и Даниловского монастырей. В проекте ансамбля Дома Инвалидов, в котором слились все, казалось бы, противоречивые тенденции творчества Ухтомского, приобрели подлинное единство «регулярность» и «великолепие» – характерные свойства русской архитектуры середины 18-го столетия. В исторической перспективе проект Госпитального дома и Дома Инвалидов можно рассматривать как недостающее звено в общей цепи сооружений и ансамблей общественного назначения XVIII – начала XIX века. Этот проект Ухтомского явился предшественником общественных ансамблей будущего, осуществленных учениками зодчего – прежде всего Казаковым, а затем мастерами Петербурга и Москвы.

Ухтомский скончался 15 октября 1774 года.

УИЛЬЯМ ЧЕЙМБЕРС (1723—1796)

Уильям Чеймберс родился 27 октября 1723 года в Гетеборге в семье шотландского купца, которая затем перебралась в Англию. Получив коммерческое образование, Чеймберс поступил на службу шведско-индийской компании. В двадцатилетнем возрасте он уехал с поручением отца в Индию и Китай, где его привлекло своеобразие индийских и китайских построек. Он постоянно делал их зарисовки. Его внимание также привлекли китайские сады и прикладное искусство азиатской страны. Вскоре он решил посвятить себя архитектуре.

Чеймберс отправился в Париж, где стал учеником Клериссо. Затем он уехал в Италию. Здесь он рисовал античные здания и постройки Ренессанса.

В 1755 году Чеймберс возвратился в Англию и, получив благодаря покровительству лорда Бьюта, доступ в поместье принца Уэльского в Кью, занялся планировкой этих знаменитых садов.

Чеймберс обратил на себя внимание всего мира. Не примкнув к движению английских архитекторов-эллинистов, исходивших в своем творчестве из архитектурных памятников Древней Греции, он широко пользовался палладианскими формами, освежая их по временам обращением к римской античности.

Крупнейшей постройкой Чеймберса был Сомерсет-Хауз (1776) в Лондоне, бывший королевский дворец, переоборудованный для правительственных присутственных мест – огромное здание, или, вернее, огромный комплекс зданий в 182 метра по фасаду. Будучи любимцем Георга III, Чеймберс истратил массу денег на эту постройку, своей торжественной массивностью близкую к вкусам предыдущего периода. Ему, однако, не удалось получить кредитов на возведение двух корпусов, которые он хотел присоединить со стороны Темзы по бокам центрального. Рустованный цоколь с огромными арками ворот, коринфские пилястры и колонны, украшающие верхние этажи, лоджии и т д., несмотря на все старания архитектора, не в состоянии должным образом расчленить облицованный портлэндским камнем фасад здания, оставляя общее впечатление инертности, с одной стороны, и грандиозности – с другой. Обилие и дробность тяжелых деталей давят на зрителя.

Гораздо живее и элегантнее небольшие постройки Чеймберса – парковые жилые павильоны – «казино». Снаружи это маленькие храмы, внутри в них три-четыре комнаты, а в полуподвале кухня и другие служебные помещения. Наиболее известно его казино в Марине близ Дублина (1761), затем павильоны в парках замков Уилтон-хаус, Тэнфилдхолл в Йоркшире и т д.

Чеймберс и его современники-архитекторы считали, что они живут в одну из благоприятнейших для их искусства эпох. Огромно было число возводившихся зданий, и здания эти возводились в основном с преобладанием эстетических целей. Интересы жизненного уклада их хозяев не могли при этом, однако, не сказываться на стилевых установках. Нельзя было не желать, например, большего удобства, большей рациональности в расположении комнат, в их освещении, большего уюта и

т д.

Патетическое прославление римской архитектуры в сборниках Пиранези, разумеется, не могло не найти живейших откликов во вкусах английских зодчих и поклонников Италии – аристократических «дилетанти».

Уильям Чеймберс занимался и парковой архитектурой. Он внес экзотические мотивы (в частности, китайские) в английские парки.

Заморская торговля Англии во второй половине века приобрела гораздо больший размах, чем в первой. Роль ее в экономике страны становилась все значительнее. Связи с заокеанскими странами увеличивались, рос и интерес к ним. Неудивительно, что и интерес к их искусству вспыхивал то в одной, то в другой отрасли английской художественной жизни.

Вывезенный Чеймберсом из Китая вкус к причудливому нашел себе подготовленную почву. Английское прикладное искусство (например, керамика) восприняло дальневосточные мотивы. Теперь речь шла о применении их к садовому строительству.

Первым применением нового «китайского стиля» в садовом искусстве была работа Чеймберса в парке замка Рокстон в Оксфордшире, а в 1758—1759 годах им были разбиты прославленные сады в Кью в окрестностях Лондона (ныне – Ботанический сад).

То вовсе не было простым воспроизведением китайского стиля садов. Вместе с подражанием Китаю здесь встречались мотивы, напоминающие о самых разнообразных эпохах и странах. В Кью, наряду со знаменитой, высотою в пятьдесят метров, китайской пагодой и «обиталищем Конфуция», уживались храмы Солнца, Беллоны, Пана, Эола, мечеть, руины готической церкви и пр. Одна картина сменялась другою, разнообразие их должно было вызывать смену настроений у путника, смена настроений – смену размышлений.

Как реакция на прежний английский парк появились новые веяния: стремление к занимательности, к экзотичности парковых павильонов и парковых насаждений. Принципы «разнообразия» теперь торжествовали над принципами «простоты» и «естественности». Вкус к экзотике, к раритетам, привозимым из дальних стран английскими мореплавателями, интерес (как к курьезу) к произведениям искусства далеких стран, к акклиматизации растений этих стран не могли не содействовать дальнейшему развитию страсти к заморской растительности в парках. Эту страсть энергично обслуживало «Лондонское общество садоводов», рассылавшее по всему свету своих агентов.

Новый вид английского паркового искусства имел огромное влияние на всю Европу. На континенте чеймберсовский стиль получил название «англо-китайского». Его называют также стилем «парков с сюрпризами». В Англии он вошел звеном в ту стилистическую полосу, которая прошла в середине XVIII века через все прикладное искусство и архитектуру – полосу смеси рококо и китайщины. Разумеется, парк оставался излюбленной областью, где насаждались и «готические» реминисценции: руины готических часовен и т д.

Описание Кью издано Чеймберсом уже в 1763 году. Но только в 1772 году, когда вкус к «китайщине» уже начал ослабевать, появился трактат

Чеймберса о восточном садоводстве.

Идеи Чеймберса встречали живейший отпор со стороны защитников «естественности» и «безыскусственности». Идеи Руссо о природе находили себе в то время особенно благоприятную почву в Англии.

Чеймберс дожил почти до восьмидесяти трех лет и умер 17 февраля 1796 года в Лондоне.

РОБЕРТ АДАМ (1728—1792)

Основоположниками, главными вождями неоклассического направления в английской архитектуре были братья Адамы, сыновья известного архитектора Уильяма Адама. Наиболее талантливым из них был Роберт.

Архитектурная деятельность Роберта Адама была исключительно широкой. Вместе с братьями Джеймсом, Джоном и Уильямом, своими постоянными сотрудниками, он застраивал целые улицы, площади, кварталы Лондона.

Роберт Адам родился 3 июля 1728 года в Керколди. Его отец Уильям был не только архитектором, но и строителем. Он возглавлял, в частности, все военное строительство в Северной Британии. Роберт получил образование в Эдинбургском университете, который окончил в 1743 году.

С 1745 года он уже работал ассистентом у отца. Когда Уильям Адам умер в 1748 году, то его дело возглавил старший сын Джон, а Роберт стал его партнером. Они сделали несколько работ по оформлению интерьеров, сочетая народные шотландские мотивы со стилем рококо – дом графа Гопетауна и дом лорда Дамфри в Эйшире.

В 1754 году Роберт отправляется в континентальную Европу, сначала в Брюссель, а затем в Париж. До 1755 года он путешествует по югу Франции, затем перебирается в Италию. С января этого года он живет во Флоренции, где серьезно занимается повышением своего профессионального уровня. Его другом становится французский архитектор Шарль-Луи Клериссо. Благодаря Клериссо, Адам значительно расширяет свои познания в истории и теории архитектуры.

В феврале 1755 года Адам едет в Рим. В древнем городе он увлеченно исследует античные постройки. Эта работа продолжается позднее в Далмации, куда Роберт выехал в мае 1757 года. Здесь он провел изучение руин дворца Диоклетиана в Сплите, материалы о котором были опубликованы в 1764 году. Прежде чем вернуться на родину, Адам побывал с экспедициями в Греции и Египте. На английскую землю он ступил в январе 1758 года.

Одной из первых построек Адама в Англии была стена ограды и ворота Адмиралтейства в Лондоне (1760). А начал он опять с интерьеров. В них ярче всего проявились особенности стиля Роберта Адама. В новопалладианском стиле он оформляет Хетчлэнд в Суррее (1758—1761) и Шардело в Бакингемшире (1759—1761). В 1761 году следует большое число заказов: Хэрвуд (Йоркшир), Крум-Курт (Ворчестершир), Кедлстон-Холл (Дербишир), Бувуд (Вилтшир), Остерлей-Парк (Мидлсекс).

К числу наиболее известных адамовских интерьеров относятся – аванзал в Сайон-хаусе в Мидлсексе (1761—1762) и большая библиотека в Кенвуде (1768) – лондонские дворцы-особняки.

Внутренняя планировка зданий, построенных Адамом, отличается большей рациональностью и удобством. Комнаты расположены либо параллельными сообщающимися анфиладами, либо выходят в примыкающий к анфиладе коридор. Залы отличаются друг от друга не только размерами, но и формой. Наряду с прямоугольными часто встречаются овальные и круглые помещения. Вместо тяжеловесной лепнины палладианских интерьеров применяются легкие лепные стуковые, часто золоченые рельефы, которые эффектно выделяются на стенах, окрашенных в различные цвета в зависимости от назначения комнаты, или изящными виньетками украшают потолки. Вообще орнаменту Адам уделяет особо большое внимание. Широкое распространение получают также маленькие картинки-медальоны и рельефы на мифологические сюжеты, органично включенные в декоративное оформление.

Интерьеры Адама создают богатое и разнообразное впечатление. Вместе с тем Адам стремится достичь полной законченности и гармонии во всем ансамбле декорировки. Лепнина потолка и стен, росписи, рисунок ковров и мебели, даже посуды, – все подчиняется единому замыслу.

Другой характерный образец творчества Адама – замок Кедлстон-холл (1765—1770), построенный и отделанный им внутри по составленному другими архитекторами палладианскому плану – с полукруглыми крыльями, примыкающими к центральному зданию. Но расположенные по главной оси самые большие парадные помещения замка принадлежат, несомненно, Адаму. Замысел большого холла, где за несущими лепной потолок коринфскими колоннами из искусственного мрамора стоят в нишах стен античные статуи, и перекрытого куполом салона, стены которого расчленены нишами и табернаклями, навеян, вероятно, античными памятниками, с которыми Адам ознакомился во время поездки в Далмацию.

В еще большей степени отвечали новым изысканным вкусам приемы отделки других, меньших по размерам помещений – лепнина потолков и стен, украшения каминов. Изящный фасад клуба Будль в Лондоне (1765) дает представление о том, как Адам решал внешний облик здания.

Современники нашли в нем мастера, сумевшего воплотить их представления о комфорте и целесообразности, явившихся столь специфической чертой английской архитектуры. Рационализм, облеченный в формы греческой античности, определял сущность творческого метода Адама. Внешности таких зданий должна была быть свойственна благородная простота памятников, созданных демократической Грецией. Для боковых фасадов дворцов, а также для лицевых фасадов буржуазных домов характерны большие широкие окна с веерообразными тимпанами наличников, встречающихся постоянно и над дверями. Любимая схема плана для резиденций магнатов у Адама напоминала форму букв «Н» и «В». В центре помещался круглый или овальный зал, из которого открывались двери в две параллельные анфилады комнат; к ним иногда примыкал для удобства коридор; в него комнаты эти имели на всякий случай выход.

Роберт Адам, хотя и подчеркивал, что точно следовал греческим образцам, в то же время находил возможным вносить изменения в

пропорции колонн и пр. Он считал себя, например, изобретателем особого «британского ордера» – колонн с капителями в виде львов и единорогов. В зависимости от того, каково было назначение здания, очень менялся и характер архитектурного оформления. Когда дело шло о постройке замков, например, Латтон-хаус в Беркшире для премьер-министра лорда Бьюта (1767) или городских дворцов знати, то Адам не отказывался от массивности и величественности. Это выражалось, между прочим, в применении коринфских колонн, куполов, круглых зал с венцом колонн внутри и т д. В дворцовом строительстве Адам не порывал столь резко с палладианством, как при постройке городских буржуазных особняков, загородных вилл, небольших усадеб джентри. В очень простых и строгих классицистических формах выдержан новый университет в Эдинбурге (1789—1791).

Еще раз надо отметить, что большинство работ братья делали совместно. Одной из специальностей братьев Адамов являлось объединение рядов домов по сторонам улиц и площадей единообразными фасадами. Таковы постройки в Лондоне на Портленд-плейс (1770), а также улица, выстроенная на поднятом ими же берегу Темзы, так называемая Терраса Адельфи (что значит по-гречески «терраса братьев», то есть братьев Адамов, 1768 год) на Фитцрой-сквере.

Для их произведений характерны простота и смелость в соотношении архитектурных частей и некоторая мелочность в декорировании внутренности зданий.

Адамы были не только архитекторами, но и орнаментистами, по рисункам которых работали слесари, чеканщики, мебельщики и главное – штукатуры (преимущественно приезжие итальянцы). Своды, плафоны, стены покрывались рельефными растительными орнаментами и гротесками – белыми на голубом, бледно-оливковом, зеленом, сиреневом, розовом фонах. Стиль Адамов здесь единен со стилем произведений фабрики Веджвуда. Иногда, впрочем, тут, как и в отдельных архитектурных мотивах Адамов, наблюдается непосредственное влияние на них помпеянского искусства. Камины делались из разноцветных мраморов. Резьба по дереву, столь обычная прежде в отделке зданий, совсем исчезает. Особенно известен внутренним убранством в этом новом стиле упомянутый замок Кедлстон.

Из других работ в усадьбах знати Роберта Адама важнейшие: Уитхем в Сомерсетшире (проект 1776 года), Комптон в Уорикшире (проект работ в 1776 году) и одна из последних работ – Госсфорд-хаус в графстве Ист-Лотиан, в Шотландии.

Наряду с работами в замках земельных магнатов, братья Адамы и их школа брали подряды и на более или менее богатую отделку лондонских буржуазных особняков и даже квартир и других помещений, сдававшихся состоятельным частным лицам и различным учреждениям.

В Лондоне по чертежам Роберта Адама построены Лансдаун-хаус (начатый в 1766 году); дом Уоткин-Уинн (1772) на Сент-Джеймс-сквере; дом лорда Дерби на Гровнор-сквере (1773); дом «Клуба Уайта» (1776) на Сент-Джеймс-сквере; Друри-Лейнский театр (1776). Назовем еще старое здание Государственного архива (1771) и церковь в Мистли в графстве Эссекс (1776).

Около 1770 года Роберт Адам выстроил мост через реку Эвон, а в 1777 и 1782 годах набросал планы дальнейшего расширения города. Осуществление этого проекта производилось уже другими архитекторами.

После публикации в 1773 году образцов архитектурных работ Роберта и его братьев их влияние быстро распространяется и в Англии и за ее пределами. Традиции их искусства долго сохраняли свое значение в английской архитектуре. Уже сильно эллинизированный стиль братьев Адам нашел свое продолжение в так называемом греческом возрождении, начало которого относится к концу XVIII века, – направлении недостаточно творчески оригинальном и в большой степени эклектичном. Своего полного развития это направление достигло в английской архитектуре первых десятилетий следующего, XIX века.

Роберт Адам скончался 3 марта 1792 года в Лондоне.

ЮРИЙ МАТВЕЕВИЧ ФЕЛЬТЕН (1730—1801)

Деятельность Фельтена пришлась на годы, когда барокко уступало место классицизму, ставшему вскоре главным направлением искусства. Наследие зодчего сфокусировало признаки архитектуры переходного времени.

Георг Фридрих Фельтен, или, соответственно русскому варианту, Юрий Матвеевич Фельтен, родился в 1730 году. Отец его Матиас Фельтен 12 мая 1725 года был назначен экономом при только что созданной Санкт-Петербургской академии наук. В 1738 году дочь Фельтена Екатерина вышла замуж за профессора физики и математики Г.В. Крафта.

Дела шли хорошо, пока жив был глава семейства, но 18 апреля 1736 года Матиас Фельтен умер. У вдовы остались дети-подростки – дочь и двое сыновей. Крафт взял на себя заботу о семействе близких родственников. В 1744 году Крафт вернулся в родной Тюбинген и позвал на родину оставленное в Петербурге семейство.

Фельтен к тому времени закончил старший класс гимназии, открытой при Академии наук. После гимназического курса он был достаточно подготовлен, чтобы продолжать занятия в Тюбингенском университете, где в течение нескольких лет изучал у Крафта математические и физические науки.

Все виденное в Германии стало хорошей школой, заложило прочную основу в его архитектурном мышлении и, несомненно, повлияло на все дальнейшее творчество зодчего. Германия удержала молодого Фельтена ненадолго. Осенью 1749 года он снова в Петербурге. В ноябре этого года Фельтен обратился с прошением, как тогда было положено, на имя императрицы Елизаветы Петровны о поступлению в Академию.

В декабре 1749 года желание Юрия осуществилось. Незаурядные способности и хорошая предшествующая подготовка быстро подвинули его в занятиях при Академии. В ноябре 1751 года, одолев необходимый курс наук, Фельтен подал челобитную об определении его в службу академическую с жалованьем. Обучавшие его художники дали сдержанные, но вполне положительные аттестации.

С марта 1752 года Фельтен был зачислен на службу в Академию архитекторским гезелем с жалованьем сто пятьдесят рублей в год. В

ноябре 1754 года Фельтен попросил разрешения в академической канцелярии ходить «к обер-архитектору г-ну графу Растрелли для упражнения в практической архитектуре, когда при Академии никакого дела не будет». А в сентябре 1755 года Фельтен стал выполнять задания в состоявшей при Канцелярии от строений команде Растрелли, еще не имея там штатного места.

Обер-архитектор императорского двора скоро оценил способности молодого гезеля. Растрелли просил зачислить Фельтена заархитектором, дабы тот мог проявить на деле «природную склонность к архитектуре цивилис». Указом Правительствующего сената от 20 декабря 1755 года Фельтен был приведен к присяге и зачислен на службу.

Несомненно, главное значение для Фельтена имела работа в мастерской Растрелли. Когда в начале августе 1764 года Растрелли с семьей покинул Петербург, ближайшему его помощнику Фельтену пришлось завершать начатое его наставником, а вскоре приступить и к самостоятельному проектированию.

1760–1770-е годы стали периодом становления и расцвета таланта зодчего. Получив звание архитектора, он продолжал работать в Зимнем дворце и по дворцовому ведомству. Теперь, после отъезда Растрелли, главными архитекторами стали Валлен-Деламот и Фельтен. В архивных документах их имена постоянно встречаются рядом. Первый выполняет проекты отделки комнат на половине императрицы; второй готовит девять комнат для наследника, будущего Павла I в южной части дворца.

Имя Фельтена связано также с созданием замечательного сооружения, ставшего началом современного музея Государственный Эрмитаж.

Для размещения все увеличивающихся художественных коллекций решено было строить с восточной стороны жилого дворца специальное здание, возводившееся по проекту Деламота, а отчасти и в соответствии с проектом самого Фельтена (1764—1768).

Именно Фельтен осуществлял строительство здания. Он же в 1763—1766 годах разработал конструктивное основание Висячего сада и возвел жилой южный павильон (так называемый Малый дворец), а позднее, в 1769—1775 годах, им же были построены боковые галереи, предназначавшиеся для размещения картин.

По проекту Фельтена в 1775—1785 годах было построено «здание в линию с Эрмитажем» (Большой, или Старый, Эрмитаж). План из собрания Отделения рисунка Государственного Эрмитажа поясняет своеобразное название сооружения, встречающееся в архивных документах: при строительстве нового здания были использованы стены прежних построек, существовавших на этом участке, а возведенный фасад был как бы приложен, вытянут по одной оси с северным павильоном Эрмитажа. По проекту Фельтена был создан так называемый Овальный зал, который примыкал к этому павильону с восточной стороны.

В 1760—1770-х годах, после отъезда Растрелли, Фельтен был главным архитектором Канцелярии от строений. У Екатерины II по мере упрочения ее на престоле рождались грандиозные честолюбивые замыслы обновления столицы и загородных резиденций, преобразования всей страны. Она вникала во все строительные планы. Исполнителем ее

намерений эти годы был Фельтен. На передний план выдвигались задачи градостроительного порядка. В числе первых мер по преобразованию Петербурга была совпавшая с окончанием строительства Зимнего дворца замена деревянной набережной Невы каменным парапетом с лестницами-пристанями.

Фельтену принадлежала определяющая роль в осуществлении этого замысла, хотя, несомненно, участников было много. В результате город обогатился сооружением, величавым по естественной простоте своих очертаний и мастерству обработки гранита безымянными каменотесами.

В июне 1770 года последовало распоряжение об установке решетки у Летнего сада. Совершенство решетки Летнего сада, классическая простота и завершенность ее строгого графического рисунка постоянно приковывают к себе внимание. Она стала своеобразным эталоном сооружений подобного рода. Ее композицию неоднократно варьировали позднее. Ограде Летнего сада посвящали стихи поэты.

С 1772 года началась педагогическая деятельность Фельтена в Академии художеств, занимавшая много времени. Внимания требовали постройки в столице и пригородах. С этих пор непосредственное наблюдение за ведением работ по установке ограды возлагается на Петра Егорова. В частности, по его замечаниям корректировался окончательный рисунок ворот и завершений столбов в виде ваз и урн, поначалу не предусмотренных. Егоров руководил производством работ до самого окончания строительства в 1784 году.

Объективная оценка заслуг Егорова вовсе не противоречит правильному пониманию роли Фельтена в сооружении решетки. С самого начала строительства роль Фельтена была не административной, а определяющей, формирующей характер и вид будущего сооружения.

В 1773 году на площади Зимнего дворца Фельтен переделал дом, который называли Глазовским – по имени его владельца капитана В. Глазова. Удачно выполненное зодчим поручение побудило императрицу повелеть 20 декабря 1778 года преобразить площадь «против императорского Зимнего дворца, между восточным углом Адмиралтейства и Миллионною улицею». Примерно через месяц, 26 января 1779 года, в Академии художеств был объявлен конкурс на застройку площади.

В октябре в Академии обсуждались итоги конкурса. Предпочтение было отдано модели «с порталом дорического ордера и антаблементом ордера коринфского… по открытии записки, приобщенной при упомянутой модели», сочинителем ее оказался архитектор Фельтен.

Именно на эти годы приходится широкое внедрение типового строительства в России. Принятое в результате конкурса предложение Фельтена и явилось таким типовым проектом, согласно которому должна была оформляться площадь. Работы, начавшиеся в восьмидесятых годах по его проекту, растянулись на многие годы. По соседству с Глазовским были возведены два дома – для А.Д. Ланского и Я.А. Брюса. Следует заметить, что по той же типовой схеме предполагалось видоизменить разнохарактерные фасады сороковых годов на Миллионной-Луговой улице, составлявшей юго-восточную границу площади, в результате чего вся она должна была получить единый облик в соответствии с проектом Фельтена.

Большой комплекс разного рода работ выполнил Фельтен в Петергофе. Его дарование полностью раскрылось при создании им новых интерьеров Большого Петергофского дворца. Новая отделка дворца создавалась в период, когда Россия торжествовала победу над турками. Чесменское сражение определило содержание и своеобразный облик нескольких сооружений Фельтена, в том числе и ансамбля Чесменского дворца.

Чесменский дворец и церковь при нем занимают особое место в творчестве Фельтена, так как именно этот архитектурный комплекс является чуть ли не первой, во всяком случае наиболее значительной, затеей ложноготического стиля в окрестностях Петербурга.

Дворец в плане представляет равносторонний треугольник, углы которого решены в виде башен, последние завершаются фонарями с полусферическими куполами. Помещения располагаются по периметру здания. В образовавшийся внутренний треугольник вписан круг, которому во втором этаже соответствует центральный Парадный зал. Внешние стены его, возвышаясь над массивом всего здания, образуют своеобразную зубчатую корону. Архитектура дворца значительна и сурова. Здание небольшое по размерам, выразительно своим компактным планом и силуэтом, что в целом определяет общую монументальность сооружения.

Внутренняя отделка дворца не соответствовала его суровому облику и являла пример декора, характерного для раннего классицизма. Своды и стены основных помещений рассекают филенки разных очертаний, контур которых образует тянутые профили низкого рельефа. Венки, обрамляющие медальоны, цветочные гирлянды – излюбленные мотивы Фельтена – составляют пластические акценты на гладкой поверхности стены.

Вся система построения внутреннего пространства не содержит ни малейшего намека на готическую архитектуру.

Возведенный поблизости от дворца храм в плане представляет «четырехлистник»: к сторонам квадрата присоединены равные полукруги стен – апсиды. Церковь по внешним признакам еще больше, чем дворец, тяготеет к средневековым памятникам. Она, в отличие от массивного дворца, кажется изящной, празднично нарядной игрушкой. И по виду, и по размерам здание скорее напоминает парковый павильон, решенный в формах ложноготической архитектуры.

Своеобразие архитектуры Чесменской церкви привлекло внимание современников и вызвало подражания. Дважды столичная достопримечательность была повторена в провинции.

В 1778 году Фельтен занимался проектом Воспитательного дома в Петербурге. Одновременно на него было возложено проектирование и строительство «Училища мещанских девиц». Архитектор по-разному решает два фасада здания: со стороны Невы и со стороны города. Главный корпус образует полукруг, ограничивающий площадь, от которой начинается дорога в город. Фасад имеет трехчастное членение, подчеркнутое входами, центральный из которых выделен пилястрами, объединяющими второй и третий этажи.

В сложности плана здания, в сдержанном использовании элементов ордерной архитектуры при общей сухости профилировки фасадов

заключаются особенности типичной постройки раннего классицизма. Фельтен создал, безусловно, очень смелую композицию, свободно распорядившись предоставленным для строительства пространством. Это здание остается одним из немногих выразительных примеров архитектуры переходного времени.

Но естественная эволюция стиля привела к усилению формообразующего начала архитектурного ордера. В этом отношении замечательны церковные постройки Фельтена, значительная часть которых должна быть отнесена к памятникам следующего этапа раннего классицизма. Архитектор создал особый тип небольшого однокупольного храма. Каждая из этих построек по-своему хороша, и каждая – это вполне сложившийся, совершенный тип здания. Предельная лаконичность плана сочетается с завершенностью форм и выразительностью силуэта, где ордер играет активную роль.

Первый опыт работы в этой области архитектор Фельтен приобрел в 1765 году, когда в соответствии с указом от 29 сентября 1764 года он участвовал в конкурсе на проект восстановления к тому времени трижды горевшей колокольни Петропавловского собора. Фельтену довелось строить несколько храмов. Четыре протестантские церкви, из них две в Петербурге – Св. Екатерины (1768—1771), Св. Анны (1775—1779); две православные – пророка Иоанна Предтечи (1776—1778), Чесменскую церковь; армяно-грегорианскую церковь (1771—1780).

Среди построенных Фельтеном церквей можно различить два ряда зданий. Одни из них выполнены в характерных формах раннего классицизма, с колонными портиками при входе (церковь Св. Екатерины и армянская), открытой полуротондой (церковь Св. Анны), другие – в ложноготическом стиле.

Основное время Фельтена было занято преподавательской работой. По решению Совета Академии 30 мая 1775 года «за отъездом господина адъюнкта Деламота архитектурный класс поручается господину профессору Фельтену». С 1 июня 1775 года он был зачислен в штат Академии в звании старшего профессора с жалованьем 600 рублей в год.

Невозможность продолжать творческую работу, трудность соперничества с новым поколением архитекторов заставили стареющего Фельтена полностью сосредоточить свое внимание на Академии. В июле 1785 года «…старший профессор и член Совета господин статский советник Юрий Матвеевич Фельтен в награждение отменных дарований и полученной долговременной пользы…» был объявлен и утвержден адъюнкт-ректором.

Пришла известность и более широкая еще в 1783 году. Фельтен был избран корреспондентом Французской королевской академии.

В апреле 1789 года, по предложению президента И.И. Бецкого, неизменно покровительствовавшего архитектору и доверявшего ему, в Чрезвычайном Собрании Совета вместо барона П.Ф. Мальтица директором был назначен Фельтен. Достаточно энергичный, облеченный властью чиновник педантично выполнял поручения своего покровителя Бецкого.

Увольнение архитектора от должности в декабре 1794 года скорее всего было вызвано тем, что он лишался поддержки Бецкого, сложившего свои президентские обязанности. Уходил из Академии Фельтен без славы

и без почета. Просьба его о награждении была отклонена.

Умер архитектор Юрий Матвеевич Фельтен 14 июня 1801 года.

АЛЕЙЖАДИНЬЮ
(1730 или 1738—1814)

С развитием всего бразильского искусства неразрывно связано творчество мулата из капитании Минас-Жераис Антониу Франсиску Лисбоа, прозванного Алейжадинью, то есть «Маленький калека», потому что в годы расцвета его таланта он болел все усиливавшейся проказой.

Современный историк и теоретик архитектуры норвежец К. Нурберг-Шульц указывает на роль Алейжадинью в искусстве того времени: «Самые оригинальные и чарующие произведения португальского барокко находятся, однако, в Бразилии, и они большей частью являются созданиями талантливого мулата – скульптора и архитектора Антониу Франсиску Лисбоа, прозванного Алейжадинью. В его работах скульптурная декорация усиливает формальную выразительность пластичных объемов».

Алейжадинью родился в Вила-Пина 29 августа 1730 или 1738 года. Он был сыном выходца из Португалии, подрядчика и архитектора М.Ф. Лисбоа, автора многих монументальных церквей и гражданских зданий, и рабыни-негритянки Исабелы. Как сын рабыни, он родился рабом, но, когда он был еще ребенком, отец выкупил его и воспитывал вместе с законными детьми. Отец рано заметил художественные способности Антониу и помогал ему развить их. С детства будущий мастер знакомился с работой скульпторов, резчиков, декораторов и с проектной и строительной деятельностью отца и, вероятно, дяди А.Ф. Помбала. Он вошел в круг интеллигенции капитании.

Уже в ранней молодости Антониу оказался самым способным учеником М.Ф. Лисбоа, а позднее стал его главным помощником. Хотя в официальных документах в соответствии с обычаями того времени он упоминается как мастер только после смерти отца, есть много оснований считать, что уже с начала 1760-х годов его участие в работах М.Ф. Лисбоа было активным и творческим. Быстрый профессиональный рост и самостоятельность Алейжадинью подтверждаются и тем фактом, что сразу после смерти отца, помимо завершения начатых построек, он приступает к сооружению своей первой, пластичной, как изваяние, церкви Сан-Франсиску ди Ассиз в Вила-Рике (1766—1794), которая стала подлинным шедевром бразильского барокко.

У церкви вытянутый план в виде двух соединенных по продольной оси прямоугольников с глубокой алтарной нишей, окруженной служебным коридором. Узкий, сильно расчлененный фасад имеет вертикальные пропорции, и весь объем, что подчеркнут прорисовкой деталей, устремлен ввысь. Передняя часть здания как бы напружинилась врезанными в его тело цилиндрическими башнями, покрытыми куполами со шпилями.

Церковь Сан-Франсиску отличает удивительная цельность исполнения, которую определила почти единственная в практике архитектуры колониальной Бразилии разработка фасадов и интерьера одним мастером к тому же совмещавшим в себе архитектора, декоратора и скульптора.

Антониу Франсиску Лисбоа был в равной мере скульптором и архитектором, но в разные периоды жизни занимался преимущественно

одним из этих видов искусства. В 1770—1780-е годы он строит несколько значительных в художественном отношении церковных зданий в городах Минас-Жераиса – Вила-Рике, Сабаре, Сан-Жуан-дел-Рей и позже в Конгоньясе. Одновременно он выполняет целый ряд экспрессивных, но технически еще несовершенных декоративных скульптурных работ.

В 1780-е годы он создает великолепную резьбу по камню и дереву на фасадах. Однако позже, в 1790—1800-е годы, он работает в основном как зрелый и оригинальный скульптор, а архитектурой занимается только с целью создания необходимой среды для своих скульптурных ансамблей или декорируя интерьеры.

Этот переход от зодчества к ваянию, по-видимому, был связан и с личными причинами – усилением болезни, из-за которой он работал, прикладывая инструмент к перчаткам, и растущей изоляцией от людей, что затрудняло руководство строительными коллективами. Были, однако, и внешние причины. В восьмидесятые годы в краях, где воспитывался и работал Алейжадинью, разгорается национально-освободительное движение, создается «Инконфиденсиа Минейра». С одним из руководителей «Инконфиденсии», поэтом Клаудиу Мануэле да Коста, который погиб в тюрьме после раскрытия заговора и допроса под пытками, Антониу был много лет дружен. Очевидно, что Алейжадинью был связан с «инконфидентами». Быть может, именно в этом кроется разгадка творчества скульптора, особенно в последний период, наступивший после героической гибели руководителя движения и мученической смерти его друга.

В многоцветном скульптурном цикле «Страсти Христа» в часовнях в саду церкви Бон-Жезус-ди-Матузиньюс и в группе статуй двенадцати пророков на парадной лестнице перед главным фасадом церкви уже больной Алейжадинью создал своеобразный – лишь ассоциативно читаемый – памятник героям и мученикам «Инконфиденсии» и шире – антиколониального национально-освободительного движения в Бразилии. Высокая идея одухотворила творчество Алейжадинью, обогатила его мастерство.

Монументально-символичен весь замысел ансамбля в Конгоньяс-ду-Кампу (ныне Конгоньяс). Комплекс святилища, центром и завершением которого является паломническая церковь Бон-Жезус-ди-Матузиньюс, расположен на холме и включает также своего рода священную дорогу для пилигримов и религиозных процессий, обсаженную пальмами и окруженную двенадцатью кубическими часовнями, перекрытыми сомкнутыми сводами, открытый парадный двор и несколько небольших вспомогательных сооружений. Объемы часовен, явно подчиненных главному храму, тонко вписаны в пейзаж склона холма и в окружающую зелень.

Святилище, может быть, не является архитектурным ансамблем в обычном смысле слова, но представляет собой сложный, лишь постепенно воспринимаемый художественный ансамбль. Он объединяет природный ландшафт, лестницы, дороги, площадки, расположенные в нем архитектурные объекты, их интерьеры, пластические детали и декорацию, произведения скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства.

Построение комплекса отвечает не только композиционному замыслу, но, прежде всего, функционально-литургическому «сценарию» места паломничества. Последовательностью библейских и евангельских текстов определено, например, размещение статуй пророков и сцен пути на Голгофу. Само шествие паломников к церкви в гору символизировало этот путь. При всем разнообразии выразительных средств художественная целостность ансамбля была достигнута выполнением несущих главную образно-символическую нагрузку архитектурных, скульптурных и, вероятно, живописных элементов единым коллективом скульпторов, резчиков и живописцев под руководством одного мастера – Алейжадинью.

Церковь с необычно раскрытым планом поставлена на вершине холма, по склону к ней ведут парадные лестницы, аллеи королевских пальм, а ансамбль дополняют кубические капеллы с пирамидальными завершениями и многочисленные скульптуры, изваянные Алейжадинью.

Вскоре после возведения основного объема церкви началось сооружение платформы с ведущими на нее лестницами, а также переделка ее фасадной части. Фасад церкви Бон-Жезус-ди-Матузиньюс, который надстраивался и отделывался в те годы, когда уже началось строительство по проекту Алейжадинью пластичной церкви Сан-Франсиску в Ору-Прету, сохранил, тем не менее, изначально задуманную плоскостность. И это, возможно, не случайно. Фасад, особенно портал, выполненный Алейжадинью, орнаментирован столь же богато, динамично и рельефно, как и в Ору-Прету, но крупная пластика объемов этого храма в церкви в Конгоньясе словно оторвана от фасада – перенесена во внешнее пространство святилища: в статуи, их пьедесталы, изломы лестниц. Она усилена мягкостью кривых линий в парапетах, скамьях, ступенях.

При общем спокойствии фасада церкви Бон-Жезус с двумя стройными башнями-колокольнями и высокими, вытянутыми вверх крестами, образующего фон скульптурной композиции, силуэт церкви динамичен, расчленен, перекликаясь со статуями, которые своими размерами (около 2, 5 метра высоты) создают масштабный переход от человека к архитектуре.

Невозможно, наверное, определить, превалировал в личности Алейжадинью скульптор или архитектор, но композиция не только ансамбля в целом, но и статуй подчинена архитектурно-композиционным требованиям.

Композиция храмового комплекса в Конгоньясе восходит к святилищу в Браге (Португалия), но вертикальная, ограниченная шириной фасада церкви и ведущей к ней лестницы структура португальского ансамбля здесь приобрела почти горизонтальный характер, развита вширь, что решительно укрупнило ее, а скульптура получила масштабное, определяющее значение.

Храмовый комплекс в Конгоньясе стал не только своеобразным памятником «Инконфиденсии», он является непреходящим памятником бразильского искусства в характерной для него синтетичности и единстве идейно-художественных устремлений мастеров разных видов искусства. Здесь в единый аккорд, или, скорее, в развернутую симфонию, сплавились архитектура, декоративно-прикладное искусство, скульптура, живопись и зарождавшееся в те годы садово-парковое искусство.

Творчество и личность Алейжадинью, подлинного сына бразильского народа, который, не уступив тяжелейшему недугу, достиг подлинных вершин искусства, издавна является национальной гордостью Бразилии.

Известный бразильский архитектор и историк архитектуры Э. Миндлин писал, что Алейжадинью в своих скульптурных и архитектурных работах «выкристаллизовал поэтические чувства новой расы». Называя Антониу Франсиску Лисбоа «наиболее значительной фигурой этого периода», Э. Ди Кавалканти писал: «Несмотря на то что его творчество было сковано и ограничено твердо установленными канонами стиля барокко, а также религиозным назначением сооружений, все созданное им было исполнено глубокого смысла и носило на себе черты его индивидуальности, его трагической личности. В его уродливом теле таилась огромная сила гениального художника, чье творчество является величайшим человеческим документом той эпохи».

В то же время творчество Алейжадинью не лишено и недостатков и противоречий, не исчерпываемых его принадлежностью к искусству примитива. По-видимому, для воплощения некоторых замыслов ему не хватало профессиональной подготовки, знакомства с произведениями европейских мастеров.

Умер Алейжадинью 18 ноября 1814 года в Вила-Пина.

КЛОД НИКОЛА ЛЕДУ (1736—1806)

Произведения Клода Никола Леду поразительно современны. Его часто называли «проклятым архитектором», так как большинство его произведений было разрушено. Леду стремился создать идеальный город по образцу построения симфонии, а также к пластическому воплощению космических форм. Так, например, в его проектах сфера символизировала земной шар.

Он разрабатывал новые жилища для кустарей и крестьян, он требовал разрушения трущоб. Читая его, часто думаешь, что это современный автор. Иногда он предвосхищал Ле Корбюзье и его «Лучезарный город», а иногда – Гауди с его безумным барокко. Леду строг и целомудрен, когда строит рынок, общественную баню, училище, и натуралистичен, когда стремится сливать свои сооружения с природой. Он даже создает искусственные пещеры с ложными сталактитами, проектирует урны с лепными сосульками льда, строит мостовые опоры в виде античных трирем с гребцами. Подобный натурализм доводит его до бреда, когда он строит мастерскую для производства обручей в видедиска.

Клод Никола Леду родился в Дормане, что в Шампани, 21 марта 1736 года. Он занимался у Д.Ф. Блонделя и Л.Ф. Труарда. Начинал Леду с оформления витрин. Его архитектурная деятельность началась в шестидесятые годы. Первые проекты: Pavilion Hosquart (1764—1770), шато в Бенувилле (1768—1775).

Творчество Леду 1770-х годов настолько овеяно влиянием великого зодчего XVI века Палладио, что этот период даже называют палладианским. Слава Леду как выдающегося архитектора началась с 1771 года, когда он построил для мадам Дюбарри элегантный павильон,

возбудивший широкий интерес. Затем его имя не сходило с уст парижан в связи с постройкой во французской столице ряда особняков. Успехи Леду способствовали тому, что в 1773 году его назначили членом Королевской академии архитектуры, и он, выполняя поручение Людовика XV, заложил обширный дворец в Лувенсиенне. И хотя заложенный дворец из-за смерти короля был заброшен, его проект обсуждался в широких кругах архитекторов.

В 1772 году следует проект особняка знаменитой в свое время танцовщицы Гимар, построенного на шоссе д'Антен в Париже. Среди прочего Леду разработал «храм Терпсихоры», как называли современники интимный театр танцовщицы, возведенный на участке усадьбы. Театр привлекает внимание как пример интерпретации старинного принципа организации зрительного зала.

1773 год связан со строительством дворца для фаворитки короля Людовика XV, мадам Дюбарри. К разработке проектов сооружения был привлечен Леду. В его замысле внимание привлекают протяженные фасады с коринфскими многоколонными портиками палладианского типа.

Проект грандиозного здания библиотеки в германском Касселе, исполненный Леду в 1776 году, обращает на себя внимание своеобразием широкой композиции. Из проектов общественных зданий Леду выделяется проект здания Учетной кассы.

В 1776 году Леду совершил турне на юг Франции в связи с привлечением его к крупным работам в Экс-ан-Провансе, расположенном недалеко от Средиземноморского побережья.

Еще несколько проектов завершил Леду в конце 1770-х. Это отели мадам Дюбарри в Сен-Врене, Табари, Эспиналь и Жернак.

Но главное событие для Леду не только 1770-х годов, но и всей жизни – проектирование города-мечты. В 1773 году, являясь официальным лицом, он предложил Людовику XVI свой проект идеального города. Утомленный уговорами Леду, король подписывает декрет на строительство города Шо при соляных приисках в провинции Франш-Конте.

Архитектор создает план идеального города, каким он представляется французу второй половины XVIII века, воспитанному на философии Просвещения. Этот город рисуется ему живущим стройной общественной жизнью, в которой нет места социальным конфликтам и несправедливости, в которой сбываются утопические мечты Руссо об идеально естественном и свободном человеке. Поэтому на первый план здесь выдвинуты общественные здания – «Дом братства», «Дом добродетели», «Дом воспитания», – эти торжественно-символические названия словно предвещают язык будущих якобинцев.

Проектируя в городе Шо «Дом садовника», Леду пренебрежительно отбрасывает сентиментальную условность этого модного архитектурного жанра и все вообще традиции современного строительства. На его проекте появляется нечто удивительное: огромный шар, поставленный прямо на землю. Он лишен окон, орнамента, каких бы то ни был членений, – одни только дверные проемы врезаны в его сплошные стены. «Дом директора источников» в том же городе Шо – еще более поразительный для своего времени проект. В монолитный объем цокольного этажа вписывается громадный полый цилиндр, и в эту внутреннюю полость врывается текущий

с горы поток.

В своем городе Леду бесповоротно уничтожает традиции старого, феодального ансамбля. Город уже не подчинен королевским резиденциям или дворцам знати: на сцену выходят новые, демократические принципы, основанные на разумной логике и справедливости. Громадная центральная площадь круглой формы стягивает к себе главные общественные здания города. От нее радиальными лучами расходятся улицы, обсаженные деревьями; они вливаются в широкие кольцевые магистрали, также озелененные, описывающие все более и более широкие круги вокруг центральной площади. Дома расположены свободно, со всех сторон окружены пространством и не имеют главного фасада, обращенного к какой-то одной улице, – все фасады равны, одинаково значительны. Леду не позволяет ни одной стене остаться невыразительной служебной плоскостью: все они должны являться архитектурными акцентами, твердо и весомо расставленными в пространстве. Вместо стихийно сложившегося тесного хаоса феодального города возникают стройно организованные перспективы, широкие и просторные, полные света и воздуха. Леду вдохновенно мечтает о гармоничном и естественном обществе, рождающем новое искусство.

Идеальный промышленный город Леду имеет полукруглый план и представляет собой узел торговых и дорожных коммуникаций. Его город олицетворяет идею автономных сооружений, «свободный союз самостоятельных блоков». Он включает орудийную мастерскую, рынок, цехи и дома ремесленников. В этом нет ничего примечательного, но все же здесь мы встречаем идеи, которые позднее будут проповедовать Фурье и Кабе. Особенно это относится к разработанным Леду проектам общественных зданий, развлекательных учреждений и школ по образцу колледжей, описанных Ж.Ж. Руссо в романе «Эмиль». В его общежитиях могут совместно проживать шестнадцать семей. Оикема – это музей, в котором собраны пороки, обличая которые общество призывало народ к добродетелям. Это светские храмы, где проповедуют семейные, материнские и героические добродетели.

К сожалению, революция 1793 года увидела в Леду лишь представителя старого режима и прекратила строительство города соляных приисков.

Гармония и естественность – краеугольные камни всей эстетики Леду. Планируя здание театра в Безансоне, он делает свой знаменитый рисунок: амфитеатр зрительного зала вписывается в человеческий глаз. Это демонстративное признание того, что свое творчество архитектор подчиняет целесообразности, практическому удобству для человека. Здесь эта целесообразность заключена прежде всего в легкости и широте зрительного охвата – законы здесь диктует человеческий глаз, и, признав это, Леду не останавливается перед подлинной революцией в интересах человека. Он бесповоротно сметает старую схему театрального интерьера, где система ярусов и лож была как бы наглядным олицетворением феодальной иерархии и строгих классовых членений. Вместо этого в его проекте возникает демократический амфитеатр с широкими рядами скамей. Так стремление Леду быть предельно естественным в своей архитектуре принимает отчетливую социальную окраску.

Театр этот был так «изукрашен» реставраторами, что от произведения Леду почти ничего не оставалось. Поистине горькая судьба обрушилась и на это произведение Леду: весной 1958 года театр сгорел.

Героичность образа, широта и монументальность мышления лежат в основе всех произведений Леду. Он не мастер отдельных зданий, а творец целых ансамблей, создатель идеальных городов. Любое задание тотчас же принимает в его воображении формы грандиозного комплекса. Когда ему поручают в 1782 году построить вокруг Парижа таможенные заставы, где должна взиматься пошлина на товары, Леду и здесь находит точку опоры для захватывающих планов. Забывая об узкопрактическом назначении тех зданий, которые он должен строить, архитектор мечтает создать из пояса этих застав монументальное обрамление всего Парижа. Он проектирует около восьмидесяти зданий разного масштаба, – все они, охватив столицу единым кольцом, должны дать ее границам стройные архитектурные формы, дать каждой из дорог-въездов торжественные ворота. Леду мечтает создать нечто вроде величавой архитектурной прелюдии, подготовляющей путника к вступлению в первый город мира.

Поясу парижских застав посчастливилось немного больше, чем идеальному городу. Он строится, но совсем не так, как это представлял себе Леду. Одни здания вовсе вычеркиваются из проекта, другие сохраняются только при условии кардинальных изменений, – предложения архитектора слишком монументальны и слишком неэкономны.

Помимо переживаний, связанных с указом короля о прекращении этого строительства, Леду довелось увидеть, как в 1789 году народ сжигал его пропилеи и убивал рабочих, возводивших их. Из выстроенных им в Париже сорока зданий осталось только шесть: два на площади Денфер, два на площади Нации, ротонда в парке Монсо и ротонда на заставе Вилетт. Они предвосхищают стиль ампир, который, как и стиль Директории, будет неоднократно применять колоннады Леду.

Суровые формы ротонды де ла Виллетт, одного из немногих сохранившихся зданий этого комплекса, предельно выразительные в своем замкнутом величии, красноречиво говорят, каким уникальным ансамблем мог бы стать – и не стал – этот последний проект Леду.

Но и так ни одна постройка той эпохи не оказала такого влияния на европейских зодчих, как заставы Леду. Их без конца рисовали, обмеряли, изучали. Одна из самых интересных располагалась на Сент-Мартен. Она состояла из огромного куба, украшенного четырьмя портиками пестумско-дорического типа. На кубе возвышалась обширная ротонда, окруженная колоннадой, несущей аркаду.

Но был и другой Леду, спроектировавший тюрьму в Эксе с ее бесчеловечной холодностью, явившейся прообразом типичных тюрем XX века.

Архитектор построил для поэта Делиля дом без окон, который освещался через световой купол. Леду запроектировал подземные подъезды для повозок и построил туннель для карет во дворец Телюссон, проходящий под фундаментами здания. Он даже изобрел своеобразный «модулор», исполняя проекты по сетке, в которую вписывался стоящий человек со скрещенными руками (квадрат этой сетки принимали за

модульную единицу).

При монархии Леду боролся за свои заработки и оплачивался по низким расценкам. С 1789 по 1792 год он оказался в полной нужде. Его заключили в тюрьму одновременно с жирондистами, но Термидор освободил его. Перед смертью он приветствовал Наполеона, надеясь увидеть в нем того, кто понял бы его честолюбивые проекты.

Умер Леду 19 ноября 1806 года в Париже.

Леду – необычное явление, на первый взгляд совершенно вырывающееся из рамок архитектуры XVIII века. В его проектах возникают удивительные находки, словно предвещающие конструктивизм века двадцатого. Он вторгается в устоявшийся мир античных ордеров, колоннад и портиков со своими новаторскими, аскетически-прямолинейными формами. Он демонстративно презирает все архитектурное наследие феодальных веков – пристрастие к декоративности, пышности, усложненным планам, извилистым линиям. Для него приемлемо только строгое, рациональное, оправданное и полезное: его идеал – это «формы, которые создаются простым движением циркуля». Он с увлечением проповедует в своем трактате об архитектуре: «Круг, квадрат – вот азбука, которую авторы должны употреблять в своих лучших произведениях».

Сам Леду в своем творчестве исповедует эти истины как эстетическую религию. Пафос простоты и строгости кладет свою печать на все им созданное. Здания замыкаются в суровые и массивные объемы кубов или параллелепипедов, стены лишаются декора, все формы становятся элементарными. Но при всей своей любви к простоте Леду непрестанно ищет чего-то необычного и дерзкого. Так в его проектах возникают то реминисценции далекого прошлого – конус пирамиды, кольцо амфитеатра, – то формы, обращенные своей новизной в такое же далекое будущее. В садах и парках тогдашней Франции сотнями строятся идиллические пасторальные хижины – «молочные фермы», «дома мельника», «дома сторожа».

Леду настойчиво подчеркивал моральную сторону искусства, приписывая архитектуре самые неограниченные возможности. «Все ей подвластно, – заявлял он, – политика, нравы, законодательство, религия, правительство». Эта вера в переустройство мира эстетическими средствами была созвучна самым благородным мечтам просветителей о преображении человеческой природы убеждением и развитием мысли. Леду входит в то сильное течение французской культуры накануне революции, которое стремится к созданию высоко этического искусства, полного значительных идей и героических образов.

И, наконец, стоит привести несколько теоретических высказываний Леду – этого замечательного предшественника современной архитектуры:

«Красота определяется соотношением масс и деталей или орнаментов, которые не отвлекают глаз на ненужные элементы».

«Все, что не необходимо, утомляет глаз, вредит мысли и ничего не добавляет к общему».

«Круг и квадрат – вот буквы алфавита, применяемые авторами в качестве основы лучших произведений… Все в природе есть круг».

«Форма куба – это символ незыблемости. На кубах должны восседать боги и герои».

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ БАЖЕНОВ
(1737—1799)

Имя Баженова – одно из самых ярких в русской архитектуре благодаря размаху замыслов, свободе, силе и своеобразию его творческой фантазии.

Василий Иванович Баженов родился 12 марта 1737 (по другим данным – 1738) года в семье Ивана Баженова, служившего в селе Дольском Малоярославского уезда Калужской губернии. Когда мальчику было лишь три месяца, его родители переехали в Москву. «Я отважусь здесь упомянуть, что я родился уже художником. Рисовать я учился на песке, на бумаге, на стенах, – рассказывал о себе сам Баженов. – …Между прочим, по зимам из снегу делал палаты и статуи, что бы и теперь я желал то видеть». Но мальчика отдали в певчие в Страстной монастырь: по давней традиции ему следовало идти по стопам отца. Все равно безудержно хотелось рисовать: «Я святых из церкви переносил мыслью под переходы на стены и делал своей композицией, за что меня ставали и секали часто».

И мальчик-таки добился своего – Василия приняли в архитекторскую команду, руководимую Ухтомским, в 1753 году. Приняли, но не зачислили. В списках учеников Ухтомского он нигде не значится. Василий, судя по всему, определен вольным слушателем.

Дмитрий Васильевич достаточно высоко оценил способности Баженова, но, зная о его бедственном положении, предпочел освободить своего воспитанника от обязательных занятий и часто предоставлял ему возможность подработать. По просьбе казенных учреждений и частных лиц он направлял Василия в качестве гезеля (подмастерья) на стройки для составления смет, для осмотра зданий, нуждающихся в перестройке или ремонте.

Год спустя в судьбе Василия произошел новый поворот, его приняли в Московский университет. А когда «основалась в Санкт-Петербурге Академия художеств и начальствующий над ней обер-камергер Иван Иванович Шувалов потребовал из Московского университета несколько питомцев, способных к изящным художествам, тогда Баженов назначен первым в числе таковых и отправлен в Санкт-Петербург», – рассказывает первый биограф Баженова Е. Болховитинов.

Академические ученики находились на полном казенном обеспечении. Кроме наук об искусстве, ученикам академии преподавали историю, анатомию, мифологию, математику, иностранные языки. По вторникам, средам и четвергам проходили уроки в «рисовальной палате». Их вели скульптор Жиле, живописец Лелорен, рисовальщик Моро, гравер Шмидт. Это были опытные мастера. Они помогли основать русскую академическую школу живописи, воспитали плеяду талантливых художников. Баженову повезло с преподавателями по архитектурным наукам. Он учился под руководством талантливых архитекторов С.И. Чевакинского и А.Ф. Кокоринова.

«Потом Академия художеств мною первым началась», – с гордостью утверждал Баженов. В основанной осенью 1757 года Академии он был старшим из воспитанников, уже многое освоившим, и для младших стал, вероятно, не столько товарищем, сколько первым учителем. Через три года

он едет вместе с молодым живописцем Антоном Лосенко за границу.

Петербургская академия художеств назначила своим пенсионерам на содержание по 350 рублей в год. На 50–60 франков в месяц в Париже не очень-то разгуляешься. По этой же причине Баженов и Лосенко были вынуждены снять довольно скромное помещение на задворках Парижа, в дешевом квартале.

Во Франции Баженов впервые увидел не только на гравюрах и чертежах ту новую архитектуру, о которой уже, конечно, толковали его академические наставники. Правилам нового стиля и обучает Баженова блестящий архитектор Шарль де Вайи. «Мои товарищи, французы молодые, у меня крадывали мои прожекты и жадностию их копировали», – хвастался потом Баженов. Видимо, он уже тогда выделялся среди соучеников изобретательностью и яркой фантазией.

Около полутора лет пролетели незаметно. За это время неприглядное жилище посланцев Петербургской академии несколько преобразилось, оно украсилось многочисленными рисунками, миниатюрными моделями, изготовленными Баженовым, его эскизами, чертежами, проектами.

Экзамены в Парижской академии прошли более чем успешно. Баженов, хорошо подготовившись, осмелился пойти первым. Он представил экзаменаторам модель Колоннады Лувра, изготовленную с ювелирной точностью. Представил также чертежи, рисунки, офорты. И еще покорил парижских знаменитостей своей эрудицией, буйной фантазией.

Слух о творческих удачах Баженова и Лосенко, об их успехах в учебе дошел до Петербурга. Там тоже был устроен экзамен, только заочно, на основании присланных пенсионерами работ. Оценки были даны самые высокие. В Париж ушло уведомление, в коем говорилось, что «Лосенко быть в Москве, а Баженову на зиму в Рим». Баженов получил двухгодичный заграничный паспорт, упаковал свои вещи, простился с учителями, с Лосенко и в конце октября 1762 года отправился в путешествие по Италии для дальнейшего знакомства с европейской культурой, изучения архитектурных стилей, памятников зодчества различных эпох.

Но полтора года в Италии нелегко достались нервному, впечатлительному Баженову. Не хватало денег, скупо и не в срок присылаемых из Петербурга, он был один, его обманывали, на него даже напали разбойники… С трудом добрался Баженов до Парижа и здесь оставался до тех пор, пока академия не соизволила оплатить его долги и дорогу домой.

Баженов вернулся на родину 2 мая 1765 года. Он приехал в Петербург прямо к большому торжеству в честь нового устава Академии художеств. Но академия Баженова обидела. Ему сшили парадный мундир, за который потом требовали денег, произвели в академики, но давно обещанной профессорской должности, а значит, и оклада не назначили. Сменившемуся здесь начальству он был не нужен. К тому же Баженову устроили испытание, от которого другие академики были избавлены, – предложили создать для подтверждения высокого звания небольшой проект…

Он выполнил его с блеском и размахом, далеко превзойдя заданную скромную программу.

Позднее Екатерина поручила Баженову разработать проект Института благородных девиц при Смольном монастыре. Зодчий выполнил это поручение в кратчайшие сроки. Величественная и изящная композиция поразила многих архитектурной изобретательностью, органичным сочетанием многообразных традиционных форм российского зодчества. Но, к сожалению, дифирамбами дело и ограничилось. Проект остался неосуществленным. После длительных проволочек предпочтение было отдано проекту архитектора Кваренги.

Визит в Малый двор не прошел бесследно. Увлеченный рассказами Баженова, цесаревич Павел загорелся желанием построить свой дворец на Каменном острове. Баженов довольно быстро выполнил этот заказ. Дворец был возведен в стиле классицизма. Позднее его перестраивали. Но имеется свидетельство французского путешественника, видевшего строение в первоначальном варианте: «Он очень красив, особенно благодаря своему местоположению (на берегу Невы). Нижний этаж приподнят на несколько ступеней. Здесь мы видим, во-первых, большую переднюю, украшенную арабесками, далее зал овальной формы, который при большой длине кажется немного узким; декоративная часть в нем очень проста. Направо – помещение, из которого дверь ведет в небольшой театр, довольно красивый… Фасад к саду украшен колоннами. В конце сада находится небольшая часовня, построенная из кирпича: готический стиль, которому старались подражать при ее постройке, производит красивый эффект».

Наконец, Григорий Орлов, командующий артиллерией и фортификацией, пригласил Баженова к себе на службу, испросив ему у императрицы неожиданный для архитектора чин капитана артиллерии. Вместе с покровителем и всем царским двором Баженов покинул Петербург и в начале 1767 года возвратился в родную Москву.

Баженов вскоре после приезда в Москву женился. Его супругой стала Аграфена Лукинична Красухина, дочь каширского дворянина, рано умершего.

Тем временем Екатерина «заболела» архитектурой. Этим решил воспользоваться Орлов. Он делал попытки восстановить свои утраченные позиции при дворе, потеснить деятельного Потемкина. Поэтому Орлов посоветовал Баженову разработать проект необычный, дерзкий, чтобы затем через него, Орлова, предложить императрице начать строительство здания, которое вызовет всеобщий интерес.

Баженов ничего не обещал, но от предложения не отказался. В то время Кремль пребывал в крайнем запустении и ветхости, а главное, его древняя архитектура представлялась просвещенным людям XVIII века беспорядочной и бесформенной. Баженов дерзнул предложить свой вариант дворца. Но только иных масштабов: «…из простой перестройки он создал исполинскую архитектурную затею, сводившуюся к застройке всего Кремля одним сплошным дворцом, внутри которого должны были очутиться все кремлевские соборы с Иваном Великим». Идея Баженова потрясла Орлова, но он усомнился в реальности столь грандиозных планов.

К лету 1768 года Баженов закончил работу над эскизами, приступил к самому проекту реконструкции, к созданию большой модели

Кремлевского дворца. Началась подготовка к строительству. В июле была уже учреждена специальная экспедиция по сооружению дворца. Возглавлял ее генерал-поручик Измайлов. После тщательного обследования кремлевских строений и детальной разработки планов строительства члены экспедиции приступили к составлению сметы. По предварительным подсчетам, должно было потребоваться двадцать или, в крайнем случае, тридцать миллионов рублей.

Экспедиция разместилась в самом Кремле, в небольшом Потешном дворце. Здесь же была квартира архитектора, куда он вскоре привел молодую жену. А рядом наспех строилось деревянное одноэтажное здание с обширным восьмигранным залом – Модельный дом. В нем потом делали громадную деревянную модель будущего Кремля. Модель, по словам Баженова, – «половина практики», то есть готового здания, которая позволит проверить правильность его композиции и пропорций.

Модель впечатляла всех, даже людей, которые к баженовскому проекту были настроены скептически или недоверчиво. Поражало многое. И техника изготовления, и сами размеры модели. Они были таковы, что во внутренних дворах могли разгуливать несколько человек. В своих пропорциях модель математически точно соответствовала размерам будущего дворца.

Фасад главного корпуса задуманного Баженовым дворца имел сложное членение: два нижних этажа объединены сплошной горизонтальной рустовкой и карнизом. Они отделяют верхние этажи. Первые два этажа – это своего рода постамент для двух верхних. Они объединены декоративным убранством и колоннами в одно целое. Антаблемент украшен скульптурой. Его поддерживают четырнадцать колонн. По обе стороны центрального выступа по десять колонн. За ними – двухколонные выступы. В нишах стен изящные вазы. Весь фасад центрального корпуса являлся, таким образом, как бы богатейшей и красивейшей архитектурной декорацией. Внутренний фасад главного корпуса, выходящий во двор, имел почти такое же богато декорированное оформление.

Впечатляюща была циркумференция – огромный полуциркуль с высоким четырехступенчатым цоколем, многочисленными мраморными колоннами. Циркумференция соединялась с главным корпусом. В этом месте – подъезд с тремя красивыми арками. Богато декорированный вход обрамляли колонны. С другого конца циркумференция соединялась с театром. Особенный эффект производил его парадный вход, от которого сбегали широкие пересекающиеся лестницы. Стены театра украшены ионическими колоннами. Не менее эффектно и внутреннее оформление, особенно центрального зала дворца, впечатляющего своими размерами. О модели и невиданном проекте заговорили с восторгом и завистью в европейских королевских дворах.

Однако весной 1771 года работу пришлось остановить: в Москву нагрянула эпидемия чумы. Жесткие, но мало действенные меры властей вызвали недовольство горожан. Вспыхнул бунт, был убит суровый московский архиепископ Амвросий, толпа громила его покои в Кремле, в двух шагах от Модельного дома. Баженов боялся за судьбу своей драгоценной, выстроенной из сухого дерева, модели. Но бунт в два дня

подавили, модель уцелела, эпидемия же утихла лишь к зиме.

На следующее лето праздником начался новый этап работы – рыли котлован под дворцовый фундамент, который заложили год спустя в еще более торжественной обстановке.

Но годы шли, а выше фундамента стройка не поднималась – недоставало средств. Весной 1775 года императрица приказала засыпать котлован, а значит, прекратить работу. Руководить засыпкой котлована оскорбленный Баженов отказался: «Оставляю тому, кто за благо избран будет».

Тем временем он строил за городом, на Ходынском поле, деревянные павильоны для празднования победы над турками. Причудливые здания неклассической, условно-восточной архитектуры символизируют Таганрог, Керчь, Азов и другие города, отошедшие после победы к России.

Нарядные необычные постройки Екатерине понравились. Вот такой она захотела видеть и свою новую усадьбу – только что купленное под Москвой Царицыно. На склоне холма, спускающегося к большому пруду, Баженов расположил, казалось бы, в вольном порядке, множество сравнительно небольших строений из красного кирпича. Украсить их он хотел цветными изразцами, на манер старинных московских зданий. Но императрица эту идею отвергла, и тогда красный кирпич был эффектно оттенен вставками из резного белого камня.

Чувствовались в облике Царицына какая-то искусственная старина условное, почти игрушечное средневековье. В те времена всю средневековую архитектуру, не очень еще различая эпохи и страны, именовали «готической». Классицисты считали ее «неправильной», искаженной невежеством прежних строителей, но она все же манила Баженова. Правда, при возведении Царицына он не придерживался какого-то определенного стиля: стрельчатые окна западноевропейской готики он свободно сочетал с узорчатой кирпичной кладкой русских зданий XVII века, использовал в белокаменной резьбе государственную символику – здесь и вензель Екатерины, и двуглавый государственный орел.

Десять лет строил Баженов Царицыно. Каждой весной он перебирался туда с семьей из недавно купленного городского дома, чтобы быть постоянно при работах. Здесь, в отличие от Кремля, он все делал сам: распоряжался финансами, заранее покупал материалы, нанимал рабочих.

Стройка разрасталась, а деньги поступали из Петербурга все медленнее. Василий Иванович то и дело оказывался виноватым. К тому же замучили долги, судебные тяжбы. Он устал, в сорок лет чувствовал себя стариком. В сыром Царицыно болели дети, умер младший сын…

Летом 1785 года императрица, наконец, приехала и посетила почти готовую усадьбу, знакомую ей лишь по чертежам. Нарядные домики показались ей маленькими и тесными – на бумаге все выглядело внушительнее. Царицыно она приказала перестроить и передала строительство Казакову.

Дворец в Царицыно был разрушен не сразу. М.М. Измайлов пытался было найти выход из создавшегося положения, хоть как-то помочь Баженову. Переживал за своего друга и Казаков. Коллеги договорились: Баженов без особого на то дозволения сделает новый вариант дворца и

представит свой ранее, чем это сделает Казаков. Но ничего из этого не вышло, опять труд был потрачен зря. Екатерина отвергла работу Баженова, даже как следует не познакомившись с нею. В феврале 1786 года пришло распоряжение «о разборке в селе Царицыно построенного главного корпуса до основания и о производстве потом (нового здания) по вновь конфирмованному учиненному архитектором Казаковым плану».

Казаков в своем варианте дворца пытался по возможности сохранить избранный Баженовым стиль старорусской архитектуры. Но ему также не повезло. Дворец был спроектирован трехэтажным, с акцентом на центральную часть здания. Однако в ходе строительства пришлось многое переделать, так как ассигнования постоянно урезывались. В результате получилась большая разница между проектом и осуществленным зданием.

Василий Иванович оказался практически отстраненным от царицынского строительства. Он получил годовой отпуск по болезни: ухудшилось зрение, пошаливали сердце и нервы. В декабре 1786 года Баженов просил графа А.А. Безбородко, первого секретаря императрицы по принятию прошений продлить отпуск с сохранением жалованья, чтобы окончательно поправить здоровье. В случае отказа Баженов соглашался и на отставку, но «с пенсиею, как и все верноподданные е. и. в. пользуются, ибо, как небезызвестно в. с., не имею у себя столько содержания, сколько для большой семьи моей, а притом и для оплаты долгов, потребно». Прошение удовлетворили.

Еще до его второй, царицынской, катастрофы у архитектора появились новые друзья, помогавшие преодолевать душевную смуту и отчаяние. Это были масоны. Баженов был издавна знаком с наследником престола Павлом Петровичем и, приезжая в Петербург, передавал ему напечатанные в Москве масонские книги. Подозрительная Екатерина обвинила масонов в том, что они хотят «уловить» наследника в свою секту, подчинить себе. Это было государственное преступление. Больше всех пострадал Николай Новиков, журналист и издатель, принявший когда-то Баженова в масонский орден. Самого архитектора не тронули, но работы для него у царицы больше не нашлось.

Конечно, Василий Иванович выполнял не только царские заказы, но о них известно, к сожалению, гораздо меньше: бумаги зодчего и большинства его заказчиков не сохранились. Достоверно известно, что в 1780-е годы Баженов построил дом для богача П.Е. Пашкова. Дворец красуется на высоком холме против Московского Кремля – теперь это старое здание Российской государственной библиотеки. Между тем задача у архитектора была сложная: участок неровный, с одной стороны круто уходящий под гору, а с другой – резко сужающийся. Однако его неудобства Баженов сумел превратить в достоинства: поставил в узком конце нарядные ворота, сквозь которые открывается вид на дом, фасад же широко развернул на кромке холма над спускающимся к городу садом – решение, не случайно перекликающееся с проектом перестройки Кремля.

Баженов создал здесь в буквальном смысле слова замок-сказку. Большой знаток и ценитель русской архитектуры И. Грабарь писал: «Трудно найти более совершенное соотношение всех частей единого сооружения, чем то, которое достигнуто здесь».

Мнение русских и иностранцев было единодушное: «Пашков дом» – это жемчужина русского зодчества. Знатоки архитектуры подчеркивали, что при всей изысканности композиционных приемов замысел художника отличается смелостью, полетом фантазии и вместе с тем продуманностью мельчайших деталей. Это в равной степени характерно как для композиции в целом и внутренней планировки помещений, так и внешнего оформления.

В 1792 году Баженову пришлось перебраться в Петербург, на скромную должность архитектора при Адмиралтействе. Он строил теперь, главным образом, в Кронштадте: казармы, сухарный завод, лесные сараи, причем часто по не раз использованным чертежам – следовало пуще всего беречь казенные деньги, а художественные качества таких построек адмиралтейских чиновников вовсе не интересовали. Потому они и не приняли последний большой проект архитектора – реконструкцию после пожара галерной гавани на Васильевском острове в Петербурге: он был «весьма обширен и великолепен», значит, дорог.

В 1796 году умерла Екатерина II. Давний покровитель Баженова Павел стал императором. Василий Иванович тут же получил от него важный чин и деревню с крепостными – тысячу душ. Перед ним вновь открывались обширные творческие возможности. В начале 1799 года император сделал архитектору еще один подарок: назначил его вице-президентом Академии художеств – на должность, которую ввели специально для Баженова. Так победителем возвратился он в свою Академию, которая отвергла его более тридцати лет назад.

И силы вернулись. Шестидесятилетний вице-президент горел желанием обновить одряхлевшую Академию, воспитывать молодых художников, отыскать таланты. Но времени для этого у него, как оказалось, уже не было. Летом 1799 года Баженова разбил паралич.

В конце июля, в одну из белых ночей, Василий Иванович попросил детей – Оленьку, Надежду, Веру, Владимира, Всеволода и старшего из сыновей, Константина, – собраться у его постели, чтобы держать прощальную речь. 2 августа (13-го по новому стилю) великий архитектор скончался.

МАТВЕЙ ФЕДОРОВИЧ КАЗАКОВ (1738—1812)

Творчество Казакова – значительнейшее явление в русской архитектуре. Начав свою деятельность в пору становления русского классицизма, он стал одним из замечательных его представителей, создал свое, оригинальное направление, связанное со специфическими особенностями русского быта.

Мастер, глубоко чувствовавший красоту города, особенности его веками складывавшейся планировки, Казаков своими постройками не только органично вошел в него, но и во многом способствовал созданию того своеобразного облика, который был столь характерен для допожарной Москвы.

Матвей Федорович Казаков родился в 1738 году в Москве. Родом он был из крестьян – сын крепостного Федора Михайловича, отданного помещиком в матросы, но по счастливой случайности оставшегося при Адмиралтейской конторе в Москве копиистом. Только это и спасло его от матросской службы, а семью его избавило от крепостной неволи.

Двенадцатилетним мальчиком Матвей остался сиротой – сорока пяти лет от роду умер его отец. Семья, и раньше жившая в бедности, теперь потеряла все средства к существованию. Однако мать, видя интерес мальчика к строительной деятельности, решила отдать его не в канцеляристы или ремесленники, а в архитектурную школу Ухтомского. С марта 1751 года Казаков стал учеником Ухтомского, архитектурная команда которого явилась, по существу, единственным университетом будущего зодчего.

Большое место в учебном процессе занимали математические дисциплины, черчение и рисование, история архитектуры и ее теория, изучение трудов Витрувия, Палладио, Виньолы и Блонделя. По тем временам это было новым явлением. Однако теоретические знания у Ухтомского не отделялись от практических. Заканчивая курс наук, ученик получал конкретное задание, а в случае его успешного выполнения направлялся для наблюдения за строительными работами, занимался проектированием зданий, составлением смет, ремонтом домов, их осмотром. Все это способствовало развитию у молодых зодчих не только строительных навыков, но и глубокого понимания архитектуры.

В годы учения у Ухтомского, а затем работы под руководством П.Р. Никитина, возглавившего с 1761 года школу и команду, Казаков приобрел большой строительный опыт: участвовал в создании Головинского дворца, Триумфальных ворот на Страстной площади в честь коронации Екатерины II, галереи Оружейной палаты. Он прекрасно изучил древние постройки, особенно кремлевские, что позволило ему вести ремонт и восстановление Черниговского собора и церкви Спаса на бору. Последнюю он изобразил на акварельном рисунке и офорте, положив тем самым начало своим архитектурным рисункам и гравюрам. Одновременно Казаков преподавал в архитектурной школе, обучая младших учеников рисовать фигуры и орнаменты.

Впервые дарование Казакова как архитектора раскрылось во время его участия в восстановлении Твери после пожара в мае 1763 года. В планировке и застройке этого города, осуществленной под руководством Никитина, нашли свое отражение принципы русского градостроительства XVIII века. Никитин вызвал Казакова в Тверь осенью 1763 года и сразу же привлек его к разработке проектов наиболее крупных административных зданий города. Совместно они создали проект перестройки сгоревшего архиерейского дома в Путевой дворец. Казаков обстраивал и спроектированную Никитиным Фонтанную (восьмиугольную) площадь. Созданные Казаковым проекты говорят о стремлении автора придать постройкам торжественный характер. Зодчий добивался этого ритмическим повторением одинаковых форм, строгостью решений фасадов, где выделялся лишь небольшой фронтон.

В 1768 году судьба объединила усилия и таланты двух замечательных русских архитекторов – Василия Баженова и Матвея Казакова ради сооружения «наиславнейшего в свете здания» – Большого Кремлевского дворца. Обоим в пору начала «кремлевской перестройки» было по тридцать лет.

Идея проекта Кремлевского дворца, его основные художественные принципы исходили от Баженова. Однако без Казакова, своего главного помощника, Баженов просто не справился бы с таким гигантским объемом работы. Казаков сделал очень много… И все же решающее слово здесь скажет Баженов. Кремлевский дворец станет в первую очередь его детищем. Но детищем утопическим. Обставленный пышными праздниками спектакль возведения «Российского Акрополя» завершился тем, чем только и мог завершиться: в 1774 году строительство Кремлевского дворца было прекращено.

Безусловно, это было ударом не только для Баженова, но и для его преданного друга Матвея Казакова. Каково ему было сознавать бессмысленность стольких усилий! Через некоторое время от шумного начинания в Кремле не осталось и следа, но для Казакова почти семилетнее сотрудничество с Баженовым было важнейшим этапом жизни. Можно сказать, что поражение баженовского проекта стало переломным событием в творчестве Казакова. Как величайший зодчий он родился в пору этой архитектурной трагедии.

Историки искусства недаром называют Казакова практиком, которому обычно был присущ трезвый взгляд на вещи. И хотя это не совсем справедливо, тем не менее, Казаков действительно не имел склонности к тому «архитектурному театру», героем и жертвой которого стал Василий Баженов. Казаков был ближе к реальному делу, к зодчеству в изначальном смысле этого слова, что блестяще проявилось в первой его крупной самостоятельной московской работе – Пречистенском дворце.

Одно то, что Казакову, тогда еще «заархитектору», поручили строить дворец для императрицы, говорит о признании его таланта и опыта. Дворец, на сваях, а не на фундаменте, сооружался глубокой осенью и зимой, что в те времена было очень необычным. Впрочем, как и сам проект: Казаков бережно отнесся к архитектурному пространству Москвы, к ее живописному пейзажу. Он объединил три старых каменных дома и пристроил к ним деревянный корпус с огромным залом, создав с минимальными издержками и, что было особенно важно, в кратчайший срок новый дворец, который вполне соответствовал самым взыскательным вкусам. Довольна была и коронованная заказчица, прибывшая в Москву на празднование Кючук-Кайнарджийского мира с Турцией: уже в мае 1775 года Казаков получил чин архитектора.

На него буквально хлынул поток заказов, и в тот же год зодчий начал возводить Петровский путевой дворец на Петербургской дороге. При его создании была использована блестящая художественная идея, уже воплощенная Баженовым и Казаковым на Ходынском поле. Тогда для проведения торжеств по случаю Кючук-Кайнарджийского мира был построен целый комплекс временных увеселительных павильонов, изображавших крепости на Черном море, роль которого отводилась полю. Так и Петровский дворец, окруженный, будто крепостной стеной, одноэтажными корпусами с башнями, уподоблялся древнему городу – Москве. Без сомнения, Петровский дворец – наиболее значительное сооружение Казакова из всех, созданных им в национально-романтических традициях. Это особенно заметно при сравнении его с неоконченным дворцом в Царицыно (возводился в 1787—1793 годах на основании

разобранной баженовской постройки), где попытка соединить классицистические и древнерусские элементы не привели к созданию сооружения, органичного и цельного по облику.

Еще только разворачивалось строительство Петровского дворца, а Казаков уже начал проектировать здание Сената в Кремле. Оно строилось более десяти лет и стало одним из самых значительных произведений архитектуры русского классицизма. И почти символично, что в самом сердце Москвы, в центре «дворянской Республики» был возведен не дворец монарха, а храм Закона.

Прекрасно понимая общественную роль возводимого им здания, Казаков как истинный архитектор-классицист придал ему монументальный характер. Ощущение торжественности создает использование ордера как в колоннах портика главного фасада, так и в пилястрах боковых ризалитов. В эпоху античности храмы нередко воздвигали в виде ротонды – круглой постройки, часто увенчанной куполом. Вот и в Сенате самая емкая, ключевая форма – прекрасная купольная ротонда. В ней находится знаменитый Екатерининский зал, украшенный колоннадой и горельефами, на которых запечатлены важнейшие события царствования великой императрицы.

Ротонда была излюбленной темой Казакова. Он строил православные храмы-ротонды: церкви Филиппа Митрополита, (1777—1788), Косьмы и Дамиана на Маросейке (1791), другие постройки: Голицынская больница, мавзолей-ротонда в смоленской усадьбе Алексино, в форме ротонды решал углы жилых и общественных зданий в Москве: Дом Благородного собрания, Университетский пансион на Тверской, дом Голицына и др.

Все это не может быть просто случайностью. Ротонда – уникальная форма, архетип храма как символа мироздания, в данном случае просветительского, с его центральной идеей земного счастья.

В 1783 году с согласия Екатерины Казаков поступил в распоряжение главы только что созданного Екатеринославского наместничества – Г.А. Потемкина, который замыслил грандиозную утопию: воздвигнуть на полупустынном тогда юге «третью столицу» и застроить ее огромными зданиями. Жизнь показала вскоре, что затея была всего лишь очередным спектаклем «архитектурного театра». Поддайся Казаков искушению, положи все свои силы на сооружение невиданных архитектурных колоссов, сколько потом было бы разочарования, сколько несчастья. Но урок с Кремлевским дворцом, видимо, пошел ему впрок. Сказавшись больным, он вскоре возвратился в Москву – к семье, к своему настоящему делу.

Еще в 1782 году Казаков начал строительство Московского университета. Образ этой кузницы «просвещенного разума» давался ему трудно, продумывались варианты: один, другой, третий… Здание возводилось более десяти лет, по частям – в три этапа. Одновременно зодчий совершенствовал его архитектурный облик: отказывался от усложненных элементов, от обилия скульптуры, добивался простоты и величественности. Завершенное здание, органично вошедшее в ансамбль центра Москвы, своей архитектурой напоминало крупную городскую усадьбу.

По-новому использовав традиционную схему – большое здание, с открытой к улице небольшой площадкой, архитектор возвел монументальное сооружение, П-образное в плане, неглубокий двор которого, образованный скругленными снаружи боковыми крыльями, был отделен от улицы ажурной оградой. Восьмиколонный портик ионического ордера с аттиком; купол в центре, венчающий большой круглый зал; рустовка нижней части здания, лопатки верхних этажей – все эти элементы говорят о развитии в творчестве Казакова классицистических принципов.

Еще одну чрезвычайно непростую художественную задачу предстояло решить мастеру при подготовке проекта дома Благородного собрания. В отличие от университета и других крупных общественных сооружений, он перестраивался из старого дома. Однако главная трудность состояла опять-таки в выработке совершенно нового образа общественного здания.

Казаков основное внимание уделил здесь интерьеру, создав один из шедевров – знаменитый Колонный зал Дворянского собрания. Вдоль стен прямоугольного в плане зала расставлены стройные белые колонны коринфского ордера. Крупные пропорции ордера, спокойные формы колонн, четкие очертания всех частей создают ощущение торжественности, что еще более подчеркивается полированной поверхностью белого искусственного мрамора, настенными зеркалами, прекрасными хрустальными люстрами. Этому залу простой и благородной архитектуры суждено было стать средоточием жизни граждан «дворянской Республики».

Внешне дом Благородного собрания также мало отличался от больших городских усадеб, которыми в те годы украсилась Москва. Талант Казакова был поистине многогранным, однако в наибольшей степени он раскрылся в многочисленных, осуществленных и неосуществленных, проектах жилых домов и усадеб.

В начале 1790-х годов Казаков строит дом Козицкой на Тверской. Это было двухэтажное здание, с хорошо развитым коринфским портиком, поставленным на высокий рустованный цоколь, и двумя ризалитами, в которых портику как бы отвечали окна, оформленные парными колоннадами, несущими большой сандрик – характерный для Казакова прием. Своими постройками (дома московского главнокомандующего, Бекетова, Голицына, Ермолова и др.) зодчий во многом способствовал созданию архитектурного облика этой улицы после пожара 1773 года.

Близким по характеру к дому Козицкой является и сохранившийся до наших дней дом отставного бригадира И.И. Демидова на Гороховской улице. Однако это уже не отдельный особняк, а главный дом большой городской усадьбы, построенной в конце 1780-х – начале 1790-х годов. Это классический пример казаковского жилого дома того времени. В нем соединились черты архитектуры предшествующего периода с новыми приемами, что выразилось, в частности, в замене прежней планировки осевой, при которой прямоугольные помещения располагаются в ряд по всей длине здания, а зал помещается в конце их. В связи с этим легкий коринфский портик композиционно связан с общим строем всех внутренних помещений, а не только с главным центральным залом.

В 1780-е годы Казаков работал над двумя сооружениями, которые заняли особое место среди его жилых построек. Дом Калинина и Павлова и дом Хрящева на Ильинке были, по существу, гостиными дворами, торговыми лавками. Архитектура дома Калинина и Павлова, украшенного шестиколонным портиком коринфского ордера, с арочными проемами галерей, была исполнена строгости и торжественности. Она во многом определила облик Ильинки на стыке веков. В последующем десятилетии Казаков, творчески развивая стилистические черты классицизма, также уделил большое внимание строительству жилых домов. Именно в 1790-е годы им были созданы такие совершенные образцы, как дома Губина и Барышникова.

Первый из них Казаков построил на Петровке, напротив Высоко-Петровского монастыря, для уральского заводчика М.И. Губина. Массивный объем здания – трехэтажного в центральной части и двухэтажного в боковых – при всей своей монументальности ни в коей мере не довлеет над улицей. Несомненно, этим обусловлено и то, что коринфские колонны не выступают от стены, а заполняют все пространство центральной ниши, и то, что в боковых крыльях здания использован малый ионический ордер с легкими рельефными скульптурными композициями.

Дальнейшее развитие творческие принципы Казакова нашли и в таких постройках конца века, как дошедший до настоящего времени со значительными изменениями дом И.С. Гагарина в Армянском переулке, планировка которого была примером рационального построения внутреннего пространства здания, или дом Мусиной-Пушкиной на Тверской, где сложная многоосевая композиция пришла на смену традиционной трехосевой.

Зодчий масштабно и глубоко раскрывает тему гармонии, столь много значившую для его современников. Если попытаться выбрать из огромного наследия Казакова только одно произведение, где эта тема была воплощена наиболее полно, то следует признать, что это Голицынская больница – одна из последних крупных работ мастера.

Проект был составлен в 1794 году. Строительство же началось спустя два года и завершилось в 1801 году. Использовав принцип планировки городской усадьбы с отступающим внутрь двора главным домом, флигелями и садом и включив тем самым ансамбль в группу расположенных рядом старых усадеб, Казаков одновременно связал его с протяженностью пространства улицы. Вдоль нее, а не торцами, он расположил боковые корпуса, а также ввел такой элемент, как белокаменная лестница, подымающаяся к порталу центрального здания. Наружный облик построек очень прост и строг: здесь господствуют дорические формы, статичные объемы.

На фоне гладких стен главного здания с вертикальными проемами окон четко выделяется величественный портик. Гармоническую завершенность постройке придает большой купол, венчающий круглую ротонду центрального зала-церкви. Если снаружи постройка производит впечатление сдержанности, то парадные интерьеры ее отличаются исключительной пышностью.

Последнее десятилетие в творчестве Матвея Федоровича не отмечено таким же активным строительством, как в предыдущие годы. В

этот период он завершает начатое в конце 1790-х годов. Пожалуй, единственной крупной постройкой этого периода, дошедшей до наших дней почти без изменений, была Павловская больница у Серпуховской заставы, которая строилась с 1802 по 1811 год.

Композиция и общее архитектурно-пространственное решение ансамбля, особенно главного корпуса, во многом напоминают Голицынскую больницу. Однако здесь архитектор в гораздо большей степени подчинил их специфическим требованиям лечебного учреждения. Нет сомнения, что в Павловской больнице зодчий стремился осуществить на практике новые тенденции в архитектурной эстетике – тенденции к простоте и одновременно к монументальности художественного образа сооружения, столь характерные для русского зодчества конца XVIII – начала XIX века.

Казаков едва ли не единственный из крупных художников эпохи Просвещения в России создал то, что называется школой. С полным основанием можно говорить о русском классицизме казаковской школы. Кстати сказать, даже дом зодчего в Златоустовском переулке был не просто жилищем семьи, но и своего рода домашним университетом искусств. Здесь под руководством Казакова много лет действовала архитектурная школа. В числе его учеников – архитекторы Родион Казаков, Еготов, Соколов, Бове, Тюрин, Бакарев.

Трудами многих из них восстанавливалась сожженная в 1812 году Москва, казаковская Москва. Сам архитектор не пережил тех бедственных событий. Перед вступлением французов в Москву семья увезла старого мастера в Рязань. Там встретил он известие о гибели города, которому были отданы труды всей его жизни. Не перенеся удара, Казаков скончался 7 ноября в Рязани и погребен в Троицком монастыре на окраине города.

Знаменательно, что в последние годы зодчий, будто предчувствуя приближение невиданной по масштабам культурной трагедии, собирал вместе со своими учениками чертежи наиважнейших построек классической Москвы, которые составили знаменитые альбомы Казакова – настоящую архитектурную энциклопедию эпохи Просвещения. Эти альбомы были, очевидно, составной частью уже поистине грандиозного замысла – «Генерального Москвы атласа из фасадических планов», представлявшего своего рода портрет столицы «дворянской Республики», иными словами, художественную модель Москвы. Работа над «фасадическим планом», начавшаяся в 1800 году, не была доведена до конца, следы же готовых его фрагментов затерялись. Сохранились только подготовительные материалы, в числе которых – уже упомянутые архитектурные альбомы – основной источник сведений о творчестве великого мастера.

Глубоко национальное по своим истокам и направленности творчество Казакова, которому присущи черты высокой гражданственности простоты и ясности самовыражения, постоянный поиск новых решений, – одна из наиболее интересных страниц в истории русского зодчества.

ЧАРЛЗ КАМЕРОН
(1743—1811)

Чарлз Камерон, строитель Павловска, знаменитых царскосельских залов, галереи и Агатовых комнат, главный архитектор Адмиралтейства начала 19-го столетия, был человеком необычайной судьбы, которая все еще открывается в своем действительном характере подчас благодаря

случайностям, но чаще лишь в результате длительных и кропотливых усилий исследователей. Многое в его биографии все еще остается неизвестным. Скрытность, замкнутость характера Камерона обусловили исключительную скудость сведений о нем. Личный архив архитектора также не уцелел.

Долгое время считалось, что он принадлежал к известному шотландскому клану Камеронов и был сыном Эвена Камерона из Лоухилла, знаменитого вождя шотландцев в период восстания 1745—1746 годов, направленного против правящей ганноверской династии в пользу Стюартов. Позднее удалось выяснить, что на самом деле Чарлз Камерон родился в середине 1740-х годов в семье отнюдь не аристократической, но и не бедной – «среднего достатка». Его отец – Уолтер Камерон был подрядчиком средней руки, кроме того, занимался операциями по продаже земли Чарлз был официально зачислен в ученики к своему отцу. Это позволяет исследовательнице И. Рей с достаточной точностью назвать год рождения Камерона. У цеха плотников была традиция, которая обычно не нарушалась. Семилетнее обучение будущих членов заканчивалось, когда им исполнялось 24 года. Отступлений от этого правила почти не делалось. Начав в 1760 году, Камерон должен был завершить курс обучения к 1767-му. Итак, по версии Рей, Чарлз родился в 1743 году.

Вначале его судьба складывалась благополучно и обыкновенно. Он, видимо, должен был унаследовать строительное предприятие своего отца. Не случайно последний официально зачислил его своим учеником и оформил надлежащие документы в Компании плотников. Однако Чарлз сам направил свою жизнь по другому пути. В определенный момент планы отца перестали его удовлетворять. Он так никогда и не стал членом Компании плотников, то есть бросил учебу.

Его приблизил к себе Исаак Веар, видный архитектор и строительный деятель середины XVIII века. Он собирался издать книгу о термах римлян и привлек молодого человека к работе над ней. В 1766 году учитель, который, возможно, хотел, чтобы Камерон женился на его дочери, умер. Молодой человек решил продолжать работу над изданием и таким образом прославиться. Камерон отправился в Италию, поскольку считал, что обмеры терм – это «произведение Палладио, которое не было им окончательно выправлено, дошло до нас в очень несовершенном виде. То, что теперь предлагается… имеет целью пополнить этот недостаток». Молодой исследователь хотел, чтобы не замеченные издателем Палладио ошибки были исправлены.

Стремясь проникнуть в детали и композицию античных памятников, мастер в то же время принимал Рим позднейших периодов, современный ему и более ранний, барочный.

По возвращении Чарлз Камерон, окрыленный надеждами, готовит издание «Терм римлян», и оно в 1772 году выходит в свет на двух языках – английском и французском в виде огромного увража, оформленное с пышностью и даже, следует сказать – монументальностью. Книгу продают в Лондоне и Париже. В 1774 и 1775 годах появляются последовательные переиздания. Мастер выставляет свои рисунки терм Антонина в «Обществе искусств» одновременно с первой публикацией книги, и это привлекает к ней дополнительное внимание. Камерон живет в доме отца среди картин и

книг, которых у него накопилось значительное число. В описи его имущества говорится о «10 книжных шкафах, 20 бюстах, 20 картинах, 20 портретах, 500 книгах с гравюрами на меди, 500 книгах с иными иллюстрациями, еще 300 книгах и 1000 гравюрах…»

Жизнь его, казалось бы, развивается удачно. Но в 1775 году ее уклад был разрушен банкротством Уолтера Камерона. А позже разразилось нечто невероятное. Чарлз возбудил судебный иск против разорившегося отца, требуя вернуть картины и книги. Это событие навсегда оставило тяжкие воспоминания в душе мастера. Для него в середине 1770-х годов рухнуло все, что составляло его жизнь.

Заказов или должности ему получить не удавалось. Он пытался занять место инспектора строительных работ в одном из округов Мидлсекса, но безуспешно. Неизвестно, на какие средства он жил.

В 1779 году Камерон приехал в Россию архитектором, не создавшим ни одного сколько-нибудь известного сооружения. Его пожитки были очень скромны – несколько экземпляров «Терм римлян». Камерона пригласили в связи с намерением строить термы в Царском Селе – как известного специалиста. Он должен был возвести дом, «где в одном лице можно было бы встретить Цезаря, Цицерона и Мецената».

Перед мастером впервые в жизни открылись возможности воплощения своих замыслов, и он начал строить, не считаясь ни с какими установленными формами прохождения дел или порядка производства работ, не обращая внимания на чиновников царскосельской конторы строений. Со страстной поспешностью он создал залы царскосельского дворца и Агатовые комнаты.

В Павловске Камерон вел себя по-другому, но не менее решительно, не церемонясь не только с управляющим, но и с августейшими хозяевами. Будущая императрица Мария Федоровна писала Кюхельбекеру: «Вы знаете хорошо по опыту, что мягкостью невозможно воздействовать на Камерона, но скажите ему… что он невыносим и чтобы он поберегся».

Фактически Камерон был архитектором двух ансамблей – Царского Села и Павловска. С 1780 по 1796 год он занимался перестройкой существовавших зданий, проектированием и возведением новых. Только в конце жизни характер его деятельности изменился. В отличие от Кваренги, Старова, Львова, Баженова, он не выполнял частные заказы.

Он был загружен до предела в первые пять лет своей жизни в России (до 1785 года). Тогда были созданы проекты практически всех его построек – Агатовых комнат, галереи, всех царскосельских апартаментов, отделанных им, со знаменитыми Арабесковым, Лионским, Китайским залами, Опочивальней, Зеленой столовой. Кроме того, в те же годы он построил несколько павильонов царскосельского парка: пирамиду, два китайских моста. Все эти проекты были исполнены до 1787 года.

Сначала ему было поручено сделать новый интерьер нескольких залов Царскосельского дворца, заменив беспокойное убранство Растрелли более строгим, таким, какое Чарлз Камерон видел на руинах античного Рима. Вместо золотых раковин и завитков с цветами и толстыми амурами он поставил в нишах и на стенах настоящие куски мраморных античных статуй и барельефов, только что выкопанных из земли.

Все, кто имели доступ во дворец, приходили смотреть отделываемые залы во время работ еще задолго до их открытия. Сама заказчица была тоже довольна. Она любовалась и не могла налюбоваться Лионской гостиной, стены которой были обиты лионским шелком; Арабесковой комнатой, украшенной живописными орнаментами; спальней, с тонкими стеклянными колонками; кабинетом, названным в шутку «табакеркой», потому что Камерон все стены обложил белым вперемежку с синим стеклом, а сверху закрепил их золочеными бронзовыми пальметками, будто ювелирную коробочку-табакерку.

На берегу речки Славянки возник скромный, но в то же время торжественно красивый Храм Дружбы. Здесь все располагает к тихому отдыху, чтению книги или мечтам. Кругом так поэтично раскинулся пейзажный парк, и Храм Дружбы со своими мощными колоннами и прохладною тенью ласково манит к себе. Невольно каждому хочется подойти к нему. Его нельзя забыть и спутать с каким-нибудь другим павильоном. Этот павильон позднее вдохновил многих архитекторов на красивые архитектурные решения.

Другой павильон – Вольер – птичник, не просто клетка или хозяйственный птичий двор, а классический павильон с колоннадами, в котором посередине находилась красивая зала с зеркалами, мягкими диванами и цветами; к ней примыкали: с одной стороны открытая галерея, в которой стояли древние урны, как символ вечности, и с другой стороны – помещение для певчих птиц, как символ жизни.

Архитектурные замыслы Камерона отличались от произведений других архитекторов внутренним содержанием. В каждом из них был вложен или красивый поэтический образ или смысл.

Наконец, самое замечательное его произведение, о котором он мечтал всю жизнь и которое осуществил – это термы в Царском Селе. Все, чем он был восхищен в молодые годы, когда производил раскопки древних терм в Риме, он воплотил здесь в жизнь. В так называемых Агатовых комнатах он поместил в первом этаже теплые и холодные ванные помещения с комнатами для отдыха и массажа, во втором этаже – залы для занятий и бесед и библиотеку. Агатовые комнаты соединялись с дворцом висячим садом, разросшимся на высоте второго этажа. К саду примыкала названная позднее именем Камерона большая галерея, с которой можно было в хорошую погоду смотреть на праздничные иллюминации, гуляния в парке и на озере, а в ветреные и дождливые дни совершать прогулки внутри застекленной части. С галереи спускалась красивая лестница и пологий «пандус» – прямой спуск без ступеней, украшенный статуями. Такой была осуществленная мечта архитектора.

В эти годы он создает произведения, которые упрочили в истории искусств его репутацию как одного из наиболее изысканных мастеров архитектуры 18-го столетия.

Проектирование города Софии, располагавшегося за Екатерининским парком, также велось в 1780—1785 годах, хотя осуществление замысла Камерона не только затянулось, но и вообще состоялось лишь в небольшой части. На протяжении последующих двадцати лет Чарлз Камерон строит в этом ансамбле несколько павильонов: молочню, кухню, холодную ванну. В Царском Селе он

производит разнообразные доделки. Бесконечно тянется строительство Китайской деревни, начатое задолго до приезда Камерона и так никогда и не закончившееся.

Наверное, он вложил столько надежд в свои замыслы, так был уверен, что добьется успеха и перед ним раскроются в России перспективы творчества, не омраченного гонениями и недоброжелательством, что любые неприятности раздражали его и приводили в отчаяние.

Камерон, насколько можно судить по документам, на протяжении пяти лет своей наиболее активной деятельности в Царском Селе совершенно не считался ни с какими финансовыми соображениями: платил подрядчикам то, что они запрашивали, а иногда вообще не платил, требовал дорогих материалов, выписывал из-за границы мебель, разные украшения для дворцовых залов и часть их не принял, добиваясь высшего качества, заставлял по несколько раз переделывать одну и ту же работу и т д. Он был увлечен своими замыслами и, как писал сам, стремился лишь к тому, «чтобы привести дело в настоящую совершенность», не думая о том, как бы сделать дешевле. Это не устраивало Екатерину II. Она заставила Камерона перенести еще один тяжкий удар, снова разрушивший его иллюзии, подобный тем, что уже пришлось ему переживать в Англии.

По ее приказу была назначена специальная комиссия для расследования деятельности Камерона. Началось разбирательство, продолжавшееся несколько лет. В течение этого времени ему практически не давали новых заказов. Хотя комиссия никаких особенных проступков, в конце концов, не обнаружила и в вину Камерону ничего существенного, кроме неаккуратности, поставлено не было, но мастер утерял свою прежнюю горячность и стремление к работе. Это неудивительно; многие месяцы ему приходилось отвечать на бесконечные запросы, часто вызванные неразберихой в конторе строений села Царского, а то и забывчивостью императрицы.

Камерон все же остался в Царском Селе, хотя на рубеже 1780—1790-х годов ему поручали очень немногое. В августе 1791 года он уехал в Англию, «получив временный отпуск с тем, чтобы возвратиться к своим строениям». На родине архитектурный мир встретил Камерона неприязненно, хотя и было признано, что «он достиг высокого положения в чужой стране». Его кандидатура в ходе избрания членов создавшегося тогда архитектурного общества была отвергнута, причем распространились неприятные для зодчего слухи о его прошлом. Камерон вновь покинул Англию. Тем не менее поездка укрепила его положение придворного архитектора. Возможно, возникли опасения, что зодчий может однажды уехать и не вернуться.

В начале 1790-х годов он развивает комплекс терм: создает пандус, ведущий к Агатовым комнатам, в 1792 году проектирует вторую галерею – «Храм памяти», посвященный турецким войнам, который должен был предшествовать пандусу и встречать движение от Гатчинских ворот триумфальной аркой. В 1795 году зодчий создает проект крошечной домовой церкви сзади Агатовых комнат, впоследствии возведенной И. Нееловым со значительными изменениями.

Комиссия от строений села Царского чинила ему разнообразные препятствия. Якобы было потеряно письмо зодчего с перечислением

материалов для Храма Памяти, которые следовало запасти для возведения, и строительство затянулось почти на год. Трудно предположить, чтобы подобные события могли «окрылить» архитектора. Тем важнее для нас то, что выходило за рамки официальной деятельности мастера – характер его частной жизни, каким он стал в России.

Камерона сразу по приезде поселили во флигеле, пристроенном к царскосельской оранжерее. Квартира архитектора была довольно просторной. Отдельный вход вел в вестибюль, откуда направо доступ был в собственные комнаты Камерона, а налево – в несколько смежных помещений, вытянувшихся вдоль стены оранжереи, где располагалась его чертежная. Из квартиры легко можно было пройти в оранжерею, где стояли в кадках более сотни апельсиновых деревьев. Скорее всего, для одинокого архитектора было немаловажно то, что на другом конце здания в симметрично расположенном флигеле жил английский садовник Д. Буш, создатель многих частей царскосельских парков, и его дочери.

В мае 1784 года Чарлз Камерон сделал предложение Екатерине Буш и женился на ней. В это время его окружали ученики, правда, часто менявшиеся, но все же зодчий постоянно работал вместе с несколькими молодыми людьми. Среди них были будущие архитекторы и строители: Иван Ростовцев, Павел Лукин, Александр Шмидт, Федор Уткин, Николай Рогачев и другие. Кажется, что с одиночеством и жизненными трудностями было покончено. Однако вспомним, что женился Камерон за два месяца до того, как была учреждена комиссия, разбиравшая его деятельность. Спокойствие вновь оказалось недолговечным.

В доме Камерона многое соответствовало привычкам и склонностям хозяина. Еще в Англии он стал библиофилом, начал собирать гравюры и картины. Видимо, он почти всю коллекцию потерял при распродаже имущества отца. В России он вновь отдался своему увлечению, которое привело к появлению огромной библиотеки, печатный каталог которой составляет две сотни страниц.

Семнадцать лет провел Чарлз Камерон в перестроенном флигеле при царской оранжерее, из них двенадцать – после женитьбы. Здесь он занимался вместе с помощниками, разместил свою библиотеку и коллекции. В декабре 1796 года дом был у него отнят. Видимо, не зря предупреждали зодчего во время бесконечных пререканий по поводу отделки Павловского дворца, когда мастер непреклонно настаивал на своем мнении, что нельзя «раздражать Павла Петровича, это может плохо кончиться».

Три года Камерон был в опале. Лишь в августе 1800 года архитектора вновь приняли на государственную службу. Его поселили в той же оранжерее, но в другой ее половине, которая ранее составляла часть квартиры Буша. Мастеру поручили работы, правда, уже только в Павловске, а не в Царском Селе, где ничего не строили в тот период, и, напротив, разобрали близкий к окончанию монументальный Храм Памяти – последнее произведение Камерона в ансамбле. Зодчий создает знаменитый павильон «Трех граций», проектирует Елизаветин павильон в Павловском парке. Но вскоре обстоятельства его жизни снова решительно меняются.

В 1803 году Камерон был назначен Адмиралтейским архитектором. Теперь уже навсегда он покидает Царское Село и переселяется в Петербург. Для него начинается жизнь, полная хлопот и мелких административных дел, которые вряд ли могли его интересовать. Одновременно мастеру поручали составление проектов крупных сооружений, таких как Андреевский собор в Кронштадте или новая застройка района Галерной гавани на Васильевском острове.

По должности Камерону полагалась казенная квартира, и ее выделили для него в Инженерном замке. Двор избегал это сооружение, связанное с воспоминаниями о недавней насильственной смерти Павла I, и использовался дворец самым необыкновенным образом. Его превратили в «общежитие», где отдельные залы и апартаменты были отданы различным чиновникам инженерного ведомства.

Благодаря крупному военному инженеру и библиофилу Сухтелену архитектор вошел в дружеский круг петербургских инженеров, строителей, художников. В середине 1800-х годов он снова обрел общество тех, кто, насколько можно судить по отрывочным воспоминаниям, разделял его устремления и ценил его талант. Причем и в это время он жил сравнительно спокойно, особенно после отставки, последовавшей 25 мая 1805 года.

Камерон умер в Петербурге в конце 1811 года, незадолго до начала войны с Наполеоном.

ДЖАКОМО КВАРЕНГИ (1744—1817)

20 сентября 1744 года у представителей двух известных итальянских семей Джакомо Антонио Кваренги и Марии Урсулы Рота родился второй сын, названный в честь отца Джакомо Антонио. Это произошло в живописном маленьком селении Капиатоне округа Рота д'Иманья, входящего в провинцию северо-итальянского города Бергамо.

Как писал позднее сам зодчий, он «с детских лет показывал самое искреннее призвание к художествам», однако родители готовили ему другую карьеру. В семье существовал давний обычай: в случае, если родятся три сына, два из них должны принять сан священнослужителя, а так как Джакомо был из трех сыновей вторым, то родители настаивали на соблюдении устоявшейся традиции и рассчитывали на то, что он обязательно облачится в рясу. Начальное образование Джакомо получил в самом значительном и известном в Бергамо коллеже «Милосердие». Отец настоял, чтобы он изучил философию и юриспруденцию. Кваренги вспоминал: «…не могу достаточно выразить отвращение, с которым я предавался таким занятиям. Но не буду отрицать, что в курсе риторики я чувствовал особенную склонность к поэзии и что мне до крайности нравились три изящнейших латинских поэта – Катулл, Тибулл и более всех Вергилий, из которых я перевел в итальянских стихах несколько произведений… но наклонность, сильно влекшая меня к художествам, не позволявшая, чтобы я стал ни поэтом, ни философом, ни духовным лицом, была причиною того, что я извлек мало или совсем не извлек плодов из таких упражнений».

Видя увлеченность сына изобразительным искусством, отец Кваренги решил предоставить сыну возможность учиться рисованию у

лучших художников города Бергамо – Паоло Бономини и Джованни Раджи. Однако Кваренги был недоволен их руководством, считая их манеру устаревшей.

В это время юноша попал под влияние нежелательной, по мнению отца, компании. Стремясь изолировать сына от дурных друзей, родители стали оказывать на него сильное давление, добиваясь даже того, чтобы он удалился в монастырь Сан-Кассино.

Но, в конце концов, сдался отец. Он согласился с настойчивым желанием сына. Кваренги уехал в Рим. Там в течение первых четырех-пяти лет он неоднократно менял творческие мастерские и не получил систематических знаний ни по живописи, ни по архитектуре, однако, как можно понять из его слов, архитектурные мастерские были удобным местом для рисования. Именно рисунок являлся той главной областью его творчества, которую Кваренги непрестанно развивал.

Полный сомнений относительно правильности методов изучения архитектурного искусства, преподносимых его римскими учителями, Кваренги натолкнулся однажды на знаменитый трактат архитектора Андреа Палладио «Четыре книги об архитектуре». Он нашел близкую и созвучную его мировоззрению методику творчества и раскрытие тектоники зодчества.

В конце 1760-х годов от ирландского скульптора Кристофера Юкстона, совершенствовавшегося в Риме, Джакомо получил заказ на проекты двух особняков «для английских господ» и выполнил поручение с успехом «к удовольствию названных господ». После этого он разработал проекты каминов, а также таких утилитарных зданий, как склады, тоже для англичан. Вскоре Кваренги получил признание и у итальянских заказчиков.

В письме к Маркези Кваренги писал: «Более значительным по сравнению с проектом для Англии было задание, которое я получил в 1770 году от монахов-бенедиктинцев и в котором они просили обновить их старую церковь Санта-Сколастика. Я должен буду преодолеть большие трудности, прежде чем прийти к какому-либо решению, поскольку мне было поставлено условие не трогать ни одного камня прежней постройки, хотя во всей церкви не было ни одной части, которая соответствовала бы другой. После тщательного изучения постройки и большого количества потраченных усилий я, наконец, составил проект новой церкви внутри старой».

Кваренги, которому было тогда около двадцати девяти лет, должен был решить поистине одну из самых трудных в архитектуре задач, связанную с реконструкцией существовавшего средневекового здания. И он ее выполнил умело. Первый камень был заложен 3 мая 1770 года, а закончилась стройка осенью 1773 года.

Кваренги был удовлетворен своим первым осуществленным замыслом. «…Благодаря усидчивому изучению и труду я справился с делом и построил по плану новую церковь внутри старой», – писал он. По мнению итальянского историографа Джованни Петрини, «интерьер церкви Св. Сколастики является одним из первых и самых ценных примеров неоклассицизма… богатого мотивами художественного и исторического значения… единственным в Лациуме».

Бракосочетание Джакомо Кваренги и Марии Фортуна Маццолени состоялось в Бергамо в церкви Санта-Агата дель Кармино 31 июля 1775 года. Спустя короткое время супруги приехали в Рим. В следующем году у них родилась дочь, названная по католической традиции несколькими именами – Теодолинда Камилла Джельтруда Луиджи.

Достаточно длинный перечень архитектурных работ Кваренги говорит о его признании как архитектора заказчиками – соотечественниками и иноземцами. Он работал и для Рима, и для Бергамо, его проекты были отправлены в Англию, Швецию; в конце 1770-х годов он был вхож в круги римской знати. Возможность путешествовать обеспечивалась достаточным его благосостоянием, которое после женитьбы было упрочено. И сам Кваренги, и его жена были представителями влиятельных на севере Италии и обеспеченных семейств.

Когда ему предложили поступить на службу в Россию, Кваренги согласился почти сразу. Здесь он надеялся широко использовать свои знания и способности. В январе 1780 года зодчий приехал в Москву.

По своему служебному положению «архитектора двора ее величества» Кваренги был обязан исполнять в первую очередь заказы Екатерины II. Первой работой зодчего в Москве была перестройка императорского, так называемого Екатерининского дворца на Яузе. К этому времени Екатерина II уже успела оценить по достоинству выдающиеся способности архитектора, и в феврале 1782 года поручила ему разработку проекта всего внутреннего убранства московского дворца, «а равно и фасад, по колику можно поправить».

Архитектору пришлось разрабатывать свои предложения, не ознакомившись воочию с московским зданием и только изучив находившийся в Петербурге старый проект, который был уже в основном осуществлен. В этих условиях для Кваренги оставалась возможность лишь «причесать» по-новому готовую постройку.

Зодчий с честью вышел из этого трудного положения. Он предложил акцентировать центральные части продольных фасадов протяженными колоннадами большого ордера. Антаблемент этого ордера он продолжил по периметру всего дворца и завершил его балюстрадой вдоль края крыши. Лаконичными приемами Кваренги добился подчеркнуто горизонтальной системы архитектурного оформления.

В 1780-е годы Кваренги работал не покладая рук. Сам зодчий сообщал Маркези, что построил к 1785 году уже пять церквей – «одна в Славянке, одна в Пулкове, одна в Федоровском посаде, одна на Софийском кладбище для погребения…». Пятой церковью Кваренги считал мавзолей Ланского.

Одним из самых значительных сооружений Кваренги является простое, но величественное здание Академии наук на набережной Невы. Его строительство было вызвано отсутствием резиденции, приличествующей престижу учреждения, олицетворявшего русскую науку и культуру. Работы начались в 1783 году.

Здание с восьмиколонным портиком ионического ордера и фронтоном, в проекте украшенным статуями, поднято на цокольный этаж. Оно было поставлено на самой кромке невского, тогда еще не

обработанного берега реки, что и заставило архитектора наружную парадную лестницу развернуть по фронту на два схода. Этот храм науки поражает и ныне ясностью образа и сильной пластикой главного фасада, несомненно, рассчитанного на восприятие с другого берега реки от Сенатской площади.

В связи с перепланировками Зимнего дворца театр с ярусами лож, оказавшийся в окружении дворцовых покоев, стал неудобным, и 3 сентября 1783 года появился указ о начале постройки «при эрмитаже каменного театра… по планам и под надзиранием архитектора Гваренгия».

Перед зодчим была поставлена трудна задача – разместить театр в очень стесненном месте – во дворе Малого Эрмитажа, над конюшенным корпусом. Это обстоятельство предопределяло относительно небольшие размеры сооружения и, быть может, его конфигурацию.

В 1787 году в Петербурге появилось роскошное издание с гравированными чертежами только что выстроенного Эрмитажного театра и с описанием на французском языке, выполненным самим Кваренги. Он писал, что «старался дать театру античный вид, согласуя его в то же время с современными требованиями… Все места одинаково почетны, и каждый может сидеть там, где ему заблагорассудится… На полукруглой форме театра я остановился по двум причинам: во-первых, она наиболее удобна в зрительном отношении и, во-вторых, каждый из зрителей со своего места может видеть всех окружающих, что при полном зале дает очень приятное зрелище. Я старался дать архитектуре театра благородный и строгий характер. Поэтому я воспользовался наиболее подходящими друг к другу и к идее здания украшениями. Колонны и стены сделаны из фальшивого мрамора. Вместо завитков я поместил в коринфских капителях сценические маски, следуя образцам различных античных капителей…»

В конце 1780-х годов Кваренги участвовал в небольшом закрытом конкурсе, объявленном графом Н.П. Шереметевым. Дом на Никольской не был построен. Граф решил ограничиться перестройкой своей загородной резиденции в Останкино. Для участия в этой работе он пригласил несколько зодчих, в том числе и Кваренги. Проектирование домашнего театра Шереметева было особенно приятно для Кваренги, потому что он был лично знаком с П.И. Ковалевой-Жемчуговой, ведущей актрисой этой группы, в прошлом крепостной, а затем женой графа Шереметева.

Процесс проектирования знаменитого Александровского дворца и поисков его окончательного решения занял у Кваренги всего лишь один год, так как уже 5 августа 1792 года были начаты торги на постройку.

Невозможность из-за местности, отведенной для дворца, получить необходимый фронт для раскрытой композиции заставила Кваренги отказаться от создания широкого пространственного ансамбля. Служебный кухонный П-образный корпус он разместил асимметрично, ближе к улице со стороны бокового фасада, вне композиционной связи с дворцом.

Александровский дворец – свободно стоящее в парке открытое сооружение, композиционно единое с регулярной частью Нового сада, – предстал как антитеза замкнутому ансамблю Екатерининского дворца Растрелли. Ансамбли Екатерининского и Александровского дворцов стали ярким воплощением двух архитектурных мировоззрений: барокко – с замкнутыми ансамблями и классицизма – с открытыми ансамблями,

формирующими окружающее пространство.

Как писал сам Кваренги, в его творчество часто вмешивалась Екатерина II: «Ее величество иногда берет на себя труд набрасывать мне свои замыслы и собственноручные эскизы и желает при этом, чтобы я имел полную свободу и возможность привлекать к работе всех тех художников, которые мне нужны как исполнители». Такое вмешательство ставило зодчего порой в затруднительное положение, однако его непререкаемый авторитет, завоеванный им у императрицы трудолюбием и блестящим воплощением всех ее требований и собственных замыслов, позволял ему обходить острые углы и вводить в правильные архитектурные рамки все даваемые ему предначертания. Кваренги сумел сохранить высокий авторитет и у преемника царицы Павла I, а затем и у императора Александра I, чему немало способствовало успешное завершение нового дворца в Царском Селе.

После окончания строительства Эрмитажного театра зодчий просил разрешения «ввиду… многочисленной семьи и бед, вызванных болезнями», поселиться в одном из помещений этого здания, обращенном окнами на Неву. Разрешение было получено. Там он и жил до конца своих дней.

До 1793 года спутницей жизни Кваренги оставалась Мария Фортуната. Их первенец – дочь Теодолинда оставалась в Италии и воспитывалась в одном из миланских монастырей. Из детей, родившихся в Петербурге, две девочки умерли во время эпидемии 1788 года. В следующем году родился сын Федерико, а еще год спустя – Джулио, который, как и отец, стал архитектором и сыграл важную роль в популяризации его произведений.

В 1793 году в семье Кваренги произошла трагедия: во время родов скончалась его жена, оставив на руках беспомощного отца новорожденную девочку и еще четырех малолетних детей. К уходу за ними, по его словам, Кваренги «был совершенно не приспособлен». Соболезнования друзей, знакомых, сотоварищей по работе и даже самой императрицы мало облегчали участь овдовевшего Кваренги. Он решил вместе с детьми поехать в Бергамо, чтобы быть ближе к родным и семье Маццолени. Зимой 1793—1794 годов зодчий покинул Петербург.

Осенью 1796 года Кваренги вернулся. Он вступил во второй брак с Анной Катериной Конради. Анна Конради была лютеранкой, и потому к этому браку родственники в Италии отнеслись отрицательно. Кваренги с новой женой в Италию так и не поехал.

К тому времени известность Кваренги как выдающегося архитектора двора Екатерины II вышла за пределы России. Это выразилось в том, что 26 января 1796 года он был избран членом шведской Королевской академии искусств. Высокое избрание было осуществлено не без участия его шведских друзей – скульптура Т. Сергеля и архитекторов Ф.М. Пипера и Ф. Блома. Кваренги часто посылал им свои чертежи и рисунки, держа их тем самым в курсе своих работ.

Официальное признание зодчего санкт-петербургской Академией художеств, как ни странно, произошло значительно позднее. Только 1 сентября 1805 года на чрезвычайном собрании академии Кваренги был избран в «почетные вольные общники».

В первые годы нового века Кваренги проектировал и строил почти одновременно два значительных здания учебно-воспитательного назначения. Одно из них – Екатерининский институт – существует и ныне. Оно выстроено в 1804—1807 годах на набережной Фонтанки. Постройка другого началась в 1806 году, и через два года уже велись отделочные работы. Это – широко известное здание Смольного института.

Участок, где предполагалось разместить здание Екатерининского института, был занят обширным садом, принадлежащим так называемому Итальянскому дворцу. Имея в своем распоряжении большое пространство запущенного сада и ветхий дворец, Кваренги спроектировал обширный замкнутый ансамбль из четырех корпусов, охватывавших квадратный двор, в центре которого разместил круглую купольную церковь, связанную крытыми переходами с двумя боковыми корпусами.

Проект оказался чрезмерно дорогим, и архитектор представил новый вариант в виде одного корпуса, поставленного вдоль набережной. На оси здания в саду Кваренги предусмотрел невысокую купольную ротонду церкви и две одноэтажные бытовые постройки. Затем зодчий сделал еще один вариант главного фасада, обогащенного за счет фронтонного портика из восьми полуколонн коринфского ордера, поднятых на аркаду первого рустованного этажа. В отличие от предыдущих вариантов в проекте, утвержденном в июне 1804 года, не была предусмотрена церковь.

Проект здания Смольного института Кваренги разрабатывал в конце 1805 – начале 1806 года, а в мае этого года уже состоялась торжественная закладка. Понимая необходимость войти своим зданием в ансамбль со Смольным монастырем Растрелли и Александровским институтом Фельтена, расположенным по другую сторону монастыря, Кваренги сделал достаточно точный чертеж существующих строений, и в их ансамбль гармонично ввел запроектированное здание института. Главным фасадом Смольный развернут на запад – в ту же сторону, куда были обращены и вход в монастырь, и главный фасад Александровского института.

Здание имеет ясную планировку и простую по композиции, но нарядную по формам архитектуру главного фасада с совершенной колоннадой композитного стиля; она гордо поднята на высокую аркаду портика. Торжественный характер архитектуры Смольного института и решение его в ансамбле с архитектурой соседних строений и берегом Невы позволяют видеть в нем явление высокого классицизма и ставят в ряд лучших произведений этого стиля, возведенных в Петербурге.

В те же годы Кваренги создал великолепное монументальное здание Конногвардейского манежа на ответственнейшем месте в центре Петербурга. Здание включалось в комплекс казарм конногвардейского полка и торцевым фасадом с глубоким портиком замкнуло далекую перспективу на запад от формирующейся площади перед Зимним дворцом. Постройка манежа в 1804—1807 годах явилась важным звеном в коренном преобразовании центра столицы.

Известно, что Кваренги был человеком честным, доброжелательным и отзывчивым. В одном из писем он пишет о своем чересчур горячем характере, от которого он, прежде всего, сам и страдал: «При всей своей вспыльчивости я отходчив и не могу обидеть даже мухи. И если представляется возможность обеспечить какие-либо выгоды тем, кто

работает со мною, я этого никогда не упускаю».

В другом письме он писал: «Здесь достаточно много людей, которые находились в тяжелом положении, и вытащенных мною из крайней нищеты. Но эти же самые люди готовы разорвать меня на части и представить меня таким, каким я не являюсь. Но я не очень обращаю внимание на выходки этих людей. Наоборот, я мщу им только тем, что делаю добро, когда мне представляется возможность».

Второй брак Кваренги длился около десяти лет. В 1811 году Кваренги снова приехал на короткий срок в Италию, чтобы уладить дела с недвижимым имуществом и присутствовать на бракосочетании любимой дочери Катины. Там же летом он вступил в третий брак с Марией Лаурой Бьянкой Соттокаса. Ему тогда было шестьдесят семь лет. А. Мацци в биографии зодчего пишет, что «Соттокаса вышла замуж не за красивую внешность Кваренги. Можно думать, что она решилась на этот шаг, надеясь жить в том же дворце, где жила царская семья самого большого государства в Европе, и пользоваться теми же самыми благами». После женитьбы Кваренги возвратился в Петербург и вскоре «понял, что ошибся и не последовал вовремя советам своих друзей не заключать этого необдуманного брака». Брак со стороны жены был по расчету.

Много огорчений причинили Кваренги и его дети. В 1812 году он писал дружески расположенному к нему шведскому посланнику в России Стедингу: «Мое путешествие в Италию было для меня фатальным не только из-за полного крушения всех моих дел, но в особенности из-за дурного поведения детей моих, которые продали и рассеяли всю коллекцию моих старинных рисунков, а также книг, а Катина, которая подавала такие надежды и так была хорошо воспитана, тоже ничего не сделала и вышла замуж, будучи весьма осведомленной. Слишком преувеличенная моя деликатность и романтичность были причиной моей привязанности и моего выбора, который она не заслуживала».

Кваренги стал утрачивать веру даже в близких людей. В том же письме он сетует и на петербургское окружение: «Несмотря на всю доброту е. в. ко мне, все его окружение думает иначе, и зависть приводит к тому, что они мне всюду служат дурную службу и до сих пор я не нашел никого, кто бы решился сообщить е. и. в. о моем состоянии дел… Надо быть готовым ко всяким неприятностям со стороны всяких возвысившихся людей». Пессимизм объяснялся, с одной стороны, тем, что состарившийся зодчий, действительно, все больше уступал место в творческой жизни столицы архитекторам нового поколения, а с другой – драматическими событиями, происшедшими в Италии и коснувшимися его лично.

Когда в 1812 году велась подготовка к походу Наполеона на Россию, итальянский король приказал всем итальянцам вернуться в Италию. Кваренги решительно отказался. За это он был приговорен королем к смертной казни и конфискации всего имущества. Италии как родины у него не стало. Новая родина – Россия – приняла его в число своих славных сынов.

Зато с каким юношеским подъемом, с каким талантом престарелый Кваренги поставил Триумфальные Нарвские ворота для победной русской армии, возвращавшейся в 1814 году из Франции! С каким воодушевлением и мастерством он составил проект «Храма в память 1812 г.» для постройки

в Москве!

Но построить ему помешала смерть. 2 марта 1817 года он скончался в Санкт-Петербурге и был похоронен на Волковом кладбище. В 1967 году останки перезахоронены в некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры. В том же году в его честь был установлен памятник перед зданием Ассигнационного банка.

Важную часть наследия Кваренги составили тонированные акварелью рисунки с видами Москвы и Петербурга, а также проекты мебели и утвари.

ИВАН ЕГОРОВИЧ СТАРОВ (1745—1808)

Произведения Старова отличают идейная и художественная выразительность, ясность и логичность планировочного и объемного решения, монументальность, достигнутые лаконичными средствами. В своих творческих исканиях Старов был на уровне высших достижений культуры своего времени. По своей величавой простоте, архитектоничности, скульптурности его произведения могут быть поставлены рядом с лучшими сооружениями всех времен и народов. Знаток истории искусства академик И.Э. Грабарь называл Старова «одним из одареннейших зодчих мира».

Иван Егорович Старов родился 23 февраля 1745 года в Москве в семье дьякона. Для того времени это была весьма культурная среда. Он обучался в школе для детей «духовного чина». Когда мальчику минуло одиннадцать лет, родители, стремясь дать ему светское образование, отдали сына в гимназию при Московском университете. Он стал одним из первых ее питомцев.

С самого основания Академии художеств в ней преподавал Александр Федорович Кокоринов. Он был одним из первых профессоров академии, а в 1761 году стал ее директором. Именно в том году Кокоринов сообщил И.И. Шувалову о результатах экзаменов, состоявшихся 1 сентября 1761 года, на которых Иван Старов занял первое место по архитектурному классу.

Впоследствии у Кокоринова и Старова появились родственные связи. Кокоринов женился на старшей дочери богача-горнозаводчика Г.А. Демидова, Пульхерии Григорьевне. Она же была родной сестрой жены Старова, Натальи Григорьевны. Несмотря на значительную разницу в возрасте (восемнадцать лет), отношения зодчих были не только родственными, но и дружескими. После кончины Кокоринова в 1772 году Старов спроектировал надгробие для его могилы.

Если даже ограничиться упоминанием только двух имен – Кокоринова и Деламота как архитектурных наставников Старова в Академии художеств, то серьезность его подготовки станет очевидной.

Старов оказался в числе воспитанников первого выпуска Академии художеств, состоявшегося в 1762 году. Восемнадцатилетний архитектор получил основательную теоретическую подготовку. По окончании академии Старову вручили шпагу (знак личного дворянства), а за успехи и несомненный талант – золотую медаль, дававшую право на заграничную поездку.

По «Уставу Академии художеств», начиная с 1760 года, тех, кто «отлично себя успехами и прилежностью оказали», отправляли на три года «в чужие края». Командированным за границу выплачивали «пенсион»; посланные за рубеж художники и архитекторы назывались пенсионерами. Приказом тогдашнего президента Академии художеств И.И. Шувалова, подписанным 7 января 1762 года, Старова направили во Францию для изучения «славнейших древностей».

Осенью 1762 года Старов прибыл в Париж. Начались годы овладения достижениями европейского зодчества. Лишь 1 сентября 1768 года двадцатичетырехлетний архитектор возвратился в Петербург. Из шести лет, проведенных вдали от родины, пять он прожил в Париже и год в Италии.

В Париже Старов практиковался у архитектора Шарля де Вайи. Вначале он знакомился с проектами знаменитых зодчих, копируя их. Затем начал проектировать, руководствуясь программой Королевской Академии архитектуры – одного из лучших в Европе высших художественных заведений.

Один из рапортов Старова, относящихся к этому периоду, характеризует его как скромного и требовательного к себе человека, способного критически относиться к собственным произведениям. В 1764 году он сделал по программе академического конкурса проект здания «Коллегии всех наук». Об этой работе он сообщал: «…сии рисунки могут быть лучше моих прежних, однако они гораздо еще слабы против тех, которые посылаются в Рим на три года от здешней Королевской архитектурной Академии».

В сентябре 1766 года пришло долгожданное дозволение ехать в Рим «и пробыть там один год и шесть месяцев во всей Италии». Впоследствии этот срок сократился до года. В Риме Старов не только тщательно осматривал, но по возможности обмерял и подробно описывал древние сооружения.

В журнале большого собрания членов Академии художеств от 1 сентября 1768 года записано: «Возвратившийся из чужих краев посланный от Академии архитектурного художества пенсионер Иван Старов по представленным от него прожектам удостоен назначенным». Это означало, что Старову было предоставлено право выполнить проект на соискание звания академика.

Каждый год жизни архитектора теперь был отмечен какой-либо значительной работой. В 1769 году Старов выполнил свой первый самостоятельный проект – Сухопутный шляхетский корпус. В течение первых двух лет после возвращения на родину он занимал должность архитектора «при строении» этого здания. Чертежи корпуса не сохранились. В 1772 году Старова определили в «Комиссию о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы». В задачи Комиссии кроме вопросов, связанных с работами в столицах, входило и регулирование строительства в других городах. Здесь Старов вплотную соприкоснулся с практикой градостроительства. В течение двух лет с его участием решаются вопросы застройки «погоревших мест» в Москве, Любиме и Порхове и разрабатываются проекты планировки таких древних русских городов, как Псков, Нарва, Великий Устюг, Воронеж.

В начале 1770-х годов Старов строит дворцовые ансамбли в Богородицке и Бобриках под Тулой. Спустя два года после разработки этих проектов, в 1773 году, Старов возводит для С.С. Гагарина великолепный усадебный дом в селе Никольском, теперь примерно в девяноста километрах от Москвы. Эта усадьба своим композиционным строем и удивительной пластичностью форм во многом предопределила облик усадебных построек, созданных Старовым под Петербургом, внеся и в них мягкость и колорит Подмосковья.

Храм и колокольня в Никольском-Гагарино свидетельствуют и о глубоком творческом освоении Старовым мирового архитектурного наследия, и о дальнейшем развитии художественно-композиционных приемов допетровского зодчества.

По поводу колокольни села Никольского И.Э. Грабарь писал, что, «не будь подписных чертежей Старова, нельзя было бы и мысли допустить, чтобы эта строгая эллинская дорика колонн, эта внушительная пустынность мощно разрустованного низа, несущего колоннаду второго яруса, могли родиться в голове русского художника 1770-х годов. Самый храм… тоже смотрит моложе своих лет… но стиль колокольни точно издевается над всеми законами эволюции. Здесь не только предугаданы грядущие пути и намечены вехи, но совершен невероятный, прямо фантастический скачок в будущее столетие и властно воплощена воля ближайшего, не родившегося еще поколения».

В начале и середине 1770-х годов Старов проектирует и строит три оригинальных ансамбля невдалеке от Петербурга – дачу А.Г. Демидова на Петергофской дороге и усадьбы для братьев А.Г. и П.Г. Демидовых – своих шуринов – в Тайцах и Сиворицах.

В 1778 году Старов приступает к воплощению в натуре одного из своих самых капитальных произведений – Троицкого собора Александро-Невской лавры, который заканчивает в 1790 году.

Облик ансамбля и парка перед ним со стороны Невы производил удивительно цельное впечатление. В этом проявилось умение Старова найти масштабную и стилистически выразительную доминанту, соподчинявшую все элементы композиции, сливая их в единое целое.

Троицкий собор удивительно гармоничен, и достигнуто это прежде всего соразмерностью купола и колоколен. Башни колоколен, выдвинутые вперед и включенные в «тело» собора, придают его облику со стороны главного фасада величие. Купол же, более высокий, чем башни, но рассчитанный на восприятие издали, лишь уравновешивает композицию, не подавляя ее.

С середины 1770-х годов творческая деятельность Старова становится широкой и многогранной. Он выполняет различные архитектурные работы по заказам выдающегося государственного деятеля, человека острого ума и неукротимой энергии Г.А. Потемкина.

В 1778 году Старов разрабатывает для Потемкина проекты увеселительного дома в Озерках и дворца в Осиновой Роще. В 1782 году приступает к проектированию на участке Конной гвардии дворца, названного впоследствии Таврическим. Одновременно (1783—1790) Старов создает резиденцию для Потемкина в Островках на Неве.

Расположение дворца на окраине города продиктовало принцип объемно-пространственного решения здания, включающего главный корпус и два флигеля, объединенных с ним галереями. Место дворца в структуре города, его широкая обозримость предопределили его план, масштаб, сочетание объемов и архитектурный облик.

Если мощные аккорды высотных композиций Смольного монастыря и Александро-Невской лавры контрастировали с низкими берегами широкой и полноводной Невы, то Таврический дворец как бы усмирял – уравновешивал – взлеты архитектурных масс плавными разворотами крыльев спокойного невысокого здания.

Архитектура Таврического дворца отмечена удивительной гармонией решения фасадов, объемов и плана – качествами, которые присущи только действительно прекрасным произведениям искусства.

В архитектоническом строе Таврического дворца заложена идея силы и мощи русского государства. Величавой торжественностью овеяны интерьеры главного корпуса – Купольный зал и Большая галерея. Единство ордера Купольного зала и Большой галереи делает переход из него в галерею и органичным и эффектным.

Общая стоимость материалов и работ по сооружению Конногвардейского дома составляла около трехсот двенадцати тысяч рублей. 13 апреля 1791 года в Конногвардейском доме устроили грандиозный праздник в честь взятия русскими войсками крепости Измаил.

В 1786—1790 годы Старов выполняет для юга России большие проектно-строительные работы. По его замыслам на берегах рек вырастают усадьбы в городах возводят дворцы, гражданские и культовые сооружения, ансамбли. В 1786 году Старов строит усадебный дом в Дубровицах на реке Горынь. Обилием работ отмечен 1789 год. Зодчий проектирует усадебный дом, гостиный двор, выполняет чертежи перестройки церкви для Дубровно на Днепре, западнее Смоленска, годом позже Старов создает проект планировки Екатеринослава. Градообразующим центром вновь основанного города по этому проекту явился дворец, сооруженный Старовым для Потемкина в 1786—1787 годах.

Генеральный план Екатеринослава – яркая страница не только в творческой биографии Старова. План вошел в историю отечественного градостроения. Одновременно с разработкой общей планировки Старов проектирует для города собор, казенные и обывательские строения.

В 1790 году Старов строит усадебные дома для Потемкина и его племянницы графини А.В. Браницкой, церковь, фонтан и гранитную купальню в сельце Богоявленске, спланированном им на берегу Буга. 1790 год ознаменован проектом планировки города Николаева на реке Ингул и построек, оформляющих главную городскую площадь, – собора, здания магистрата и «каменных лавок».

Последняя работа Старова, связанная с именем Потемкина, – мавзолей для всесильного князя в имении А.В. Браницкой. Авторские, хотя и не подписные, чертежи этого несколько помпезного строения хранятся в Государственном Русском музее.

Одна из самых значительных работ Старова 1784—1789 годов – дворцовый ансамбль в Пелле, под Петербургом, на Неве.

Строительство сначала шло исключительно быстро. Здание возводилось из лучших материалов, с привлечением опытнейших мастеров. К 1789 году основные корпуса подвели под крышу. В том же году работы в Пелле приостановили. Екатерина II объясняла это начавшейся войной с Турцией.

Пелла – гигантский дворцовый ансамбль, который по грандиозности замысла и композиции можно сравнить со строениями зодчих античного мира, отличавшимися тонким пониманием условий природной среды. Старов мастерски использовал особенности территории, замкнутой между берегом Невы и Шлиссельбургским трактом. Структура пеллинского Дворцового ансамбля распахнута навстречу речным просторам и вместе с тем гостеприимно открыта со стороны дороги, ведущей из столицы, находящейся от него в тридцати девяти километрах.

Главный фасад ансамбля обращен к Неве. Учитывая эффект восприятия с дальней перспективы, Старов разместил невдалеке от берега трехчастную композицию – центральный парадный трехэтажный корпус и два симметричных двухэтажных, выдвинутых вперед и перекрытых куполами на высоких барабанах. Корпуса связаны с центральной частью галереями.

Идея связи с водным пространством материализована Старовым в ансамбле Пеллы сооружением большой пристани, от которой в сторону дворца поднимались широкие марши каменной лестницы. Северный фасад со стороны Невы впечатляет монументальностью и четкой определенностью объемных соотношений. Одноэтажные галереи подчеркивали ритм всех трех частей дворца, который удачно акцентировался лентами балюстрад.

Двенадцать лет, с 1786 по 1798 год, Старов – главный архитектор руководящего архитектурного органа России – «Конторы строений ее императорского величества домов и садов». Он возглавляет работы в Зимнем, Мраморном, Аничковом, Чесменском дворцах и в Шепелевском доме.

Интерьеры Зимнего дворца, созданные Ф.Б. Растрелли, к 1780-м годам перестали отвечать изменившимся вкусам. Парадная половина дворца была перестроена в приемах классицизма. К работам привлекли Старова и Кваренги.

Старов работал в Зимнем дворце с 1788 по 1793 год. Он перестраивал северо-западный угловой корпус, обращенный к Неве и в сторону Адмиралтейства. По-видимому, Старову принадлежала новая отделка Портретного и Зеленого залов. Он также переделывал юго-западный угловой корпус, где был дворцовый театр.

К Зимнему дворцу примыкал дом обер-гофмаршала Д.А. Шепелева. Он был соединен переходами с Малым и Старым Эрмитажами. В 1795 году Старов создал в Шепелевском доме декоративно-художественное убранство интерьеров бельэтажа. Отделывал он интерьеры и в Мраморном дворце.

Не однажды Старов выполнял заказы Шереметевых – одной из богатейших аристократических семей. Он исполнил проект дворца Н.П. Шереметева на Никольской улице в Москве (1789—1792) и усадьбы

Вознесенское на Неве (1794).

Последние работы Старова – Богородицкий собор в Казани (1796) и Покровская церковь в Большой Коломне в Петербурге.

Несмотря на огромную занятость, Старов всегда тяготел к преподавательской работе. Но отношения с Академией художеств у него были сложными и противоречивыми. Еще в 1769 году, как написано в постановлении Совета, по собственной инициативе он начал «отправлять в Академии должность адъюнкт-профессора» (помощник профессора). Но вскоре из-за большой занятости, а также, как указывают исследователи, в связи с «трениями с академическим руководством» он оставляет преподавательскую деятельность. Лишь в 1785 году, получив звание профессора, Старов возобновляет преподавание в академии. В 1791 году Старов становится членом ее Совета. Спустя два года ему пожаловали орден Владимира III степени. В 1794-м его избрали адъюнкт-ректором архитектуры.

О серьезном отношении Старова к преподаванию говорит и его тщательное изучение увражей, рисунков, картин, гравюр, работ старых мастеров и современников. Заметим, что помощником Старова – преподавателя Академии художеств долгие годы был А.Д. Захаров – впоследствии великий зодчий.

Старов был связан с Петербургом не только учением, строительной деятельностью и преподаванием. Он жил во многих частях столицы. Молодой адъюнкт-профессор архитектуры Старов в течение нескольких лет, начиная с 1772 года, вместе с семьей занимал дом на Шестой линии Васильевского острова. Возведенный в 1720—1730-х годах дом был двухэтажный, с деревянными службами и небольшим садом. Он принадлежал жене Старова, Наталье Григорьевне Демидовой. С Васильевского острова Старовы переехали на Симеоновскую улицу, в дом, который также входил в приданое Демидовой.

Как и многие архитекторы-современники, Старов спроектировал и построил жилище для себя. Дом Старова, возведенный им во второй половине 1780-х годов, был расположен на углу той же Симеоновской улицы и набережной Фонтанки. Старовы переехали в свой нарядный трехэтажный дом вместе с пятью сыновьями – Александром, Петром, Павлом, Михаилом и Иваном. В доме на Фонтанке в 1790 и 1791 годах у Старовых родились две дочери – Наталья и Анастасия.

Судьба дочерей Старова обычна для девушек того времени. Они были выданы замуж. Четверо сыновей Старова в какой-то степени были причастны к архитектуре, но не унаследовали таланта отца.

В доме на Фонтанке Старов прожил до 1804 года, когда архитектор, уже очень больной, продал свой дом на Фонтанке и приобрел у купца П.Е. Гусева скромное двухэтажное строение с садом.

Скончался архитектор 17 апреля 1808 года.

АНДРЕЙ НИКИФОРОВИЧ ВОРОНИХИН (1759—1814)

О происхождении знаменитого зодчего Андрея Никифоровича Воронихина почти ничего не известно. В метрической книге Спасской церкви села Новое Усолье записано, что 17 (по новому стилю – 28) октября 1759 года у «домового Никифора Воронина родился сын Андрей».

Некоторые же источники указывают на происхождение Воронихина от крепостной девицы Марфы Чероевой (жилицы в семье Никифора Воронихина) и от графа Александра Николаевича Строганова, находившегося в 1759 году при управлении строгановскими вотчинами и заводами в Перми, Усолье и Соликамске. И у этой версии, как видно из дальнейшего рассказа, есть право на жизнь.

Поначалу Андрей обучался в мастерской известного уральского иконописца Гаврилы Юшкова. Весной 1772 года по приказу графа Строганова Андрея Воронихина отправили учиться в Москву. Здесь у Баженова, в Московской школе архитектуры, Андрей Воронихин жадно впитывал в себя науку о зодчестве. Многое раскрылось перед его пытливым взором из того, что имела в то время Москва. Многое узнал он из книг, овладев латынью, многое услышал незнаемого им из уст Баженова. За четыре года учения и пребывания на строительных работах Андрей Воронихин приобрел не только понятие об архитектуре как о науке, но и опыт в составлении планов отдельных частей и целых зданий. В то же время Андрей не оставлял и живописи. В часы, свободные от занятий архитектурой, писал миниатюрные портреты на эмали, делал зарисовки архитектурных пейзажей и в целях заработка выполнял в Троице-Сергиевой лавре мелкие заказы по росписи и реставрации фресковой живописи.

После окончания обучения в школе архитектуры Воронихин отправился в столицу в распоряжение графа Строганова. Перед Воронихиным раскрывались новые, неведомые ему жизненные пути-дороги.

Из Москвы на попутных подводах две недели пробирался Андрей в Петербург. Граф Александр Сергеевич Строганов жил тогда в роскошном, богато обставленном дворце на углу Мойки и Невского проспекта.

Строганов еще тогда был не так стар, полон сил, облечен доверием императрицы и вниманием высшего петербургского света. Граф принял Андрея любезно, расспросил, чему он обучился в Москве, посмотрел чертежи и рисунки, остался весьма ими доволен.

Неожиданно для самого себя стал Андрей своим человеком, быть может, гласно и не признанным родственником, но не чужим в доме графа. Ему отвели комнату для жилья и комнату для работы над чертежами и рисунками. Во время занятий его охотно посещал наследник графа, Павел, и с восхищением следил за ним ученый гувернер Ромм, сыгравший большую роль в становлению молодого таланта. Воронихин вскоре был допущен к графской галерее, к библиотеке и кабинету минералогии. Он приглашался даже на балы и званые обеды, которые устраивались в залах Строгановского дворца. Случалось ему бывать и на сборищах любителей искусств и литературы, нередко происходивших по желанию Александра Сергеевича. Обычно на такие собрания Воронихин приходил с Павлом и Роммом. Садились они поодаль от знаменитостей и учтиво слушали умные речи Гаврилы Романовича Державина, веселые басни Ивана Крылова, музыку Бортнянского и споры Федота Шубина с Гордеевым.

Строганов, по совету Ромма, отправил сына в путешествие по России, к этому времени граф дал Андрею «вольную», – Воронихин перестал быть крепостным.

Через несколько дней оба мальчика и Ромм выехали в Москву. Потом они побывали на Украине, посетили древний Киев, и отправились дальше на юг России, на берега Черного моря. Длинной, широкой лентой развертывалась перед Андреем панорама России. Вот подмосковные усадьбы дворян-богачей, куда хозяева приглашали знаменитых и русских, и иностранных архитекторов строить им дома-дворцы. Поскольку все строительные работы исполнялись руками крепостных крестьян, и здесь во всей красе сказалось русское народное искусство.

Кончились пятилетние разъезды по России. А вскоре начались сборы Павла Строганова в долгосрочную, на несколько лет, поездку за границу. После многократных наставлений граф снарядил всех троих в полном достатке и морским путем отправил во Францию. Вскоре оттуда они уехали в Швейцарию продолжать образование и поселились в пятикомнатных покоях на одной из лучших улиц Женевы.

Ромм советовал Воронихину и Павлу летние месяцы проводить порознь: Павлу – знакомиться с работой на рудниках, изучать минералогию, осматривать заводы, наследнику графа и крупного промышленника все это пригодится; Воронихину – на две недели поехать в Германию для изучения образцов готической архитектуры и перспективной живописи немецких художников. В конце лета они возвратились в Женеву и до наступления занятий у профессоров делились летними впечатлениями. Так незаметно пролетели два года в Женеве и в разъездах.

В Париже было чему поучиться. Целые дни и вечера Андрей проводил в библиотеке, тщательно выписывая из книг и запоминая мысли древних зодчих о том, как они соблюдали пропорции зданий, как мостили полы как сочетали архитектуру и ваяние в целях придания красоты строениям.

Иногда Павел и Ромм, отвлекаясь от бурно протекавших событий, просматривали из любопытства записи, чертежи и рисунки Воронихина и одобряли его настойчивость в учении.

В тревожные июльские дни 1789 года Ромм и его воспитанники находились в Париже. Революционные события захватили их. Они участвовали в захвате оружия из Дома Инвалидов и вместе с вооруженным народом были на площади во время взятия Бастилии. Ромм стал одним из ведущих деятелей революции и вошел в Конвент. Именно он предложил свой календарь, знаменитый календарь Франции – великой республики.

Однако в скором времени из Петербурга в Париж приехал посланный графом Строгановым двоюродный брат Павла – Николай Новосильцев. Во исполнение воли монаршей, по требованию старого графа был вызван из Оверни его сын Павел, а следовательно, вместе с ним и Воронихин.

Ромм сердечно распрощался со своими друзьями. Позднее он был казнен на гильотине 9 термидора, но до последних минут своей жизни тепло вспоминал их обоих.

По прибытии в Россию Воронихин почувствовал себя подготовленным к самостоятельной работе. Сгорел дворец Строганова, который по своему внешнему виду и внутреннему великолепию соперничал с дворцами русских царей. И Воронихину граф решил поручить перестройку у отделку дворца. «Этот справится: есть у него талант, есть трудолюбие,

честность!»

Строганов заказал перестроить в своем доме картинную галерею, бильярдную, столовую и вестибюль. Несмотря на трудность задачи, – в доме, построенном Растрелли, поместить совершенно в другом стиле, в других пропорциях и с другими деталями свои художественные формы, – Воронихин создал прекрасные архитектурные отделки внутреннего убранства этих помещений. Тогда же он написал картину «Вид картинной галереи», за которую Академия художеств произвела его в «назначенные» профессора живописи. А когда Андрей Никифорович построил для Строганова дачу на берегу Невы и написал картину «Вид построенной дачи», ему было присуждено звание академика перспективной живописи.

У Воронихина было немало и других мелких работ на строительстве садовых павильонов и мостов в Павловском парке. Он часто отлучался туда к Камерону. Была тому и другая причина. На четвертом десятке лет пора всерьез подумать о женитьбе. В Павловске же на строительстве, в Стрельне и Петергофе стала часто появляться помощница зодчего Камерона, чертежница Мери Лонг, англичанка, дочь британского пастора. Знакомство Воронихина с ней не сразу перешло в дружбу. Встречались они на совместных работах. Мери Лонг несколько раз возобновляла в своем посольстве паспорт для проживания в Санкт-Петербурге. Не раз из Павловска Андрей Никифорович привозил ее на Мандурову мызу, где они вместе наблюдали за ходом строительства строгановской дачи. Вскоре Воронихин сделал ей предложение, и Мери согласилась выйти за него замуж.

Несмотря на признание его таланта живописца, Воронихин всю свою дальнейшую жизнь посвятил не живописи, а архитектуре. Он с увлечением работал над такими большими проектами, как Казанский собор на Невском проспекте Петербурга или здание Горного института, и над небольшими проектами: библиотеки «Фонарик» в Павловске, дачи «Арсенал» и фонтанов в Петергофе и Пулково.

Постройка Казанского собора явилась крупным архитектурным событием в жизни Воронихина, а еще в большей мере – самого города Петербурга. Поначалу проект Казанского собора был заказан Камерону, но вскоре был забракован. Одной из причин предпочтения, оказанного проекту Воронихина, было и то, что Камерон считался любимцем Екатерины, а Павел не жаловал ее любимчиков. Павел верил разбиравшемуся в искусствах графу Строганову, а тот, а свою очередь, верил в способности Воронихина.

«Комиссия о построении Казанской церкви» – так именовала она себя – 8 января 1801 года, во главе со Строгановым, явилась к императору окончательно утверждать воронихинский проект.

Комиссия определила расходную смету в сумме 2843434 рубля и, подчиняясь повелению Павла, обязалась построить собор в три года. Павел согласился со всем, кроме постройки колокольни и дома для церковнослужителей. Вычеркнув эти расходы, он учинил надпись: «Кроме сих статей, быть по сему». В марте Павла I убили заговорщики, и строительство началось при новом императоре.

На Невском проспекте на месте существующего Казанского собора с первых лет основания города была построена небольшая церковь. Позднее

были заказаны многим архитекторам проекты каменного собора. Но все они оказывались неудачными, и не потому, что здание собора было некрасивым, а потому, что оно не отвечало задачам городской планировки. Так получалось, что здание собора стоит длинной стороной вдоль улицы и к нему нет широкого главного входа, поэтому рядом с Невским проспектом образовывалась сбоку большая площадь, в которой не было никакого смысла.

Воронихин предложил решение, которое правильно отвечало задачам градостроительства. Он поставил здание, отступив от линии Невского проспекта. Площадь, которая образовалась перед зданием, была ограничена вдоль дальней стороны мощной триумфальной колоннадой и благодаря этому являлась своего рода парадным подъездом к зданию. Красота и парадность главной улицы города, Невского проспекта, таким образом даже подчеркивались. А самый собор Воронихин видел не отдельно стоящим зданием, а центральною частью грандиозной, мощной колоннады, завершенной красивым порталом и увенчанной высоко приподнятым куполом.

Через две недели после закладки первого камня собора Александр I поехал в Москву короноваться в Кремле. Ни Воронихин, ни граф Строганов не участвовали в этом торжестве.

Для Андрея Никифоровича эти дни были отмечены другим немаловажным событием: в сентябре 1801 года состоялось его бракосочетание с Мери Лонг. Жениться на иностранке было не так просто. Петербургская консистория затребовала от Воронихина «сказку» – обязательство о невступлении в чужую веру и официальную от него просьбу на разрешение законного брака с «состоящей в реформаторском законе девицей Лонг, а от роду ей тридцатый год…». Воронихину тогда исполнилось сорок лет.

Мери Лонг по требованию консистории также подписала обязательство: «по сочетании брака во всю свою жизнь оного своего мужа ни прельщением, ни ласками и никакими виды в свой реформаторский закон не соблазнять».

Свадьба состоялась в Строгановском дворце на Мойке. В числе гостей был старый граф Строганов. Были и некоторые члены комиссии по строительству Казанского собора во главе со Старовым, генеральный английский консул Шафт, дозволивший Мери Лонг выйти замуж за русского зодчего. Воронихин обрел не только верного друга, но и прекрасную помощницу.

А Казанский собор освятили в мае 1811 года. Общее мнение было единым – это сооружение, грандиозное по замыслу и великолепное по исполнению, является одним из самых замечательных и самых оригинальных в Европе. Трудно найти более удачное сочетание крепкой, уверенной в себе силы и нежной нарядности, чем в знаменитой воронихинской решетке у Казанского собора. В этой решетке сказалось все жизненное богатство Воронихина, его понимание классики, торжественности, закономерности, планировки города, мастерство рисунка и свобода и легкость орнамента русского кружева.

В один из дней 1806 года Александр I (не без протекции графа Строганова), в самый разгар строительства Казанского собора, вызвал к

себе в Зимний дворец Воронихина. Из углового кабинета, окнами выходившего на Неву, царь показал архитектору на видневшиеся при впадении Невы в залив беспорядочно стоявшие дома Горного корпуса и сказал, что на их месте должно быть построено цельное здание, монументальное и приятное глазу, и чтобы из боковых окон Зимнего дворца было видно, и чтобы при смотрении с Невы на здание слагалось у иностранцев представление о величии столичной архитектуры.

«Горный кадетский институт» – настоящий памятник русской культуры качала 19-го столетия. В 1806 году на берегу Невы Воронихин воздвиг здание, фасад которого состоит только из громадного фронтона, покоящегося на двенадцати мощных колоннах. По сторонам портала – две большие скульптурные группы, на берегу – спуск к воде в виде гигантской лестницы.

Воронихин здание Горного института задумал построить как храм науки «геологии». Виденные им в Италии и Греции античные храмы рисовались перед его воображением, и он создал подобный им строгий, титанически мощный двенадцатиколонный портик дорического храма. В этом произведении Андрей Никифорович не повторял что-либо уже существовавшее, не делал копии в буквальном смысле, а создавал свой образ античного храма, как он его воспринимал и понимал. При этом его русский характер и мягкость сказались и здесь. Дорические колонны «прорисованы», как говорят художники, живыми, сочными линиями. В пропорции фронтона и колонн найдены приятные и гармоничные соотношения.

Статуи, поставленные по сторонам подъезда в институт, изображают Плутона, похищающего Прозерпину, и Геркулеса, борющегося с Антеем. Обе скульптурные группы аллегорически говорят о победе человеческого разума над тайнами природы. Недра земли ревниво хранят свои богатства, и нужно иметь большие знания и силу, чтобы добыть их. Так Воронихин запечатлел в своем архитектурном произведении великую силу человека над природой.

Сохранилось и несколько небольших, но очаровательных его произведений, пронизанных нежным и внимательным отношением к человеку, которую унаследовал Воронихин от своего народа. Особенно интересен «Фонарик» – небольшая комната-библиотека в Павловском дворце. Воронихин в обыкновенной комнате вынул одну стену, превратив ее в беседку с колоннами. Пространство между колоннами было застеклено от пола до потолка, и потому впечатление простора света и открытого сада было очень сильно. Казалось, что сад с цветами и солнечными зайчиками продолжается в комнате, тем более что и снаружи и внутри библиотеки все было заставлено цветами. Увлечение классицизмом сказалось и здесь. Архитектурный переход от стен комнаты к куполу и колоннам фонарика был декорирован белыми статуями двух кариатид, фигурами девушек в античных одеждах, которые поддерживали своими головами арку. Чтобы посетители могли мысленно перенестись в далекое прошлое, в эпоху античной Греции, в мир «классики», у кариатид были как бы отбиты руки, совсем как на подлинных статуях, вырытых из земли учеными XVIII века.

Нельзя не сказать о фонтанах архитектора. Оставаясь тем же глубоким, вдумчивым носителем идей гуманности и просвещения, Воронихин показал в своих фонтанах, что поэтичность художественного образа может совершенно спокойно сочетаться с прозой жизни, он решил две задачи, далекие друг от друга, но связанные общим пониманием классики. Одни фонтаны – только праздничное, нарядное украшение в парке, другие, наоборот, – живописные водопои для лошадей на дорогах. И те, и другие овеяны поэзией окружающей их природы – тенистых аллей и полей.

Так, в Петергофе, в тенистой части парка, среди высоких лип и кленов высятся колонны разрушенного античного храма. Воссоздана картина как бы действительного происшествия – от стен остались только фундаменты, посредине груда камней, четвертая стена и колоннада с передней стороны храма совершенно отсутствует. Остался только цоколь, и у его подножия с двух сторон сохранились случайно уцелевшие два мраморных льва. В центре картины и в просветах между колоннами бьют фонтаны, вода стекает через цоколь в большой бассейн. Это поэтическая ода великому искусству прошлого.

Перемена в жизни и положении не оттолкнули Воронихина, не оторвали его от родной крестьянской жизни. Но и в новом окружении благодаря своему прирожденному уму и такту Воронихин нашел друзей. Хотя в тогдашнем обществе тех, кто сторонились его и не могли примириться с его происхождением, было немало. Друзья же ценили в нем скромность, внимательность и отзывчивость к окружающим и считали его трудолюбивым и исключительно честным.

Воронихин строил так хорошо, что получил за проект Петергофских каскадов звание архитектора (1800), а в 1802 году удостоился звания профессора архитектуры. Он был старшим профессором по архитектуре в Академии художеств. Умер Воронихин 5 марта 1814 года, окруженный своими учениками. Русская общественность того времени увековечила его имя красивым памятником над могилой в Александро-Невской лавре: гранитной колонной с изображением Казанского собора и фигурой гения наверху.

ТОМА ДЕ ТОМОН (1760—1813)

Тома де Томон родился 12 апреля 1760 года в швейцарском городе Берне. Образование получил во Франции, где отец его находился на военной службе. Сведения о детстве и юности Томона, о его первоначальном воспитании скудны и зачастую противоречивы. Но рисунки и акварели Томона дают представление о его первых опытах в искусстве.

После успешного окончания Парижской академии архитектуры Тома де Томон уехал в Рим продолжать образование. От итальянского периода сохранились многочисленные рисунки. Наиболее ранний из них датирован 1784 годом. Из Рима он совершил путешествие в Неаполь и Флоренцию, а также в Венецию.

Томон поступил на службу к графу д'Артуа, брату короля Людовика XVI, в качестве рисовальщика и архитектора. Возвращение во Францию, казалось, сулило ему многочисленные заказы в придворных кругах. Но аристократии было не до того: назревали бурные политические события –

Великая французская буржуазная революция.

В начале 1790-х годов Томона пригласили в имение князей Любомирских, в польский город Ланьцут. Здесь до наших дней сохранился великолепный дворец, построенный в первой половине XVII века в стиле барокко, – резиденция магнатов Любомирских. Тома де Томон принял участие в работах по его перестройке.

В конце 1794 года Томон приезжает в Венгрию, где заключает контракт с герцогом Миклошем Эстергази на «руководство и составление всех архитектурных проектов, которые его высочество пожелает осуществить, и съемку планов дворцов и имений…». В свободное время архитектору предоставляется возможность выполнять заказы и совершенствовать свое мастерство.

Первые два года службы Томона у Эстергази были наиболее плодотворны. В это время он создает несколько интересных проектов, сохранившихся до наших дней.

Проект школы – первый известный проект общественного сооружения Томона, был выполнен, очевидно, для Вены. Как в жилых античных постройках, композиционным центром, по замыслу Томона, стал двор, приобретающий здесь значительные размеры. Вокруг двора должны были группироваться классные помещения. В том же 1795 году для города Эйзенштадта, где долгое время находилась резиденция Эстергази, Томон создает проект серных бань.

Жалованье, девятьсот флоринов в год, которое Томон получал из княжеской казны, не было щедрым. Архитектор часто с трудом сводил концы с концами и неоднократно обращался к князю с просьбой оплатить его расходы, связанные, главным образом, с содержанием квартиры.

После долгих колебаний Томон в конце 1797 года решил оставить службу и уехать в далекую и загадочную Россию. Весной 1798 года архитектор навсегда покинул Вену, забрав с собой чертежи, коллекции, неосуществленные творческие замыслы и надежды.

После приезда в январе 1799 года в «вольный город» Гамбург Томон смог, наконец, получить у русского посланника паспорт, выданный ему по особому разрешению царя. К весне архитектор добрался до русской границы, а затем из Риги направился в Москву.

Спустя некоторое время по поручению Александра Михайловича Голицына Тома де Томон отправился в его имение Самойлово, где проектировал и строил церковь во имя Пречистой Богородицы. Вскоре архитектор уехал в Петербург.

Столица произвела на Томона необыкновенное впечатление. Такого города он еще не видел. Построенный в течение короткого времени, город не знал западноевропейской пестроты. Барокко и классицизм господствовали в его архитектуре, придавая облику города стилистическую цельность.

В архитекторах и строителях Петербург испытывал постоянную потребность, и Томон полностью окунулся в радостную для него атмосферу творчества. Вскоре Томон допустили к конкурсу на проект Казанского собора, в котором принимали участие архитекторы Камерон, Воронихин и Гонзага. Утвердили проект Воронихина, но для Томона участие в конкурсе было хорошей практикой. Знакомство с Воронихиным переросло

впоследствии в дружбу, подкреплявшуюся совместной работой. В проекте Казанского собора Томон показал себя способным решать сложные проблемы, связанные с новым, ансамблевым характером русской архитектуры.

Не случайно ему поручили составление проекта триумфальных ворот с кордегардиями у одной из застав Москвы. В течение короткого времени архитектор разработал несколько вариантов проекта и позаботился о воплощении идеи заказчика – Павла I: центральные триумфальные ворота, символизирующие мощь Российского государства, должны были составить единую архитектурную композицию с фланкирующими их кордегардиями.

Царю-заказчику понравился третий вариант, на проекте фасада которого он написал: «Быть по сему». Проект триумфальных ворот явился первой большой удачей архитектора, но смерть Павла I помешала его осуществлению.

Первый год пребывания архитектора в Петербурге ознаменовался радостным для него событием. По решению совета Академии художеств от 18 августа 1800 года он удостоился звания академика «по трем рисункам, представляющим внутренние и наружные виды в проспекте…». Признание Тома де Томона превосходным рисовальщиком значительно опередило будущую славу его как архитектора. Своими превосходно выполненными графическими работами Томон обратил на себя всеобщее внимание. 24 мая 1801 года «архитектору Томону за гравировку» был выдан из «Кабинета» «перстень бриллиантовый с изумрудом».

Практическая деятельность Тома де Томона-зодчего в Петербурге началась в 1802 году. 30 января 1802 года Александр I издал указ: «Архитектора Томона, приняв в Российскую службу, повелеваю причислить его в ведомство Кабинета и производить жалованья по две тысячи рублей в год».

С этого момента перед Томоном открылись широкие возможности для полного раскрытия его замечательного таланта. Он получил заказ на перестройку Большого театра в Петербурге.

Как свидетельствуют архивные документы, первое каменное здание Большого театра начали возводить в 1775 году по проекту Антонио Ринальди. Открытие его состоялось в 1783 году. Через два года потребовались различного рода внутренние переделки. А в 1802 году было решено произвести в театре капитальный ремонт и сделать более парадным его внешний облик. Ремонт закончился полной перестройкой здания по проекту Тома де Томона. Неузнаваемо изменился не только его внешний облик. Здание было заново распланировано, и его помещения получили иную отделку. Проект театра утвердили 9 апреля 1802 года. Все работы были выполнены за восемь месяцев – необычайно короткий по тому времени срок.

Если с решением плана Томон справился быстро, то над созданием фасада пришлось потрудиться. Задача была не из легких: в строго определенных габаритах найти вариант, наиболее обогащающий облик здания, улучшающий его пропорции. И Томон нашел такое решение. В центре главного фасада по ширине возвышающейся сценической коробки архитектор задал сильно выступающий вперед восьмиколонный портик со

свободно стоящими колоннами ионического ордера.

Многочисленные проекты театров для Петербурга, выполненные Тома де Томоном, показывают широту замыслов зодчего и свидетельствуют о его высоком мастерстве в разработке композиционных приемов театральных зданий. А первый вариант театра драмы и комедии по своим небывалым масштабам превосходил все известные театральные здания того времени.

Открытие нового театра явилось значительным событием не только для Петербурга. Красота, удобство и техническое оснащение здания сделали его известным не только в России, но и за границей. Вот что писал один из современников Тома де Томона об этом событии: «Несколько месяцев тому назад газеты с похвалой говорили о новом театре… и дали описание этого сооружения, одного из самых замечательных среди ныне существующих по своей величине и великолепию… Единственный перистиль в восемь колонн, находящийся на главном фасаде, позволяет удобно выходить под его защитой, так как колонны находятся на уровне земли, достаточно удалены от стены, давая возможность проезда экипажам… Подобного сооружения еще нет во Франции, несмотря на двадцать театров, которыми Париж скорее загроможден, чем украшен… Ни один из них не позволяет еще ставить оперу с помпой, требуемой при собрании богов и героев».

Свою проектную и строительную работу, а также службу на стекольном заводе Томон сочетал с педагогической деятельностью. 5 мая 1802 года президент Академии художеств А.С. Строганов предложил совету Академии зачислить для преподавания в архитектурный класс академика Томона – «человека по сей части совершенно знающего и способного». Окончательное решение «об определении академика Томона для обучения воспитанников архитектурного класса» было принято в конце мая.

В Академии художеств Тома де Томону была предоставлена квартира, занимаемая ранее академиком Павлом Брюлло. Из архивных источников удалось установить, что квартира Томона имела «по фасаду семь окон и шесть комнат, в коридоре один покой в одно окно и кухню; в антресолях по фасаду три комнаты, в них пять окон, и по коридору три комнаты». Квартира эта находилась на первом этаже со стороны Четвертой линии Васильевского острова в северной части здания, а классы, в которых Томон преподавал, размещались в противоположном конце здания на втором этаже.

Еще в 1803 году, когда Томон работал над проектами нового петербургского театра, он проектировал также театр для города Одессы. Хорошо понимая градостроительные особенности приморского города и учитывая его рельеф, архитектор создает театр на возвышении как отдельно стоящее здание. Он стремится поставить театр там, где бы его можно было обозревать с самых различных точек, и с суши, и с моря.

В опубликованном Тома де Томоном проекте одесский театр – монументальная, прямоугольная в плане постройка с самым необходимым количеством парадных и служебных помещений. В процессе строительства театра, которое затянулось на несколько лет, внешний облик его, по сравнению с проектом, значительно изменился. Портик занял всю ширину

фасада. Колонны строгого ионического ордера сменились колоннами пышного коринфского ордера, величину которых архитектор рассчитал на высоту здания. Театр утратил цельно-воспринимаемый объем, но вид его стал более величественным.

Одновременно с театром Томон проектирует для Одессы военный госпиталь – грандиозное сооружение, задуманное как больничный комплекс. В случае осуществления этого проекта Одесса украсилась бы одним из самых монументальных и выразительных сооружений эпохи классицизма. Но замыслу не суждено было воплотиться в жизнь – архитектору поручили проектирование госпиталя значительно меньших размеров.

В те же годы Томон разрабатывает проект амбаров Сального буяна в Петербурге. Буяном называли специально отведенное обширное место для выгрузки больших партий товаров. Строгая архитектура амбаров Томона стала прекрасным «аккомпанементом» монументальному образу, созданному гением Воронихина.

После смерти Павла I императрица Мария Федоровна решает воздвигнуть в его память мавзолей. Строительство предполагалось в живописном Павловском парке недалеко от дворца – резиденции вдовы. Она поручает Томону разработать проект памятника. В начале октября 1807 года Мария Федоровна утвердила «учиненный архитектором Томоном план саду, где будет сооружаться памятник», и приказала «оный план для наблюдения за работой отдать при повелении садовому мастеру Асмусу». Но только 21 июня 1809 года Томон смог написать рапорт об окончании работ.

Созданный талантом Тома де Томона и воплощенный в камне Карлом Висконти, мавзолей явился одним из блестящих шедевров парковой архитектуры русского классицизма. Общая планировка, объемно-пространственное решение и искусно выполненные архитектурные и скульптурные детали, – все свидетельствует здесь о высоком художественном мастерстве.

Мавзолей словно неожиданно вырастает из земли и представляется монументальным, несмотря на действительные скромные размеры. Отсюда видны одновременно и главный, и боковой фасады. Впечатление монументальности усиливается далее при подходе к гранитным ступеням мавзолея. Четыре мощные колонны дорического ордера, вытесанные из каменных монолитов, поддерживают тяжелый фронтон, в тимпане которого начертаны слова: «Супругу-благодетелю».

В ходе проектирования и строительства мавзолея в Павловском парке Тома де Томон получает заказ на создание другого монументального сооружения – триумфальной колонны в Полтаве. Весной 1805 года проект был уже готов и вскоре утвержден. Об основной идее монументального сооружения, построенного в июне 1811 года, его композиционных и конструктивных особенностях архитектор писал: «Так как колонна является триумфальным памятником, воздвигнутым в память Петра Великого, в честь самого памятного и решительного события его царствования, то я старался дать всей этой композиции характер оригинальный и, так сказать, присущий герою и его творчеству. С этой целью я прибегнул к аллегориям простым, но точным и ясным. Колонна из

железа в четыре куска, и, чтобы скрыть их соединение, каждый шов закрыт венком; первый из лавра и пальм, второй из лавра, а третий из дубовых листьев. Промежутки между венками заполнены изображениями перекрещенного оружия. Капитель образована из больших пальмовых листьев. Наверху возвышается цоколь, увенчанный полусферой. Над полусферой распростер свои крылья орел, держащий в когтях молнии войны, а в клюве лавровый венок…»

В 1806 году Томон вместе с Воронихиным получил заказ на проектирование фонтанов вдоль дороги из Петербурга в Царское Село. Фонтан на склоне Пулковой горы Томон проектировал и строил вместе с Воронихиным, а остальные сооружал один.

Совместному творению зодчие придали облик грота – пещеры, как бы открывающей вход в земные недра. Грот оформлен монументальным приземистым портиком с двумя мощными колоннами дорического ордера, каннелированные стволы которых словно вросли в землю.

Одновременно с фонтаном на Пулковой горе Томон соорудил три фонтана на Царскосельской дороге. В 1807 году он разработал проект и составил смету на строительство фонтана в деревне Пулково. Тщательно прорабатывая композицию и выверяя пропорции, архитектор продумывал каждую деталь, строго отбирая только то, что усиливает звучание архитектурного образа. В результате Томон создал сооружение величественное и монументальное, несмотря на его небольшие размеры.

Первое десятилетие века для Тома де Томона явилось временем необычайного творческого подъема. Архитектор много работал над проектами для губернских городов. В 1806—1807 годах в мастерской архитектора один за другим рождались проекты жилых и общественных зданий, причем последним отводилась немаловажная роль.

В период между 1806 и 1809 годами по проекту Томона в Петербурге перестраивался дом Лаваль, сохранившийся до наших дней и представляющий собой один из наиболее интересных архитектурно-художественных и исторических памятников города. Архитектор сохранил в общих чертах планировку и назначение отдельных помещений. Однако заново отделал здание и его интерьеры. Неузнаваемо преобразился фасад. Он получил богатый архитектурно-художественный декор, сразу же выделивший дом Лаваль среди особняков знати, разместившихся вдоль набережной Невы.

Будучи придворным архитектором, Томон участвовал в переделке интерьеров Зимнего дворца. Он разработал проекты Овальной столовой и так называемых Холодных бань. В 1810 году придворного архитектора привлекли к работам, развернувшимся в летней царской резиденции на Каменном острове. Томон подошел к переделке сада тактично. Сад приобрел строгую, логически построенную, четкую планировку, основанную на сочетании регулярного принципа с пейзажным.

1810 год для Томона ознаменовался еще одним радостным событием. 1 сентября в большом общем собрании Академии художеств ему единодушно было присвоено звание профессора архитектуры.

Период работы Тома де Томона в Петербурге охватывает тринадцать лет. Деятельность его была плодотворной. Но один из его замыслов принес ему мировую известность. Это прославленный ансамбль

Стрелки Васильевского острова. Он достойно завершил неповторимый архитектурный облик центра Петербурга – одного из красивейших городов Европы.

Проектирование и сооружение этого ансамбля охватывает почти весь петербургский период творчества Тома де Томона – наиболее продолжительный и плодотворный в его жизни. Именно в этом произведении наиболее ярко проявился творческий гений мастера. Томон создал прекрасный архитектурный памятник, символизирующий новую эпоху в развитии русской архитектурной мысли.

Для составления проекта Томону потребовалось несколько лет неустанных поисков при постоянной творческой поддержке совета Академии художеств. Архитектор сделал несколько проектов. Неустанные поиски привели Томона к созданию лучшего из них, который и был утвержден 26 февраля 1804 года. Основные усилия при разработке его были направлены на улучшение общих пропорций и планировочной структуры, а также на доработку деталей. Число колонн на боковых фасадах уменьшилось до четырнадцати. Плоские перемычки окон первого этажа были заменены декоративными замковыми камнями укрупненных пропорций. Исчезли ненужные мелкие декоративные элементы, не различимые на значительных расстояниях, – например барельефы во фризе. Изменилась и внутренняя планировка. Улучшились пропорции отдельных помещений, в том числе и центрального зала. Сохранились только две внутренние лестницы, но зато с достаточно широкими маршами. Для удобства они располагаются по диагонали в противоположных углах здания.

Работы на Стрелке начались весной 1804 года, а 23 июня 1805 года в присутствии царской семьи и при большом стечении народа состоялась торжественная закладка Биржи.

25 декабря 1811 года объявили «высочайший указ, которым поведено было закрыть строительную комиссию, а новое биржевое здание со всеми оными принадлежностями, ростральными колоннами, площадью и набережной, сдать в ведение министра финансов». В связи с завершением работ «чиновники, бывшие при построении новой Биржи», получили из царской казны перстни с драгоценными камнями, а Тома де Томону был пожалован орден Св. Владимира IV степени.

Во время приема здания Биржи обнаружились недоделки, что затянуло работы еще на два года. Но и в 1814 году открытия Биржи не состоялось – еще продолжалась война с Наполеоном – это произошло 15 июля 1816 года и стало настоящим праздником. Биржа настолько всем нравилась, что ее повсеместно стали изображать на картинах, акварелях, гравюрах и предметах прикладного искусства: шпалерах, вазах, стеклянной и фарфоровой посуде.

Ансамбль Биржи уже издали производит сильное впечатление, откуда бы вы к нему ни приближались: с Дворцовой набережной или со стороны Петропавловской крепости. На значительных расстояниях хорошо воспринимаются весь объем спокойного, окруженного колоннадой здания, как бы противостоящий течению быстрой реки, прекрасные силуэты Ростральных колонн и упругая лента набережной. Объединенные в единое и неразрывное целое, части ансамбля предлагают поразительное

разнообразие точек обзора. Благодаря удачно найденному масштабу, биржевой ансамбль превосходно согласуется с ансамблем Петропавловской крепости и застройкой Дворцовой набережной. Он явился тем недостающим звеном, которого так не хватало для завершения столь привычного теперь облика городского центра.

Тома де Томон скончался 4 сентября 1813 года. Отпевали его в католической церкви Св. Екатерины и похоронили на Смоленском кладбище. На могиле был поставлен памятник из розового гранита в виде античного жертвенника на высоком постаменте.

Долгое время оставался спорным вопрос относительно причины скоропостижной смерти Тома де Томона. Многие документы на французском языке (ни Томон, ни его жена русского языка не знали) оставались вне поля зрения исследователей. В их числе прошение вдовы Клер де Томон от 22 марта 1816 года на высочайшее имя, в котором есть такие строчки о кончине зодчего: «Смерть явилась следствием падения, которое произошло в Каменном театре при осмотре состояния стен этого здания после пожара».

АНДРЕЯН ДМИТРИЕВИЧ ЗАХАРОВ (1761—1811)

Творчество Захарова – одна из самых ярких и содержательных страниц в истории русской архитектуры 18–19-го столетий. Новаторское значение его деятельности огромно. Никому до него не удавалось осуществить в таких размерах и с такой силой идею здания-массива, господствующего в обширном городском ансамбле и всем строем своих форм выражающего высокую общенародную идею в столь ясных и цельных образах. Адмиралтейство в этом отношении представляет собой явление исключительное во всей архитектуре нового времени, а его автор по праву занимает одно из равных мест среди великих мастеров зодчества, подлинных классиков отечественного и мирового искусства.

Андреян Захаров родился 19 августа 1761 года в семье адмиралтейского чиновника, обер-офицера Дмитрия Ивановича Захарова, который на свое небольшое жалованье сумел воспитать для России двух сыновей, прославивших свою фамилию в науке и искусстве. Первый сын – Яков стал академиком, профессором химии и механики, другой сын – Андреян сделался академиком, профессором архитектуры.

В тихой Коломне, окраине Петербурга, прошли первые годы жизни Андреяна. Семейное положение было тяжелым, поэтому счастливым событием для семьи оказалось определение шестилетнего Андреяна воспитанником в художественное училище при Академии художеств. Маленькому Андреяну Захарову пришлось жить среди чужих людей и быть в полной зависимости от казенных наставников. Это очень отразилось на его характере. Он рос замкнутым, вдумчивым и наблюдательным мальчиком. Его необеспеченное положение побуждало его усердно учиться и работать. Мальчик скоро проявил свои способности к наукам и художеству.

После окончания училища Захаров переходит в архитектурный класс академии. Здесь быстро выявляются талантливость юноши и большие способности его к изобразительному пространственному искусству. За один из своих первых архитектурных проектов –

«Загородного дома» – Андреян получает первую академическую премию – Малую серебряную медаль. С каждой ученической архитектурной композицией все шире и шире раскрывается замечательное дарование Захарова. Одно за другим получает он все академические отличия, до высшего – Большой золотой медали. Последней отмечается 3 сентября 1782 года его проект «Увеселительного дома», или, как тогда называли, «Фокзала».

В это время Захаров увлекается новаторскими классическими идеями, пропагандируемыми профессорами Академии художеств Кокориновым и Ивановым, у которых он работал. Поэтому с большой радостью узнает он о том, что по решению Совета Академии «…за успехи и похвальное поведение по силе привилегии академической произведен в 14-й класс художником и отправлен в чужие края пенсионером для приобретения дальнейших успехов в архитектуре». Ведь в «чужих краях», в Париже, куда его посылают, он сможет познакомиться в натуре с прославленными постройками передовых зодчих Франции, о которых столько слышал он уже в Петербургской Академии.

Осенью 1782 года Захаров вместе с тремя другими пенсионерами Академии художеств отплыл из Кронштадта во Францию. В Париже пенсионеры сразу начали посещать класс натурного рисунка в Академии художеств.

По прибытии в столицу Франции Захаров без промедления с рекомендательным письмом профессора А.А. Иванова отправился к крупному архитектору де Вальи. Однако его мастерская была уже укомплектована, русскому зодчему пришлось искать другого учителя. Он попал к малоизвестному архитектору Ж.Ш. Беликару, а затем определился к Шальгрену.

Творческие искания Захарова совпадали с мыслями и устремлениями его нового учителя – Шальгрена, который позднее прославился грандиозной Триумфальной аркой, сооруженной на круглой площади Звезды в Париже.

Андреян упражнялся в копировании работ Шальгрена, занимался композицией, выполнял заданную ему программу архитектурного проекта. В 1784 году Шальгрен послал в Санкт-Петербургскую Академию художеств блестящий отзыв о своем ученике, выдающийся талант и редкая работоспособность которого вызывали у него восхищение.

«В настоящий момент под моим руководством работает Захаров, способностями и поведением которого я не могу достаточно нахвалиться.

Такие люди всегда дают высокое представление о школе, которая их воспитывала, и позволяют высоко оценить учреждение, которое оказывает такое блестящее покровительство искусствам. Если, в чем я не сомневаюсь, рвение, усидчивость, благоразумное поведение этого молодого человека будут продолжаться, вы, конечно, благосклонно встретите его по возвращении…»

После возвращения в Россию Захаров преподает в Академии. С 1794 по 1800 год он занимает должность адъюнкт-профессора архитектуры, архитектора и смотрителя академических зданий, а с 1799 по 1801 год является архитектором города Гатчины. В 1802 году Захаров избирается в члены Совета Академии художеств, в 1803 году становится

старшим архитектором Академии. Позднее Оленин о Захарове и его учениках писал: «Будучи… старшим профессором архитектуры, он принес величайшую пользу Академии образованием в оной известнейших из нынешних русских архитекторов».

С 1802 по 1805 год руководство строительством при Адмиралтействе осуществлял Чарлз Камерон. Престарелому архитектору трудно было справиться с постоянно увеличивавшимися объемами проектных и строительных работ и следить за выполнением последних в установленные сроки. Стали подыскивать более молодого и энергичного архитектора. Задача оказалась настолько трудной, что пришлось самому министру П.В. Чичагову заняться этим вопросом. Наиболее подходящей кандидатурой он счел Захарова. В результате 25 мая 1805 года был издан указ: «Главного адмиралтейского архитектора Камерона уволить от настоящей должности, а на место его определить ведомства Академии художеств Захарова с жалованием по тысяче пятисот рублей в год…»

Зодчий разработал много проектов для городов России. Однако большинство его произведений не дошло до наших дней. А без них нельзя составить полное представление о гигантском труде архитектора. На берегах Невы не сохранились Адмиралтейские казармы. От огромного комплекса Морского госпиталя, перестроенного и расширенного Захаровым, остался, да и то с искажениями, небольшой фрагмент на Клинической улице. Не был осуществлен проект монументальных, несмотря на малую высоту, провиантских магазинов на набережной Невы против Горного института. Своеобразие авторского почерка проявилось тут в особой, только этому зодчему присущей чистоте форм, ясности пропорций, в сочетании узких проемов и широких простенков. Скульптура у входов, маски на замковых камнях – элементы принципиального для Захарова синтеза искусств.

Работая главным архитектором Морского ведомства, Захаров руководил множеством построек в адмиралтействах страны. В Петербурге им были созданы на Провиантском острове, на берегу Мойки, у устья Невы деревянные адмиралтейские конюшни на каменном фундаменте. К этой группе проектов относятся планы кадетского корпуса в Николаеве, госпиталя для Казани и несохранившегося Черноморского госпиталя в Херсоне – целого комплекса построек с двором-садом, с компактной планировкой зданий. По его проектам построены церковь во имя апостола Павла в селе Александровском недалеко от Шлиссельбурга, Андреевский собор в Кронштадте.

Реймерс в 1807 году говорил, упоминая о церкви Гатчинского дворца и проекте перестройки здания Академии наук, что «во всех его проектах видно, что этот художник имел большой талант, он обладает знаниями и достигает высоты своего искусства». Это, пожалуй, наиболее интересная из всех характеристик Захарова его почти современником. Уже в 1730-е годы Мейер в пояснительном тексте к его известному рукописному атласу о застройке Петербурга, говоря о Галерном порте, подчеркивал, что «одно имя Захарова достаточно для удостоверения, что в случае построения зданий Галерного порта по составленным им фасадам сие место сделалось бы одним из красивейших заведений столицы».

Все это так, но основным достижением его жизни является здание Главного адмиралтейства в Петербурге, которое перестраивалось, а вернее, строилось заново по его проекту. Захаров приступил к его проектированию и реконструкции с осени 1805 года. Здание Адмиралтейства Ивана Коробова, времен петровского строительства, к началу XIX века уже сильно обветшало, да и устарело по технологической, кораблестроительной части.

Как можно предположить, Захаров сам как новый архитектор Адмиралтейства пришел к мысли о перестройке всех зданий Адмиралтейства. В основе проекта перестройки Адмиралтейства Захаров оставил старый план Коробова. Корпус охватывал три стороны стапельной площадки и верфи. Фортификационные рвы вокруг были засыпаны как ненужные, и на их месте образовалась Адмиралтейская площадь. Все вроде бы оставалось на месте, и при этом все неузнаваемо изменилось. Все архитектурное оформление Захаров решил в монументальных, мощных и торжественных образах русской классики.

Широко раскинулось своим главным фасадом здание Адмиралтейства почти на четыреста метров. Его протяженность разрешена архитектурно не однообразной стеной, а тремя корпусами, поставленными в ряд, в одну линию. Боковые корпуса сделаны массивными и богато украшены фронтонами. Между ними, в средней части двухэтажного, очень простого корпуса возвышается центральная башня над проходными воротами.

Эта башня была главным украшением Адмиралтейства да и всего города в то время. Она поставлена над башней Коробова, деревянная конструкция которой была сохранена и существует до настоящего времени под новым шпилем. Высота новой башни семьдесят три метра.

Сквозь могучий, высотою в три этажа, каменный массив прорезана арка проходных ворот. Эта мощность художественно подчеркнута еще и тем, что арка сделана двойной. Сначала сложенная из крупных камней, а затем гладкая, с богатым орнаментом из знамен и военного снаряжения.

Сверху арку осеняют знаменами две летящие «Славы». По обеим сторонам арки поставлены на гранитных пьедесталах колоссальные группы кариатид, поддерживающих земную и небесную сферы. Карниз решен в мужественном и монументальном дорическом ордере. Триумфальность входа подчеркнута еще воинственным орнаментом стены над карнизом и фигурами воинов на углах массива.

Выше, над главным входом здания, поставлена четырехугольная квадратная башня. Со всех четырех сторон она имеет восьмиколонные галереи-портики. Над каждой колонной изящного и стройного ионического ордера на аттике стоят двадцать восемь статуй. Башня завершается золотым шпилем, украшенным кораблем наверху.

В этом произведении русского архитектора все превосходно. Боковые угловые порталы со стороны Невы гармоничны, просты и в то же время так богаты. Обе громадные арки, прорезанные в гладком массиве стены, обрамлены по углам чудесно найденными по пропорции колоннадами. И как они закончены! Верхний квадрат венчается круглым барабаном, и круглая крыша ступенчато подходит к трем дельфинам, которые своими хвостами держат древко флага. Все детали продуманны,

уместны и красивы.

До завершения строительства архитектор так и не дожил. Но многостороннее дарование Захарова было оценено еще современниками. Петербургским Адмиралтейством восхищались Пушкин, Батюшков, Григорович, многие художники. Здание это – не только архитектурный шедевр, но и доминанта центра города, главное звено в системе его ансамблей. Оно завершает перспективы трех улиц, определяя знаменитую трехлучевую планировку Петербурга.

Позднее Павел Свиньин писал об Адмиралтействе, что «сие важное и полезное здание принадлежит ныне к числу главных украшений столицы и весьма справедливо может быть названо исполинским свидетелем новейших успехов русского зодчества». А сегодня без Адмиралтейства невозможно представить себе панораму невских берегов. Творение Андреяна Дмитриевича стало архитектурным символом города на Неве.

Со времени назначения на должность главного архитектора Адмиралтейства и до последних дней жизни Андреян Дмитриевич руководил строительствами во многих портовых городах. Кроме этого, Захаров разрабатывал проекты и составлял сметы, нередко сам заключал договоры с подрядчиками и производил с ними расчеты, решал возникавшие финансовые проблемы. Необычайный размах его творческой деятельности и широта замыслов нередко встречали непонимание адмиралтейских чиновников, часто подменявших деловую рабочую атмосферу отношениями, основанными на интригах и сплетнях.

Чтобы справиться с огромным объемом работ, архитектору необходим был целый штат помощников, которых ему постоянно не хватало. Вследствие этого Захаров вынужден был тратить массу времени на черновую, не требующую его квалификации работу. На протяжении ряда лет он неоднократно обращался в экспедицию Санкт-Петербургских адмиралтейских строений, входившую в состав Адмиралтейского департамента, с просьбой выделить ему помощников. Вместо того чтобы прислать ему помощников, в скором времени был найден повод наложить на него штраф в размере месячного заработка за задержку финансового отчета!

От такой непосильной работы уже по прошествии четырех лет здоровье Захарова было подорвано. Из деловой переписки следует, что архитектор страдал, вероятнее всего, сердечными приступами, периодически повторявшимися из года в год до самой смерти.

Увы, несмотря на всеобщее признание, на любовь учеников, жизнь Захарова нельзя считать счастливой. Ему не суждено было увидеть законченным ни одного своего крупного произведения. Захаров относился к той категории зодчих, которые, окунувшись в строительство, будучи щедрыми в действии, оставались скупыми на слова. Его облик передан на портрете С. Щукина, и он предстает вдумчивым, замкнутым, ушедшим в себя человеком, равнодушным к почестям и славе.

Смысл жизни Захаров видел только в работе. Видимо, поэтому он не обрел семейного счастья, оставаясь холостяком до конца своих дней.

Связав свою жизнь с Петербургской Академией художеств, где он учился, а затем преподавал, архитектор никогда не оставлял проектную и строительную деятельность. Жил архитектор постоянно на академической

квартире.

Занимая высокие посты профессора архитектуры в Академии художеств и позднее – «Главных адмиралтейств архитектора», Захаров никогда не кичился своими званиями, часто принимал подрядчиков на дому, в неофициальной обстановке. Безраздельно отдавая себя любимому искусству, сочетая высокий талант с редкой работоспособностью, он считал архитектуру делом всей своей жизни.

Захаров был человеком широкой эрудиции. Сохранившийся каталог его библиотеки свидетельствует о том, что интересовался он как художественной стороной зодчества, так и техникой строительства. В списке можно найти, например, книги о плотничном искусстве, «об искусстве производить в совершенстве сельские строения», «о новой гидравлической машине».

В конце лета 1811 года Захаров заболел и вскоре, 8 сентября того же года, скончался. Ему было всего пятьдесят лет. Похоронили зодчего на Смоленском кладбище.

ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ СТАСОВ (1769—1848)

Творчество этого архитектора практически завершило почти столетний период развития русской классической архитектуры. И если в начале этого периода неизменно называется имя Баженова, конец его неразрывно связан с именем Стасова.

Василий Петрович Стасов родился 4 августа 1769 года в Москве, в небогатой дворянской семье. Его отец Петр Федорович Стасов служил мелким чиновником в Вотчинной канцелярии. Мать архитектора Анна Антипьевна занималась воспитанием детей. Кроме Василия в семье было еще два ребенка – сын и дочь. Зимой Стасовы жили в Москве, а летом выезжали под Серпухов, где у них было небольшое родовое село Соколово.

В 1783 году семью Стасовых постигло горе – умер отец. Буквально вслед за этим еще одно – совсем молодым умер старший брат Василия Петровича. Семья осталась практически без средств к существованию, и мальчик четырнадцати лет, чтобы хоть как-то помочь матери и сестре, принял решение идти работать. Для него наступил очень важный и ответственный момент – выбор рода деятельности и соответственно будущей профессии. И выбор его оказался на редкость удачным. По-видимому, на это повлиял тот факт, что до 1783 года Стасов, как сказано в автобиографии, «обучался в Московском университете». Точнее, он учился в университетской гимназии, где в специальных художественных классах детей учили рисованию, черчению, знакомили с азамиархитектуры.

Архитектурная деятельность Василия началась 14 февраля 1783 года, когда он был зачислен в Экспедицию архитектурных дел Московской управы благочиния учеником в звании «архитектуры капрала». Экспедиция занималась составлением планов частных строений, их обмерами, утверждала проекты зданий, отводила места под застройку. Возглавлял Экспедицию архитектор Семен Антонович Карин, крупный знаток русского зодчества.

Новый ученик понравился ему своей исполнительностью и трудолюбием. Сперва подростку поручали делать несложные чертежи, снимать планы участков. Василий охотно учился у старших, много читал.

Через год ему присвоили звание архитектуры сержанта, а начал он архитектуры капралом. Стасов любил бывать на стройках, особенно тех, что велись в Москве по проектам Баженова и Казакова. Возможно, он изучал их чертежи, представляемые в Экспедицию для утверждения. С 1790 года Василий стал архитектуры фурьером (помощником архитектора). Он проверял чертежи, составленные сотрудниками Экспедиции, самостоятельно выполнял ответственные проектные работы. Это была хорошая школа. Она побуждала к творчеству, воспитывала вкус, звала к интенсивной умственной жизни.

Стасову повезло. Друзья ввели его в дом Хлебниковых. Эта просвещенная семья имела одну из крупнейших в стране библиотек. Молодой архитектор близко сошелся с детьми основателя библиотеки Петра Кирилловича Хлебникова, дружбу с которыми пронес до конца своих дней. У Хлебниковых он познакомился с Державиным, а также с его другом и свойственником Николаем Александровичем Львовым. Львов не признавал слепого следования классическим шедеврам, не терпел эклектики, как и школярских заимствований у предшественников.

Через дочь Хлебникова – Анну Петровну, в замужестве Полторацупо, Стасов сблизился с Алексеем Николаевичем Олениным, президентом Академии художеств, и стал постоянным посетителем оленинского дома, где собирались поэты, художники, музыканты – Г.Р. Державин, В.А. Жуковский, Н.М. Карамзин, И.А. Крылов, П.А. Вяземский, В.Л. Боровиковский, и многие другие.

Надо упорно трудиться. Эту истину Стасов усвоил очень твердо. Он не знал праздных дней. Учился без устали. Постепенно расширялись его профессиональные знания. Крепло мастерство. В Москве и в Рязанской губернии по его проектам возводились дома, парковые и хозяйственные сооружения, церковь. Имя зодчего приобретало известность.

В Экспедиции Стасов проработал до 1794 года. В начале 1794 года Стасов оставил Москву и отправился в Петербург для прохождения воинской службы. Как дворянин он был определен в Преображенский гвардейский полк в чине унтер-офицера. Его недолгая военная служба проходила относительно спокойно. Полк постоянно находился при дворе, в столице, и Стасов, воспользовавшись своими московскими связями, попал в круг передовых людей петербургского просвещенного общества. Общение в Петербурге с людьми, думавшими о будущем русского искусства, укрепило намерение Стасова связать свою дальнейшую жизнь с архитектурой.

Ровно через год, 1 января 1795 года, Стасов, получив чин подпоручика, вышел в отставку и вернулся в Москву. Одно время он работал при департаменте Герольдии, но очень скоро ушел оттуда и два года числился не у дел, то есть не находился на службе в государственном учреждении. В 1797 году указом Сената его зачислили в Главную соляную контору в чине коллежского секретаря для постройки соляных заводов.

Все это время не прекращалась архитектурная деятельность Стасова. Он выполнил несколько официальных заказов, среди которых – проект гостиниц на бульварах. Кроме того, Стасов осуществил несколько частных построек.

Активная архитектурная деятельность Стасова в Москве в последние годы 18-го столетия позволила ему принять участие в оформлении коронационных торжеств по случаю вступления на престол императора Александра I. Осенью 1801 года Стасов оформил Сокольническое поле.

Архитектор был представлен Александру I и произвел на него приятное впечатление, следствием чего было «высочайшее соизволение» отправить его в заграничную командировку во Францию, Италию и Англию «для усовершенствования знаний примерами славнейших древностей» за счет правительства сроком на три с половиной года, с выплатой стипендии по три тысячи рублей ежегодно.

Отъезд задержался, и только осенью 1802 года Стасов выехал в Париж, где собирался пробыть два года. Этот срок был сокращен из-за обострения отношений между Россией и Францией, что в дальнейшем помешало Стасову попасть в Англию. С весны 1804 года Стасов жил в Италии. В связи с началом военных действий между Францией и Россией командировка Стасова в Италию затянулась на четыре года. Это время молодой архитектор использовал для посещения итальянских городов и изучения итальянской архитектуры, как античной, так и эпохи Возрождения.

Стасов был знаком со многими итальянскими архитекторами пользовался среди них заслуженным авторитетом. Это подтверждается тем фактом, что в 1807 году Стасов, вторым среди русских зодчих после Баженова, был удостоен диплома и почетного звания профессора Римской академии живописи, скульптуры и архитектуры Св. Луки.

В начале 1808 года Стасов отправился домой через южную Италию и Австрию и прибыл в Петербург осенью того же года, проведя вдали от России шесть лет.

В январе 1810 года архитектора ознакомили с указом императора. Отныне ему предписывалось служить при генерал-губернаторе столицы «для переделки фасадов и наблюдения за строениями по оным». Стасов должен был отвечать за строительство в центре города – в Адмиралтейских частях (территория между Невой и Фонтанкой) и на Васильевском острове.

Осенью 1811 года Стасов за проект памятника-мавзолея над могилой русских воинов, павших в Полтавской битве, был удостоен звания академика Санкт-Петербургской Академии художеств. Это еще больше подняло его авторитет архитектора и позволило вступить в среду столичных зодчих не новичком, а архитектором с именем, уже добившимся европейской известности.

После 1812 года, когда дом Стасовых в Москве сгорел во время пожара, вместе с матерью и сестрой он переселился в Петербург.

В эти годы Стасов строит много общественных сооружений, в которых его талант зодчего проявляется с наибольшей силой. Среди самых значительных работ Стасова этого периода можно отметить здание Царскосельского лицея, корпуса Российской Академии на Васильевском острове, соборную церковь в Саратове, Торговые ряды в Костроме, Ямской рынок в Петербурге. Архитектор очень простыми, выразительными средствами добивается необычайно сильного эмоционального воздействия

на зрителя. В этих постройках зодчий отрабатывал свой собственный градостроительный подход в решении любой локальной задачи, проявляя глубокое понимание архитектурного ансамбля, заметное уже в его ранних московских работах.

В мае 1816 года Стасова назначили членом «Комитета для приведения в лучшее состояние всех строений и гидравлических работ в Санкт-Петербурге и прикосновенных к оному местах».

Значительна роль Стасова в создании ансамбля Марсова поля, где он построил казармы Павловского гвардейского полка и неподалеку от них Главные конюшни. Оба проекта были выполнены в 1816 году. Казармы строились с 1817 по 1819 год, а конюшни – с 1817 по 1823 год.

Павловские казармы – одно из лучших произведений архитектора. Все выдержано в простых и строгих пропорциях. Какие же это казармы? Фасадом в сторону Летнего сада стоит красивый дворец. Посредине центральной части выдвинута вперед колоннада строгого, монументального дорического ордера в двенадцать стволов. Она несет высокий аттик – стену над карнизом, украшенную щедро барельефами. Колоннада поставлена на высокую аркаду первого этажа. Фасад заканчивается с обеих сторон шестиколонными портиками с фронтонами, также поставленными на аркады первого этажа. На фасаде по улице Халтурина тоже поставлен десятиколонный портик с фронтоном и за ним высокий аттик с барельефами военных доспехов. В центре аркады первого этажа расположены ворота, украшенные по обе стороны нишами.

Осенью 1816 года Стасов снова работает в Москве. Ему было поручено составление проекта на восстановление царского дворца в Московском Кремле, пострадавшего во время пожара 1812 года.

Его проект совершенно изменил внешний вид здания благодаря расширению третьего, мезонинного этажа на всю площадь дворца. Надстройка вызвала появление двух новых каменных лестниц. Отделка фасадов была очень простой, только фасаду со стороны Москвы-реки придавалась большая парадность.

Вскоре жизнь Стасова круто переменилась. В слободе Семеновского полка в бревенчатом доме с мезонином жила семья Марии Федоровны Сучковой, вдовы гвардейского поручика. Стасов познакомился с ее дочерью, двадцатилетней красавицей Машей, и страстно влюбился в нее. Больше года продолжались встречи – в Семенцах и в Москве, где Маша гостила у родственников. Признаться в своем чувстве у него, однако, долго не хватало смелости: такая разница в летах. В начале года Василий Петрович сделал девушке предложение, а 6 августа 1817 года Василий Петрович и Мария Абрамовна стали мужем и женой. Супруги поселились в одном из кавалерских флигелей, рядом с Лицеем. А к зиме сняли квартиру в доме коллежской советницы Ошметковой, на углу Перовой линии и Большого проспекта Васильевского острова.

В мае 1818 года у них родился первенец. Его нарекли Николаем. Спустя год, в июле, – сын Александр, в 1820 году – дочь Софья, в 1822 году – дочь Надежда, а через два года, 2 января, – сын Владимир, 20 января 1828 года – Дмитрий. В июне следующего года семья Стасовых снова увеличилась: родился мальчик, которого назвали Борисом. Стасовы переехали с Васильевского острова к Семеновскому мосту, где заняли

большую квартиру в доме Цыгарова, на углу Гороховой и Большого Казачьего переулка. Воспитывать детей помогали мать зодчего Анна Антипьевна и его сестра Вера Петровна. Она до конца своих дней прожила у брата.

Служба постоянно отрывала Стасова от семьи, почти не оставляя времени для занятий с детьми. Василий Петрович писал жене: «В короткое время, которое я пробыл с тобою, мой друг, не успел сказать ни слова, что должен был для общего спокойствия нашего и доброго воспитания детей, для их счастья, и потому должен сказать на письме… По свойству моему, или, лучше сказать, по моей натуре, мне нужно для исправления моей должности совершенное спокойствие духа, без которого я не только с честью, но и с успехом упражняться не могу, а потому прошу, так как от должности моей зависит все благополучие наше и наших детей, оставлять меня, когда я в кабинете, в совершенном покое…»

Стасов не терпел безделья, считая его безнравственным. Труд для него был источником радости и громадного удовлетворения. Ему очень хотелось, чтобы в семье также умели с пользой проводить каждый час. Жене он советовал «сверх рукоделий заняться изучением… французского языка». Сам он в совершенстве владел французским, итальянским, несколько хуже знал немецкий, который изучал еще в гимназии. Стасов считал также, что Мария Абрамовна должна не жалеть времени на музыкальное «учение». «Иностранный язык и музыка – оба сии занятия сделаются по времени сладостным утешением, когда будешь в состоянии наставлять ими детей; ничего нет на свете столь почтенного и столь любезного, когда сама мать делается учителем и наставником детей своих».

Легко работалось Василию Петровичу в Царском Селе. Казалось, не было такой творческой задачи, которую он не решил бы успешно и быстро: будь то павильон для парка или манеж на Садовой улице, провиантские склады на Гатчинской дороге или Дежурные конюшни, воздвигнутые на Гофинтендантском дворе. Эти произведения, имеющие облик величавый и праздничный, отмечены печатью самобытности, безупречного вкуса и таланта. Объектов множество. И оригинальных, и тех, что надлежало привести, как тогда писали, в «первобытное состояние». После пожаров, которые нередко случались, он восстановил в Большом дворце Китайскую гостиную и Белую столовую, а позже – дворцовую церковь, апартаменты, примыкающие к ней, и Лицей. По его проектам достраивалась и реконструировалась Китайская деревня, переделывались другие помещения в загородных резиденциях. С 1817 по 1820 год зодчий восстановил после пожаров и перестроил в Царском Селе, Петергофе и Ораниенбауме 850 комнат.

В Петербурге по его проекту был возведен Ямской рынок с галереей из дорических колонн по периметру. Это здание стало здесь своеобразным архитектурным центром. Сооружение рынка завершилось в 1819 году. А еще раньше Стасов построил на Невском проспекте здание с портиком в центре и колонными лоджиями по углам, украсившее главную магистраль города. По заказу купца Косиковского он создал четырехэтажный дом на Большой Морской. Органично вписал зодчий в панораму Невского проспекта и площади Казанского собора дом священнослужителей.

Еще в 1825 году Василий Петрович создал проект пятикупольного собора Спаса Преображения, который предстояло возвести взамен сгоревшей церкви XVIII века. Тогда проект не был утвержден. Только через два года последовало разрешение на строительство храма, и зодчий разработал его чертежи. При этом Стасов, учитывая местоположение здания, на которое открывался вид с Литейной улицы, предусмотрел с этой стороны фронтонный портик из ионических колонн, что придало всему сооружению величавость и спокойную сдержанность, свойственную античной классике; белая же гладь стен храма, нечасто прорезанных полуциркульными окнами, ассоциируется с древнерусскими соборами.

Панно из воинской арматуры на стенах и ограда из трофейных турецких пушек, захваченных в кампании 1828—1829 годов, подчеркивают патриотическое значение здания, посвященного победам русской армии.

Эти творческие принципы – сплав черт древнерусской архитектуры и греческой классики – Стасов развил еще в одном монументальном творении – Троицком соборе. Проект его зодчий завершил осенью 1827 года. В нем он учел требование, согласно которому следовало сохранить особенности старой церкви, стоявшей тут с середины XVIII века: главы этой церкви располагались на перпендикулярных осях по сторонам света. Строительство предстояло начать весной будущего года.

В число многочисленных служебных обязанностей Василия Петровича входило проектирование построек для военных нужд. Наибольшего успеха при этом зодчий добился во время работы над так называемыми Провиантскими магазинами, или складами.

Щусев так писал в свое время о Провиантских магазинах в Москве: «Простота архитектурного решения здесь не знает себе равной. Немногочисленные детали убранства прорисованы с исключительным совершенством. Три здания складов, несмотря на тривиальную форму участка, образуют неразрывное единство. Можно смело сказать, что эта группа сооружений чисто утилитарного порядка, окрашенная в простой белый цвет, – одна из лучших в архитектуре Москвы. По совершенству своих форм она стоит рядом с лучшими произведениями русской архитектуры».

Летом 1831 года на семью Стасовых обрушилось страшное горе. Холера «морбус» металась по улицам столицы, проникала во дворцы и обывательские дома. 30 июня умерла Мария Абрамовна, через пять дней – ее сестра Татьяна, а еще через двадцать – их мать Мария Федоровна. Печаль надолго поселилась в семье зодчего. Только горячее участие друзей, которые в те месяцы были рядом и окружили сирот заботой и лаской, помогло устоять на ногах. Да еще работа – Стасов заставлял себя трудиться упорнее, чем прежде.

…С первых дней августа 1827 года у Нарвской заставы стали рыть котлован, а 17 августа 1834 года состоялась церемония открытия Нарвских ворот. Гвардейские полки, поименованные на пилонах триумфальной арки, прошли под ней торжественным маршем. Их приветствовали тысячи горожан. Впереди гвардейцев шла рота дворцовых гренадеров, сформированная из ветеранов Отечественной войны.

Стасов со свойственной ему скромностью писал, что ворота на Петергофском тракте возводились по его чертежам, «сходственно с проектом архитектора Кваренги, но только в большем против прежнего размере». Однако уже современники отмечали его огромную роль в создании этого памятника воинскому героизму, имея в виду величавую строгость, мужественную простоту и монументальность сооружения.

Менее чем через месяц после торжества на Петергофской дороге, 14 сентября, состоялась закладка других триумфальных ворот – за Московской заставой. Торжественное открытие памятника, отличавшегося художественным совершенством, состоялось 16 октября 1838 года.

До последних лет жизни Василий Петрович Стасов трудился на избранном им поприще. Ему было далеко за семьдесят, когда он руководил строительством здания нового Эрмитажа.

Весной 1848 года Василий Петрович Стасов захворал. Летом болезнь отступила, но силы возвращались к нему медленно. 5 сентября Василий Петрович скончался.

КАРЛ ИВАНОВИЧ РОССИ (1775—1849)

Карл Иванович Росси родился 29 декабря 1775 года. С юных лет он был связан с миром искусств. О его матери, знаменитой балерине, приглашенной на петербургскую сцену в екатерининское время, сослуживец Росси по Комитету для строения и гидравлических работ Ф.Ф. Вигель писал в своих воспоминаниях: «Всякий знал родительницу его, некогда первую танцовщицу на Петербургском театре».

Нет сомнения в том, что основы классического художественного воззрения были восприняты Карлом в первые же годы его архитектурного воспитания. Слишком впечатляющи были многочисленные сооружения Петербурга, с величественными портиками в строгом стиле русского классицизма, одно за другим освобождавшиеся от лесов.

Обширное строительство в столице было хорошей школой для одаренного юноши. Его учитель В.Ф. Бренна, в мастерской которого он получил архитектурно-художественное образование, пробудил в молодом Росси восторг перед величественностью античной планировки Рима – города больших общественных площадей, театров, терм и набережных. Бренна увлек своего ученика в далекое прошлое, познакомил с историей архитектуры и раскрыл пред ним красоту монументальной, величественной классики.

Они были в течение всей своей жизни не только учителем и учеником, но и друзьями-товарищами. Долгие годы не разлучались, вместе жили в Павловске, вместе работали на постройке Михайловского замка в Петербурге, вместе путешествовали за границей.

Детство и юность Росси протекали безмятежно и счастливо, ничто не омрачало их. Жизнь в Павловске была совершенно изолирована от больших тревожных событий России. Здесь семейные праздники хозяев Павловска сменялись военными парадами, иллюминациями и театральными постановками в парке. Здесь живали и запросто бывали Жуковский, Крылов, Кюхельбекер и другие просвещенные люди того времени. Круг знакомых его матери, актеров, художников и музыкантов, естественно, отражался на нем.

Для творчества Росси, его художественного роста, пребывание в Павловске и архитектурное образование под руководством Бренна имело огромное значение. То и другое ярко запечатлелось во всех его произведениях. В одних его постройках, особенно в небольших, как парковые павильоны, беседки, мосты, можно видеть следы детских увлечений и того окружения, которое было в Павловске. В других – Карл Росси властный, с широким кругозором, с открытыми смелыми взглядами и планами, архитектор городских ансамблей и больших планировочных замыслов.

К концу XVIII века завершилась пора ученичества Росси. 28 июля 1795 года он был определен на службу в Адмиралтейское ведомство в качестве «архитектурного чертежника сержантского чина архитектурии гезеля», то есть ученика. Через четыре года ему присваивается звание «архитектурного помощника», а 16 ноября 1801 года его производят в архитекторские помощники десятого класса. Несколько сохранившихся чертежей, относящихся к этому периоду, свидетельствует о профессиональной зрелости молодого зодчего и большом искусстве его в композиции и графике.

В начале 1802 года Росси получил заграничную командировку для завершения образования и уехал в Италию. Тщательно изучал он руины памятников архитектуры Древнего Рима, их величественные композиции, постигая закономерности, благодаря которым римские зодчие в своих постройках добивались совершенной гармонии частей и целого.

Пробыв два года в Риме, Флоренции и других городах Италии, Росси вернулся на родину. Увидев набережную у Адмиралтейства в Петербурге, которая своими каналами, верфью и мастерскими прерывала проезжую береговую часть города, тотчас же составил проект ее переустройства. Находясь под впечатлением римских построек, он предложил перекинуть мосты над каналами и верфями, под которыми могли бы свободно проходить корабли, а наверху бы шла проезжая береговая дорога. Это был смелый, фантастический проект.

Ответ был самый жестокий. Многие архитекторы, да и высшие чиновники того времени сочли план легкомысленным, а может быть, увидели в лице Росси соперника, свежую, молодую силу.

Росси был направлен на фарфоровый завод рисовать вазочки. Не удовлетворенный этим занятием, Карл продолжал работать как архитектор и в 1806 году ему удалось добиться официального признания своих способностей: он был утвержден архитектором Кабинета. Через несколько лет он получил назначение в Москву, в так называемую Кремлевскую экспедицию, которая занималась строительством и ремонтом правительственных зданий в Кремле, во всей Москве и ее окрестностях. Зодчий прибыл в распоряжение начальника «экспедиции» П.С. Валуева весной 1809 года. С этого времени, по существу, и началась его самостоятельная архитектурно-творческая деятельность.

Одной из первых работ Росси в Кремлевской экспедиции были проектирование и строительство новой Екатерининской церкви в Вознесенском монастыре в Кремле, закладка которой состоялась 4 июля 1809 года.

Но главной его работой с начала апреля 1810 года были планировка и застройка Твери. Назначенный руководителем комитета по благоустройству города, он создал ряд архитектурных ансамблей и крупных общественных зданий: гостиный двор, несколько жилых домов и другие.

Пребывание Росси, хотя и кратковременное, на посту главного архитектора комитета по благоустройству Твери было серьезным испытанием его искусства и организаторских способностей. Как главный архитектор Росси оказывал влияние на все строительство, которое в то время велось как в самой Твери, так и в уездных городах Тверской губернии: Бежецке, Торжке, Кашине и других. Для этих городов он исполнил ряд проектов, часть которых сохранилась до наших дней.

Здесь, в Твери, занятый и составлением проектов общественных и частных зданий, и их осуществлением, и регулированием всего строительства, зодчий прошел первую градостроительную практику. Здесь же он начал сплачивать вокруг себя творческий коллектив, на который постоянно опирался в дальнейшем.

Ликвидация комитета по благоустройству города прервала плодотворную работу Карла Ивановича Росси в Твери. В 1815 году он возвратился в Петербург.

В Петербурге задачи, поставленные перед Росси, решались совершенно по-новому. До него никто из современных ему архитекторов так не планировал. Создавая проекты, он представлял себе не отдельное здание, а сразу полный квартал города с широким и смелым раскрытием новых городских перспектив.

Острова вокруг Петербурга тогда были мало застроены. Они принадлежали не городскому населению, а богатым, владетельным придворным лицам и императорской фамилии. На Петровском острове стоял небольшой деревянный дворец Петра I. На Каменном острове – дворец дочери Павла I. На Елагином острове долгое время после основания Петербурга сохранялся дикий лес и остров назывался «Мишин», потому что на нем водились когда-то медведи. Сам остров был очень красив, но еще более красивы были виды, которые открывались на море, со «стрелки». Это место стало одним из самых любимых тогдашней петербургской знати. Поэтому здесь было решено построить дворец. Постройка была поручена Росси.

Елагин остров в течение всего 19-го столетия был изолирован от города. Только для удовольствия владелицы острова перед дворцом раза два-три в год на Царицыном лугу устраивали народные гулянья. Остров соединяется с городом двумя мостами и гранитной пристанью.

Главный дом построен Карлом Ивановичем на восточной стороне острова на фундаменте старого дворца начала XVIII века, но по совершенно новому проекту. Его парадный фасад расположен на запад. Отсюда открывается – через весь остров сквозь прямую просеку – красивый вид на море. Жилые комнаты выходят на юг и восток с большой верандой, а на северной стороне расположена зала-столовая. Кухня и все жилые помещения прислуги выделены в отдельный дом на северной стороне. За кухней были расположены оранжереи и огороды, а рядом с ними находился корпус конюшен. Служебные здания Карл Иванович распланировал в виде

отдельных павильонов, таких красивых и в таких классических формах, что трудно даже сказать, которые из них уступают дворцу. Каждая из этих построек в отдельности является высоко художественным произведением, а вместе с дворцом – ценнейшим ансамблем русского классического стиля.

Так же блестяще были спланированы гранитная пристань с павильоном-беседкой и гауптвахта, она же и беседка для гостей. Постройки украшены красивыми цветочными вазами и скульптурой.

К этому времени Росси поручают строительство больших зданий. Так, с 1819 года Карл Иванович работал над проектом дворца, в котором сейчас находится Государственный Русский музей. В этой работе выявилась многогранность таланта Росси. Он создал прекрасный по архитектуре дворец и нашел смелое решение городского ансамбля. Уже с Невского проспекта в перспективе улицы было видно, как высился над аркадой первого этажа прекрасный по пропорциям, великолепный портик с коринфскими колоннами, с богато украшенным скульптурой фронтоном. Во всю ширь фасада расположена колоннада в двадцать стволов, упирающаяся в боковые выступы. Это главный фасад. Со стороны сада, в том же коринфском ордере в двенадцать колонн, дана лоджия, поставленная между двумя массивами, увенчанными небольшими фронтонами.

Перед садовым фасадом находится большая терраса, шириною во всю лоджию. К центральному трехэтажному корпусу по бокам примыкают служебные двухэтажные флигеля. В одном из них размещались кухни, в другом – манеж и конюшни. Оба фасада, со стороны города и со стороны сада, совершенно различные по массам, тем не менее решены в едином стиле русской классики, названной в то время «ампир». В саду, кроме того, был построен павильон-пристань с открытой ротондой посредине и двумя комнатами по бокам. С террасы этого павильона открывался вид на Марсово поле, и можно было любоваться на все военные парады.

Внутри дворца залы, кабинеты, все помещения были богато отделаны живописью и скульптурой. Но самое сильное впечатление оставляла парадная лестница. Она поражала своими размерами, светом, колоннадой во втором этаже и росписью плафона. Все было здесь строго и монументально спокойно, уравновешено и пропорционально. Даже детали двери, люстры и поручни сделаны в том же характере.

Обыкновенно лестница ведет посетителя в главный центральный зал. Здесь она приводит на площадку. Отсюда можно пройти по ряду комнат в приемные, танцевальные и театральные залы или – по другую сторону – в жилые комнаты владельцев. Посредине дворца находилась белоколонная гостиная с балконом в сад.

Все в отделке и меблировке дворца, до последней мелочи, даже люстры, стулья и дверные ручки, было придумано и нарисовано самим Карлом Ивановичем Росси.

Но замысел его не ограничивался только созданием самого дворца, – привлекала еще и задача разрешить по-новому планировку всего городского квартала, где помещался дворец.

Место, на котором построен дворец, одной стороной выходило на Марсово поле, а другой – на задворки, застроенные мелкими деревянными домами с палисадниками. Любой другой архитектор поставил бы дворец

ближе к Марсову полю, в сторону города вывел придворный сад.

Карл Иванович, который вместе с Бренна строил Инженерный замок, проложил тогда дорогу от замка к Невскому проспекту. Теперь ему пришла мысль проложить новую улицу от Невского проспекта на площадь перед Михайловским дворцом. При таком решении планировки города дворец приобретал значение крупнейшего городского центра.

Карл Иванович создал проекты домов, обрамляющих новую площадь, проекты фасадов по новой улице. Все в целом было объединено в мощный ансамбль ряда зданий. Проект был утвержден. Росси поручили составить проект архитектурного оформления Дворцовой площади.

Его увлекла грандиозность поставленной задачи. Он подошел к ее разрешению с определенным требованием – упорядочить планировку города в этом районе, именно города, а не дворца. Зодчий задумал очертить площадь по полукругу и в центре – против ворот Зимнего дворца – раскрыть проезд на Невский проспект. Здание решено очень просто, но удивительно красиво. Широкая лента фасада опоясывает площадь от угла Невского проспекта, до угла набережной реки Мойки и дальше вдоль набережной. Эта простота фасада красиво прерывается в боковых крыльях и в центральной части коринфскими колоннадами, поставленными на уровне второго этажа. Они видны во весь рост с любой точки площади.

Луговая улица, или Миллионная, подходила не прямо к арке, а под углом. Росси остроумно решил угол перелома, поставив две арки, одну – к площади и другую – к улице. Этот смелый прием еще более подчеркнул красоту замысла и мастерство Росси как планировщика.

Обе арки Росси украсил летящими фигурами с венками, орнаментами, военными доспехами и статуями воинов. Арка в сторону площади завершена колоссальной колесницей Победы в шесть могучих коней, управляемых русскими воинами, и стоящей на колеснице крылатой женской фигуры Славы. И в этом произведении Карл Иванович Росси показал себя крупнейшим мастером городского ансамбля.

Строительство велось с 1819 по 1829 год. Еще до завершения здания Главного штаба Карлу Ивановичу Росси было поручено составить проект Александринского театра. Главная задача состояла не столько в проекте театра – здесь уже стоял театр Бренна, – сколько в том, чтобы по-новому распланировать весь этот городской район.

Росси наметил грандиозный план строительных работ, охватывая им площадь перед театром, усадьбу Аничкова дворца. Публичную библиотеку и дорогу на Чернышеву площадь с проложением новой улицы.

Более широкий размах трудно себе представить. Город получал классически распланированный район от Невского проспекта до Чернышева моста на Фонтанке. Не многие архитекторы в мире имели смелость даже мечтать о таком строительстве.

Вот здание Публичной библиотеки (1828—1830), с красивой ионической колоннадой, с широкими простенками, украшенными статуями философов и писателей, с барельефами, изображающими науки и искусства. Над всем этим убранством летящие фигуры венчают венками славы герб государства.

Вот Александринский театр – с шестиколонной лоджией коринфского ордера, со статуями в нишах, с театральными масками по

всему фризу, со Славой на аттике и мощной, вздыбленной «квадригой» – четырьмя конями бога искусства – Аполлона (1827—1832).

Вот за театром Театральная улица, названная теперь улица Росси, с построенными по обе стороны ее одинаковыми домами. Они украшены аркадами по первому этажу и дорическими колоннадами по второму.

Все просто, ритмично и торжественно. Улица Росси выводит на площадь Ломоносова, которая является как бы архитектурным заключением всего замысла. Центральный фасад на площади решен в виде трехпролетной аркады, украшенной на втором этаже сдвоенными дорическими колоннами. Два пролета в первом этаже оставлены сквозными, открытыми для проезда на Садовую улицу (1824—1832).

Строительство ансамбля Александринского театра было своего рода торжеством творчества Росси.

В это же время он участвовал в конкурсе по проекту здания Сената.

Карл Иванович был занят сверх меры, ему было и некогда и трудно сосредоточиться на новой задаче. Он долго не приступал к работе. Наконец, был представлен и его проект. И опять в отличие от всех остальных архитекторов Росси решал задачу не узко, а широко, как архитектурное оформление Петровской площади с памятником Петру Первому Фальконе и Адмиралтейством Захарова.

Был принят проект Росси. Он создал фасад Сената и Синода с сильно выступающими пилонами. Этим приемом он рассчитывал дать богатство света и теней на фасаде. Все здание, украшенное такими пилонами, особенно в центральной части по сторонам арки и на закругленном углу по набережной, получило торжественность и строгость, отвечающие назначению высших правительственных учреждений (1829).

На своем творческом пути Росси не раз приходилось преодолевать серьезные препятствия и трудности, связанные с косностью и предубеждением против него правящих кругов и основного «заказчика» – императорского двора. Положение зодчего особенно усложнилось в годы николаевской реакции. Глубоко убежденный в своей правоте, последовательно осуществлявший свою творческую линию, зодчий не шел на уступки, не поступался своими принципами. В ответ царские чиновники и их державный шеф пускали в ход мелкие придирки и интриги, всячески ущемляли самолюбие Росси и его права.

Подлаживаться и льстить Росси не умел и не хотел, «превыше всего дорожа честью художника и незапятнанной своей репутацией», как писал он в 1828 году князю В.А. Долгорукову. «Никогда интерес, – продолжает зодчий в том же письме, – не был побудительной для меня причиной в выполнении каковых-либо поручений, но единственно долг службы».

Царь и его окружение не могли примириться с таким независимым образом мыслей.

Постройку Александринского театра зодчий в основном закончил, но после этого он, будучи в расцвете творческих сил, уже не привлекался к значительным работам. Ему пришлось уйти в отставку, он подал прошение, мотивируя его своей болезнью. 25 октября 1832 года просьба была удовлетворена. Лицемерная резолюция гласила: «уволить его от всех занятий по строениям, дабы мог воспользоваться свободою для облегчения расстроенного его здоровья».

Даже после пожара Зимнего дворца в 1837 году Росси не был приглашен участвовать в восстановлении созданных по его проектам знаменитой галереи 1812 года и других дворцовых помещений. У него лишь затребовали прежние чертежи.

Талантливый зодчий оказался не у дел. В 1843 году ему, правда, сообщили решение министра двора о назначении его «членом по искусственной части в существующих при Кабинете строительных комиссиях». Но это решение, объявленное, кстати, более чем с годовым опозданием, было лишь номинальным. Фактически Росси привлекли только к перестройке зрительного зала Александринского театра в 1849 году. Это был последний «заказ», выполнить который ему целиком уже не удалось.

Помимо морального ущемления, Росси, очевидно, не без ведома Николая I, был ущемлен и материально. Несмотря на грандиозность проделанной им работы, способствовавшей превращению Петербурга в красивейший по архитектуре город мира, несмотря на официальное признание его архитектором «со столь отменными талантами по его части», он не был обеспечен соответствующей его заслугам пенсией.

Характерен и еще один штрих. В 1830-х годах семья зодчего жила в Ревеле. Несмотря на то что Росси был в отставке, ему всякий раз приходилось испрашивать письменное разрешение на поездку для свидания с семьей.

В дополнение к служебным неприятностям Росси постигают семейные горести. В 1842 году умер его старший сын, успешно окончивший архитектурный факультет Академии художеств. В 1846 году зодчий потерял жену. После ее смерти на него легли хозяйственные заботы, хлопоты по устройству младших детей.

Все это необычайно тяготило Росси. Незадолго до смерти он направил на имя министра царского двора ходатайство, в котором писал:

«В течение 53-летней добросовестно проведенной мною службы под моими распоряжением и надзором построено каменных зданий более нежели на 60 миллионов рублей… Проживая на свете 71 год, я с горестью вижу приближение минуты, которая разлучит меня с семейством навсегда. По чувству родительскому, я желал бы оставить моим детям, долженствующим остаться без руководителя и подпоры, дела мои незапутанными и потому с упованием на доброту сердца вашего сиятельства я обращаюсь к Вам с покорнейшей просьбой об исходатайствовании мне у государя императора весьма на короткий срок заимообразно из кабинета 4000 рублей».

18 апреля 1849 года Росси умер. Его похоронили на Волковомкладбище.

В наши дни его прах перенесен в некрополь Александро-Невской лавры, где захоронены также Старов, Воронихин, Захаров и Стасов.

КАРЛ ФРИДРИХ ШИНКЕЛЬ (1781—1841)

Интерес к древнегреческой культуре возродился в Европе в конце XVIII – начале XIX века. Благородное и возвышенное искусство греческой классики стало предметом восхищения и образцом для подражания.

Немецкий архитектор-классицист Карл Фридрих Шинкель сочетал увлечение античными формами со стремлением к лаконичной

монументальности. «Архитектурные детали и внешняя отделка не должны скрывать основных архитектурных форм», – писал он.

Карл Фридрих Шинкель родился 13 марта 1781 года в Нейруппине, в Бранденбургской провинции, где его отец был суперинтендантом. Карл начал свое образование в местной гимназии.

Потеряв отца, в 1795 году он переселился в Берлин и стал учиться у архитектора Давида Гилли, а когда его не стало, поступил в ученики к его сыну, Фридриху. Последний, поклонник и по тому времени хороший знаток древнегреческой архитектуры, внушил Шинкелю любовь к ней и оказал большое влияние на направление его таланта. По смерти Фридриха Гилли в 1800 году, Карл принял на себя продолжение всех частных работ, начатых его наставником. Это не помешало ему, однако, посещать берлинскую строительную академию для изучения теоретической части архитектуры и относящихся к ней вспомогательных наук, а вместе с тем служить рисовальщиком и моделировщиком на одной из берлинских фабрик фарфора.

В 1803 году он отправился в Истрию, Италию и Сицилию, рисовал там ландшафты и костюмы, писал копии с исторических картин. Главным же образом Шинкель изучал памятники античного зодчества, а в 1806 году возвратился через Париж в Берлин.

То было крайне неблагоприятное время для деятельности архитекторов, и Шинкелю пришлось заниматься писанием ландшафтов и архитектурных видов. Из созданных им тогда картин в особенности известна «Цветущая пора Греции», подаренная берлинским городским управлением супруге нидерландского принца Фридриха. В 1808—1814 годах Шинкель писал сперва для Гнейзенау, а потом для В. Гроциуса, панорамы, из которых больше других прославились изображавшие «Палермо» и «Семь чудес света».

В 1810 году он был назначен асессором в новоучрежденную в Берлине строительную депутацию. В 1811 году Шинкеля избрали в члены берлинской академии художеств, а в 1815 году он получил титул тайного советника по строительной части.

В 1819 году Шинкель сделался членом технического отделения при прусском министерстве промышленности, торговли и правительственных сооружений. В 1820 году его избрали профессором и членом совета строительной академии.

В истории искусства Шинкель занял почетное место как новатор немецкой архитектуры, выведший ее из застоя, в котором она находилась в начале 19-го столетия. Он стремился возродить зодчество классической древности, преимущественно эллинское, и применять его, не нарушая его принципов, к условиям северного климата и к потребностям новейшей жизни, в чем и преуспел. В большинстве случаев при этом мастер проявлял тонкое чувство изящного и практический ум. Главные его произведения выдержаны в более или менее строгом греческом стиле.

Здание Берлинского музея считается лучшим из всех созданных Шинкелем. Прообразом музея (1824—1828) служила греческая стоя (открытая колоннада). Здание обращено фасадом к королевской резиденции и замыкает с противоположного конца площадь Люстгартен, рядом расположены берлинский собор и арсенал. Такое престижное место

для художественной галереи по замыслу Шинкеля подчеркивает роль и значение центров культуры. Гармоническое единство монументального здания музея и огромной площади выявляет интерес Шинкеля к формообразующей роли монументальных зданий в городской планировке.

Центр прямоугольного в плане здания размерами 86 на 53 метра занимает ротонда. Такая композиция диктовалась архитектурной теорией эпохи Просвещения, которая требовала регулярной планировки, ясности и четкости плана и естественной выразительности материалов. Эти идеи пришли на смену чрезмерно перегруженному декоративными деталями стилю барокко и заложили основы рационального подхода к проблеме соответствия декора назначению здания, которая стала определяющей в архитектуре XX века. Марш лестницы, ведущей на высокий цоколь, выглядит величественно – он занимает треть ширины фасада. По обе стороны лестницы стоят конные статуи. Посетители поднимаются на подиум с ионической колоннадой, а затем еще выше – в ротонду. Открытый вестибюль второго этажа с двойной лестницей служит площадкой, с которой открывается впечатляющая панорама города. Свет в ротонду проникает сверху, через круглый проем, прорезанный в центре кессонированного купола. Это вдвое уменьшенная копия купола Пантеона. Ротонда, в которой выставлена скульптура, – центр архитектурной композиции. Залы художественной галереи образуют анфиладу вокруг двух открытых двориков. Длинный ряд из восемнадцати ионических колонн на фасаде – подражание форме греческой стои. Статуи аттика символизируют триумф цивилизации над варварством – идеал, к которому, по убеждению Шинкеля, должны стремиться искусство и архитектура. Форма монументальной вазы, сделанной из целого квадра прусского гранита, навеяна античными образцами. Ваза предназначалась для ротонды, но оказалась слишком большой и была перенесена на площадь. Латинская надпись на антаблементе гласит: «Фридрих Вильгельм III основал этот музей для изучения всевозможных античных предметов и свободных искусств в 1828 году».

Влияние греческого стиля заметно и во многих других произведениях Шинкеля, большинство которых находится в Берлине: здание новой Караульни (1816—1818); внушительный кубовидный массив, который украшает величавый шестиколонный дорический портик; Драматический театр (1819—1821), более стройный по пропорциям, изящный в отделке; Дворцовый мост; боковые пристройки к Потсдамским воротам в Берлине (1836—1840); дворцы наследного принца прусского и принца Карла; астрономическая обсерватория; инженерное и артиллерийское училища; Николаевская церковь и Казино в Потсдаме; Аугустеум в Лейпциге.

После поездки в Англию обостряется интерес Шинкеля к готике, в духе которой он строит Вердерскую церковь (1825—1828), замки Курник и Бабельсберг, близ Потсдама, ратуши в Циттау, берлинские дворцы принца прусского на Парижской площади, дворец графа Редерна, памятник на Крейцберг.

В последнее десятилетие в творчестве Шинкеля наступает перелом. Именно с этим периодом творчества связан культ Шинкеля в среде архитекторов Немецкого Веркбунда.

Требования жизни приводят его к проектам нового типа, связывающим творчество великого зодчего с рационалистическими тенденциями архитектуры эпохи модерна. Подобными чертами отмечены некоторые произведения Шинкеля, созданные им после поездки в Англию, где на него произвели большое впечатление фабричные здания, построенные из красного кирпича, лишенные всяких архитектурных деталей. Восприятие Шинкелем этих утилитарных построек было чисто эстетическим; его привлекли простота и ясность формы этих сооружений.

Отказываясь от стилизации под готику и классические системы, он создает проекты магазина и библиотеки, строит здание строительной академии в Берлине (1831—1835). Ее гладкие кирпичные стены, расчлененные небольшими выступами, украшенные изразцовыми орнаментами, предвосхищали постройки новейшего периода. Шинкель положил начало «кирпичному стилю», распространившемуся в архитектуре большинства европейских стран. Архитекторы, позже строившие здания с фасадами из красного кирпича, не всегда придерживались тех лапидарных форм, которые были завещаны Шинкелем. Однако эстетика простоты, единообразия ритмического членения фасадов, которую Шинкель сумел увидеть в промышленных зданиях Англии и воспроизвести в своих постройках, сохранила влияние в европейской архитектуре второй половины XIX века, особенно в архитектуре Германии. Она, несомненно, была связана своим происхождением с классицистическим предпочтением геометрической определенности, ясности и простоты.

Созданные Шинкелем эскизы фресок, написанных после его смерти под руководством Корнелиуса в берлинском музее, равно как и ряд его ландшафтных картин и рисунков, доказывают, что он мог бы быть первоклассным мастером живописи, если бы имел достаточно времени и возможность основательно изучить ее и специально заниматься ею. Берлинские театры были обязаны ему не только многими написанными по его эскизам и под его надзором красивыми декорациями, но и основанием целой школы искусных декораторов, из которых особенно прославился К. Гропиус (младший). Немаловажную пользу принесли архитектуре и художественной промышленности изданные Шинкелем увражи. Лоде в 1835—1837 годах издал сборник рисунков мебели, созданных Шинкелем.

В 1839 году Шинкель стал главным директором правительственных зданий. Вскоре после этого он заболел параличом мозга и, промучавшись тринадцать месяцев, умер в Берлине 9 октября 1841 года.

После смерти Шинкеля многочисленные архитектурные эскизы и оконченные чертежи, рисунки всякого рода, картины и вообще графические работы мастера, какие только можно было собрать, хранились в берлинской строительной академии, составляя особый музей его имени. На площади перед академией была поставлена бронзовая статуя Шинкеля работы Драке.

ОСИП ИВАНОВИЧ БОВЕ
(1784—1834)

Бове прошел большой творческий путь – от безвестного ученика Кремлевской экспедиции до «главного архитектора» Москвы. Он был тонким художником, умеющим простоту и целесообразность

композиционного решения сочетать с изысканностью и красотой архитектурных форм и декора. Зодчий глубоко понимал русскую архитектуру, творчески относился к национальным традициям, что определило многие прогрессивные черты его творчества.

Осип Иванович Бове родился 4 ноября 1784 года в Петербурге, в семье живописца Винченцо Джованни Бове, работавшего в Эрмитаже. Осип был старшим сыном, два младших брата – Михаил и Александр – впоследствии тоже стали архитекторами и его ближайшими помощниками. Еще в детстве Осип переехал с семьей в Москву, где начались годы учения.

В 1802 году Бове поступает в архитектурную школу при Экспедиции Кремлевского строения, которую возглавлял в те годы И.В. Еготов. В числе своих первых учителей Бове называл архитектора Франца Компорези, от которого он получил «первоначальные познания в архитектурном художестве», и великих русских зодчих Казакова и Росси – он был их «помощником в практических по сему художеству занятиях».

Бове успешно занимался в архитектурной школе, постепенно повышаясь в чинах, от канцеляриста и коллежского регистратора в 1803 году до губернского секретаря в 1806 году и коллежского секретаря в 1809 году.

В 1809—1812 годах Бове уже значится в числе архитекторских помощников в Экспедиции, участвует в работах по реставрации Кремля, ремонту зданий, благоустройству города.

Для восстановления сожженной и разрушенной древней столицы была организована Комиссия для строения Москвы. Город поделили на четыре участка, каждый из которых возглавлял архитектор с помощниками. В сентябре 1813 года на должность архитектора четвертого участка вступает вернувшийся из народного ополчения Бове. С этого времени все творчество Осипа Ивановича связано с деятельностью комиссии В ведении Бове находятся наиболее значительные, центральные районы города – Городская, Тверская, Арбатская, Пресненская и Новинская части. Архитектор со своими помощниками составляет проекты для строительства жилых домов, участвует в их закладке и следит за их «производством в точности по прожектированным линиям, также выдаваемым планам и фасадам». Он проектирует торговые лавки в различных частях города. Особое одобрение получили его проекты лавок для торгового центра на Красной площади и вокруг стен Китай-города, между Никольскими, Ильинскими и Варварскими воротами.

Комиссия считала, что общественные и административные здания требуют особого внимания и «приличия в фасадах», и предлагала наблюдение за строительством этих зданий поручить «достойнейшему и способнейшему» из архитекторов комиссии. В мае 1814 года эта обязанность была возложена на Бове «с тем, чтобы он за всеми казенными, публичными и общественными строениями, строящимися или приводящимися в прежнее или лучшее состояние, имел непосредственный надзор». Ему было поручено также «заведовать и часть фасадическую за всеми обывательскими строениями, наипаче составляющими значительный капитал».

В феврале 1816 года совет Академии художеств в Петербурге за представленные проекты и «произведенные им практическим многим

строениям» присуждает Бове звание архитектора. К этому времени в Москве и в Подмосковье появилось много значительных построек Бове. Особенно интенсивная деятельность зодчего развернулась после утверждения в 1817 году нового генерального плана Москвы, разработанного Комиссией для строения. Совместно с архитекторами комиссии он строит съезжие дома в разных частях города, проектирует гостиницы на «разрывах» Белого и Земляного городов.

Самые значительные работы Бове были связаны с реконструкцией центра Москвы, которая осуществлялась по плану Комиссии для строения. Участие Бове в создании ансамбля центра Москвы – одна из самых ярких страниц в творческой биографии мастера.

Первые работы Бове были связаны с реконструкцией Красной площади, одной из самых древних площадей города, центра его торговой и общественной жизни. Застроенная в XVIII веке лавками, она оказалась обособленной от Кремля и собора Василия Блаженного. Во время пожара 1812 года и взрыва Кремля Красная площадь претерпела большие разрушения. Уже в начале 1814 года Бове представил в комиссию проект перестройки Красной площади. В ансамбль площади Бове включил исторические памятники – кремлевскую стену со Спасскими и Никольскими башнями и Покровский собор (Василия Блаженного).

Бове составляет проект восстановления Никольской башни, сильно разрушенной во время взрыва Арсенала, восстанавливает старинные постройки с северной стороны площади – присутственные места, Воскресенские ворота, здание городской думы и магистрата, которые вертикалями своих башен гармонировали с архитектурой Кремля.

Ансамбль площади должно было украсить перестроенное по проекту Бове здание Торговых рядов, расположенное вдоль площади. Бове сохранил в своем проекте характер старой постройки, но придал ей большую величественность. Особенно парадно решает Бове центр здания: его повышенный объем украшен двенадцатиколонным монументальным портиком и увенчан куполом. Хотя этот замысел Бове не был целиком осуществлен, Красная площадь после реконструкции стала самой большой и красивой площадью Москвы.

Ансамбль, задуманный Бове, выходил за пределы Красной площади: предполагалось построить Средние и Нижние торговые ряды и этой единообразной застройкой целых кварталов связать Красную площадь с Китай-городом. Эта идея Бове получила свое осуществление только во второй половине XIX века. Однако общий замысел ансамбля, разработанный Бове, сохранился и поныне.

Для того чтобы расширить исторически сложившийся центр Москвы, комиссия решила создать новую площадь, «первейшую… по устроению и пространству», выдержанную в духе регулярных планов русского классицизма. Ее предполагалось создать перед зданием Петровского театра. К проектированию Театральной площади Бове был привлечен в 1816 году. Окончательный проект площади, подписанный Бове, был утвержден в Петербурге в 1821 году. Площадь имела вид прямоугольника, ограниченного по продольной оси четырьмя симметрично стоящими зданиями и разделенного проездом на две равные части. На продольной оси площади, в глубине ее, располагалось здание Петровского театра. С

противоположной стороны, под углом к китайгородской стене, чтобы не нарушить правильной геометрической формы площади, был разбит сквер.

К 1819 году Бове закончил проекты новых зданий, выходящих на Театральную площадь, и передал их для строительства Комиссии для строения. Здания на Театральной площади были спроектированы Бове таким образом, что они ограничивали ее пространство одинаковыми по облику фасадами, создавая прекрасный фон для величественного здания театра.

Строительство Большого театра было одной из самых значительных работ Бове, принесших ему известность и славу. Как и многие другие крупные сооружения того времени, оно явилось результатом ряда конкурсов и коллективного труда зодчих.

В 1821 году московский генерал-губернатор утвердил присланный из Петербурга проект театра, созданный Андреем Михайловым, а на Бове была возложена доработка проекта и осуществление строительства. Как опытный строитель и тонкий мастер, Бове творчески подошел к присланному из Петербурга проекту: он уменьшил объем здания в соответствии с реальными условиями строительства, сделал проект более совершенным в конструкторском, эксплуатационном и художественном отношении. В результате здание стало более простым и выразительным, получило больше удобств. Проект Бове был «высочайше» утвержден в Петербурге в ноябре 1821 года. В связи с этим московский генерал-губернатор писал, что «некоторые идеи профессора Михайлова немало способствовали московскому архитектору Бове к составлению одобренного государем императором проекта театральному зданию».

Огромное здание театра высотой тридцать семь метров господствовало над площадью и окружающей застройкой. Главный фасад его был решен в наиболее выразительных формах. Восьмиколонный ионический портик торжественно выделялся на фоне глухой поверхности стен, лишенных проемов. Особый эффект фасаду придала гипсовая группа Аполлона на колеснице над портиком. Зрительный зал партера и пяти ярусов вмещал около трех тысяч зрителей. «Прежде всего кинулись в глаза, – писали современники, – огромность и высота зала, пленяющая вместе с тем пропорцией всех частей, потом – богатство убранств, доказывающее изящный вкус и тонкое умение знать средину оного; наконец, легкость архитектуры лож и галерей, которые, казалось, держалися в воздухе без всяких поддержек». И еще: «Внутреннее украшение театра великолепно и со вкусом, но главным достоинством его есть то, что сцена видима со всех пунктов почти единообразно и даже с верхних мест, откуда везде редко можно хорошо видеть, здесь ничего не скрыто. Должно отдать справедливость Бове: при самом строгом исследовании увидите вы, что нет в сем театре места, которое бы не было обдумано, было неуместно и неудобно».

Строительство театра было окончено в 1824 году, 6 января 1825 года состоялся первый спектакль в новом здании. Московские зрители, присутствовавшие на первом спектакле Большого театра, выразили «одобрение и признательность к трудам и талантам строителя сего прекрасного здания, делающие честь русскому таланту… единодушным требованием Бове, который тотчас же представился в директорской ложе,

а потом громким и продолжительным ему рукоплесканием». Так писали московские газеты об открытии 6 января 1825 года нового здания Большого театра в Москве.

Большой театр воплотил в себе традиции русских театральных зданий, над которыми работали предшественники и современники Бове; вместе с Александринским театром в Петербурге он явился вершиной русского театрального зодчества и одним из лучших европейских театров своего времени.

Немногое дошло до нас от Большого театра Михайлова – Бове. Грандиозный пожар 1853 года, уничтоживший все интерьеры здания, и перестройка театра архитектором А. Кавосом исказили классически строгую архитектуру театра Бове. Но и теперь Большой театр остается одним из значительных и величественных сооружений столицы.

Одновременно с созданием проекта Театральной площади и строительством Большого театра Бове занимался устройством Александровского, или, как тогда его называли, Кремлевского, сада. Этот сад был задуман Бове как искусно спланированный парк, с романтическими руинами и архитектурой малых форм. Особое восхищение современников вызывал выполненный по проекту Бове грот, сохранившийся до наших дней. Четыре дорические колонны как бы вырастают из земли внутри грота. Строгие, утяжеленные формы этого сооружения хорошо сочетались с нагромождением камней, воспроизводящим древнюю циклопическую кладку. В этом проявилось характерное для русского искусства того времени романтическое стремление сочетать классику со стариной.

Как главный архитектор по «фасадической части» Комиссии для строения Бове оказывал большое влияние на характер застройки послепожарной Москвы, и в наибольшей степени это относилось к жилой застройке.

Бове выполнял много частных заказов – строил дома для богатых дворянских семей, купцов, чиновников, мещан и других лиц среднего сословия, роль которых в социальной структуре города значительно возросла. Он выработал новый тип купеческого доходного дома двойного назначения – жилого и торгового. Обычно в нижнем этаже располагались торговые лавки, а в верхнем – жилые квартиры хозяев и те, что сдавались внаем. Такие дома в два-три этажа Бове строил в Китай-городе.

Особая заслуга Бове заключается в создании нового типа жилого дома – городского особняка, который получил широкое распространение в застройке послепожарной Москвы. Среди многочисленных особняков, построенных по проектам Бове, одним из наиболее совершенных был дом Н.С. Гагарина на Новинском бульваре. Особняк Гагарина был построен одним из первых в послепожарной Москве. В его облике наметились черты, которые стали характерны для последующего творчества Бове и типичны для московского зодчества этого времени.

Бове – прославленный мастер городских особняков – проектировал жилые дома различных типов, в том числе и простые здания для массовой застройки. Глубокое чувство ансамбля, градостроительный подход делали каждый жилой дом, построенный по проекту Бове, частью единой городской застройки, отличающейся неповторимым своеобразием,

простотой и выразительностью.

Но главную роль в ансамблях города, естественно, играли общественные здания. Среди общественных зданий, построенных Бове, одним из самых значительных является Градская больница на Большой Калужской улице. Это была первая общественная больница города, в которой предполагалось «принимать для пользования людей всякого состояния».

Идея создания подобной городской больницы возникла впервые в 1821 году. Однако проект, над которым работал Бове, был утвержден только в 1828 году, когда уже начались строительные работы. Больница была открыта только в 1833 году. В ее ансамбль входило несколько корпусов.

Бове еще больше, чем Казаков в соседней Голицынской больнице, открыл здание к улице. Он сократил глубину парадного двора, вытянул здание вдоль улицы. Широкая парадная лестница подчеркивала общественное назначение этого здания. Монументальный, богато декорированный портик придавал ему представительный характер. Художественные достоинства, удобная планировка, просторные помещения, использование новейших технических достижений своего времени в оборудовании больницы позволяют включить ее в число наиболее значительных построек Москвы того времени.

Одновременно с сооружением Градской больницы в 1825—1828 годах Бове ведет перестройку под Екатерининскую больницу дома Гагариных у Петровских ворот. Открытие этой больницы состоялось в 1833 году.

Бове никогда не ограничивался только составлением проектов, которые и сейчас восхищают нас тонкостью и виртуозностью. Он всегда сам руководил строительными работами и был прекрасным знатоком строительного дела. Бове работал с выдающимися инженерами, художниками и скульпторами, и в результате этого творческого содружества создавались совершенные произведения, обладающие замечательными художественными, конструктивными и эксплуатационными качествами Бове неоднократно привлекали в качестве эксперта по инженерно-техническим вопросам.

Тема патриотизма, прославления родины красной нитью проходит через все творчество Бове. Наиболее яркое выражение эта тема получила в Триумфальных воротах у Тверской заставы, построенных Бове в честь победы над Наполеоном. Над проектом ворот Бове работал в 1826—1828 годах, в 1834 году состоялось их открытие. Бове создал яркий, выразительный образ, олицетворяющий военную мощь, славу и величие России, героизм ее воинов – победителей Наполеона. Однопролетная белокаменная арка с шестью парами коринфских колонн, отлитых из чугуна, была увенчана скульптурной группой «Славы» на колеснице, которая как бы встречала подъезжающих к Москве по Петербургской дороге.

Среди культовых построек Бове сохранилась церковь Николая Чудотворца в Котельниках (1821). В 1822 году Бове построил церковь в селе Архангельском – имении своей жены, княгини А.С. Трубецкой. Самым значительным сооружением Бове этого рода является ротонда церкви Всех

Скорбящих на Большой Ордынке. Композиция церкви близка более ранним культовым постройкам зодчего. Зодчий органично связал новую постройку с уже готовой западной ее частью – трапезной и колокольней работы Баженова. Большие полуциркульные арки с окнами своим укрупненным масштабом придают монументальность всему зданию. Великолепный, тонко прорисованный орнамент арок и широкой ленты фриза контрастирует с гладкой поверхностью стен и тем усиливает торжественный облик сооружения.

Церковь Всех Скорбящих на Большой Ордынке – одна из последних значительных работ Бове. Она достраивалась уже после смерти мастера – возможно, его братом – и была открыта в 1836 году.

Бове умер 28 июня 1834 года в расцвете творческих сил. Зодчий похоронен в Москве на кладбище Донского монастыря.

Атмосфера николаевской реакции сказалась и на творчестве Бове. Таких гармоничных и совершенных построек, как дом Гагариных на Новинском бульваре, таких крупных общественных сооружений, как Большой театр, таких больших градостроительных работ, которыми было отмечено предыдущее десятилетие, он уже не мог создать в последние годы своей жизни.

ДОМЕНИКО ЖИЛЯРДИ
(1785—1845)

Жилярди принадлежит к замечательной плеяде русских зодчих первой трети XIX века, поднявших русскую классическую архитектурную школу до уровня мировой. Выразительное творчество Жилярди, его проникновение в традиции русского зодчества, мастерство композиции, умение сочетать сооружение с городским или загородным ландшафтом, с природой вызывают неизменное признание и в наши дни.

Архитекторы из рода Жилярди в течение длительного времени жили и работали в России, состояли на государственной службе, строили по заказам частных лиц. Большой известностью пользовался в Москве архитектор Иван Дементьевич Жилярди. 15 июня 1785 года в Монтаньоле у него родился старший сын, получивший имя Доменико. В 1796 году в одиннадцатилетнем возрасте мальчик вместе с матерью впервые приехал к отцу в Россию. Здесь его стали звать Дементий Иванович.

Несмотря на окружение, в котором рос Доменико, архитектура не сразу увлекла его. Он мечтал стать художником, пейзажистом. В 1799 году, когда мальчику исполнилось четырнадцать лет, отец отправил его в Петербург к художнику Феррари учиться рисованию и живописи. Вскоре Доменико перешел в мастерскую Порто, а в 1800 году – к историческому живописцу Карло Скотта, у которого обучался в течение трех лет.

В это время он получает при содействии вдовствующей императрицы Марии Федоровны государственную стипендию, с увлечением занимается искусством, иногда посылает отцу свои рисунки. Отец продолжает следить за успехами сына. Непривычный для южанина петербургский климат юноша переносит с трудом. В одном из писем к родным в Швейцарию отец сообщает, что Доменико был при смерти, и мечтает о тепле юга для сына, скорбит о смерти младших, родившихся в Москве детей.

По-видимому, в конце 1803 года Жилярди направляют в качестве государственного стипендиата в Италию для продолжения занятий живописью в Миланской Академии искусств, куда он, после краткого пребывания в Монтаньоле, прибыл летом 1804 года. Первые месяцы Доменико усиленно занимается живописью. Но художником он все же не стал. Критический анализ своих способностей и возможностей, советы профессоров, раздумье о своей будущей деятельности в России заставили его отказаться от живописи и привели к архитектуре, которая, как и показала его творческая судьба, больше отвечала особенностям его дарования.

От увлечения живописью, пейзажем осталось отличавшие все творчество Жилярди понимание значения окружающей среды, природы, усиливающее эмоциональное воздействие создаваемых зодчим произведений, тонко продуманное сочетание архитектуры с особенностями ландшафта, городской или усадебной планировки.

После окончания в 1806 году Миланской Академии Жилярди около четырех лет посвятил совершенствованию своих знаний, изучая искусство и архитектуру городов Италии – Рима, Флоренции, Венеции. В июне 1810 года он вернулся в Россию, а в январе 1811 года был определен помощником отца в ведомство Московского Воспитательного дома, с которым и был связан всю свою последующую архитектурную практику.

В августе 1812 года, когда войска Наполеона подходили к Москве, Жилярди, вместе с другим помощником архитектора Воспитательного дома Афанасием Григорьевичем Григорьевым и вслед за населением, покидавшим город, выезжает в Казань. Но поздней осенью они возвращаются в Москву.

Первые годы после Отечественной войны были заполнены работами по приведению в порядок зданий Воспитательного дома, проектированию вместе с отцом новой аптеки и лаборатории Дома. С 1813 года Жилярди состоит в Экспедиции кремлевских строений, где принимает участие в работах по восстановлению пострадавших сооружений Кремля, в частности, звонницы и колокольни Ивана Великого.

В восстановлении здания Московского университета (1817—1819), пострадавшего от пожара, в полной мере проявилось творческое дарование Жилярди. Здесь он выступает как градостроитель, учитывавший местоположение сооружения в ансамбле центра Москвы, как художник – автор одного из наиболее выразительных зданий эпохи, как конструктор и, наконец, как организатор, за два года осуществивший столь крупное строительство.

Под руководством Жилярди были проведены большие строительные работы. Без изменений остались лишь объем здания, планировка основных залов и обработка стены дворового фасада. Учитывая градостроительную роль университета, Жилярди внес значительные изменения в решение главного фасада – он придал ему более торжественный, полный героического пафоса облик. Архитектор пошел по пути укрупнения масштаба основных членений и деталей здания. В обновленном облике сооружения зодчий стремился подчеркнуть идею торжества наук и искусств, достигнуть органического сочетания архитектуры, скульптуры и живописи.

В июле 1817 года старший Жилярди, проработавший в России двадцать восемь лет, уволился «в чужие края впредь до выздоровления», а в марте 1818 года «за старостью и слабостью» был уволен совсем. После его отъезда должность архитектора Воспитательного дома занял его сын. Расширившийся объем работ требовал неустанного внимания к повседневным делам, связанным со строительными и ремонтными работами по ведомству Дома и к выполнению более значительных заданий.

В 1818 году Жилярди поручают перестройку Вдовьего дома на Кудринской площади и здания Екатерининского училища на Екатерининской площади. Перестраивая здание Екатерининского училища, расположенного в глубине участка, Жилярди «прикрыл» его измельченный фасад монументальным десятиколонным портиком, поднятым на высокую аркаду нижнего этажа. При капитальной реконструкции и расширении здания, осуществленными Жилярди в 1826—1827 годах, были пристроены сильно вынесенные вперед крылья, образовавшие глубокий парадный двор.

Одной из значительных работ Жилярди, осуществленной им в 1814—1822 годах, была перестройка усадьбы П.М. Лунина у Никитских ворот. Жилярди создает при перестройке новую композицию усадьбы: главный дом он «поворачивает» на линию улицы своим основным фасадом путем пристройки к торцу существовавшего дома нового корпуса. Композицию фасада главного корпуса Жилярди построил на контрастном сопоставлении с фасадом флигеля. Пространственному решению флигеля противопоставлена подчеркнутая цельность и монолитность объема главного корпуса. Однако при всем различии фасадов оба здания объединены в единую композицию. Это достигается горизонтальным строем общей композиции фасадов, в том числе и колоннад.

Внутренняя планировка главного корпуса характерна для жилых домов дворцового типа с анфиладой парадных помещений в бельэтаже, подсобными помещениями в первом этаже и жилыми комнатами – в верхнем. Особой красотой и парадностью отличается большой танцевальный зал, соединяющий анфилады комнат, идущие по продольной и поперечной осям дома. Его полуциркульный свод, расписанный гризайлью, и обработка торцевых стен полуциркульными арками с парными ионическими колоннами свидетельствуют о неизменном влечении Жилярди к подобной композиции залов.

Фасад главного дома Луниных с коринфской колоннадой-лоджией в 1832 году был опубликован в «Альбоме Комиссии для строений в Москве» и своей необычной для жилых домов композицией стал образцом для копирования и подражания в застройке послепожарной Москвы.

Строительство здания Опекунского совета Воспитательного дома (1823—1826) стало в творчестве Жилярди своеобразным этапом, имевшим большое значение для его творческой деятельности на ближайшие годы. Этому немало способствовало то обстоятельство, что Опекунский совет – единственное крупное общественное сооружение в практике Жилярди, где он не был связан с необходимостью использования полностью или частично старых построек и мог более полно осуществить свои идеи.

Занявшее основное место в застройке Солянки, рассчитанное на градостроительный эффект, здание Совета воспринимается при

фронтальном обозрении как традиционная классическая система кубических объемов, но это не соответствует действительным очертаниям корпусов, уходящих в глубь двора. Функциональное назначение здания вошло в противоречие с логикой построения архитектурной формы, что в силу ограниченности художественных приемов архитектуры классицизма не мог преодолеть Жилярди.

Интересным было цветовое решение интерьера здания Совета. Изысканностью колорита отличалось убранство зала Присутствия, стены которого были обтянуты шелковой тканью с золоченым багетом по краям, лопатки облицованы искусственным мрамором, на окнах белые штофные занавеси. Своды остальных залов также были расписаны, стены окрашены зеленым или желтым кроном, стены и свод парадной лестницы расписаны.

Так же как в перестройке Вдовьего дома и Екатерининского училища, в постройке здания Опекунского совета значительной была роль Афанасия Григорьева. Воспитанник Ивана Жилярди, крепостной по происхождению, лишь в возрасте двадцати двух лет получивший вольную, Григорьев был близок семье Жилярди.

Одновременно со зданием Опекунского совета Жилярди строит одно из самых совершенных своих произведений – дом князя С.С. Гагарина на Поварской улице. Особенностью внешнего облика этого здания является то, что ведущим художественным приемом в решении фасада зодчий делает не традиционный колонный портик, а арочное окно с широким архивольтом и двухколонной вставкой, несущей антаблемент. Три таких окна занимают все пространство центрального выступа главного фасада. Арки заглублены в стену, что, усиливая игру светотени, способствует выявлению архитектурных и скульптурных элементов композиции.

Здание расположено с отступом от красной линии, перед небольшим парадным двором, что выделяет его в ряду застройки улицы. В организации внутреннего пространства знания Жилярди обращается к контрастным приемам: из низкого вестибюля с четырьмя парными дорическими колоннами, несущими балки перекрытия, неширокая, расходящаяся по двум сторонам лестница ведет в торжественную обходную галерею, перекрытую, подобно Опекунскому совету, высокими парусными сводами со световым фонариком в центре. Великолепно разработанные арки со скульптурной группой Аполлона и муз на антаблементе занимают стены с четырех сторон галереи.

Созданные почти одновременно интерьеры Опекунского совета и дома Гагарина – одни из лучших в творчестве Жилярди. Он воплотил в них многое из достижений русской классической архитектуры.

Одновременно Жилярди строит и в Подмосковье. Самые известные его загородные постройки – в Кузьминках, – подмосковной усадьбе князей Голицыных.

Основное значение в открывающейся панораме имеет Музыкальный павильон Конного двора, созданный в 1820—1823 годах. Конный двор расположен на противоположном берегу верхнего пруда, справа от главного дома, и хорошо виден с дальних и ближних точек зрения. Комплекс построек, образующих конный двор, представляет собой в плане замкнутое каре. Главный фасад, протянувшийся вдоль пруда, состоит из двух жилых флигелей, соединенных низкой каменной оградой с

Музыкальным павильоном в центре. За ним скрывается собственно конный двор с расположенными вокруг него в форме буквы «П» центральным зданием конюшни и хозяйственными постройками.

Музыкальный павильон был намеренно построен из дерева, что сообщало ему высокие акустические качества. Его монументальность носила декоративный характер, в чем проявилась общая тенденция развития архитектуры позднего классицизма.

В усадьбе Кузьминки Жилярди, благодаря своему тонкому пониманию особенностей русской классической архитектуры, русской природы, продолжил и поднял на новую высоту начатое архитекторами предшествующего поколения.

Дементий Иванович проработал в Кузьминках до 1832 года, когда в связи с болезнью и отъездом из России все дела были переданы работавшему вместе с ним Александру Осиповичу Жилярди.

В октябре 1826 года сразу же после окончания строительства Опекунского совета Жилярди приступил к перестройке Слободского дворца в Лефортово. Этот дворец был передан ведомству Воспитательного дома для размещения в нем ремесленных учебных мастерских и богадельни Воспитательного дома. Для перестройки сгоревшего здания дворца была создана Строительная комиссия, и Жилярди было поручено возглавить строительные работы.

Учитывая большой объем работ, в июле 1827 года Жилярди подал в Строительную комиссию рапорт «О представлении ему двух знающих помощников к производству работ». По собственному его выбору старшим помощником Жилярди был назначен Григорьев. В самый разгар строительства, в ноябре 1828 года, Жилярди в связи с плохим состоянием здоровья получает разрешение Опекунского совета об отпуске и уезжает в Италию. Все строительные работы по ведомству Воспитательного дома, в том числе и по Слободскому дворцу, Опекунский совет возложил на Григорьева. Только в сентябре 1829 года, пробыв в отпуске восемь месяцев, Жилярди возвращается в Москву и приступает к исполнению своих обязанностей.

Здание получило строгий облик, соответствующий назначению сооружения, и монументальность, отвечающую масштабу застройки дворцового района Лефортово. Жилярди, со свойственным для московской архитектурной школы объемным пониманием архитектуры, подчинил сильно вытянутое здание единому пространственному решению и вместе с тем выделил его объемы для придания большего единства всей композиции: центральный и боковые корпуса одинаковой высоты в три этажа и более низкие двухэтажные галереи.

В 1829—1831 годах Жилярди строит городскую усадьбу Усачевых на Земляном валу близ Яузы. Это стало своеобразным итогом деятельности Жилярди, обобщением накопленного опыта предшествующих работ, показало высокий уровень профессионального мастерства зодчего, творившего в соответствии со стилистическими, градостроительными и социальными требованиями эпохи.

«Фасадное» решение дома с улицы противопоставлено совершенно иному характеру дворового фасада, в котором выявлена конструкция здания – его этажи, лестничная клетка, плоскости стен с однообразными

оконными проемами. Рационально решена внутренняя планировка здания с сохранением парадной анфилады вдоль главного фасада и отделенными от нее продольным коридором, обращенными во двор небольшими комнатами.

Большое значение в ансамбле придано парку, композиция которого была построена на сочетании регулярной и пейзажной планировки, на связи с архитектурой садового фасада дома, павильонов, беседок и на раскрытии видовых панорам города. Связь дома с парком Жилярди осуществил с помощью пандуса, идущего от второго, парадного этажа.

В 1832 году, в год отъезда из России на родину в Швейцарию, Жилярди создает проект своего последнего сооружения в России – мавзолея в Отраде. Для мавзолея зодчий нашел ясное и спокойное решение, то сочетание торжественности и интимности, которое отвечает назначению этого сооружения.

Жилярди передавал свои знания многочисленным ученикам и помощникам. С 1816 года учеником Жилярди был ставший позже академиком М.Д. Быковский; на его постройках обучался Е.Д. Тюрин; с четырнадцатилетнего возраста учился у него его двоюродный брат А.О. Жилярди – помощник во многих его постройках; учились братья Ольделли из Тессинского кантона Швейцарии; его учениками с малолетства становились крепостные князей Гагариных, Голицыных и др. Он передавал им свой практический опыт и теоретические познания, подготавливая профессионально грамотных строителей.

Отход Жилярди от активной деятельности обозначился довольно четко. Он совпал со временем правления Николая I, с изменением идеалов в области архитектуры. Хуже стало и со здоровьем. В одном из писем он сетовал: «Был бы я совершенно здоров, то я не называл бы это жертвой, но так как я чувствую себя очень плохо, то смогу только жаловаться на свою судьбу…» Угнетенное состояние, плохое здоровье, длительное вдовство, возможно, тоска по единственной дочери, воспитывавшейся в Швейцарии, побудили принять решение об отъезде, и в 1832 году он уезжает.

Творческий путь его был закончен. На родине в Монтаньоле он построил только одну часовню, придав ей, как бы в память о Москве, формы московского классицизма. Она стоит на дороге от «Золотого холма» близ Монтаньолы, где было его поместье, в монастырь Сан-Аббондио, на кладбище которого через двенадцать лет зодчий был похоронен рядом со своей дочерью Франческой.

Остаток своей жизни Жилярди проводил в своем поместье в Швейцарии, на зиму уезжая в Милан. 5 марта 1833 года его избрали членом-корреспондентом той самой Миланской Академии искусств, где тридцать лет назад он изучал ставшее для него дорогим искусство архитектуры.

Умер Жилярди 26 февраля 1845 года в Милане.

ОГЮСТ МОНФЕРРАН
(1786—1858)

Монферран – выдающийся архитектор первой половины 19-го столетия. Как справедливо замечают некоторые исследователи, даже если бы он ничего не построил, кроме собора и Александровской колонны, имя его вошло бы в золотой фонд мирового зодчества. Однако Монферран был автором еще целого ряда интереснейших произведений архитектуры как в

Петербурге, так и в других городах России.

Анри Луи Огюст Рикар де Монферран родился 23 января 1786 года во Франции в Шайо, предместье Парижа. Отец его был учителем верховой езды, потом директором Королевской академии в Лионе. Дед Монферрана Леже Рикар – инженер, строитель мостов. Мать будущего архитектора Мария Франсуаза Луиза Фиотьони, итальянка, была дочерью торговца.

1 октября 1806 года Огюст поступил в Королевскую специальную школу архитектуры. Однако занятия там совпали с началом наполеоновских войн. Монферран был призван в конногвардейский полк, направленный в Италию для охраны завоеванных территорий. В том же году после участия в бою он получил чин сержанта, был ранен в бедро и голову и, оставив службу в армии в 1807 году, возвратился в Школу архитектуры. В последние годы учения служил в ведомстве генерального инспектора архитектуры города Парижа Ж. Молино. После окончания Школы архитектуры Монферран в 1813 году вновь надел военный мундир и, сформировав роту, присоединился к армии под Дрезденом. Отличившись в сражении при Арно, Монферран был награжден орденом Почетного легиона и получил чин старшего квартирмейстера.

После отречения Наполеона в апреле 1814 года Монферран оставляет армию, возвращается в Париж и снова работает у Молино, ведя наблюдение за строительными работами. Военная служба дала Монферрану жизненный опыт, умение находить выход из трудных ситуаций, воспитала чувство ответственности.

Практика у архитектора Молино позволила ему ближе познакомиться с методами строительства. Известно, что перед отъездом в Россию Монферран принимал участие в строительстве церкви Ла Мадлен в Париже.

К тридцати годам процесс формирования художественных идеалов Монферрана завершился, а он еще ничего не построил по собственным проектам. Озабоченный этими мыслями, он в 1814 году воспользовался пребыванием в Париже Александра I и поднес ему папку своих проектов. Монферран понравился императору и в 1816 году был приглашен в Петербург. В русской архитектуре тогда начинался завершающий этап развития классицизма.

Приезд молодого архитектора Монферрана в Петербург не был замечен ни в архитектурном мире, ни в столичном обществе. Известный инженер А. Бетанкур решил определить Монферрана на фарфоровый завод, чтобы он мог создавать там формы для ваз и расписывать их. Придя к такому решению, он повел переговоры с министром финансов Д.А. Гурьевым, в ведении которого находился завод. Гурьев согласился взять Монферрана и предложил ему две с половиной тысячи рублей ассигнациями жалованья в год. Монферран просил три тысячи. Гурьев не уступил, Монферран – тоже, и дело разладилось. В конце концов, Бетанкур согласился взять его на работу, связанную с распоряжением Александра I поручить кому-нибудь разработать проект реконструкции Исаакиевского собора и, будучи директором Института инженеров путей сообщения, разрешил Монферрану, во время занятий проектированием, пользоваться библиотекой института.

Как свидетельствует Вигель, Монферран даром времени не терял. Разыскивая в библиотеке увражи, он перерисовывал храмы, изучая крупнейшие культовые здания Европы в связи с предстоящей работой по проектированию Исаакиевского собора. «Таким образом составил он разом двадцать четыре проекта, или, лучше сказать, начертил двадцать четыре прекраснейших миниатюрных рисунка, и сделал из них в переплете красивый альбом. Тут все можно было найти: китайский, индийский, готический вкус, византийский стиль и стиль Возрождения и, разумеется, чисто греческую архитектуру древнейших и новейших памятников». Этот альбом был передан Бетанкуром Александру I, и 21 декабря 1816 года Монферран был назначен придворным архитектором. Это назначение вдохновило молодого архитектора, и весь 1817 год он трудился над проектом собора, стараясь выполнить требование Александра I и сохранить большую часть ринальдиевского здания.

Строительство Исаакиевского собора в годы, предшествовавшие проекту Монферрана, осуществлялось в несколько этапов. Первая, деревянная, Исаакиевская церковь была заложена еще в 1710 году. Ее проектированием в разное время занимались Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов, С. Чевакинский, В. Бренна, А. Ринальди.

Завершенный к 30 мая 1802 года собор производил странное впечатление, удивлял современников искаженными пропорциями, несоответствием мраморной отделки основной части здания и кирпичного верха. В таком искаженном виде предстал замысел Ринальди. Не случайно в Петербурге была распространена эпиграмма, характеризующая это здание и одновременно исторический период междуцарствия, связанный со смертью Павла I и воцарением Александра I: «низ мраморный, а верх кирпичный».

Конкурс 1809 года показал, что все зодчие в разработке проекта исходили из задачи создать новое здание, фактически не учитывая требований Александра I сохранить существующее здание хотя бы частично. Это привело к тому, что ни один проект не приняли кисполнению.

Разрабатывая свой вариант, Монферран должен был использовать ринальдиевский квадрат плана, продиктовавший ширину собора и шаг столбов в нем. Архитектор обстроил план Ринальди, прибавив к нему с запада два конструктивных пролета, с севера и юга – два развитых портика. Таким образом, план собора превратился в равноконечный крест. В получившейся структуре плана центральная глава встала на два старых пилона и на два вновь запроектированных, причем ввиду внецентренного приложения нагрузки от барабана старые пилоны пришлось развить прикладкой новых масс. Над этим планом Монферран поднял своды, не продумав серьезно вопрос о равновесии масс и их конструктивной согласованности.

Логично допустить, что необходимость сохранить часть существующего плана потребовала бы от Монферрана попытки хотя бы в массах воспроизвести задуманное Ринальди. Однако Монферран с самого начала отказался от такой возможности, не желая связывать себя готовым замыслом. Русские мастера архитектуры также понимали это и потому без особого энтузиазма участвовали в конкурсе.

Увеличение диаметра вновь спроектированных подпружных арок привело к появлению технически неграмотного проекта, хотя не вполне ясны причины его появления. Неопытность автора или известный авантюризм проявились здесь – вопрос спорный. Будучи отличным рисовальщиком, Монферран сумел техническую ошибку замаскировать безупречной графикой, нарисовав план, фасад и поперечный разрез собора. То, что было нарисовано Монферраном, создавало лишь впечатление о проекте, хотя было отмечено новизной и смелостью. Александр I без всяких колебаний утвердил проект. Это произошло 20 февраля 1818 года. Монферран, уверенный в своем проекте и поддержанный расположением императора, не обращал внимания на критические замечания.

Поскольку предполагалось, что будущий собор будет центром православия, царское правительство придавало строительству огромное значение. Была назначена комиссия по перестройке Исаакиевского собора, в которую входили крупные государственные деятели и специалисты.

Монферран приступил к созданию рабочих чертежей и модели собора потому, что считал проект окончательным. В первый год строительства велась разборка полукруглых апсид собора, рытье котлованов под фундаменты для новых частей здания и забивка свай. Работы начались весьма интенсивно, это позволяло предположить, что стройка пойдет довольно быстро. Так считал и сам Монферран. Запрашивая на первый год строительства сумму 506300 рублей, он отмечал, что наличие указанной суммы даст возможность завершить возведение фундаментов нового здания до высоты гранитной базы.

В ходе начавшегося строительства Монферрану приходилось вести дальнейшую разработку проекта и одновременно отвечать на множество практических повседневно возникающих вопросов.

Монферран постоянно добивался независимого положения на стройке. Впоследствии именно эти требования Монферрана не всегда выполнялись, что приводило к серьезным осложнениям и конфликтам между ним и руководством комиссии. Первый конфликт возник в 1819 году, когда Монферран потребовал, чтобы на строительной площадке не находилась квартира приемщика материалов Михайлова, так как на стройке не должно быть людей, не подчиненных непосредственно ему, и добился того, что Михайлова удалили со стройки.

Таким образом, получив большую самостоятельность, Монферран стал единственным хозяином стройки. Однако в ноябре 1819 года его обвинили в злоупотреблениях. Упреки эти были бездоказательны, но после обвинений Борушникевича Монферрана все же отстранили от всех хозяйственных дел.

Но гораздо серьезнее оказались обвинения архитектора Модюи, указавшие на ошибки Монферрана в проекте. Было проведено расследование.

В конце января 1822 года комитет подал докладную записку министру духовных дел князю Голицыну для Александра I, в которой перечислил главные недостатки проекта Монферрана и заключил, что перестройка Исаакиевского собора по существующим чертежам архитектора Монферрана невозможна и необходима переработка проекта.

Выводы, сделанные комитетом, были для Монферрана неблагоприятными, но он понимал что фундаменты уже заложены, идет заготовка гранитных колонн и будет трудно отвергнуть проект, на осуществление которого уже истрачено около 5 миллионов рублей.

Понимал это и Александр I, который не предполагал полностью отказаться от проекта Монферрана, а допускал только его исправления. Одновременно с указанием об исправлении проекта император потребовал от комитета остановить строительство, несмотря на просьбы Монферрана дать ему возможность закончить устройство фундаментов северного портика.

В итоге прошел конкурс по исправлению русскими архитекторами проекта Монферрана. Подводя итоги проведенного конкурса, комитет не принял никакого определенного решения. В работе комитета наступил перерыв, длившийся почти три года. Только в феврале 1824 года появился указ, предполагавший продолжение проектирования. Фактически это было началом второго тура конкурса.

При новом условии проектирования и Монферран выразил желание участвовать в конкурсе на «исправление» собственного проекта. Основываясь на разрешении снести старые пилоны, он представил один из своих прежних вариантов, который предусматривал именно разбор старых пилонов. Но затем, когда 11 февраля 1825 года Александр I, рассмотрев представленные комитетом проекты, отметил проект Михайлова-второго, Монферран понял, что ему необходимо срочно переработать свой вариант. Он представил новый, более совершенный замысел, в котором учел некоторые идеи Михайлова-второго и Стасова и предложил собственные удачно найденные решения ряда принципиальных вопросов.

Самый сложный и спорный вопрос прежнего проекта – опора барабана купола на четыре пилона – был разрешен сносом двух старых пилонов и возведением на их месте новых, что позволило надежно установить барабан на четыре опоры. Внешний облик собора в этом новом варианте Монферрана изменился в сторону большей компактности и завершенности его композиции. Большой купол занял доминирующее положение, а малые, приближенные к центру, превратились в легкие павильоны, резче подчеркнувшие значение большого купола.

В апреле проект Монферрана получил высочайшее одобрение. Борьба архитектора за право оставаться автором крупнейшего в столице сооружения была, по сути, отстаиванием своих творческих принципов, основанных на тенденциях новейшей европейской архитектуры первой половины XIX века, поэтому она объективно содействовала развитию русской архитектурной мысли.

После того как проект был утвержден, положение Монферрана стало более устойчивым, чем в начале строительства. На всех чертежах он именовался теперь главным архитектором и рядом с подписью ставил свою личную печать.

Первая колонна была поставлена на северном портике 20 марта 1828 года. Установка колонн Исаакиевского собора была для 19-го столетия чудом строительной техники. Современников удивляли неизвестные ранее способы подъема колонн, поражали быстрота и слаженность в работе. Время установки каждой колонны не превышало

40–45 минут. К осени 1830 года все четыре колонных портика стояли на местах, укрытые временной кровлей. В течение 1836—1838 годов были полностью закончены антаблементы вокруг всего здания и большая часть аттика.

Прежде чем начать возведение купола Исаакиевского собора, Монферран изучил купола знаменитых соборов. Он использовал идею устройства купола лондонского собора Св. Павла. Монферран, анализируя статическую работу конструкции этого купола и меры, принятые Реном для погашения распора, писал: «Что касается нас, мы решили построить купол Св. Исаакия таким же прочным, как лондонский, но сделать его более легким. Мы добились этого, применив комбинацию чугуна, кованого железа и пустотелых керамических цилиндров – гончаров».

К 1841 году все общестроительные работы в Исаакиевском соборе были завершены. В последний период, по 1858 год, велись проектирование интерьера и все работы, связанные с окончательным воплощением этого проекта.

В 1842 году, когда сооружение собора подходило к концу и нужно было окончательно утвердиться в выборе средств и способов оформления интерьера, Монферран предпринял поездку в Западную Европу, чтобы осмотреть лучшие здания Германии, Франции и Италии и закончить постройку, использовав свои наблюдения для наиболее совершенной отделки собора. По возвращении из поездки представленный им план отделки был одобрен императором, его собственноручной подписью.

В пышном и разнообразном убранстве собора с точки зрения синтеза скульптуры, архитектуры и живописи барабан главного купола является наиболее удачным.

Французский писатель Теофиль Готье в своей книге «Путешествие в Россию» посвятил Исаакиевскому собору и его создателю множество самых восторженных слов: «Архитектор здесь не стремился удивить, он искал красоты, и, конечно, Исаакиевский собор – самая прекрасная церковь, построенная в наше время. Ее архитектура превосходно соответствует Санкт-Петербургу, самой молодой и новой столице…» «Исаакиевский собор блещет в первом ряду церковных зданий, украшающих столицу всея Руси. Это только что завершенный храм, целиком построенный в наши дни. Можно сказать, что это наивысшее достижение современной архитектуры».

Еще в 1814 году, вручая в Париже свой альбом Александру I, Монферран рассчитывал заинтересовать императора победившей державы установкой в России «триумфальной колонны, посвященной Всеобщему миру». Идея понравилась, но заказа на ее воплощение он не получил. После смерти Александра I, желая утвердить деяния предшественника, Николай I счел необходимым создать такой памятник.

Обдумывая архитектурное, пластическое решение монумента, Монферран в поисках возможных прототипов обратился к историческим аналогиям. Императорский Рим стал источником художественного вдохновения.

Из трех античных триумфальных колонн – Антонина и Траяна в Риме и Помпея в Александрии – его внимание привлекла колонна Траяна.

Считая колонну Траяна непревзойденным образцом по совершенству формы и внутренней гармонии, вместе с тем Монферран считал недопустимым полностью повторять античный образец, он хотел придать колонне специфический характер.

Приняв решение оставить монумент гладким, без рельефных композиций, Монферран большое внимание уделил построению наиболее точной и правильной формы стержня колонны. Соотношение верхнего и нижнего диаметров, очертания наружного контура, отношение основания к общей высоте – все это требовало самой тщательной проработки. Но самым главным был вопрос выбора кривой утонения стержня колонны.

Оценивая ее художественный эффект, Ламе писал: «Вид возвышающейся колонны, элегантно и прочно построенной, вызывает истинное удовольствие, смешанное с удивлением. Удовлетворенный глаз с любовью обозревает детали и отдыхает на целом. Особая причина ее эффекта – счастливый выбор меридиальной кривой. Впечатление, которое производит вид нового сооружения, зависит столь же от возникающей у зрителя мысли о его прочности, как и от изящества форм и пропорций».

Проект был утвержден 24 сентября 1829 года, и Монферрану поручили руководить строительством монумента. Академия художеств, ранее не признававшая архитектора, теперь отдавала ему дань уважения. В сентябре 1831 года Совет Академии по предложению президента Оленина присвоил ему звание «почетного вольного общника». Это звание обычно присуждалось титулованным отечественным особам или очень известным, выдающимся иностранным художникам.

Торжественное открытие монумента состоялось ровно через два года после установки колонны на пьедестал – 30 августа 1834 года.

Период временного прекращения строительства Исаакиевского собора оказался плодотворным для развития творческих возможностей Монферрана. В эти годы он смог проявить себя как градостроитель и архитектор-практик, создав разнообразные по функции сооружения. Одной из главных работ этого времени было проектирование и строительство дома Лобанова-Ростовского (1817—1820) на участке, непосредственно примыкающем к Исаакиевскому собору.

В 1850-е годы здание было куплено царским правительством для военного министерства. Замкнутый контур с элегантными, не отчужденными от окружающего пространства объемами, больше подходит для правительственного учреждения, нежели для жилья.

Важнейшей работой этого периода стало проектирование и строительство ансамбля Нижегородской ярмарки – крупнейшей промышленной ярмарки России. Строгая композиция генерального плана выставочного городка и ясная пластическая характеристика зданий свидетельствуют о том, что Монферран, развивая традиции русского и западноевропейского классицизма, создал в Нижнем Новгороде замечательный градостроительный ансамбль, соответствовавший требованиям времени.

В 1823 году по инициативе петербургского генерал-губернатора М.А. Милорадовича Монферран был привлечен к созданию проекта увеселительного сада в Екатерингофе. И в последующие годы Монферран много работал по заказу императорского двора и именитых сановников. В

1830—1840-е годы он получил заказ на проект двух особняков вблизи Исаакиевской площади. Один из них – дом миллионера, владельца уральских рудников П.Н. Демидова – был построен на Большой Морской, другой, принадлежащий княгине Гагариной, – рядом, на улице Герцена.

Особняк Демидова – одно из первых в столице зданий, созданных в соответствии с новыми представлениями об архитектуре – резко отличался от прототипов эпохи классицизма. Единый стиль архитектуры распался, стилевые особенности архитектурного оформления все чаше соответствовали назначению здания. Позднее выработались определенные рекомендации, касающиеся соответствия стиля здания его назначению.

В проекте дома Гагариной еще определеннее выражены новаторские устремления автора, использовавшего принцип свободной организации объемов.

Поселившись в Петербурге в 1818 году, Монферран редко покидал его на длительное время. В 1834 году на деньги, полученные от Николая I за создание Александровской колонны – сто тысяч рублей, он смог купить дом на набережной Мойки, в котором и жил до конца своих дней. Он перестроил его, не тронув, однако, лицевого фасада, и возвел во дворе поперечный флигель в два этажа с круглой башней.

В своем доме Монферран собрал большую библиотеку, коллекцию античной скульптуры, старинной мебели, живописи, итальянской майолики. Книги в библиотеке Монферрана свидетельствовали о его широких интересах. Это были не только издания по архитектуре и строительству, но и труды по математике и механике.

Личными дружескими отношениями Монферран был связан с представителями художественных кругов Петербурга и с некоторыми представителями высшего столичного общества. С графом Потемкиным зодчий вел переписку, в которой часто обращался к графу за советом, благодарил за участие и помощь в делах, связанных со строительством собора.

В России его труд был замечен и вознагражден. За строительство Исаакиевского собора он получил чин действительного статского советника, 40 тысяч рублей серебром и украшенную бриллиантами золотую медаль на Андреевской ленте, за возведение Александровской колонны – орден Владимира III степени и 100 тысяч рублей серебром. И от иностранных государств он имел ряд орденов.

Понимая, что созданные им произведения принадлежат России, он не отделял себя от страны, в которой прошла вся его творческая жизнь, хотя в некоторых высказываниях стремился подчеркнуть свою принадлежность отечеству, оставленному ради осуществления смелых замыслов.

Желание покоиться в Исаакиевском соборе возникло у Монферрана еще в 1828 году, когда он заложил в проект строительство капеллы, в которой хотел быть погребенным, и, следовательно, уже тогда он осознавал свою связь с Россией и не помышлял о возвращении воФранцию.

10 июля 1858 года зодчий скончался. По свидетельству лечившего его врача Ритара Рикара, смерть наступила от острого приступа ревматизма, случившегося после перенесенного воспаления легких. В Исаакиевском соборе состоялась панихида по умершему строителю, гроб с

телом обнесли вокруг здания. Отпевание происходило в католическом костеле Св. Екатерины на Невском проспекте. Однако погребение в соборе Александр II не разрешил. Вдова Монферрана увезла его тело в Париж, где могила зодчего вскоре затерялась.

КОНСТАНТИН АНДРЕЕВИЧ ТОН (1794—1881)

Константин Андреевич Тон родился в Санкт-Петербурге 6 ноября 1794 года в зажиточной семье. Его отец содержал мастерскую ювелирных изделий. В октябре 1803 года мальчик был определен в Петербургскую Академию художеств, а с 1809 года начал специально заниматься архитектурой и очень успешно. В начале 1810-х годов он создает первые в своей жизни проекты крупных зданий: в 1811 году – «великолепное и обширное здание среди сада, удобное для помещения в нем всяких редкостей», в январе 1812 года – «план для общественного увеселения жителей столичного города». Учеба Тона в Академии художеств была плодотворной, и он из года в год получал медали, отмечавшие высокие достоинства его проектов: в 1812 году – проекта Дома Инвалидов, в 1813 году – проекта монастыря, в 1815 году – проекта «здания Сената в том месте, где он находится».

После окончания академии в 1815 году с золотой медалью он был оставлен при ней «на правах и обязанностях учеников для продолжения образования», и в мае 1817 года проектировал по академической программе «загородный дом для богатого вельможи». В 1815 году началась его самостоятельная деятельность в Петербурге – в Комитете для строений и гидравлических работ.

В период между 1815 годом – выпуском из академии – и 1819 годом – отправкой за границу в «пенсионерскую» поездку – были созданы проекты увеселительного заведения на Крестовском острове и «паровой оранжереи». Возведенная по заказу и на средства графа Зубова оранжерея для ананасов обогревалась паром, использовавшимся находившейся рядом прачечной. Этот проект сделал молодого зодчего знаменитостью.

Тон учился в академии в пору высшего расцвета классицизма и мощного патриотического подъема, вызванного Отечественной войной. Тогда еще ничто не предвещало, что его творчество станет символом ведущего национального направления в послеклассический период развития архитектуры. Осенью 1819 года Тон вместе с П. Васиным отправился за границу. Проехав через Берлин, Дрезден, Вену, побывав в Венеции, Падуе, Флоренции, Сиене, изучив древности Помпеи, Геркуланума, Неаполя, Пестума, Агригента, Сегесты, Сиракуз, Болоньи, Равенны, Милана, Генуи, Павии, Тон основное время проводил в Риме, исследуя в Вечном городе сохранившиеся памятники античности.

«Длинный Тон с короткой фамилией» – приметная фигура в русском кружке. Запоминающееся лицо с крупными мужественными чертами и мечтательно-улыбчивым выражением глаз, мягкая поза спокойного раздумья – таким описывает Тона Карл Брюллов в 1824 году. Есть и другой Тон, который «ругается, хвастает и ропщет, где только удается», и делает «эффектное лицо» при виде хорошенькой женщины – таким его видит Гальберг. Но главная его страсть – работа.

Распространенной формой изучения древнего зодчества была в первой половине 19-го столетия реставрация памятников. Дань ей отдал и русский «пенсионер». Тон выполнил несколько проектов подобных реставраций. Среди них особенно замечательны два: проект реставрации дворца цезарей на Палатинском холме в Риме и проект храма Фортуны в Пренесте. Первый из них принес Тону звание академика Римской археологической академии, а по возвращении на родину в 1828 году за проект реставрации дворца цезарей Тон был зачислен на работу в кабинет его величества и в 1830 году удостоен звания академика Петербургской Академии художеств. В Риме же Тон проектирует церковь в форме готического храма, приспособленного к нуждам православного богослужения, – задача, волновавшая в то время многих русских зодчих.

В 1830 году приняв от Тона отчет по строительным работам в Конференц-зале, А.Н. Оленин обнаружил, что архитектор не только уложился в смету, но и сэкономил крупную сумму для полной отделки помещений.

Этот удивительный на фоне российского казнокрадства факт дал президенту повод просить у министра двора, князя П.М. Волконского, «особого внимания» для Тона. «Столь редкие в подобных случаях обороты в пользу казны», – пишет он. Вскоре Оленин сам находит возможность воздать должное Тону, помогая архитектору получить проект церкви Св. Екатерины.

По приезде в Петербург творчество Тона развивается в основном в двух направлениях. С одной стороны, он продолжает проектировать, как и в годы учения в академии, в стиле классицизма. К их числу относятся: перестройка интерьеров Академии художеств в Петербурге, пристань-набережная перед Академией художеств (1832—1834), постройка Малого театра в Москве (1840), Дома Инвалидов в Измайлове в Москве и губернаторского дома в Казани, частные дома в Петербурге и Новгороде, Лесной институт и казармы в Свеаборге. С другой стороны, в его творчестве все большее место начинают занимать постройки в «русском» стиле.

Исподволь набиравшие силы проектирование и строительство церквей в «русском» стиле получили размах в результате обстоятельства, казалось бы, случайного. При рассмотрении в 1827 году конкурсных проектов приходской церкви Св. Екатерины у Калинкина моста в Петербурге Николай I выразил желание видеть новый храм в «русском» стиле. На объявленном вновь конкурсе одобрение получил проект Тона.

В сентябре 1831 года Тон и А. Брюллов получили квартиры в деревянном «ректорском» флигеле академии по Третьей линии Васильевского острова. Константин жил с сестрой Александрой, трагически погибшей через пять лет. Новая квартира была тесной – постель сестры устроили в столовой за ширмой.

8 сентября 1831 года за Калинкиным мостом была торжественно заложена церковь Св. Екатерины. Тон работал над новыми проектами, за исполнением которых следил министр двора князь Волконский. «Делает ли он проект церкви для Царского Села в русском старинном вкусе?» – запрашивает министр, на что Оленин ответствует: «…прилежно занимается

сочинением проектов довольно затруднительного свойства… черновые рисунки двух заказных церквей для Царского Села им уже сделаны… Тон приступил к сочинению проекта великолепной пристани против здания Академии художеств».

24 сентября архитектор везет проект пристани в Царское Село. Видимо, то была его первая встреча с императором. Месяц спустя император, находившийся в Москве, вызвал Тона к себе. Речь шла о создании уже не маленькой приходской церкви, но объекта государственного значения – храма Христа Спасителя.

Для строительства было выбрано новое место – в центре города, сравнительно недалеко от Кремля, на высоком берегу Москвы-реки, на месте Алексеевского монастыря. Изменению местоположения придавался определенный смысл. Здание, олицетворявшее памятное и поворотное в судьбах России событие – войну 1812 года, включалось в ткань исторической структуры города, должно было непосредственно перекликаться с Кремлем – историческим и градостроительным центром Москвы – и в то же время сохранять самостоятельное значение.

Прототипами храма в Москве служат Успенский и Архангельский соборы Московского Кремля. Однако храм Христа Спасителя не стал копией своих прототипов. Спроектированное Тоном здание несет на себе отпечаток творческого почерка мастера, свойственной ему интерпретации древнерусского наследия и одновременно отпечаток черт, присущих архитектуре второй трети XIX века.

К числу индивидуальных особенностей Тона как одного из наиболее ранних представителей нового стиля следует отнести стремление не столько к неповторимым уникальным решениям, сколько к выработке определенного типа церквей – пятикупольного храма, пятишатрового, однокупольного каменного или деревянного храма.

Размеры храма Христа Спасителя огромны. Высота – 103 метра, площадь – 6805 квадратных метров, диаметр центрального купола – 25, 5 метра. Постройка грандиозного сооружения, рассчитанного на десять тысяч человек, продолжалась много десятилетий. Хотя проект датируется 1832 годом, прошло семь лет, прежде чем началось строительство. Постройка была окончена вчерне в 1854 году. Лишь тогда Тон приступил к детальному проектированию интерьеров и началась их отделка. В 1880 году в день окончания строительства Константин Андреевич приехал в Москву. Его принесли к собору, он, в слезах, попытался подняться с носилок – и не смог. Освятили храм в 1883 году, уже после смерти автора.

К проектным работам кроме Тона были привлечены архитекторы А.И. Резанов, А.С. Каминский, С.В. Дмитриев, В.А. Коссов, Д.И. Гримм, Л.В. Даль и другие, осуществлявшие непосредственный надзор за строительством, поскольку Тон бывал в Москве редко, наездами. Строительство храма Христа Спасителя превратилось в своеобразную школу мастерства. Здесь после окончания специальных учебных заведений – Академии художеств и Московского архитектурного училища – проходили практику молодые зодчие.

Во второй половине 1830-х годов Тон разрабатывает для Новгорода проекты Дворянского собрания, нескольких частных домов, Евангелической церкви. В эти же годы Тону поручают корректировку

проекта военно-губернаторского дома в Казани.

В конце 1830-х годов Тон находится в расцвете творческих сил. Он популярен. «Занятия Константина Андреевича Тона достойны внимания всякого русского в высшей степени», – писал «Русский Инвалид». Он бесконечно занят.

Зодчему принадлежит честь проектирования первых столичных железнодорожных вокзалов. Вокзал Царскосельской железной дороги 1837 года был небольшим деревянным зданием; в 1849—1852 годах оно было заменено каменным, тоже по проекту Тона.

В 1837 году Тону было поручено составление проекта еще одного грандиозного сооружения в Москве – Большого Кремлевского дворца. В 1839 году, одновременно с храмом Христа Спасителя, начались строительные работы, законченные в 1849 году. В проектировании и строительстве Большого Кремлевского дворца принимала участие большая группа московских мастеров.

Первоначально Большой Кремлевский дворец и Оружейная палата (в ее проектировании наряду с Тоном принимали участие Н.И. Чичагов, П.А. Герасимов, В.А. Бакарев, М. Трубников и И. Горский) рассматривались как единый комплекс, предполагалось их одновременное строительство. Однако при составлении сметы на 1842 год было решено разделить строительство на две очереди.

Задачей Тона было и композиционно и стилистически подчеркнуть связь здания с окружающими его национальными историческими святынями – древними храмами и царскими дворцами. Новые помещения Большого Кремлевского дворца составили единое целое с древними и стали их непосредственным продолжением. К древней традиции восходят также черты живописности в созданном по проекту Тона ансамбле.

Планировка Большого Кремлевского дворца традиционна и нова одновременно. К традициям классицизма восходят регулярность общего плана постройки (прямоугольник с внутренним двором в центре) и анфиладность расположения залов, как бы нанизанных на одну ось. Сам прием планировки в период классицизма употреблялся в Петербурге по преимуществу при строительстве доходных домов, корпуса которых располагались по периметру участка, оставляя незастроенным пространство внутреннего двора. Но в конкретных условиях Кремля этот прием, переосмысленный применительно к сооружению дворцового типа, трактован оригинально. Большой Кремлевский дворец включил в себя древние храмы, Терема, Золотую Царицыну и Грановитую палаты. Галерея зимнего сада соединила Большой Кремлевский дворец с корпусом, где разместились царские апартаменты, Оружейная палата, Конюшенный корпус, примыкающие под тупым углом к основной группе помещений. В результате возник несвойственный классицизму живописный, свободно расположенный, подобно древнерусским прототипам, ансамбль.

Однако обращение к традиции всегда сопровождается ее переосмыслением. Так случилось и на этот раз. Приближенный к бровке Кремлевского холма дворец придал панораме Кремля со стороны Москвы-реки черты представительности, внес отсутствовавший прежде элемент фронтальности. Кремль приобрел отчетливо выраженный парадный фасад. Прежде в панораме Кремля доминировали вертикали

соборов и колоколен. Отныне их живописную группу уравновешивает огромный нерасчлененный блок дворца.

Облик Оружейной палаты богаче, чем дворца, и камерней одновременно. Богаче – благодаря стволам колонн, покрытым резьбой, выполненной по мотивам резьбы теремов; камерней – поскольку нижние этажи представляют собой лишь трактованную иначе часть здания, а не торжественный подий, как во дворце.

В отделке парадных залов Тон был вынужден отойти от своего пристрастия к типовым решениям. Композиция самого большого из парадных залов – Георгиевского – показывает, в каком направлении идет переосмысление традиционного для классицизма типа колонного зала. Георгиевский зал перекрыт сводом. Из-за того что своды опираются на пилоны, отстоящие довольно далеко от стен, боковое пространство становится частью многосоставного грандиозного целого.

Еще в одном из спроектированных для Москвы сооружений – Петербургском вокзале на Каланчевской площади (1844—1851) – Тон вновь обнаружил свойственное классицистам пристрастие к варьированию и разработке раз найденного типа композиции. В здании вокзала соединились черты и мотивы, отработанные при проектировании Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты. Возможно, это сходство было сознательным. Как и общность облика Московского и Петербургского вокзалов обеих столиц, оно должно было представлять определенный комплекс идей. Проект вокзала Петербургско-Московской железной дороги в Петербурге зодчий разработал в сотрудничестве с Р.А. Желязевичем в 1843 году.

Было бы излишне смело предположить, что именно Тон первым обратил внимание на шатер – структуру, которая вскоре будет признана воплощением «самобытных начал» русской архитектуры. Но сделать шатер ведущим компонентом архитектурной композиции значило реализовать в проектной работе убеждения и предпочтения, еще только зреющие в общественном сознании.

Одна из лучших композиций нового тоновского стиля – церковь Св. Мирония (Егерского полка) на набережной Обводного канала в Петербурге (проект 1849—1851 годов). Здесь был использован тип трехчастного храма, состоящего из расположенных на одной оси собственно церкви притвора и примыкающей к западному фасаду колокольни. Ярусная шатровая колокольня имела в высоту около семидесяти метров. Вертикальная устремленность присуща и основному объему церкви – его слитный пирамидальный силуэт образован центральным шатром и тесно примыкающими к нему шатрами малых глав.

Наработав в ходе проектирования первых церквей ряд «авторских» приемов, Тон в 1840-е годы широко пользуется ими при выполнении многочисленных заказов. Надо отдать ему должное, каждую задачу при этом он решает особо. По всей России расходятся из его мастерской проекты крупных соборов и небольших церквей, имеющих при несомненной общности приемов свое лицо. Кафедральный собор, по схеме основного объема близкий к Введенской церкви, но созвучный храму Христа Спасителя по трактовке глав, строится на лучшей площади Томска – Ново-Соборной (1845). Собор в Яранске Вятской губернии – модификация

церкви Св. Екатерины (завершена в 1851 году). Оригинален мощный параллелепипед собора в Красноярске (1845) с шатровым пятиглавием и примыкающей к основному объему колокольней вполне оригинален.

В конце 1840-х годов Константин Андреевич был удостоен звания профессора I степени Академии художеств, стал действительным статским советником. В 1844 году он получил дворянское звание, право на которое давали заслуженные им ордена Св. Анны (за работы в Зимнем дворце), Св. Станислава (за иконостас Казанского собора), Св. Владимира (по случаю закладки храма Христа Спасителя). Ему были положены 1000 рублей жалованья в год как профессору академии, 1500 рублей в год «арендных», что давало возможность снимать дачу в Лесном.

Константин Андреевич был женат на Елене Ивановне Берг, происходившей из московской купеческой семьи. Их сын Константин, родившийся в 1842 году (до брака), был зарегистрирован как «звенигородский купец». Официально Тон усыновил Константина в 1858 году, когда мальчик поступил в Академию художеств. Надеждам увидеть сына архитектором, наследником своего дела не суждено было сбыться: тяжелая болезнь привела юношу к слепоте. Тон отправил его за границу для лечения, но это не дало результатов.

В конце 1840-х годов архитектор встретил красавицу Амалию Фредерику Барклай, шотландку по происхождению. Четверо детей, родившихся от этого союза (Оттилия, Павел, Надежда и Елизавета), носили фамилию друга Тона, Ефима Гука, который согласился дать официальный статус этой семье.

Из немногих частных писем Тона, найденных в официальных архивах, и из отзывов о нем возникает образ человека добродушного, склонного к юмору, охотно берущего на себя чужие заботы и хлопоты. «Будьте ему полезны – делать добро отрадно, – пишет он Н.А. Рамазанову, ходатайствуя об устройстве на службу в Московское училище живописи, ваяния и зодчества художника Серебрякова, – человека… который видел много горя».

Одного, видимо, не признавал Тон, сделавший стилем своей жизни строгую деловую дисциплину: художнической богемы. Это почувствовали молодые скульпторы, итальянские пенсионеры нового поколения при распределении заказов для храма Христа Спасителя. Тон явно учитывал их репутацию.

В 1854 году после кончины А.И. Мельникова Константин Андреевич вступил в должность ректора Академии художеств по архитектуре. Еженедельно Тон работал в правлении академии – органе, ведающем всеми хозяйственными, штатными, финансовыми ее делами.

Проектированием в последующие годы он почти не занимался, полностью сосредоточившись на политике академии в области архитектуры – академия продолжает занимать положение ведущего художественного учреждения России.

Более двухсот учеников прошли через академическую мастерскую Тона – будущих архитекторов, творчество которых определило лицо архитектуры второй половины XIX века. Среди них Р.А. Гедике, Э.И. Жибер, В.А. Кенель, А.И. Кракау, М.А. Макаров, К.К. Рахау.

В 1857 году Константин Андреевич впервые в жизни попросил отпуск для поправления здоровья: «страдание грудью и развившаяся вследствие ушибов на постройках боль в ногах».

В 1863—1868 годах начинается переделка интерьеров Академии, расширяется музей, заново отделываются парадные залы. Тон руководит делом, но сам не проектирует: он просматривает и визирует все чертежи.

Одна из последних работ – проект шпиля Петропавловского собора в Петербурге – закончилась тяжелым поражением мастера. Видимо, стареющему мастеру изменяло инженерное чутье. Осуществлен был проект Журавского. Но авторитет Тона был неумолим, зодчий продолжал получать знаки признания своих заслуг. В 1861 году ему присвоили звание «архитектора Его Императорского Величества». Впрочем, ни Александр II, ни Александр III в его проектах не нуждались.

1 сентября 1865 года Академия художеств торжественно отмечала полувековой юбилей творческой деятельности Константина Андреевича Тона. В 1868 году он был избран почетным членом и корреспондентом Королевского института британских архитекторов – этой чести удостаивались крупнейшие архитекторы Европы. В 1869 году он получил редкий орден Белого Орла, в 1874 году австрийский император прислал ему командорский крест ордена Франца Иосифа.

6 февраля 1881 года Константин Андреевич Тон скончался.

Творчество Тона воплотило, может быть, в большей степени, чем творчество любого другого современного ему мастера, противоречивость развития зодчества. Хотя правительство пыталось сузить идею народности, объективно направленную против самодержавия, представить ее как идею, выражающую его интересы, смысл архитектурного творчества Тона на самом деле значительно шире этих рамок.

ЧАРЛЗ БЭРРИ
(1795—1860)

Чарлз Бэрри родился 23 мая 1795 года в Вестминстере. В 1817 году он отправился в путешествие по Индии и на Восток, посетил также Грецию, Египет, Сирию. Возвратился в Англию Бэрри в 1821 году, привезя с собой массу эскизов.

Первой примечательной его постройкой стала церковь Св. Петра в Брайтоне. За ней последовали церковь в честь того же апостола в Манчестере и местный атеней. Затем по проекту Бэрри построили гимназию короля Эдуарда в Бирмингеме.

Творческая позиция архитектора была двойственной. Известный мастер неоготики он в 1830—1832 годах строит здание Клуба путешественников. Во внешнем облике клуба чувствуется непосредственное воздействие архитектурного образа знаменитого флорентийского палаццо Пандольфини.

Клуб путешественников долгое время считался красивейшим зданием подобного рода в Лондоне, пока его не превзошло красотою здание Клуба реформ (1837—1840), спроектированное Бэрри с учетом новейшей строительной технологии. В нем еще более ясно проявилось увлечение автора творчеством итальянских мастеров высокого Ренессанса.

Бэрри также построил великолепный Бриджватер-хаус для лорда Эллесмера, Трентэм и Клифден-хаус для герцога Сутерландского, а также

Стрикленд-Холл для В. Миддлетона.

Главным и самым замечательным сооружением Бэрри было здание нового парламента – Вестминстерский дворец в Лондоне, заложенное 27 апреля 1840 года. Старинное здание Вестминстерского дворца сгорело во время пожара 16 октября 1834 года. Нужно было строить новый дворец, и в 1835 году был объявлен конкурс, по условиям которого принимались проекты только в стиле елизаветинского времени или псевдоготики. Устроители конкурса считали, что только эти стили могут считаться национальными, к тому же они напоминали о средневековых истоках парламентской системы. Конкурс выиграл Чарлз Бэрри вместе с архитектором и рисовальщиком Огастесом Пьюджином, знания и авторитет которого в изучении готического искусства были особенно важны для победы на конкурсе. Тщательно продуманный асимметричный план удачно увязывал новые помещения с уцелевшим от пожара Большим залом, учитывал их расположение на берегу реки и соседство с башнями Вестминстерского собора. Здание Парламента стало памятником викторианской эпохи с ее чопорностью, причудами и ностальгией по прошлому.

Цоколь здания поднимается прямо из воды, подчеркивая вертикальность ниш и эркеров, ритм которых, по словам Бэрри, вызывает ощущение «равновесия благодаря повторению сходных частей». Основой конструкции служат несущие стены из кирпича и камня. Большие пролеты залов перекрыты чугунными балками на чугунных колоннах. Перекрытия выполнены в виде кирпичных сводов, опирающихся на чугунные балки. Такие несгораемые конструкции обычно применяли в промышленных зданиях.

Строительные материалы доставляли по реке и складывали на набережной. Для каменных работ были выбраны известняк и доломит. Эти материалы оказались наиболее устойчивыми к разрушительному воздействию угольной гари и пыли. Городской воздух в XIX веке был насыщен дымом и копотью.

При строительстве Парламента использовали множество технических новшеств передвижные краны, сборные строительные леса, бетономешалки и лебедки, приводимые в движение паром.

Общая протяженность трехэтажного фасада – двести сорок четыре метра. В здании размещаются парламентские учреждения, библиотеки, залы заседаний комитетов, буфеты за ними расположены залы заседаний палаты лордов и палаты общин. Восточный фасад Парламента выдвинут в сторону Темзы на 24–30 метров. Эта часть здания стоит на искусственной набережной. Сначала построили водонепроницаемую перемычку из двух рядов деревянных свай с глиняным заполнением. После откачки воды были возведены подпорная стенка и береговая терраса.

Наружные стены здания покрыты сложным орнаментом. Пьюджин сумел достичь гармонии крупных форм и декора, созданного по готическим образцам. По мере подъема в высоту орнаментальные украшения здания становятся богаче. Особенно роскошно декорированы высокие шпили, парапеты и башни.

Квадратная башня Виктории была самой высокой в мире (102 метра). Облицовка каменными плитами, чугунные опоры и арочные

конструкции из металла и кирпича обеспечивали пожарную безопасность башни.

Главная башня появилась вопреки замыслу Бэрри – ее спроектировал инженер по вентиляции. Эта башня служит естественной вытяжкой для всего здания. Кровельное покрытие из чугунных плит опирается на чугунные балки, положенные на стены. Отфильтрованный дым и нагретый воздух подаются по системе отопления из нижних помещений в верхние и выходят наружу через вентиляционные отверстия на крыше.

Еще в чертежах горизонтальный рисунок переплетов угловых башенок заменили вертикальным, подчеркнув их устремленность вверх и выразительность силуэта на фоне неба. На Часовой башне знаменитый большой колокол Биг-Бен, названный по имени генерального подрядчика Бенджамина Нолла, и четыре маленьких колокола отбивают время по парламентским часам.

Нельзя не сказать несколько слов о троне. Спроектированный Пьюджином, он был частично изменен Бэрри. Трон поражает фантастическим обилием деталей. Готические формы и орнаменты прекрасно подошли для создания торжественной обстановки в Парламенте. Работы по оформлению трона, изготовление фурнитуры и арматуры способствовали возрождению ремесел и появлению новых технических приемов.

Первое заседание палаты пэров состоялось во вновь отстроенном здании в 1847 году, а в 1862 году последовало освящение всего здания парламента. Но Чарлз Бэрри этого уже не увидел – он умер в Клэпхэме 12 мая 1860 года. За строительство здания парламента Бэрри получил звание эсквайра.

Помощником при постройке здания парламента был его сын – Эдвард-Миддлтон, родившийся в 1830 году. Именно он завершал строительство здания. Эдвард, также как и отец, добился больших успехов – стал профессором архитектуры Королевской Академии. Главные его работы – Ковентгарденский театр, оперный театр на острове Мальте, концертный зал в Галифаксе.

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ БРЮЛЛОВ (1798—1877)

Творчество Брюллова, одного из пионеров эклектики, отразило переходный этап развития русского зодчества 19-го столетия. Архитектура созданных им произведений – это сплав художественных концепций классицизма, в традициях которого он был воспитан, и стилизаторства, выражавшего идеи романтизма.

На разных этапах развития русской архитектуры менялась оценка творчества Брюллова. Восторженно принятый современниками в первые десятилетия своей деятельности, он вскоре был незаслуженно отвергнут и почти забыт. Но уже художники начала XX века начали признавать «немало таланта, вкуса, чувства, поэзии» за искусством середины 19-го столетия. Брюллов характеризуется ими как один из «самобытных и тончайших архитекторов-творцов».

10 декабря 1798 года в Петербурге в семье «академика орнаментальной скульптуры» Павла Ивановича Брюлло родился сын. Его

мать Мария Карловна – дочь придворного садовника Шредера – была второй женой Павла Ивановича. От первой жены у него был сын Федор, он был почти на шесть лет старше Александра. Предки семьи Брюлло были французами. В Россию прадед Александра Георг Брюлло приехал в 1733 году.

В январе 1810 года Александр Брюлло стал учеником Академии художеств. Отец платил за его обучение, поэтому он назывался «своекоштным» воспитанником. Несколько раньше туда же поступил на казенный счет его брат Карл. Оба они были приняты «без баллотировки» – вне конкурса, – как сыновья бывшего преподавателя, удостоенного звания академика. Александру предстояло жить и учиться в Академии двенадцать лет – по три года в каждом из четырех «возрастов».

Способности и навыки, полученные Александром в семье, позволили ему сразу же стать одним из лучших учеников Академии художеств. Уже в марте 1812 года, благодаря успехам в рисовании, Александр и Карл раньше других учеников своего возраста были переведены из рисовального класса в гипсовый, являвшийся второй ступенью в образовательной системе Академии художеств. В 1816 году Александра наградили серебряной медалью «второго достоинства» за рисунок с натуры. Успешно закончив первую ступень академического образования, Александр перешел в специальный, архитектурный, класс.

В начале XIX века архитектурный класс академии возглавляли великие русские зодчие, мастера классицизма Захаров и Воронихин; после их смерти этим классом руководил Андрей Алексеевич Михайлов-второй. Он и его брат А.А. Михайлов-первый были учителями Александра Брюлло по классу архитектурной композиции. Позднее Александр тепло вспоминал своих первых учителей.

И в старших классах Брюлло занимался успешно. В 1819 году он получил серебряную медаль «первого достоинства» за рисунок с натуры и две серебряные медали «первого и второго достоинства» за архитектурные композиции.

31 декабря 1820 года Александр завершил курс обучения. Ему был присужден аттестат первой степени и звание художника четырнадцатого класса. Несколько позже с Большой золотой медалью оканчивает академию его брат Карл.

Художественное воспитание учеников академии, пронизанное идеями классицизма, дополнялось воздействием петербургской архитектуры, непередаваемое очарование которой остро воспринималось Александром. Знакомясь впоследствии с городами Западной Европы, он писал родителям: «Везде, проезжая Германию, обманывались мы в своей надежде, везде находили менее, ибо мы видели Петербург».

15 января 1821 года молодой архитектор поступил на службу в «Комиссию по построению Исаакиевского собора», где проработал до августа 1822 года. Вскоре жизнь Александра резко изменилась: слава о блестящих способностях братьев Брюлло и успехах, достигнутых ими в процессе учения, распространилась за пределами Академии художеств и привлекла к ним внимание Общества поощрения художников. Оно добилось разрешения у царя послать братьев своими пенсионерами за границу для усовершенствования в искусстве. В связи с поездкой за

границу к их фамилии была прибавлена буква «в», и в историю искусства братья вошли как Александр и Карл Брюлловы.

В середине сентября путешественники приехали в Берлин, где пробыли около месяца. В этом городе Александру более всего понравились здания театра и Новой гауптвахты Ф. Шинкеля.

В Рим Брюлловы приехали в мае 1823 года, проведя в пути девять месяцев. Все первые дни братья бродят по городу, осматривая его площади и архитектурные достопримечательности. Здесь раскрылся талант Александра Брюллова и как мастера камерного акварельного портрета. Современники ценили эти работы наравне, а порой и выше акварельных портретов его старшего современника П.Ф. Соколова и знаменитого его брата Карла.

В 1826 году Брюллов побывал в Лондоне и Швейцарии. Потом до возвращения в Россию жил в Париже. В 1828 году его посетил отец, ездивший в Люнебург навестить своих родственников. К этому времени кончился срок пенсиона от Общества поощрения художников: «…два года живу собственными деньгами», – писал Александр Карлу в 1829 году.

По-видимому, основным источником заработка были портреты. К этому времени относится изображение знаменитого английского романиста Вальтера Скотта.

Брюллов возвратился в Россию уже признанным мастером. Издание альбома с обмерами помпейских терм принесло автору большой успех в архитектурном мире: Французский институт присвоил ему звание члена-корреспондента, а Миланская Академия художеств и Лондонский королевский институт – звание действительного члена.

В 1830 году Брюллов снова приехал в Петербург. На соискание звания академика он представил проект Дома Инвалидов – убежища для увечных воинов – на побережье Черного моря. Согласно требованиям Совета Академии художеств к работам на получение ученого звания проект Дома Инвалидов выполнен Брюлловым «в изящном классическом стиле».

Центром композиции является церковь, высоко поднятая на террасу, к которой ведет широкая парадная лестница. Церковь подобна античному храму дорического ордера. Весь комплекс задуман как целостный архитектурный ансамбль, композиционно связанный с берегом моря террасами, лестницами и пандусами. Его праздничный облик соответствует южному ландшафту Крыма.

Проект Дома Инвалидов и выполненный Брюлловым портрет П.П. Лопухина – последнего из старинного рода Лопухиных – экспонировались на академической выставке 1830 года. За эти работы Брюллову присваивают звание академика, а в феврале 1831 года по решению Совета Академии его назначают исполняющим должность профессора второй степени. К его мастерской прикрепляют десять учеников. В сентябре 1832 года за исполненный по программе Академии проект Кафедрального собора Совет утверждает Брюллова в звании профессора второй степени. Как и другие молодые академики, Брюллов получает казенную квартиру в дворовом флигеле академии.

С 1820-х годов увлечение готикой знаменует возникновение новых романтических тенденций, противопоставлявших себя классицизму. Оно

приобретает более планомерный, широкий размах, причем все более четко начинает пониматься различие между западной готикой и древнерусским зодчеством.

Александр Брюллов не остался в стороне от стилистических поисков. Стремление освободиться от «законов принятых правил» Брюллов осуществляет в своей первой постройке – здании церкви в Парголове, выполненной по заказу графини Полье. Несмотря на свои готические формы – шпиль, стрельчатые арки, витражи и контрфорсы, Парголовская церковь близка архитектуре русского классицизма, с которой ее роднит ясность и простота композиции, выразительность глади стен и сдержанность в применении скульптурного декора.

Другую свою раннюю постройку Брюллов осуществляет по заказу графини Юлии Павловны Самойловой – друга и почитателя таланта его брата. Дом Самойловой – относительно небольшое двухэтажное строение, замечательное своей продуманной планировкой, удобным размещением всех помещений и уютным, комфортабельным решением интерьеров.

В 1835 году архитектор построил на мызе Графская Славянка деревянный театр. Обращение к средневековому русскому зодчеству и, в частности, к народным деревянным сооружениям стало одним из направлений архитектурных стилистических поисков, вызванных к жизни романтизмом.

К постройкам Брюллова, осуществленным по заказам частных лиц и расположенным в окрестностях Ленинграда, относится и малоизвестная церковь Св. Екатерины в имении князя Л.П. Витгенштейна.

Первые постройки Брюллова, осуществленные им по заказам частных лиц в окрестностях Петербурга, создали ему репутацию талантливого, образованного зодчего и обратили на него внимание правительства. Строительство Михайловского театра (1831—1833) укрепило этот авторитет, и в 1833 году Брюллова привлекли к работе в Кронштадте. В этом году на утверждение Николаю I были представлены три варианта проекта здания Градских присутственных мест гражданского ведомства в Кронштадте, разработанные архитектором Э.Х. Аннертом. Царю не понравился внешний облик здания, в результате чего последовало указание: «…возложить на архитектора Брюллова сделать новые для главных фасадов сего здания рисунки по сделанным его величеством замечаниям».

В окончательном варианте высота здания уменьшена, архитектура фасадов отличается крайним лаконизмом, типичным для казенных зданий позднего классицизма. Центр выделен крупными проемами с пилястрами во втором этаже и фронтоном.

В 1834 году зодчий оформляет залы в доме Д.Л. Нарышкина, где аристократическая элита столицы устраивала праздник в честь совершеннолетия наследника. Используя в своих произведениях готические, ренессансные, классические архитектурные формы, Брюллов первым в России утверждает право архитектора на «воображение», на свободный выбор исторического стиля, наиболее соответствующего его творческому замыслу.

Не меньшее признание получило и живописное мастерство Брюллова. Многие стремились быть увековеченными его виртуозной

кистью.

В 1831 году Александр Павлович женился на баронессе Александре Александровне Раль. Семья Брюлловых была большая: три дочери – Софья, Юлия, Анна и два сына – Владимир и Павел. Последний внес значительный вклад в историю русского искусства, став известным живописцем.

Несчастья начались в 1834 году, когда умер от чахотки младший брат Александра Брюллова Иван. В 1835 году Брюллов потерял отца и своего трехлетнего первенца. Эти горестные для Александра Павловича дни совпали с периодом его напряженнейшей работы над, пожалуй, самым значительным его произведением – Главной Пулковской астрономической обсерваторией Академии наук.

Создание Пулковской обсерватории стало крупным событием в культурной жизни России 1830-х годов. Местом для строительства была выбрана высшая точка Пулковской горы. В декабре 1833 года Брюллову и Тону поручили составление проектов, а 27 марта 1834 года специально созданная при Академии наук Комиссия о сооружении Главной Пулковской обсерватории рассматривала представленные варианты. Хотя архитектурное решение Тона импонировало ей «готическим» декором, комиссия высказалась в пользу предложения Брюллова. В протоколе она зафиксировала: «…отдавая должную справедливость изящным формам фасадов, проектированных обоими художниками, Комиссия единодушно признает внутреннее расположение по проекту г. Брюллова, несомненно, преимущественнейшим, по причине большей сообразности оного с ученых потребностями».

Художественный образ главного здания Пулковской обсерватории ярко отражает переходный характер архитектуры тридцатых годов. Греко-дорический ордер главного входа в его классическом виде, лаконичность и строгость композиции, соответствующие по представлению автора «храму науки», сближали это сооружение с архитектурой строгого классицизма. Архитектурные же формы боковых частей центрального здания – плоский рельеф и мелкий рисунок деталей, поэтичный облик статуй – свидетельствовали, что это произведение новой эпохи. Жилые корпуса Пулковской обсерватории представляли образец традиционной классицистической безордерной композиции. Гладкие стены, расчлененные междуэтажной горизонтальной тягой, были прорезаны прямоугольными окнами с наличниками.

С июля 1836 года Брюллов все время проводил на строительстве, поселившись в Пулкове в доме крестьянина. Летом 1839 года обсерватория была закончена. Первым ее директором стал В.Я. Струве. Пулковская обсерватория размахом и совершенством своей научной деятельности вскоре заняла первое место в мире.

В августе 1833 года состоялась закладка лютеранской церкви Св. Петра на Невском проспекте. Капитальные работы были завершены в 1836-м, а отделка – в 1838 году. Брюллову удалось создать своеобразное, самобытное сооружение. Несмотря на свои необычные для Петербурга формы, оно органично вошло в сложившийся к началу 19-го столетия ансамбль Невского проспекта. Еще очень многое в этом произведении близко архитектуре классицизма. В то же время «романская» структура

фасада и некоторая дробность и размельченность в прорисовке архитектурных деталей и скульптуры свидетельствовали о новых художественных вкусах.

Наиболее значительной петербургской постройкой Брюллова является здание Штаба гвардейского корпуса. К его проектированию Брюллов приступил весной 1837 года, а 10 июля этого года проект уже был утвержден.

Для нового здания отвели участок у восточной границы Дворцовой площади, рядом с Экзерциргаузом. Застраивая восточную границу Дворцовой площади, Брюллов стремился завершить исторически сложившийся ансамбль, не противопоставляя свое здание индивидуальностью и оригинальностью решения соседним сооружениям. Он правильно оценивал доминирующее значение и высокие художественные достоинства главных зданий и создал спокойную, нейтральную, лишенную архитектурных акцентов застройку восточной стороны. Этим зодчий подчеркнул основную композиционную направленность ансамбля площади по оси Зимний дворец – Главный штаб.

С середины 1840-х годов по проектам Александра Павловича строятся в Петербурге два крупных здания: Александринская больница (1844—1850) и Служебный дом Мраморного дворца (1845—1850).

Проект Александринской больницы – новый шаг в творчестве Брюллова. Не связанный необходимостью считаться со сложившимся архитектурным ансамблем, зодчий свободно оперирует формами, заимствованными из различных исторических стилей – «барочная» главка церкви, «готические» порталы и т п. Он «сочиняет» и новые архитектурные детали – в простенках между окнами «ставит» вместо обычных прямоугольных – пятигранные пилястры, опирающиеся на пилоны, членящие стены первого этажа. Находит он и необычный рисунок решетки парапета. Особенно отличают Александринскую больницу от ранее созданных в Петербурге общественных зданий громадные окна – новинка по тому времени.

В декабре 1837 года колоссальный пожар охватил Зимний дворец – замечательное творение Растрелли. Длившийся трое суток, он уничтожил все помещения дворца. Однако уже в марте 1839 года, то есть через пятнадцать месяцев после пожара, основные восстановительные работы были окончены. Как справедливо отмечал современник, «возобновление дворца есть учебная книга для будущих архитекторов и истинный подвиг для совершивших оное». Брюллов был одним из трех главных архитекторов по восстановлению дворца.

В 1845 году Брюллов приступил к реконструкции и полному обновлению внутренней отделки Мраморного дворца. За эти работы в Мраморном дворце Брюллов был произведен в действительные статские советники. Интерьеры Зимнего и Мраморного дворцов, выполненные по рисункам Брюллова, отвечали новым художественным вкусам общества и стали образцом для многих архитекторов.

Александр Павлович принимал участие во многих конкурсах на проектирование памятников на полях русской воинской славы. Так, ему принадлежит памятник на Куликовом поле, установленный в 1850 году.

Несмотря на эту многогранную творческую деятельность, Брюллов довольно рано отошел от практической работы. Николай I отвергал работы зодчего. С середины 19-го столетия вся деятельность Брюллова проходила в стенах Академии художеств. Уже в 1842 году он получил звание профессора первой степени, а в 1854 году стал заслуженным профессором.

В 1871 году академия торжественно отмечала пятидесятилетний юбилей творческой и педагогической деятельности Александра Павловича. В честь юбиляра была выпущена медаль, на сторонах которой изображены Пулковская обсерватория и ее строитель. В этом же году он ушел в отставку, продолжая оставаться членом Совета Академии.

Знакомства Брюллова были обширны и разнообразны. Через свою жену Александру Александровну он был связан с популярнейшим в те годы литератором, издателем журнала «Библиотека для чтения» О.И. Сенковским, выступавшим под экзотическим псевдонимом – Барон Брамбеус. Они были женаты на сестрах. Брат Карл ввел Александра в кружок Нестора Кукольника, на «средах» которого собирались литераторы, артисты, художники. Здесь он познакомился с Глинкой. Постепенно «среды» превратились в шумные вечера, бесполезные для творческих контактов, и в конце 1840-х годов братья перестали их посещать.

В доме поэта А.Н. Струговщикова архитектор встречался с Даргомыжским, Белинским, Жуковским, шутливо называвшим Брюлловых Александром Брамантовичем и Карлом Рафаэлевичем. Из письма Жуковского известно, что он обращался к Александру Павловичу с просьбой о консультации по поводу «реформ своих апартаментов».

На различных торжествах Брюллов встречался с Пушкиным, Крыловым, Вяземским, братьями Виельгорскими и другими деятелями русской культуры. Особо теплые, дружеские отношения связывали зодчего с семейством скульптора П.К. Клодта.

Заслуженный профессор Александр Павлович Брюллов скончался 21 января 1877 года. Похоронен он в Павловске, где обыкновенно проводил летние месяцы.

ДЖЕЙМС БОГАРД
(1800—1874)

Начало применению каркасных конструкций, в современном значении этого слова, было положено еще в 1848 году в США, на родине небоскребов. Решающий шаг был сделан тогда, когда железные колонны заменили кирпичную кладку в качестве опор, несущих междуэтажные перекрытия. Примером одной из первых конструкций такого типа служит пятиэтажное здание фабрики, построенное в Нью-Йорке в 1848 году. Автором проекта был изобретатель каркаса Богард.

Джеймс Богард родился 14 марта 1800 года в Кэтшилле. Его карьера необычайно интересна. Он начал трудовую жизнь часовщиком и плодовитым изобретателем. В его изобретательском активе – новый тип карандаша, грифель которого всегда оставался острым, гравировальная машина, с помощью которой были изготовлены первые английские почтовые марки. Богард сконструировал приспособление для измерения глубины моря и сделал множество других разнообразных изобретений. Фактически он воплощал в себе классический тип изобретателя, характерный для начала XIX века, когда люди в стремительном порыве

пытались изобрести все, что еще не было открыто до них.

Как и многие его предшественники в 18-м столетии, Богард был уверен в том, что чугун является универсальным материалом, одновременно отвечающим инженерным и эстетическим требованиям. Он считал правильным применять свою систему как для строительства жилых домов, так и для промышленных зданий. В 1858 году в буклете под названием «Здания с применением чугунного литья: их конструкция и преимущества» он в третьем лице повествует о самом себе: «Мистер Богард первым выдвинул идею соперничества с прекрасными античными произведениями архитектуры с помощью нового материала – чугуна». Это было в 1840 году.

Богард был убежден в том, что исключить применяемые им методы из практики жилищного строительства уже фактически невозможно. «Мистер Богард глубоко уверен в том, что гораздо большее моральное удовлетворение ему приносит творчество в области гражданского, а не промышленного строительства. Предложенный им метод теперь получит такое же распространение в строительстве жилых зданий, как и в строительстве магазинов», – писал он в уже упомянутом буклете. И он проектировал фантастические здания с таким запасом прочности, «что если бы большая часть металлических конструкций была удалена или разрушена, эти здания продолжали бы стоять непоколебимо», – так говорил он в своей книге «Архитектор и железо».

Наиболее впечатляющей работой Богарда является проект, который был им разработан для первой Всемирной выставки в Нью-Йорке в 1853 году. В качестве основного преимущества своего проекта он выдвинул его экономичность – общая стоимость строительства составляла двести тысяч долларов. «Он высказал убеждение, что вся конструкция, будучи снова разобранной, будет представлять значительную ценность, потому что благодаря массовому производству ее стандартные элементы смогут быть снова использованы для других целей». Предвидя демонтаж здания в будущем, Богард предложил построить огромный круглый амфитеатр диаметром триста шестьдесят метров. Такое огромное кольцевое в плане здание могло быть смонтировано из прямоугольных балок, которые по закрытии выставки можно было легко демонтировать.

Проект Богарда предусматривал создание небывалого Колизея, выполненного в чугуне. Наружная стена должна была быть высотой восемнадцать метров, ряды арок и колонн обходили ее вокруг, образуя отдельные ярусы. Башня высотой девяносто метров возвышалась в центре кольца, образованного стенами здания, «чтобы служить двум целям, а именно в качестве опоры кровле из листового железа, подвешенной к башне посредством стержней, концы которых образуют кривую наподобие цепи и в качестве площадки для обозрения территории выставки». Подобные опорные стержни, концы которых образуют цепную кривую, служат стандартной конструкцией при строительстве висячих мостов. Богард предполагал установить в этой башне лифт, чтобы поднимать на верхнюю площадку желающих полюбоваться видом. Формы, характеризующие этот проект, были выдержаны в традиционном стиле, но конструкция в целом была смелым предсказанием будущих путей развития архитектуры.

Самое известное из зданий Джеймса Богарда «Харпер энд Бразерс Билдинг» было построено в Нью-Йорке на Франклин-сквер для знаменитого издательства «Харпер и братья» в 1854 году. С первого взгляда становится ясным, каким образом Богард превращает фасадную стену в почти сплошь застекленную поверхность. Сочетание широких застекленных проемов с железными колоннами и арками в стиле венецианского Возрождения служит великолепным выражением духа той эпохи.

По этой системе строились американские универмаги, склады и административные здания в период между 1850 и 1880 годами. Применяя сборные элементы, Богард возводил эти здания повсеместно в США. Согласно сведениям, опубликованным в «Нью-Йорк геральд» 14 апреля 1874 года, он даже доставил в разобранном виде огромный дом на Кубу в город Санта-Каталина (недалеко от Гаваны).

Прекрасные образцы домов такого типа существуют и по сей день во многих американских городах. Особенно интересные по архитектуре сооружения (склады и административные здания) можно обнаружить в той части Сент-Луиса, которая расположена на берегу реки Миссисипи. Один из них на Норт-Ферст-стрит запоминается бескомпромиссной смелостью, с которой огромная площадь остекления введена в плоскость стены фасада. Все эти здания представляют собой историческую ценность, знаменуя не только огромный шаг вперед в развитии конструкции, но и как образцы функционально обусловленного и сдержанного характера архитектуры. Этот тип зданий, несомненно, является одним из главных источников развития особого американского стиля в архитектуре. Но, несмотря на большое значение, которое приобрели в настоящее время работы Богарда, и на их несомненно высокие достоинства, они почти забыты в наши дни.

Умер Богард 13 апреля 1874 года в Нью-Йорке.

АНРИ ЛАБРУСТ
(1801—1875)

Анри Лаброст родился в Париже 11 мая 1801 года. Он получил образование в Академии изящных искусств, где был одним из самых способных учеников. В 23 года Анри был удостоен «Гран-при де Ром», что дало ему возможность провести пять лет в вилле Медичи в Риме. За эти пять лет он научился видеть в шедеврах архитектуры античного Рима нечто большее, чем просто памятники или же арсенал прекрасных поучительных форм.

Его поразило инженерное искусство, совершенство конструкций, которыми были отмечены эти сооружения. Во время своего пребывания в Риме как стипендиата академии он стремился выяснить «анатомическое строение» римских акведуков и храмов в Пестуме.

Несмотря на это, он в конечном счете оценил свое пребывание в Италии, которое являлось высшей наградой его таланту, как систематическую изоляцию от реальной жизни. Лаброст предпочитал повышать свою квалификацию, занимаясь разрешением возникших в архитектуре проблем.

Показательно, что последняя работа, отосланная им из Рима в академию, представляла собой проект моста, который должен был соединять набережные реки, служившей границей между двумя

дружественными государствами.

Лабруст принадлежал к поколению 1830-х годов, в котором проявились, казалось, самые энергичные характеры века, и придерживался убеждения, что социальная, моральная и интеллектуальная жизнь общества должна быть целиком перестроена. Когда Лабруст вернулся в Париж летом 1830 года, он нашел академическую рутину в том же неизменном состоянии. «Что я могу сказать относительно школы? Программы обучения совершенно не интересны и плохо организованы, ученикам школы не хватает увлеченности. И даже руководитель класса выбился бы понапрасну из сил, преподавая по программе, подобной этой… Изучение архитектуры не должно ограничиваться объемом, который фактически принят в Школе изящных искусств. Необходима реформа».

Лабруст не делал обычных зарисовок древних памятников архитектуры. Он смотрел на них острым взглядом инженера или археолога. Его зарисовки храмов Пестума послужили источником многочисленных дискуссий во Французской Академии. Он одним из первых заметил следы полихромной окраски, которая когда-то покрывала античные сооружения, и попытался восстановить ее. В конце 1850-х годов вопросом использования полихромии в античном искусстве заинтересовались многие архитекторы в разных странах.

Летом 1830 года Лабруст основал собственную мастерскую, школу проектировщиков, принципы обучения в которой были противоположны принципам академии. В этой школе он обучал прогрессивную молодежь Франции. Написанное в ноябре 1830 года письмо брату дает некоторое представление относительно его методов преподавания. «Я невероятно много работаю и, что еще труднее – заставляю работать моих учеников. Я составил несколько вариантов расписаний занятий, чтобы научить начинающих чему-то полезному. Я хочу, чтобы они учились композиции с помощью самых простых средств. Необходимо, чтобы они с самого начала видели направление своей работы. Затем я объясняю им, что прочность зависит скорее от того способа, которым материалы соединены между собой, чем от их количества, и – поскольку ученикам известны начальные принципы конструирования – я говорю им, что они должны исходить из самой конструкции при выборе вида отделки, которая должна быть достаточно обоснованной и выразительной. Я часто повторяю им, что искусство обладает властью делать все прекрасным, но настаиваю на том, чтобы им было абсолютно ясно, что в архитектуре форма должна всегда соответствовать функции, для выполнения которой она предназначена. Наконец, я счастлив, что я нахожусь среди этих молодых друзей, которые слушают меня так внимательно, полны доброжелательности и решимости следовать по пути, на который мы вместе ступили».

Академия вела ожесточенную борьбу с так называемой рационалистической школой, возглавляемой Лабрустом. Эта официальная оппозиция привела к определенным последствиям. Лауреат «Гран-при де Ром» должен был ждать более двенадцати лет случая проявить талант при осуществлении своего проекта. Лабрусту было уже за сорок, когда ему поручили построить здание библиотеки Св. Женевьевы в Париже (1843—1850).

Тогда Лабруст и предпринял первую попытку применить чугунные конструкции и конструкции из кованого железа в монументальном общественном здании. Как и на английских фабриках и складах, металлические конструкции здесь заключены в кирпичную кладку наружных стен. Таким образом, он сохранил еще толстые наружные стены из кирпича, но все конструктивные элементы от первого этажа до крыши – колонны, балки, чердачное перекрытие, – конструкцию кровли – проектирует из металла.

Каркас длинного двухнефного читального зала связан с конструкцией покрытия. Входя в чердачное помещение, поражаешься смелым масштабам и изяществу стоек из кованого железа, на которые опирается кровля. Лабрусту удалось создать необыкновенно тонкие цилиндрические своды, усилив их металлической сеткой, служившей одновременно основанием для штукатурки, покрывающей поверхность свода. Эта конструкция напоминает тончайшие железобетонные своды-оболочки в зданиях доков в Касабланке, возведенные Огюстом Перре в 1916 году. Но главная заслуга Лабруста в строительстве зданий библиотеки – это способ, которым он уравновесил усилия в металлических конструкциях, так что на стены не передавалось никаких усилий. Достижение такого точного равновесия сил стало главной задачей инженера.

Талант Лабруста полностью раскрылся при создании Национальной библиотеки в Париже. Прежде книгохранилище и читальный зал размещались в одном и том же помещении, теперь их необходимо было разделить. Нет здания, в котором эти проблемы были бы разрешены столь же элегантно, как это сделал Лабруст в Национальной библиотеке.

Читальный зал, спроектированный Лабрустом для Национальной библиотеки, был квадратной формы и имел шестнадцать чугунных колонн. Непосредственно позади него помещается центральное книгохранилище. Таким образом, автор продемонстрировал пример решения, при котором книгохранилищу, истинному сердцу современной библиотеки, предоставлено соответствующее его назначению место.

Конструкция читального зала отвечает тем же принципам, которые были уже применены Лабрустом в библиотеке Св. Женевьевы: металлический каркас заключен в оболочку из массивных стен. Высокие стройные колонны: 30 сантиметров в диаметре и почти 10 метров высотой, придают помещению воздушную легкость. Колонны соединены между собой посредством арок полуциркульного очертания, образуя девять легких сводов, напоминающих своды Воспитательного дома во Флоренции работы Брунеллески. Сферические своды выполнены Лабрустом из тонких фаянсовых плит; в центре каждого свода имеется круглое отверстие, как в римском Пантеоне. Таким образом, обеспечивается равномерная освещенность всех столов в читальном зале.

Мы упоминаем об этих деталях для того, чтобы показать, каким образом пространственные концепции различных эпох отражались в архитектуре XIX века.

Но истинный шедевр Лабруста – это все же центральное книгохранилище, расположенное по той же оси, что и читальный зал. Центральное книгохранилище имеет четыре наземных этажа и один

подвальный. Оно рассчитано на хранение девятисот тысяч томов. При недавнем ремонте библиотеки обнаружилось, что конструкции Лабруста превосходно сохранились, и их почти не пришлось усиливать. Все пространство книгохранилища было перекрыто стеклянным потолком. Покрытие пола решетчатым чугунным настилом позволило обеспечить освещение дневным светом всех этажей книгохранилища. Подобные решетчатые полы, насколько нам известно, первоначально применялись в машинных отделениях пароходов. Несомненно, они были введены в конструкцию здания библиотеки с чисто практической целью. Тем не менее с современной точки зрения становится очевидным, что эффект, возникающий при прохождении света сквозь прутья решетки чугунного пола, таит в себе зародыш новых художественных возможностей в архитектуре. Эта игра колеблющихся полос света и тени является художественным средством, используемым в работах современных архитекторов, например, в одной из ранних работ Фрэнка Ллойда Райта. Лабруст уделил большое внимание обеспечению достаточно эффективных коммуникаций между отдельными частями центрального книгохранилища. Отдельные помещения хранилища, расположенные на разных этажах, связаны между собой мостиками, так что можно переходить из одного в другое кратчайшим путем. Совершенно очевидно, что эти мостики, независимо от их утилитарного назначения, усиливают впечатление мощи, которое создается пространством хранилища. Легкие лестницы с решетчатыми ступенями позволяют беспрепятственно снять с полки любую книгу. За исключением книжных полок все конструкции выполнены из железа.

Поскольку помещения книгохранилища были закрыты для публики, Лабруст мог чувствовать себя совершенно свободным от посторонних «неделовых» влияний. Проектируя книгохранилище, он не зависел от господствовавших в то время вкусов и отказался от применения элементов декора. В том впечатлении прочности, надежности, которое производит это пространство, заключается удивительно сильное чувство уверенности, возникающее от сознания полного соответствия помещения тем целям, для которых оно предназначено. Столь полное соответствие помещения функции могло быть достигнуто только истинным художником.

Книгохранилище сообщается с главным читальным залом посредством большого проема, перекрытого аркой. Лабруст обладал достаточной для своего времени смелостью, чтобы поместить в этом проеме большую стеклянную панель, сквозь которую читатели, находящиеся в читальном зале, могут видеть книгохранилище. Это был один из первых случаев применения «прозрачных стен» большого размера, столь популярных среди современных архитекторов. Лабруст, несколько смущенный собственной дерзостью, частично закрыл стеклянную перегородку тяжелыми портьерами из красного бархата.

Несомненно, Анри Лабруст относится к тем архитекторам XIX века, большинство произведений которых имеет значение для будущего. Его эпоха диктовала применение архитектурных форм Возрождения или классицизма, но он использовал их с величайшим художественным тактом и оригинальностью.

Умер Лабруст 24 июня 1875 года.

ДЖОЗЕФ ПЭКСТОН (1803—1865)

Идея организации всемирной выставки, на которой были бы показаны лучшие достижения в области общественного производства, материальной и духовной деятельности человечества, давно носилась в воздухе и пленяла лучшие головы Европы. К середине XIX века идея всемирной выставки созрела окончательно.

Ее организатором и вдохновителем стал принц Альберт, супруг королевы Виктории. Обсуждая план выставки, принц Альберт заявил: «Никто не сомневается, что мы живем в знаменательный переходный период, когда усиливается стремление к самой великой цели, когда-либо существовавшей в истории: к объединению человечества… Выставка 1851 года дает живую картину того, насколько индустрия приблизила решение этой великой задачи».

В организации выставки большую роль сыграло Общество искусств, учрежденное еще в 1754 году с целью поощрения искусств, ремесел и торговли. Задача ставилась поистине грандиозная – собрать под одной крышей изделия промышленности и искусства разных стран и народов.

И для выполнения такой задачи потребовалось особое помещение, которое само стало главной достопримечательностью выставки. Англичане чуть ли не мгновенно – всего за полгода – создали в центре Лондона, в Гайд-парке, знаменитый «Хрустальный дворец», получивший известность далеко за пределами Англии.

Автором проекта стал Джозеф Пэкстон. Он родился в 3 августа 1803 года в Бедфордшире в семье фермера. Учился на садовника. Служил главным садовником и ландшафтным художником, а затем деловым агентом у герцогини Девонширской в Чатсворте. В 1831 году изобрел сборную металлическую конструкцию крыши типа «ребра и стрелы» для парников. Применил эту конструкцию при строительстве Большой консерватории и в 1837 году оранжереи «Дом лилий» в поместье герцога Девонширского в Чатсворте. Занимался разбивкой парков в Биркенхеде в Чешире (1843). В сотрудничестве с Г.Х. Стоксом принимал участие в архитектурных работах, таких как особняк семьи Ротшильдов. Создал много неосуществленных проектов сооружений из стекла и металла.

Проектирование Хрустального дворца стало для Пэкстона главным делом жизни. Пэкстон приступил к работе над проектом Хрустального дворца, когда узнал, что Выставочный комитет отверг все 233 проекта, представленные на конкурс в апреле 1850 года. Первый набросок он сделал 11 июня 1850 года, после посещения места будущего строительства. К 24 июня были готовы чертежи для строительной компании.

Все были ошеломлены, а архитекторы Европы просто негодовали, что этот дерзкий Пэкстон – не архитектор и не художник, а обыкновенный садовник – вместо величественного дворца собирается построить «какой-то стеклянный колпак», «оранжерею»… Этого нельзя позволять какому-то неучу, когда есть настоящее искусство и настоящие мастера.

Действительно, дворец очень напоминал оранжерею. Именно опыт создания огромных оранжерей для заморских пальм подсказал Пэкстону простое и оригинальное решение.

Проект был одобрен Выставочным комитетом 26 июля. Уже 30 июля начались подготовительные работы, а 26 сентября и строительство. Возведение здания завершилось 1 февраля 1851 года к открытию выставки.

Новое здание было воздвигнуто именно так, как задумал «неуч-садовник», и с восторгом принято публикой. В нем как раз воплотилось стремление жителей туманного Альбиона к свету, ведь все сооружение, весь его бескрайний интерьер был пронизан потоками солнечного света.

Внутренних перегородок дворец не имел, и его интерьер представлял собой один огромный зал. Архитектор очень бережно отнесся к деревьям Гайд-парка, рубить которые было запрещено парламентом: два столетних вяза оказались просто накрытыми зданием дворца. Известный русский философ, историк и литератор А.С. Хомяков, посетивший выставку, написал по этому поводу: «То, что строится, обязано иметь почтение к тому, что выросло».

Пэкстон использовал при строительстве Хрустального дворца изобретенные им и усовершенствованные сборные конструкции. Архитектор, объясняя суть придуманных им конструкций, сравнивал жесткий внутренний каркас со столом, а кровлю из стекол, заключенных в деревянные переплеты, – с ажурной скатертью. Проект здания в целом был привязан к единому стандартному элементу – листу стекла максимально возможного размера. В те времена самая большая длина листового стекла равнялась 1, 25 метра. 300000 одинаковых листов стекла для Хрустального дворца были выпущены бирмингемской фабрикой братьев Чанс.

Поразительно, что уже в то далекое время Пэкстон оказался в состоянии разделить все здание на части посредством простой системы малых сборных элементов заводского изготовления. Хрустальный дворец стал одним из первых сооружений, в котором были приняты столь распространенные сейчас унифицированные элементы: все здание было составлено из одинаковых ячеек, собранных из 3300 чугунных колонн одинаковой толщины, однотипных деревянных рам и металлических балок. Деревянные и металлические элементы конструкции были изготовлены на разных заводах в Бирмингеме и смонтированы на строительной площадке в Лондоне. Неординарное инженерное решение позволило значительно снизить расходы на строительство и возвести здание в сжатые сроки. Развитие сети железных дорог ускоряло транспортировку готовых деталей и строительных материалов, что значительно сокращало сроки строительства.

В итоге здание, приблизительно равное по площади четырем соборам Св. Петра – свыше 74400 квадратных метров, было сооружено в течение шести месяцев. Его общая длина – около 563 метров. Главный купол нового дворца достигал 53 метров высоты. Но, при всем своем архитектурном совершенстве и красоте, Хрустальный дворец, хотя в нем были применены стальные конструкции, не способствовал решению проблемы перекрытия сводом. Полуциркульный свод в трансепте (поперечном нефе) имел деревянный каркас, и перекрытый им пролет в 22 метра был меньше, чем у многих средневековых сооружений.

Хрустальный дворец явился реализацией нового архитектурного замысла, прототипа которому не существовало в архитектуре. Вдобавок, это было первое в истории здание столь больших размеров, построенное из стекла, железа и дерева, с каркасом из чугунных и железных кованых балок, точно смонтированных на болтовых соединениях. По признанию современников, Хрустальный дворец – это революция в архитектуре, которая положила начало развитию нового стиля.

Появление Хрустального дворца ознаменовало своеобразный переворот в истории архитектуры – с тех пор немалую роль в определении облика здания стал играть инженер-конструктор.

Впечатляющее сочетание несомненного величия и определенной легкости в архитектурном облике этого здания осталось недостижимым образцом, несмотря на неоднократные попытки повторить и превзойти это достижение.

«Мы видим изящную сеть линий, при этом отсутствует ориентир, который позволил бы нам объективно оценить истинные размеры конструкции и ее удаленность от нас», – сказал Л. Бухер после открытия выставки.

Заказчик предложил заключить контракт на «возвратной» основе: хотя сметные расходы оценивались в 150 тысяч фунтов, он выплачивает только 80 тысяч фунтов, а конструкция после демонтажа переходит в собственность исполнителя. После выставки дворец был разобран, а позже на общественные пожертвования восстановлен на юге Лондона в Сайденхеме, где простоял до пожара 1936 года.

В Сайденхеме Хрустальный дворец стал одним из любимейших и интереснейших мест для загородных прогулок. В особенности хорош был сад, да и сам дворец был переполнен множеством различных достопримечательностей. Современники считали Хрустальный дворец чудом современного искусства. Позднее великий Корбюзье писал: «Я не мог оторвать глаз от этой торжествующей гармонии».

В дальнейшем Пэкстон разрабатывал оранжерейный принцип даже применительно к градостроительству. В 1854 году встал вопрос о создании сети подземных путей сообщения в столице. Пэкстон предложил альтернативу – окружить Лондон стеклянной аркадой 11, 5 миль длиной, которая должна быть построена по типу Хрустального дворца. Внутри аркада представляла собой комплекс железнодорожных путей, пешеходных пространств и магазинов. Этот крытый «город» преследовал цель создания искусственного климата в городском масштабе. В пояснительной записке говорилось, что лондонская атмосфера загрязнена дымом каминных труб, фабрик и т д., зимой в городе постоянные дожди и слякоть. Это послужило обоснованием для создания крытой «галереи-променада, с постройкой которой исчезает нужда немощным старикам уезжать на зимний сезон в дальние страны».

Таким образом, у истоков современной стеклянной архитектуры стоят два проекта Пэкстона. Один осуществленный – Хрустальный дворец, второй неосуществленный – названный автором «Великий викторианский путь».

Джозеф Пэкстон скончался 8 июня 1865 года.

НИКОЛАЙ ЛЕОНТЬЕВИЧ БЕНУА (1813—1898)

Творчество Бенуа выходит за границы лишь общехудожественных ценностей. Бенуа, этот «архитектор-художник», знаток исторических стилей, был и опытным архитектором-практиком, строителем. В его работах нашли выражение основные черты и принципы, типичные для отечественного зодчества его времени, с ретроспективными тенденциями, откровенным декоративизмом, с одной стороны, и новой функциональной организацией пространства и применением прогрессивных строительных материалов и конструкций – с другой.

Николай Леонтьевич Бенуа родился 13 июля 1813 года в Петербурге в семье придворного метрдотеля императрицы Марии Федоровны Луи Жюля Бенуа. Уроженец Франции, Луи Жюль был родом из крестьянской семьи, жившей неподалеку от Парижа. Женат Луи Жюль был на Анне Катерине Гроппе, дочери медника, немке по происхождению. У них было восемнадцать детей, из которых семь умерли в младенчестве. В живых остались пятеро сыновей и шесть дочерей.

Среднему сыну Луи Жюля Бенуа, Николаю, развитому мальчику, с детства владевшему французским и немецким языками, предстояло связать жизнь с русским искусством. Занимаясь в немецкой школе Св. Петра и Павла, куда он поступил в 1822 году девяти лет, а затем в реформаторской церковной, Николай много рисовал. Его первым учителем рисования был известный в то время преподаватель Кабль, который постоянно хвалил своего ученика.

Мать Николая, на которую после смерти мужа в 1822 году легла забота о будущем детей, ходатайствовала перед императрицей Марией Федоровной о приеме сына в Академию художеств. Очевидно, наряду с любовью к рисованию, у Николая было увлечение именно архитектурой, так как в документах о приеме вдова Бенуа просит определить четырнадцатилетнего сына в Академию художеств «для изучения архитектуры». Так как Николай был крестником вдовствующей императрицы, она поддержала просьбу, и 1 декабря 1827 года Николай Бенуа был по высочайшему повелению принят в число казенных воспитанников академии на полный пансион и помещен сразу во второй возраст.

Бенуа учился прекрасно. Усердие и крайне добросовестное отношение ко всему, чем бы он ни занимался, были его отличительными чертами. Первую награду «за успехи в науках» академист второго возраста Бенуа получил в июле 1829 года, в мае 1831 года он был награжден ещераз.

Внимательное изучение памятников античного искусства, усвоение основных принципов школы русского классицизма, а также большая творческая одаренность, – все это в совокупности положительно сказалось при создании Бенуа самостоятельных проектов. Он работал в довольно сдержанных формах, тонко и грамотно разрабатывая свое решение.

В феврале 1831 года при распределении академистов по художественным мастерским Николай был назначен к академику В.А. Глинке, но проучился у него недолго. В июле того же года Глинка умер. Пять его учеников, в том числе Бенуа, перешли к академику Х.Ф. Мейеру,

который «принес своими практическими познаниями много пользы молодым русским зодчим». В апреле 1834 года в этой мастерской Бенуа создал проект загородного дома богатого помещика. Бенуа умело и рационально разрабатывает плановое решение, проявляя похвальную для воспитанника полную самостоятельность. За эту архитектурную композицию он получает свою первую серебряную медаль – Малую.

В декабре 1834 года серебряную медаль, на этот раз Большую, завоевывает его архитектурная композиция, а также проект музея, выполненный в апреле 1835 года.

Для выпускного проекта 1836 года Бенуа выбрал проект «Училище правоведения», получивший высокую оценку. На торжественном собрании 27 сентября 1836 года Бенуа была присуждена за него Большая золотая медаль, он был также награжден шпагой и выпущен из академии со званием художника четырнадцатого класса.

Блестящее окончание академии давало право заграничного пенсионерства. Но пенсионерство начиналось не ранее чем через три года после окончания учебного заведения, в течение которых выпускникам необходимо было по правилам академии получить строительную практику.

Служба Бенуа началась в Первой Санкт-Петербургской гимназии, куда он был зачислен архитектором в ноябре 1836 года. Основную же практику Бенуа прошел, будучи помощником К. Тона, ведшего в то время строительство сразу нескольких объектов в Петербурге и Москве.

В конце мая 1840 года, получив награду в тысячу рублей ассигнациями «за труды по постройке храма во имя Христа Спасителя», Бенуа заканчивает свою деятельность в Москве и начинает готовиться к заграничному путешествию.

За границей Бенуа в полной мере подвергся влиянию идей, которыми была пропитана атмосфера тогдашней Европы, – идей романтизма. Бенуа не просто пленяется внешним видом готических зданий, он начинает серьезно, досконально исследовать этот стиль, что обнаруживается с первых же архитектурных набросков. Они пропитаны идеями романтизма, направлены на преодоление классицистической традиции.

С 1840 по 1846 год Бенуа живет в Италии. Он знакомится с Римом, изучает классические памятники города. Николай много рисует, копирует античные гипсы в музеях. Он также совершает поездки по другим итальянским городам – Парме, Болонье, Колонье, Пьяченце, Венеции. Через Швейцарию Бенуа направляется к Кельну, вполне отдавая дань своей любви к готическим соборам, сделав с них ряд тончайших, прекрасных акварелей.

Значительным событием для пенсионеров был приезд в Италию в декабре 1845 года Николая I. Во время осмотра древних построек Рима царь долго беседовал с Бенуа и Резановым. Они не только объясняли ему устройство терм Каракаллы, где в то время находились, но «говорили и вообще о древних остатках Рима так основательно и хорошо, что показали себя не только знающими свое дело, но и вполне образованными людьми».

На обратном пути в Россию Бенуа посетил Францию и Англию. Это была великолепная возможность увидеть страны, в которых архитектура средневековья достигла совершенства.

3 ноября 1846 года Николай Бенуа вернулся в Петербург, пробыв за границей шесть с половиной лет, полный желания как можно быстрее применить знания, полученные во время пенсионерства. Романтическое направление в архитектуре, которое за время пребывания Бенуа за границей окончательно определилось в России, открывало широкие возможности перед молодым зодчим.

18 декабря 1846 года архитектор был зачислен на службу в Кабинет его императорского величества с жалованием, «равным содержанию профессора II степени, то есть по 715 руб. серебром в год». Николай I, памятуя о встречах в Риме, благоволил к нему. Последовали заказы для царской семьи, носившие, правда, прикладной характер.

Первые архитектурные композиции на родине он делает по частным заказам. Сохранились эскизы церкви с колокольней для имения Н.М. Павлова близ Павлограда, «проект пятиглавой церкви в русском стиле в Малороссии для имения А.М. Шидловского». В отчетах Академии художеств за 1847—1848 годы упоминаются также проект галереи для Петергофского дворца, постройка сыворотколечебного заведения для докторов Лильенберга и Виткова в столице.

Первому десятилетию после возвращения суждено было стать наиболее плодотворным этапом творческой деятельности Бенуа. Его излюбленный готический стиль был в необычайной моде. Получив высочайшее одобрение эскизов прикладных изделий для царского двора, в августе 1847 года он начинает работу над большим проектом здания придворных конюшен в Петергофе в готическом стиле, так называемых Готических конюшен, занимающих одно из центральных мест в его творчестве. Конюшни строились по личному заказу Николая I, благоустраивавшего свою летнюю резиденцию. Царю импонировал в то время стиль готики.

Бенуа проявил себя здесь подлинным мастером архитектурной композиции. Оперируя крупными, цельными объемами, он создал ясное и вместе с тем многообразное пространственное решение. Одной из сильных сторон творчества Бенуа является стремление к наибольшей выразительности композиции, умение методом длительного отбора сохранить в ней лишь главное и добиться окончательной гармонии, удачно избегая при этом монотонности и дробности.

В 1847 году «во уважение отличных дарований искусства и познаний» Бенуа присваивается звание академика, а в 1850 году он был назначен главным архитектором при Петергофском дворцовом правлении и имел теперь отношение ко всему, что строилось в Петергофе, непосредственно следил за строительством и состоянием построек.

В 1854 году подходит к концу строительство придворных конюшен, архитектор «всемилостивейше пожалован» по этому поводу орденом Св. Владимира IV степени и тут же получает от царя новое задание. В непосредственной близости от Большого петергофского дворца, на церковной площадке, он возводит «фрейлинские» корпуса для свиты императорской фамилии – два здания, соединенные воротами в единое целое, выстроенные в стиле Большого петергофского дворца. Бенуа подошел к задаче со всей серьезностью и, будучи прекрасным

рисовальщиком, тонко чувствующим стиль, справился с ней прекрасно, органично введя Фрейлинские дома в сложившийся исторический ансамбль.

При постройке третьего крупного здания в Петергофе – железнодорожного вокзала (проект делался в 1854 году по заказу владельца дороги барона Штиглица) – зодчий опять обратился к готическому стилю. Как и придворные конюшни, петергофский вокзал скомпонован смело и гармонично, так же свободно оперировал здесь Бенуа элементами английской готики. Однако законченное в 1858 году здание получилось гораздо скромнее, чем это предусматривалось проектом, что было вызвано финансовыми затруднениями государства после Крымской кампании. Одновременно с вокзалом в Петергофе Бенуа сделал проекты и занимался строительством небольших станций той же железной дороги; в Стрельне (1856), Сергиево (1855—1857) и Красном Селе (1858). Ему также принадлежит здание почты в стиле «готики», проект которой он выполнил в 1850 году совместно с А.К. Кавосом. Видный архитектор, сын итальянского композитора Катарино Кавоса, Альберт Катаринович Кавос, широко известен как строитель императорских театров. В 1848 году Бенуа женился на его дочери Камилле, что способствовало дружеской и творческой связи зодчих.

У Николая Бенуа и Камиллы Кавос (она умерла раньше мужа, в 1891 году) было девять детей. Двое из них, Луиза и Юлий, умерли в раннем возрасте. Трое сыновей Николая Леонтьевича – Альберт, Леонтий и Александр – не только унаследовали художественные способности отца (рисовали и два других сына, Николай и Михаил), но и избрали искусство делом своей жизни. Художественными способностями обладали и дочери – Камилла и Екатерина.

В 1850-е годы Бенуа выполняет еще несколько работ для Петергофа. Госпиталь со службами (1850—1857) решен архитектором в классическом духе с ориентацией на широко распространенное направление «стиля Людовика XVI». В 1856 году Бенуа построил в Петергофе Официантский дом, расположенный в центре города, а в 1861—1868 годах – Верхнесадский министерский дом недалеко от Большого дворца – оба здания в стиле раннего французского классицизма.

В 1851 году Бенуа был назначен в Первый округ путей сообщения, что положило начало его участию в управлении строительной частью Петербурга. В 1852 году Бенуа начал службу в департаменте сельского хозяйства при министерстве государственных имуществ. Это ознаменовалось новым ответственным поручением – построить в Лисинском учебном лесничестве под Петербургом дом «для 40 практикантов Егерского училища» и охотничий дворец для членов царской семьи. Здания начали возводиться в 1852 году и были закончены в начале 1860-х годов. В 1858 году Бенуа там же, в Лисино, закладывает церковь «во имя честного и животворящего креста», вскоре выстроенную.

Не будучи крупными по масштабу, здания в Лисино, образующие своего рода комплекс, – одна из этапных работ Бенуа, в которой формируются новые стороны его творчества. Архитектор делает попытку, отрешившись от работы только в рамках любимых исторических стилей, найти совершенно новые композиционные приемы и связанную с ними

образную трактовку сооружений.

В 1857 году архитектор выполняет, наконец, самостоятельную работу в Петербурге – строит католическую церковь Св. Марии на Выборгской стороне. Это была единственная церковная постройка, созданная Бенуа в романском стиле, представляющая интерес, тем более что в ней был похоронен сам архитектор.

В том же году Бенуа получил звание профессора Академии художеств. Тогда же он был прикомандирован к строительной конторе императорского двора и удостоен почетного звания архитектора высочайшего двора.

К 1858 году относится один из лучших проектов жилых домов, выполненных Николаем Леонтьевичем в стиле барокко – фасад дома И.А. Апраксина на Литейном проспекте. Несомненно, будь фасад дома Апраксина сохранен, он служил бы украшением Литейного проспекта.

Находясь на службе в министерстве государственных имуществ, Бенуа плодотворно занимался приспособлением старой подмосковной усадьбы Петровско-Разумовское под Сельскохозяйственную академию. 19 июня 1861 года он вошел в состав комитета, ведающего делами по постройкам в Петровско-Разумовском, а немного позже стал возглавлять всю работу по созданию построек академии.

С 1862 по 1865 год архитектор строит в Петровском главное здание академии – это единственная его постройка в Москве и последнее крупное общественное сооружение, возведенное им в России.

В 1863 году в связи с уходом Кавоса по болезни от дел Бенуа получил почетное назначение главным архитектором императорских театров. Это ознаменовалось серьезной разработкой проекта восстановления сгоревшего театра в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки). В 1866 году театр был выстроен почти заново по проекту Бенуа. Это крупное монументальное здание, правда, в значительно измененном виде, находится в центре Хельсинки и функционирует в наши дни.

Постепенно так счастливо начавшаяся карьера Николая Леонтьевича Бенуа приостанавливается. Режим чрезвычайной экономии, который сопутствовал правлению Александра II, не давал возможности получать большие интересные заказы, и Бенуа довольствовался небольшими и нередко чисто утилитарными задачами. Возможно, этому способствовали те свойства характера, о которых писал один из его сыновей: «В нем не было и тени интриганства или хотя бы простой хитрецы, ему были омерзительны всякие хлопоты за себя и менее всего он был способен на пресмыкательство или подсиживание товарищей. И вот почему Николай Леонтьевич Бенуа, будучи несомненно самым даровитым и знающим из архитекторов своего времени в России, все же остался в какой-то тени».

Но были и другие причины: чем дальше, тем больше в России используются различные стилевые направления. Во внешнем решении зданий и в интерьерах становится чрезвычайно распространенным смешение стилей. Характерны для эпохи были и запросы частного заказчика, чьими желаниями нередко определялась творческая направленность зодчих и чьи «вкусы» нередко не отвечали понятиям вкуса, воспитанного у зодчих, в частности у Бенуа.

Постройки, осуществленные Бенуа во второй половине века, в основной своей массе невелики по объему, но им присущи сугубо индивидуальные, свойственные лишь этому архитектору черты.

Основные заказы в 1860-е годы Бенуа получает от семьи Шереметевых. Графиня А.Г. Шереметева, в частности, просит архитектора построить ряд зданий своей родовой усадьбы в селе Высоком Смоленской губернии.

В начале 1870-х годов Бенуа занимается некоторыми работами для Петергофа. Несколько частных заказов получает он и в Петербурге: перестраивает дом Ф.К. Шульца на Литейном проспекте (1871—1872), в следующем году строит дом В.К. Кребера на Надеждинской.

В Москве на Политехнической выставке 1872 года Бенуа была присуждена Большая золотая медаль «за художественные достоинства проектов и рисунков», представленных зодчим. Архитектурных заказов было, однако, как и прежде, мало. Будучи активным, стремящимся как к творческой, так и к общественной деятельности человеком, Бенуа предлагает свою кандидатуру в гласные Городской думы на 1868—1872 годы. С тех пор он избирается в думу каждые четыре года, а вскоре после этого становится членом Городской строительной комиссии, из которой в 1872 году образовывается Городская управа. В апреле 1873 года Бенуа назначается заведующим строительной частью Городской управы и на этой должности остается в течение последующих двадцати пяти лет бессменно.

Несмотря на большую занятость, Бенуа продолжает проектировать и строить. 1876 годом датирован проект летнего деревянного театра в Павловске, который был выстроен и открыт 18 мая 1877 года. Он был решен в «дачно-русском» стиле, как и окружающие его постройки. На сцене театра выступали многие известные актеры и певцы. В начале 1876 года был одобрен выполненный Бенуа проект фонтана для Александровского сада. Это круглый фонтан серого гранита, находящийся на площадке против главных ворот Адмиралтейства. Архитектор участвовал и в конкурсах, работы его удостаивались премий.

27 сентября 1886 года исполнилось пятьдесят лет творческой деятельности Бенуа. Юбилей был широко освещен на страницах столичных газет и журналов. В связи с юбилеем Бенуа был избран почетным членом Санкт-Петербургского общества архитекторов. На торжественном заседании академии ему была вручена золотая медаль с его профильным портретом. Правительство наградило его орденом Анны I степени.

С 1890 по 1893 год Бенуа был председателем Санкт-Петербургского общества архитекторов. Несмотря на преклонный возраст, он сохранял бодрость и трудоспособность, имел безупречное зрение «и еще за год до смерти… мог чертить и раскрашивать, точно ему не восемьдесят четыре, а двадцать четыре года».

Последний свой проект архитектор делает за два года до смерти, в 1896 году. Это проект женской гимназии в Енисейске. Бенуа было тогда восемьдесят три года. В том же году его избирают почетным членом Академии художеств.

Умер Бенуа 23 декабря 1898 года.

ГЮСТАВ ЭЙФЕЛЬ

(1832—1923)

Двенадцатую Всемирную промышленную выставку 1889 года было решено провести в Париже. Столица Франции уже в четвертый раз удостоилась чести стать местом форума достижений современной науки и техники.

Это льстило самолюбию французов, и никто не сомневался в том, что к выставке 1889 года Париж должен преподнести миру сенсацию, тем более что выставка была приурочена к сотой годовщине Французской революции.

Французы хотели создать сооружение, способное поразить современников. Был объявлен конкурс на лучший проект, главной задачей которого была демонстрация успехов инженерной мысли и использование их в будущем. Позднее эта задача была сформулирована так: создать произведение, которое служило бы эмблемой технических достижений XIX века. На конкурс поступило семьсот работ, но выбрать нужно было только одну. Победителем конкурса стал проект Триумфального портала выставки, который представлял из себя стальную решетчатую башню высотой около трехсот метров. Ее предложил знаменитый французский архитектор и инженер Эйфель.

Александр Гюстав Эйфель родился 15 декабря 1832 года. Он происходил из Бургундии, родины многих знаменитых конструкторов. Эйфель получил прекрасное образование в Политехнической и Центральной школах. Он очень быстро прославил себя как строитель-новатор, оригинально и с успехом применявший новые лучшие методы проектирования и монтажа. В 1858 году в возрасте двадцати шести лет при строительстве своего первого сооружения – железного моста в Бордо – одним из первых во Франции он использовал силу сжатого воздуха.

Впервые Эйфель получил известность как автор расчета конструкции покрытия Галереи машин (1867). Затем он прославился как автор проекта универсального магазина «Бон Марше» в Париже (1876).

Интерьер магазина «Бон Марше» несет на себе печать таланта великого конструктора. Площадь магазина, составляющая 2700 квадратных метров, разделена на ряд помещений со стеклянной кровлей. Переходы из одного помещения в другое облегчены наличием высоких чугунных мостиков, подобных тем, которые применял Лабруст почти двумя десятилетиями раньше в книгохранилище Национальной библиотеки.

Никогда раньше свет не вливался внутрь магазина такими сверкающими потоками. Творческая фантазия архитекторов 19-го столетия проявилась в сочетании стеклянных зенитных фонарей с воздушными мостиками из чугуна, стройными чугунными колоннами и забавным орнаментом элементов декора, столь характерными для той эпохи. При всем этом многообразии магазин «Бон Марше» в целом производит впечатление простоты и строгости. Архитектурная помпезность, призванная привлекать массы покупателей и служить рекламой, здесь еще отсутствует.

Огромная масса света, врывающаяся внутрь здания сквозь изящные воздушные конструкции, как бы предвосхищает тенденции современной архитектуры. Через пятьдесят лет после того, как Эйфель построил «Бон

Марше», того же «радостного» эффекта от игры света, проникающего сквозь ажурную пространственную конструкцию, добился Ле Корбюзье путем взаимопроникновения наружного и внутреннего пространства.

Решение технических проблем Эйфелем можно оценить, рассматривая снаружи крутую стеклянную крышу зенитных фонарей, расположенных над торговыми залами-пассажами. Переходные мостики фантастическим образом повисли в воздухе над наклонными плоскостями этой стеклянной кровли. XIX век сознавал, что он не обладает теоретическими знаниями для создания подобных конструкций, и, тем не менее, он осуществляет их в натуре – это истинное бесстрашие! С этого времени различные функциональные элементы из железа и бетона стали появляться на фасадах зданий в незамаскированном виде, украшая их своей естественной выразительностью. Это относится в первую очередь к бесчисленным железнодорожным вокзалам и промышленным зданиям.

Имя Эйфеля можно было обнаружить среди создателей едва ли не всех крупных сооружений второй половины XIX века и не только во Франции. Именно он заставил «плавать» стотонный купол обсерватории в Ницце, отчего для его передвижения нужны были усилия не более чем одного человека. Это им в 1881 году создан каркас, ставший основой гигантской статуи Свободы, которую Франция подарила Соединенным Штатам. Это он спроектировал и руководил работами по устройству шлюзов Панамского канала, поставляя машины и механизмы, на своем же заводе и созданные.

Устроители Парижских выставок также пользовались услугами Эйфеля. В 1867 году он опытным путем проверил расчеты главных зданий, а еще через одиннадцать лет сам спроектировал главный фасад выставки, с потрясающими стеклянными стенами огромного вестибюля.

Эйфель прославился как непревзойденный строитель мостов. Проектируя в своем бюро дерзкие конструкции мостов через глубокие реки Европы и Африки, а также через огромные водные артерии Индокитая, он стремился учитывать факторы погоды, уровня воды, направления и силы ветра. Сваи его первого моста возле Бордо были погружены на глубину двадцати пяти метров от зеркала воды посредством гидравлического пресса.

Позднее, когда перед ним встала задача перекрыть глубокие ущелья, он возвел стройные пилоны в виде сужающихся кверху стальных пирамид, несущих настил моста. Большие пролеты, которые удалось таким образом перекрыть, и большая эксплуатационная нагрузка на пролетное строение, которую удалось таким образом воспринять, – все это было достигнуто благодаря применению решетчатых опор, запроектированных в соответствии с самыми современными методами расчета.

Эта работа способствовала близкому ознакомлению Эйфеля и его сотрудников с действием ветровой нагрузки. Очень рано Эйфель начал интересоваться метеорологическими условиями эксплуатации сооружения и один из первых на собственные средства основал аэродинамическую лабораторию. С верхней площадки своей башни он сбрасывал изобретенный им аппарат для определения давления ветра на плоские поверхности. Позднее в своей лаборатории в Отейле он создал большую аэродинамическую трубу для экспериментов в области авиации. Его всегда

занимала проблема воздействия потока воздуха на жесткие тела. Повышенный интерес Эйфеля к этой теме нашел отражение в ряде опубликованных им работ.

Гюстав Эйфель – признанный мастер сооружения изящных металлических башен-пилонов и воздушных двухшарнирных арок, которые, будучи связанными с горизонтальным настилом, образуют конструкцию транспортных мостов. Эти сооружения являют собой грандиозную, непревзойденную демонстрацию торжества принципа гибкого равновесия в мостостроении.

Мост Эйфеля через реку Дуро в Португалии включен в справочники и энциклопедии. Река Дуро в Северной Португалии имеет сильное и меняющееся течение, ее глубина от 13 до 18 метров. Мягкий, сильно размывающийся грунт на дне реки не позволял применять сваи. Эйфель перекрыл реку единственным пролетом длиной около ста шестидесяти метров. В то время это был самый большой пролет в мире, за исключением, разумеется, висячих мостов. Эйфель возвел двухшарнирную арку с помощью стального троса, натянутого между высокими пилонами, не прибегая к сооружению подмостей (1876—1877).

Самым смелым проектом Эйфеля в области мостостроения остается виадук Гарабит (1880—1884). Его общая длина равна почти пятистам метрам, он перекрывает одной аркой пролетом 165 метров ущелье, по которому протекает река Тюйер. Эйфель использовал всевозможные графические, аналитические и экспериментальные методы расчета при проектировании параболических арок, которые касаются земли лишь в точках опоры. Именно здесь Эйфель и работавшие с ним инженеры научились преодолевать трудности точного монтажа объемных элементов, так что впоследствии при монтаже Эйфелевой башни удалось обеспечить совпадение заклепочных отверстий сборных элементов с точностью до десятых долей миллиметра. Эйфелева башня воплотила в себе весь опыт, накопленный архитектором в области устройства фундаментов и возведения опор в зависимости от свойств грунта и величины ветровой нагрузки.

Самыми высокими сооружениями в мире в то время были пирамиды Хеопса, Кельнский и Ульмский соборы. Эйфель же предлагал построить сооружение в два раза выше. В том, что это возможно, сомнений не было, но многие считали, что такое сооружение вряд ли украсит Париж – жемчужину мирового градостроительного искусства.

Первыми выступили против многие деятели французской культуры, они опубликовали письмо протеста: «…пора отдать себе отчет в том, к чему мы стремимся, и представить себе чудовищно смешную башню, возвышающуюся над Парижем в виде гигантской черной заводской трубы, которая своим массивом будет угнетать такие сооружения, как собор Нотр-Дам, Дворец инвалидов, Триумфальную арку. Этот безобразный столб из клепаного железа бросит отвратительную тень на город, проникнутый духом стольких столетий…»

Все это было написано еще до начала строительства. Можно себе представить, сколько настойчивости и упорства нужно было, чтобы отстоять свою правоту. То, что башня была все-таки построена, доказывает огромный авторитет, которым обладал автор проекта. Ведь ему

безоговорочно поверили в деле, не имевшем аналогов ни в области строительной техники, ни в архитектуре. Александр Гюстав Эйфель как раз и был человеком с таким авторитетом. Его репутация лучшего создателя металлических конструкций второй половины XIX века была безупречна.

В июне 1886 года Эйфель представил чертежи и расчеты в главный совет выставки, а уже в ноябре получил первые полтора миллионов франков ассигнований для ее строительства. 28 января 1887 года на левом берегу реки Сены напротив Йенского моста началось грандиозное строительство. Полтора года было затрачено на закладку фундамента, а на монтаж башни ушло всего чуть больше восьми месяцев. Два года и два месяца на все строительство – для тех времен срок поистине рекордный!

Множество проблем пришлось решить Эйфелю тогда впервые: тщательное исследование свойств и напластований грунта, использование сжатого воздуха и кессонов для устройства основания, установка 800-тонных домкратов для регулирования положения башни, специальные монтажные краны для работы на высоте. Почти все его находки, все созданное им новое механическое оборудование были серьезным шагом в развитии техники.

Сборка каждого из трех этажей башни требовала своего решения. Три этажа – три усеченные квадратные пирамиды, поставленные одна на другую. По сути, это были четыре ноги, не связанные друг с другом по диагоналям и соединенные между собой на разных уровнях только поясами горизонтальных балок по сторонам квадрата. И если в основании эти ноги образовывали квадрат со стороной 123, 4 метра, то на вершине поперечник был всего 16 метров. Это представляло труднейшую техническую задачу.

Первый этаж поднимался до уровня 58 метров, и его можно было собирать с использованием кранов и лебедок. Но непонятно было, что делать со сборкой второго этажа, верхняя платформа которого была на высоте 116 метров. Тут Эйфель изобрел особые краны для работы на высоте. Четыре крана, каждый массой 12 тонн грузоподъемностью в две тонны, были установлены на рабочих платформах с рельсами и специальное устройство поднимало их вверх.

Последнюю, гигантскую 180-метровую пирамиду уже собирали рабочие, которые висели в люльках. Все расчеты Эйфеля были настолько точны, что в процессе сборки не потребовалось никаких изменений. На его заводе в Левалуа-Перре было изготовлено двенадцать тысяч различной величины деталей, и ни одна из них не нуждалась в переделке при сборке. Безопасность работ была продумана до таких мельчайших подробностей, что за два года не было ни одного несчастного случая.

Кроме способа монтажа Эйфелю предстояло решить ряд чрезвычайно сложных технических проблем. Во-первых, необходимо было рассчитать прочность башни под ветровой нагрузкой – вопрос особенно злободневный после ужасной катастрофы самого длинного в те времена 85-пролетного моста Тай Бридж, который в декабре 1879 года рухнул под напором ветра вместе с ехавшим по нему пассажирским поездом. Эйфель решил эту задачу, придав боковым стойкам своей пирамиды такую кривизну, которая исключала даже самые небольшие колебания башни. В результате теперь даже во время сильных бурь отклонение башни от вертикали не превышает 15 сантиметров.

За два с небольшим года были изготовлены металлические детали общей массой 7300 тонн. Это был невиданный доселе проект, и то, что вся работа была завершена за каких-то восемь месяцев, можно приравнять к подвигу.

31 марта 1889 года все было закончено. Для двадцати пяти миллионов посетителей Всемирной выставки башня стала главной притягательной силой. В ней воплощалось все, что дал строительной технике целый век. Башня стала одним из самых смелых и прогрессивных достижений технической мысли, подлинным памятником инженерному искусству.

Но оказалось, что башня привлекает не только своими размерами и видом, но и огромными возможностями для обслуживания туристов. Четыре подъемника вместимостью до ста человек поднимали до 115-метровой высоты ежедневно тысячи желающих взглянуть на Париж с высоты птичьего полета. Каждый из них мог потом спуститься вниз по 1792 ступеням. Коммерческий успех выставки был настолько велик, а желание взглянуть на новое «чудо» света было таким огромным, что очередная, тринадцатая, выставка была вновь проведена в Париже, причем в следующем же году.

Башня стала всемирно известной буквально в течение нескольких дней. Эйфель добился своего. Демонстрация принципа создания металлического скелета при строительстве высотных зданий и сооружений была настолько убедительна, что произвела настоящий переворот в строительной технике и архитектуре. Эйфель и помогавший ему архитектор Совестр задумывали башню как «чисто техническое сооружение», не предполагая даже, что она окажет такое огромное влияние на архитектурную эстетику своего времени. Башня стала мощной архитектурной вертикалью, выделяющей силуэт Парижа совершенно особым резко контрастным и вместе с тем исключительно выразительным штрихом. Благодаря высоте она зрительно вошла в целый ряд парижских ансамблей. Миллионы килограммов металла и три сотни метров высоты кажутся воздушно легкими в ажурном сплетении железных кружев.

Имя Александра Эйфеля прочно вошло в мировую историю, увековеченное в названии созданной им башни. Это был его триумф, но это было и последним его инженерным детищем. В 1890 году он оставил предпринимательскую деятельность и посвятил свою жизнь научным исследованиям в области метрологии и аэродинамики. Свой рабочий кабинет он устроил на самой высокой площадке своей башни.

Эйфель сконструировал ряд новых приборов и устройств для прочностных испытаний, написал несколько работ по авиационной технике. Он уже ничего не строил, но авторитет его был настолько велик, что, когда в 1890 году к очередной, уже шестнадцатой Всемирной выставке предполагалось пустить первую линию парижского метрополитена, к этой работе был привлечен и автор Эйфелевой башни.

Башню тем временем стали использовать и для практических целей. С 1910 года и до наших дней она обеспечивает службу международного времени. С 1918 года с нее ведутся радиопередачи, а после установки антенны телевизионного центра башня достигла высоты 320 метров.

27 декабря 1923 года Эйфель скончался.

ГЕНРИ РИЧАРДСОН (1838—1886)

Многословие и измельченность неоготических построек не соответствовали возникшему в конце XIX века стремлению к композиционной целостности и обобщенности архитектурных форм. Это стремление выразилось в широком распространении неороманских построек во многих европейских странах и США.

Наиболее крупной фигурой «романского возрождения» был выдающийся американский архитектор Ричардсон, творчество которого наложило отпечаток на неоромантическое направление модерна.

Генри Гобсон Ричардсон родился 29 сентября 1838 года в Новом Орлеане. В 1855—1859 годах он обучался архитектуре в Гарвардском университете. Ричардсон был одним из первых американских архитекторов, получивших образование во Франции. Он учился в парижской Школе изящных искусств в мастерской Л.Д. Андре (1860—1862). Завершил профессиональную подготовку Ричардсон в мастерской Теодора Лабруста – старшего брата выдающегося французского архитектора-рационалиста Анри Лабруста, где работал чертежником.

Однако ни классицистический рационализм Лабруста, ни готицизм Виолле-ле-Дюка, «Словарь» которого был настольной книгой Ричардсона, не оказали заметного влияния на творчество будущего лидера «романского возрождения». Основным источником, определившим творческий путь Ричардсона, была романская архитектура южной Франции.

Ричардсон возвратился в США в октябре 1865 года. В ноябре 1866 года он работает над церковью в Спрингфильде. Его архитектурной карьере помогла счастливая женитьба на Джулии Горхэм Хайден в Бостоне 3 января 1867 года. Молодожены переезжают в Нью-Йорк, где родились пятеро из шести их детей. Здесь в 1867 году Генри открывает архитектурную контору в партнерстве с Чарлзом Д. Гембриллом, с которым работал затем одиннадцать лет.

Ранние постройки архитектора, такие как церковь Св. Троицы (1872—1877) в Бостоне, мало чем отличались от распространенных во Франции эклектических вариаций на тему романской архитектуры. Толчком к появлению таких вариаций был возникший в 1860-х годах и усилившийся к концу века интерес к архаичным формам искусства. В это время утверждается точка зрения, что лишь примитивные источники создают основу для плодотворного творческого развития и в этом смысле романтика имеет преимущество перед готикой. Чтобы использовать это преимущество следовало выработать новое отношение к историческим прототипам.

Неспособность большинства архитекторов преодолеть «буквализм», характерное для эклектики неумение за деталями видеть целое привели к появлению многочисленных эклектических сооружений в романском духе.

Ричардсон был первым архитектором, которому в конечном итоге удалось раскрыть потенциальные возможности предполагаемые в романской архитектуре. В таких постройках 1880-х годов, как библиотека в Квинси, вокзал Честнат-Хилле, комплекс суда и тюрьмы в Питтсбурге, он

решительно порывает с попытками буквально воспроизводить романский стиль. Архитектор создает новую систему форм, которая в дальнейшем легла в основу развития романской линии в архитектуре модерн.

Постройки Ричардсона отличают подчеркнутая монументальность, использование грубо околотых каменных блоков для облицовки стен, применение орнаментальных элементов.

По мнению Мамфорда, Ричардсон «пытался привнести в культурную жизнь своего времени могучую мужественность. Он устал от блеклой женственной архитектуры, так же как Уитмен от вялой поэзии. Вместо того чтобы стать выразителем нестабильности коммерческих предприятий в золотом веке, Ричардсон выступил против любой непрочности. Он строил для вечности, как будто говоря современникам: «Попробуйте разрушить это здание, если сможете!» Это драматическое утверждение стабильности отвечало устремлениям людей его поколения».

Эта особенность архитектуры Ричардсона обусловила ее широкое влияние в области строительства зданий банков, страховых обществ, судов, военных министерств и тому подобных сооружений, призванных своим обликом олицетворять финансовую надежность и незыблемость государственных устоев.

Другой важной чертой творчества Ричардсона был его «регионализм». Ричардсон первым обратился к использованию местных материалов – гранита, песчаника, умело используя текстуру и цвет местного камня. Это давало возможность создавать гармоническое единство архитектуры и ее окружения, что было особенно характерно для загородных построек Ричардсона в «гонтовом стиле».

Один из создателей и крупнейших мастеров «гонтового стиля» Ричардсон и в области архитектуры загородного жилого дома оставался верным своим принципам новаторства, опирающегося на традицию. Его работа в этой области представляла собой «комбинацию устоявшейся традиции деревянного строительства и свободы творчества внутри этой традиции».

«Регионализм» сближал творчество Ричардсона с поисками его английских современников – первого поколения архитекторов «Движения искусств и ремесел» и включал его в русло прогрессивных тенденций, предвосхитивших архитектуру модерна.

Ричардсон всегда уделял большое внимание функциональной стороне своих построек, однако сохранял предубеждение романтика против индустриализма. Как отмечает Г.Р. Хитчкок, даже близость А. Лабрусту и сотрудничество с Ж. Гитторфом при строительстве Северного вокзала в Париже не возбудили его интереса к применению металлических конструкций. В дальнейшем последователи Ричардсона также избегали активно включать металлические конструкции в композицию своих сооружений, что создавало сильный стилистический контраст между «неороманскими» постройками и стекло-металлическими фасадами зданий многих немецких, бельгийских и французских архитекторов модерна.

Творчество Ричардсона было одним из наиболее ярких проявлений развития романтической традиции в архитектуре семидесятых–восьмидесятых годов. Вместе с тем в нем уже можно обнаружить тенденции, которые вели за пределы этой традиции и

обусловили сближение неоромантического и неоклассицистического направлений модерна. Стремясь создать в облике своих сооружений впечатление монументальности, прочности, устойчивости, Ричардсон пришел к идее вневременной универсальности архитектурной формы, то есть встал на путь, ведущий к неоклассике.

Явную дань классической традиции Ричардсон отдал в своей последней постройке – оптовом складе-магазине Маршалла Филда в Чикаго.

Начатый в 1885 году, оптовый магазин Маршалла Филда в Чикаго был лучшей работой Ричардсона. Он был завершен на следующий год после смерти архитектора, скончавшегося 27 апреля 1886 года.

Это здание с массивными каменными стенами занимает особое положение в истории развития Чикаго в целом. Прежде всего, оно стимулировало работу Чикагской школы, а отдельные характерные черты этого сооружения нашли отражение в других зданиях, сооруженных в деловом квартале Чикаго в 1880-х годах.

Критика Луисом Салливеном архитектуры того времени была в равной степени строгой и обоснованной. Однако магазин Филда он считал оазисом в пустыне. В архитектуре этого здания, по-видимому, отразились первые впечатления Ричардсона от стен из неотесанного шероховатого камня. Гладкая массивная каменная стена была одним из основных элементов американской архитектуры – от фортификационных сооружений периода революции до торговых зданий времен студенческих лет Ричардсона в Гарварде. Выразительность этого здания может быть объяснена его романским стилем, и в то же время она носит чисто локальный характер, вытекающий из художественного преобразования элементов, возникших на американской почве.

На европейскую архитектуру Ричардсон влиял через Англию. Первые публикации в английских журналах построек Ричардсона и других архитекторов «романского возрождения» относятся к 1880-м годам. С этого времени можно отметить влияние Ричардсона на загородные постройки архитекторов «Движения искусств и ремесел». В области строительства общественных зданий это влияние прослеживается в творчестве Ч. Таунсенда.

Творчество Ричардсона явилось также важным источником национального направления для финской архитектуры начала XX века.

ОТТО ВАГНЕР
(1841—1918)

Архитектор Отто Вагнер, воспитанник венской школы середины XIX века, одним из первых поднял восстание против всеобщего увлечения историческими стилями и, по выражению Г. Тице, до самой смерти «был в походе против ненавистною врага» – фальши, порожденной в искусстве имитацией старины.

Начало жизненного пути будущего зодчего – выходца из чиновничьего сословия – было вполне благополучным. Отто Коломан Вагнер родился 13 июля 1841 года в предместье Вены Пенцингс в семье венгерского нотариуса Рудольфа Симеона Вагнера, женатого на дочери богатого придворного архивариуса Сусанне Хельфенштorфер. В 1847 году Вагнер-отец скончался, воспитанием двух сыновей занялась мать. С 1850

года Отто посещал классическую гимназию, затем – духовный приют бенедиктинцев в Кремсмюнстере. Мать мечтала сделать из сына юриста, но Отто избрал карьеру архитектора и в 1857 году поступил в Венский политехнический институт. Спустя несколько лет он перешел в Королевскую строительную Академию Берлина, чтобы заниматься у ассистента знаменитого Шинкеля архитектора Карла Фердинанда Буссе. В 1861 году Отто вернулся в Вену и поступил в Академию изящных искусств по классу профессоров Зиккардсбурга и ван дер Нюлла.

В 1863 году он успешно завершил свое академическое образование, представив проект курзала. Некоторое время Вагнер работал в мастерской Людвига Ферстера и вскоре начал самостоятельную практику. В 1863 году он женился на Жозефине Домхарт. Так первая половина 1860-х годов стала для него началом отсчета самостоятельной жизни.

Молодому архитектору в начале карьеры нередко приходилось выступать совместно с кем-либо из более опытных профессионалов и подчиняться модным идеям, которые не всегда были по душе. Вероятно, по этой причине Вагнер не любил вспоминать о ранних работах, считая их творчески не сложившимися.

Почти пятидесятилетняя творческая жизнь Отто Вагнера может быть представлена тремя основными периодами: ранний – с 1863 по 1887 год, зрелый – с 1888 по 1908 годы и поздний период – вплоть до 1918 года. По протяженности ранний и зрелый периоды почти равны, но по масштабности замыслов двадцать зрелых лет далеко превосходят ранний период.

Первые двадцать пять лет творчества – это неустанный труд и непрерывные поиски оригинальных идей в разных областях зодчества. Преобладающее место в работе мастера занимал жанр городского доходного дома. Вагнер занимался им с редкой последовательностью. Возможно, работа над этой крупной формой способствовала выработке широты мышления, которая едва ли возможна, если зодчий занимается домом-особняком. Доходный дом чаще заставляет архитектора ориентироваться на некоего обобщенного заказчика и позволяет лучше соизмерить замысел с большим городским окружением.

Широту мышления Вагнеру помогало развивать регулярное участие в архитектурных конкурсах. Это упрочивало положение молодого архитектора, делая его имя более известным в профессиональных кругах. Благодаря публикации сохранился один из наиболее ранних проектов Вагнера 1860-х годов – проект дома господина К. в Вене, дающий яркое представление о тогдашних вкусах начинающего зодчего. Он представляет неуклюже-живописное нагромождение архитектурных форм ренессанса и барокко.

Чертами историзма отмечены многие доходные дома Вагнера – например, дом на Белльариаштрассе (1869), жилой дом Грабенхоф (1874—1877), дом на Шоттенринге (1877) в Вене.

В конце 1870-х годов появляются и такие доходные дома, в которых все сильнее проступает желание автора модернизировать формы ренессанса соответственно месту постройки в городе и его особенностям. К этому времени Вагнер уже добился полной самостоятельности и стал строить доходные дома на собственные средства, а построенный дом

продавал – совершенно так же, как поступал свободный художник, продавая законченную картину. Подобный метод работы устраивал Вагнера еще и потому, что обеспечивал относительную независимость в творчестве и приносил определенный доход. Уже опытный предприниматель, Вагнер стал ориентироваться только на состоятельных покупателей, все построенные им доходные дома относились к репрезентативному типу. Будучи твердо убежден в значительности жанра доходного дома для современного города, Вагнер стремился облик дома сделать не менее эстетически весомым, чем облик соседствующих общественных сооружений. По его представлению, жилища такого типа неизбежно должны были не только умножаться числом, но и в объемах должны уравняться с другими ответственными гражданскими постройками. Среди лучших вагнеровских домов – доходные дома в центре Вены – на Ратхаузштрассе и на Штадионгассе.

В эти годы Вагнер стремится к модернизации классического наследия, которая самым решительным образом проявила себя в проектах банковских и конторских зданий. Этот архитектурный жанр, как и доходный дом, предоставлял, видимо, больше возможностей для развития вариантов типовой схемы и преобразования привычных форм. За проект Управления банков на конкурсе 1880 года Вагнер был отмечен третьей премией – и это означало немалый успех зодчего.

В 1890 году Вагнер издает на собственные средства собрание своих архитектурных произведений «Эскизы, проекты и осуществленные постройки». Именно здесь впервые появился новый девиз творчества: «Необходимость – единственный повелитель искусства».

Новый период творчества Вагнера отмечен расширением диапазона работы мастера и появлением среди его произведений большего количества проектов, предназначенных для удовлетворения нужд крупного города. Возможно, ключевую роль играет здесь работа архитектора над генеральным планом реконструкции Вены по конкурсу 1892—1893 годов.

Работая над проектом перепланировки Вены, Вагнер предполагал более грандиозные преобразования структуры города, чем в проекте постройки Рингштрассе. Его программа перепланировки предлагала организацию больших систем каналов, шлюзов, мостов на Дунае, городского транспорта, наконец, определение территорий для будущего развития города.

За свой проект Вагнер получил одну из двух первых премий конкурса. Частично его идеи были реализованы на протяжении 1893—1900 годов.

Многие его крупные произведения 1890-х годов связаны с планом реконструкции Вены, воплотившие практически его идеи «современной архитектуры». Среди таких замыслов – конторские здания типа дома Неймана по Кертнерштрассе, дом компании «Анкер» у Грабена, но воистину гигантской работой является проектирование городской железной дороги и плотинно-шлюзовых сооружений Вены. Эту работу Вагнер вел в новом качестве – в 1894 году он получил пост профессора архитектуры в венской Академии искусств. Вагнер также был повышен в звании – из строительного советника до высшего строительного советника.

Дальнейшие шаги «стиля практической полезности» связаны с двумя большими конкурсными победами Вагнера, воплотившимися в зданиях храма и Венской сберкассы.

Храм Св. Леопольда в западном районе Вены Штейнгоф построен в 1904—1907 годы как важнейшая часть комплекса зданий психиатрической лечебницы. Замысел Вагнера основан на более ранних исканиях образа культовой постройки, которые мастер вел прежде: необходимо назвать проекты церкви в Эссеге (1890), эскизы берлинского собора (1891), построенную в 1895 году капеллу Иоанна в Веринге, проекты церкви капуцинов и приходской церкви в Веринге (1898). Во всех этих замыслах Вагнер стремился создать современный облик храма, но удалось ему это выполнить только в проекте церкви в Штейнгофе.

Храм Вагнера представляет почти одновременно зародившуюся в разных странах новую концепцию культового зодчества. В ее основе – стремление к изменению планировочного решения храма и оборудование его современными средствами комфорта.

В храме Св. Леопольда действительно все выполнено по современным требованиям – акустика и оптика, вентиляция и отопление, прекрасная освещенность. Вагнер шел по пути сближения культового и зрелищного жанров архитектуры. Он почти совсем упразднил окна в алтарной части, оставив только боковые, лишил церковный зал обычных нефов, избрав зальное единое пространство в двадцать метров высотой. Для лучшей слышимости все углы помещения скруглены.

В овладении «новым евангелием строительства» для поиска «современного», бесспорно, исключительно важное место занимает спроектированное Вагнером здание Венской Центральной сберегательной кассы. Оно было возведено в 1904—1906 годах в северо-восточном конце Рингштрассе. Главным фасадом здание выходит на маленькую площадь (карман) Георга Коха. Она является как бы небольшим вестибюлем перед зданием кассы, организация пространства площади связана с фасадом вагнеровской постройки. Сберкасса заняла целый квартал неправильной формы. Почти трапециевидная конфигурация участка продиктовала всем участникам конкурса симметричную форму плана, что сделано и Вагнером.

Самая удачная часть проекта – интерьер кассы, все детали которого демонстрируют творческий подход зодчего к проектированию. Этот интерьер с господством чистых плоскостей и прямых линий, с четкими крупными указателями является образцом «современного интерьера» начала XX века, воплощающего принцип высокой целесообразности в каждой детали – от дверных ручек до электроосветительных приборов. В отделке помещений Вагнер применил мрамор и керамику с геометрическим рисунком орнамента. Ритм орнамента преимущественно вертикальный, что подчеркивает ритм главных строительных элементов – столбов и балок железобетонного перекрытия. Нет ни намека на ордер, за исключением выделения плоским орнаментом в керамике верха столбов и простенков, но это – слабое эхо ордерных построений.

Одна из лучших осуществленных работ Вагнера – кожно-туберкулезная лечебница в районе Вены Оттакринге. Она была построена в 1908—1913 годы.

Разрезка плоскости фасада декоративными швами в штукатурке – прием не только декоративный. Из ряда проектов позднего периода видно, что Вагнер уже мечтал об употреблении сборного железобетона в виде панелей для стен – именно с такой разрезкой фасада швами, как в оштукатуренных зданиях мастера. Например, проект санатория в Пальмшлоссе под Бриксеном (Южный Тироль) в 1914 году предлагает подобное решение, отличающееся четкой простотой всех элементов фасада и ясностью планировки. Но несравненно ярче идея сборного строительства разработана у Вагнера в проекте университетской библиотеки на 800 тысяч томов в Вене, который известен в других вариантах – 1910 и 1914 годы. Зодчий исходит из идеи каркасного здания со стандартными конструкциями: все стены, столбы и перекрытия – из железобетона Вагнер попытался спроектировать стены в виде навесных железобетонных панелей.

Конечно, тогда это не было осуществлено – строительство еще не знало преднапряженного железобетона. Однако сам факт проектирования большого общественного здания в столь необычных конструкциях говорит, по крайней мере, о теоретическом предвидении Вагнером путей развития архитектуры железобетона. Не случайно А. Раафат называет Вагнера наряду с О. Перре и Т. Гарнье пионером в области освоения выразительных возможностей железобетона как материала архитектуры XX века.

Зрелый период творчества Вагнера принес ему не только многочисленные почести, но и поражения на ряде конкурсов, непонимание со стороны архитекторов старой школы и чиновников, даже травлю за смелые выступления в защиту «новой архитектуры». В 1899 году, уйдя из Дома художника, почетным членом которого Вагнер состоял, мастер примкнул к Венскому Сецессиону. В связи с этим разразились настоящие битвы против его проектных идей на конкурсах военного министерства и Городского музея. Нужно было обладать незаурядным мужеством, чтобы стойко выдержать этот период «бури и натиска», надо было иметь смелость упорно отстаивать идеи «современной архитектуры».

Вагнер выступил с ними в середине 1890-х годов в книге «Современная архитектура», мысли и идеи которой подтолкнули к организации в Вене объединения Сецессион. Вдохновляясь взаимной поддержкой, Вагнер именно в эти годы решился на смелые эксперименты, сильно отличающиеся от всего того, что он сделал на пути поисков «стиля практической полезности».

Среди таких экспериментов мастера – три доходных дома на Линке, Винцайле и Кестлергассе в Вене. Зодчий использует керамическую облицовку фасадов, которая в принципе для Вены не была абсолютно незнакомой. Дома по Линке, Винцайле поразили горожан едва ли не сильней, чем инженерные сооружения мастера для Вены. Вагнер, вызвавший восхищение венцев праздничными декорациями и инженерными постройками, позволил себе весь фасад дома украсить прихотливым ковром орнамента в красном и зеленом цвете, развесив огромную изгибающуюся гирлянду из нарисованных стеблей и цветов от одного конца фасада до другого. Это было неслыханно и воспринималось многими как «вершина безобразия».

Как некогда в жизни Шинкеля, так и Вагнера особое место заняла архитектурная тема музея. Но Шинкелю довелось ее осуществить практически, у Вагнера же она осталась в проектных замыслах. Проектирование Городского музея Вены – кульминация этой темы для искусства Вагнера. Создание трех вариантов Городского музея на Карлсплац, по меткому выражению Г. Тице, занимает такое же место в жизни Вагнера, как создание гробницы Юлия II в искусстве великого Микеланджело. Проект стал большой трагедией художника, его неисполнившейся мечтой.

В 1900 году профессор Вагнер выступил с предпроектным предложением по созданию Городского музея в Вене. Оно было в принципе одобрено властями, и на его основе разработали конкурсную программу. В 1901 году на предварительном конкурсе Вагнер завоевал одну из восьми премий и право участия в первом туре официального конкурса. Он состоялся в 1902 году с участием многочисленных идейных противников Вагнера во главе со строительным советником Ф. Шахнером. Проекту Вагнера жюри не решилось отдать предпочтение, и конкурс был продлен. Лучшим участникам было предложено изготовить модели проектов, в 1903 году на первом туре модели появились. Лучшими были признаны проекты Вагнера и Шахнера, но определенного решения не последовало.

Однако Вагнера это не обескуражило, с твердым намерением победить он в 1907 году представил на второй тур конкурса другой вариант своего проекта. В 1908 году Ф. Шахнер внезапно скончался, но победа не оставалась за Вагнером. Третий тур конкурса провели в 1908—1909 годы и выдвинули условие: представить шаблон фасада в натуральную величину. У Вагнера шаблон был выполнен на полотне, его разорвал ветер… Третий тур вновь не дал результатов.

Возможно, менее упорный и решительный человек после этого отступил бы, тем более что было изменено предлагаемое место строительства музея – его предложили проектировать в местечке Шмельц на периферии Вены. Это означало крушение всех прежних замыслов, но Вагнер разработал новый проект – четвертый вариант Городского музея, в сущности, совершенно новый, во многом не схожий с предшествующими вариантами. Даже простой пересказ истории конкурса показывает, насколько велики были мужество и несгибаемая воля к победе, надежда на успех замыслов, которые руководили Вагнером. Не случайно этот архитектор удостоился званий почетного члена Союза архитекторов из Лондона, Брюсселя, Петербурга, Рима, Германии, Голландии, Франции, Северной Америки.

Стремление к пластическому обогащению архитектуры при общей нацеленности вагнеровского искусства на упрощение форм создает сложные переплетения в ряде проектов как зрелого, так и позднего периода. Среди них наиболее крупными являются проекты Дворца Мира в Гааге (1905), так называемого «Хаус оф Глори» в Сан-Франциско (1908), Дворца Венского Общества (1908), комплекса Академии искусств в предместье Шмельц Вены (1898) и храма Мира в Вене (1917).

Проект храма Мира – одна из последних творческих работ Вагнера, скончавшегося 11 апреля 1918 года. Проект разработан в годы Первой мировой войны и символически выражал высокую идею воли народов к

миру, что делает его особо значительным в искусстве позднего Вагнера. По декоративной насыщенности эта новая работа напоминает проекты раннего периода, особенно «Артибус». Но есть в проекте и новаторские элементы, связанные с возможностями использования железобетона. Так, плоскости стен храма и соседних зданий, как видно из перспективы, плитообразно расчленены швами. Интересен по конструкции и зеркальный железобетонный свод над средокрестием храма Мира. Его схема напоминает перекрытия ангаров Нерви в Орвието и для 1917 года является новинкой.

Таким образом, в позднем творчестве Вагнера под влиянием сецессионизма сформировались две характерные тенденции. С одной стороны, у мастера все более «конструкция и материал определяют… форму». Это означало утверждение элементов функционального метода творчества. С другой стороны, упрощая формы и стандартизируя декор, Вагнер стремился к пластическому обогащению архитектуры, не избегая и модернизации классических элементов. Возникал конфликт декоративного и рационального. Эта двойственность – вряд ли признак принадлежности искусства Вагнера «двум эпохам», скорее, это есть знак приверженности архитектора его собственной эпохе – противоречивой эпохе модерна.

Потребность публично отстоять свои убеждения привела Отто Вагнера к созданию публикации целого ряда теоретических трудов. Это несколько изданий «Современной архитектуры» (1895, 1899, 1902), «Зодчество нашего времени» (1909), «Большой город» (1911), «Качество зодчего» (1912), «К совершенствованию искусства» (1909). Книгам Вагнера присущ характер манифеста в большей мере, чем одновременно издававшиеся сочинения о современном искусстве Анри ван де Вельде.

Программная мысль выступления Вагнера – «единственным исходным пунктом нашего творчества может быть только современная жизнь». Главная цель Вагнера – обосновать необходимость преобразования традиционных архитектурных форм при помощи комплекса этих запросов, а не задачами чистого искусства, ибо «…новые конструкции, новые материалы, новые человеческие потребности и воззрения [всегда] требовали измерения существующих форм или образования форм новых».

Теория Вагнера тесно связана с его педагогической деятельностью в 1894—1914 годы в венской Академии искусств. В 1911 году отмечались семидесятилетие архитектора. Как впоследствии писала газета «Нойе фрайе прессе»: «…Кто вздумает писать верную историю венского зодчества, тот должен назвать главу – и одну из интереснейших – так: Отто Вагнер и его школа».

В самом деле, педагогическая деятельность профессора Вагнера сыграла важную роль для развития зодчества. Он вел большой архитектурный класс неутомимо и талантливо, много времени и сил отдавая ученикам. Вагнер привлекал их к своим проектным работам – и это было великолепной практикой для многих, закреплявшей те знания, что приобретались непосредственно в школе. Трехлетний срок обучения в ней предполагал посещение лекций профессора и выполнение проектных заданий, подбираемых индивидуально и выставлявшихся на студенческих выставках в конце каждого года обучения.

Многочисленные проекты студентов публиковались на страницах журнала «Архитектор». Такие публикации придавали еще больший вес его школе. Вагнер стремился научить своих учеников реалистически, рационально мыслить, отбрасывая все мелкое, отвечая непосредственно на вопросы, какие ставило время. Он предлагал для проектирования новые типы зданий и сооружений, обращая внимание своих учеников и на социальную сторону архитектуры.

Школа Вагнера снискала себе мировое признание. В 1906 году Л. Хевеши писал: «Учеников Вагнера так выискивают теперь за границей, что только личному престижу Вагнера удается и дальше удерживать молодых людей, которых он воспитал, в своем ателье и в Вене».

АНТОНИО ГАУДИ
(1852—1926)

Гауди был великим художником. Его школы не существует, но выработанные им представления об архитектуре, черпающей вдохновение в формах живой природы, разработанные им средства пространственной геометрии открыты каждому, кто хочет найти собственные стиль и форму, не подражая мастерам.

Антонио Гауди-и-Корнет родился 25 июня 1852 года в крестьянской семье в Реусе – небольшом каталонском городе в ста пятидесяти километрах от Барселоны. С 1863 по 1868 год Антонио учился в школе, преобразованной из бывшего католического колледжа. Первые его работы – это иллюстрации к рукописному еженедельнику «Арлекин», издававшемуся школьниками в двенадцати экземплярах.

В 1870 году вместе в двумя друзьями Гауди разработал проект реставрации заброшенного и лежавшего в руинах монастыря Санта-Мария де Поблет в провинции Таррагона.

С 1868 года он жил в Барселоне и готовился к поступлению на архитектурный факультет университета, однако, как известно, с 1873 по 1877 год он учился в барселонской Провинциальной школе архитектуры. Одновременно Гауди работал чертежником и изучал ремесла в мастерской Эудалдо Пунти: столярное дело, ковку металлов, скобяные работы и работы по стеклу.

Острохарактерный облик города, в котором Гауди учился, строил и почти безвыездно жил, не мог не оказать на архитектора сильного воздействия. Гауди, не расставшийся с книгой Виоле-ле-Дюка, всякий раз сопоставлял смелые реконструкции французского историка с живым опытом, окружавшим его повсюду. У каталонской готики немало особенностей. Прежде всего, это приверженность местных мастеров к квадратному поперечному сечению в отличие от мастеров севера, отдававших предпочтение треугольнику как опорной фигуре композиции. Гауди явственно тяготел к синтезу обоих начал.

Сменив провинциальную атмосферу Реуса на динамичную среду Барселоны, пройдя полный курс обучения в духе элементарной эклектики, Гауди оставался чрезвычайно цельной натурой, которая проступает в самых ранних его работах. В 1875 году вместе со студентами-ровесниками Гауди разрабатывал «Геометрический план участка городского совета и прилегающих земель» в рамках генерального плана развития Барселоны.

Он чрезвычайно упорно участвует в конкурсах, но без особого успеха. Впрочем, за проект двора Депутатского собрания он получил оценку «отлично», и жюри школы поручило ему проект пирса.

В 1877 году Гауди спроектировал монументальный фонтан для площади Каталонии, проект госпиталя и дипломный проект актового зала университета. Проект был принят большинством голосов. Примечательно, что директор школы заметил при этом, что не знает, вручает он диплом гению или безумцу.

С 1870 по 1882 год Гауди работал под началом архитекторов Эмилио Сала и Франциско Вильяра. К этому времени относится множество мелких работ. Без успеха он принимал участие в конкурсе на рисунки для использования в промышленности, спроектировал всю мебель для собственного дома, включая рабочий стол, которым архитектор пользовался до последнего дня.

В первый год работы в роли дипломированного архитектора Гауди вместе со своим приятелем Матаро подготовил проект жилых домов для рабочих кооператива Обрера Матаронесе, а также проект казино для кооператива. Этот раскрашенный акварелью и чем-то напоминающий помпейскую живопись проект был представлен в разделе архитектуры Международной выставки в Париже. С кооперативом, директор которого Сальвадор Пагес стал его другом, Гауди сотрудничал с 1874 по 1885 год. В 1881 году он подписал проект генерального плана кооператива Обрера Матаронесе, а через два года, одновременно со строительством дома для Пагеса, архитектор построил единственный в своей практике образец промышленного сооружения – машинный зал кооператива, который был перекрыт параболическими арками, собранными из небольших деревянных элементов. В 1887 году Гауди продолжал работу в том направлении, которое в наши дни именуется городским дизайном: проект типового киоска из стали для продажи цветов и мраморных плит и проект серии осветительных столбов для улиц Барселоны. Создавал он и множество других малых проектов.

Лишь один из сохранившихся проектов Гауди того времени позволяет в какой-то мере ощутить устремления молодого архитектора, его желание выразить себя в монументальных формах и способность сделать это. Речь идет о проекте монументального маяка для набережной Барселоны, выполненном в 1880 году.

В 1883 году Гауди завершил проект дома Висенса – свою первую крупную работу. Она была выполнена для Мануэля Висенса Монтанера, крупного фабриканта керамической плитки. С этого проекта и началась столь характерная для Гауди игра с возможностями керамики.

Продолжение проектной работы на строительной площадке уже тогда было профессиональной нормой архитектора. Гауди, можно сказать, жил на строительной площадке. С самого начала активной самостоятельной деятельности и до последнего дня эта особенность авторского метода оставалась неизменной. По описаниям современников, Гауди ежедневно садился под зонтом, защищавшим его от солнца, руководил стройкой, многократно заставляя разбирать то, что казалось ему сделанным неточно или заслуживающим изменения.

Закончив строительство дома Висенса, Гауди заказал двум художникам картину с изображением внешнего вида дома, и хранил ее в рабочем кабинете храма Саграда Фамилиа.

В 1880-е годы происходят события, определившие дальнейшую жизнь Гауди – он встречает Эусебио Гуэля и назначается строителем храма Саграда Фамилиа. Дон Эусебио Гуэль познакомился с Гауди, когда тот был занят на одной из первых незначительных своих построек, и немедленно привлек юного помощника архитектора к выполнению своих заказов. С той поры фамилия Гуэль часто соседствует с фамилией Гауди.

В 1909 году Жорж Буше, секретарь Осеннего салона в Париже, запросил материал для организации персональной выставки Гауди. Гауди был против, но дон Гуэль, взяв на себя все расходы, настоял на подготовке экспозиции. Были сделаны гипсовые слепки с некоторых скульптурных фрагментов фасада Саграда Фамилиа, с колонн и арок заднего фасада дворца Гуэль, ряд рисунков храма и парка. Выставка была открыта в Пти-Пале в отсутствие Гауди показом тогдашней новинки – стереоскопических фотографий. В 1922 году во время национального конгресса архитекторов Испании, проходившего в Мадриде, было принято решение о чествовании мастера. Гауди в это время делал проект балдахина для кафедры храма Саграда Фамилиа и в работе конгресса, разумеется, не участвовал.

С 1887 по 1893 год Гауди возводит Дворец в Асторге. Это наиболее «неоготическая» из построек архитектора, наиболее строгая и сухая: план в виде греческого креста, сугубо крепостной характер архитектуры. Другие работы того времени – Коллегио Терезиано (1888—1890), Дом Ботинес в Леоне (1891—1894), здание миссий в Танжере (проект) (1892—1893), склады Гуэль в Гаррафе (1895—1900). На последних двух небольших работах стоит остановиться особо, поскольку в них совершенно различным образом проступает уже в полную силу окончательное высвобождение Гауди от следования впрямую какой бы то ни было четкой традиции.

Известно, что один из чертежей для здания францисканских миссий был выставлен в кабинете архитектора, и он всегда с удовольствием демонстрировал его посетителям, явно придавая этой работе большое значение. И неудивительно: в этом «замке Фата-Морганы» в еще относительно схематичном виде громоздятся рядом друг с другом башни, которые позднее появятся на фасаде Рождества храма Саграда Фамилиа.

В усадьбе Санта-Колома де Сервельо, в двух десятках километров от Барселоны, Эусебио Гуэль решил основать рабочий поселок ткацкой фабрики. Естественно, новый поселок не мог остаться без церкви, и было принято решение о строительстве большой приходской церкви Святого Сердца. Гауди выбрал для постройки вершину небольшой горы, поросшей соснами, и немедленно приступил к работе над чрезвычайно оригинальным проектом.

В период между 1903 и 1916 годами была возведена крипта (часовня), работы над верхней церковью так и не были никогда начаты. Поэтика пространственной конструкции в крипте доведена до уровня максимальной, почти экстатической напряженности, выразившейся в безграничном количестве отдельных находок. Неудивительно, что уже несколько поколений архитекторов исследуют постройку, обнаруживая все

новые и новые ее особенности.

В результате многократных поездок в Англию дон Эусебио Гуэль загорелся желанием построить «город-сад». Выкупленный им значительный участок (15 гектаров) находится на склоне горы, на самой высокой точке тогда окраинного района Барселоны. Гуэль заказал Гауди проект планировки, оговорив все необходимые условия. Однако позднее дон Гуэль отказался от всей затеи. На готовых к застройке участках остались лишь валуны, которыми были отмечены их геометрические центры. Из планировавшихся шестидесяти домов в Парке существуют лишь два.

Работая над Парком Гуэль, архитектор вплоть до 1906 года приходил на стройку ежедневно, а с этого года, живя в Парке, бывал там по несколько раз на день. По этому поводу он как-то заметил, что если бы дон Гуэль платил ему гонорар соответственно трудозатратам, то ему пришлось бы подарить ему половину Парка. В действительности Гауди не интересовался ничем, кроме работы, не заботился об оплате. Когда у него кончались деньги для необходимых покупок, он просто обращался к администратору дона Гуэля.

По сути дела, Парк сразу же стал произведением пространственного искусства, и в нем 20 октября 1906 года был устроен прием в честь первого съезда, посвященного каталонскому языку. Между 1907 и 1910 годами была сооружена знаменитая «бесконечная» скамья, малые отделочные операции продолжались до 1914 года. Уже в 1922 году, несмотря на сопротивление ряда членов муниципалитета, возражавших против «бесполезной» затеи, Парк Гуэль был приобретен городом.

Парк Гуэль – уникальное произведение архитектуры, сразу же признанное произведением «чистого» искусства и ставшее центром туристского интереса, что требует весьма интенсивных усилий по его поддержанию ввиду наплыва массы посетителей.

Последней завершенной работой Гауди стал дом Мила (1906—1910) – наиболее безукоризненная с точки зрения художественного вкуса сегодняшнего дня. Безусловная странность этого сооружения в глазах современников, не имевших образца для сравнения, отразилась в не лишенном иронического оттенка названии дома, закрепившемся среди барселонцев: Ла Педрера – «Каменоломня».

Облик дома Мила навязывает ассоциацию с каким-то сложным скальным образованием, и потому «расшифровкой» образа для «Каменоломни», которым якобы вдохновлялся Гауди, занимались едва ли не с начала строительства. Называют и утесы поблизости от родного селения архитектора, и горы в районе Сант-Фелиу де Кодинес, и скалы в русле потока Перейс на севере острова Мальорка. Выраставший на улице Грасиа дом вызывал вполне естественный интерес барселонцев, обрастал множеством анекдотов и карикатур. Важно отметить, что, как всегда у Гауди, иррациональность формального решения сугубо иллюзорна и дом Мила – совершенно рационалистическое сооружение.

Для «Каменоломни» был создан макет в масштабе 1:10 – после сооружения подвальных помещений дома. На этом макете Бельтран, следуя указаниям Гауди, прорабатывал все выступы и запады волнистой поверхности фасада. Затем макет был распилен на части, которые

распределили по соответствующим точкам строительной площадки так, чтобы каменщики имели образ результата перед глазами. Чертежи деталей делались в натуральную величину, и когда Каналета пожаловался на то, что не может достать до конца, даже растянувшись на листе, Гауди распорядился выпилить в щите отверстие, в котором чертежник мог работать, поворачиваясь во все стороны.

При возведении фасада дома Мила размеры брались непосредственно с макета. Наибольшему по высоте выступу каждой секции соответствовала натянутая вертикальная проволока, и от нее можно было отсчитывать волнистый вертикальный контур.

Заслуга Гауди заключается в том, что он сумел извлечь из природного окружения и ввести в мир архитектуры ряд форм, мимо которых проходили поколения зодчих. Гауди обратил особое внимание на гиперболические параболоиды и их сечения, гиперболоиды и геликоиды. Образование этих форм достаточно незамысловато – проще их наименований. Гауди избрал именно эти пространственные формы в качестве основных «кирпичей» своей геометрии архитектурного формообразования. Мастер не мог использовать абстрагированные формы в чистом виде, поэтому-то, заимствовав у природы геометрический принцип, он затем покрывал его естественным декором. Так, на фасаде Рождества храма Саграда Фамилиа, колокольни которого представляют собой правильные параболоиды, тщательно воспроизведено более ста видов животных и столько же растений. Это «простое» воспроизведение природы, «незамысловатое» подражание ей стали фактически подлинной революцией в архитектуре, осуществленной одним человеком – без манифестов и лозунгов.

Возведение храма Святого Семейства, называемого также храмом Отпущения грехов, было начато без участия Гауди и будет закончено без его участия, являясь в то же время его «опера магна» – главным произведением. Идея создания храма исходила не из церковных кругов – ее выдвинул Хосе Мариа Бокабелья, лавочник и книжник в одном лице.

В 1876 году идея видоизменилась, и проект нового храма был заказан архитектору Франциско Вильяру, позже ставшему директором Школы архитектуры. В это время молодой Антонио Гауди работал у Вильяра чертежником, что оказалось немаловажным.

Ввиду непрерывных разногласий Вильяр подал в отставку, совет предложил Марторелю возглавить работы, но Марторель счел это для себя неудобным и предложил поручить руководство строительством своему молодому помощнику – Антонио Гауди. Приняв руководство строительством 3 ноября 1883 года, Гауди не оставлял его вплоть до самой смерти.

С самого начала архитектор сожалел, что главная ось храма оказалась проложенной по диагонали участка, но был вынужден к этому приспособиться. Первые внесенные им изменения были минимальны: изменилась форма капителей колонн запроектированной Вильяром крипты, высота арок была увеличена до десяти метров, лестницы перенесены в крылья вместо предполагавшегося фронтального их размещения, а вокруг крипты устроен приямок для освещения и вентиляции помещений.

По мере развития творческой личности архитектора развивался и проект Саграда Фамилиа. Между 1892 и 1917 годами создавались все новые эскизы для фасада, названного Страстным, а в 1906 году впервые был опубликован набросок всего храмового комплекса. Между 1898 и 1925 годами мастер разработал последовательно четыре варианта конструктивного решения нефов.

Башни фасада Рождества возводились постепенно. Строительство первой было завершено в 1918 году, а венец ее колокольни – в январе 1926 года. Это единственная завершенная деталь храма, которую мастер успел увидеть воплощенной в натуре.

Много работая над эскизами, Гауди к 1916 году закончил гипсовый макет, отображавший общее образно-пространственное решение храма, и отдельно схематические макеты фасада Славы – главного фасада комплекса.

Саграда Фамилиа – комплекс, в котором наиболее полно реализовалась фантазия Гауди: геликоидный разворот четвериков колоколен с выравниванием их верха относительно стран света вопреки навязанной участком ориентации оснований – Бельесгуард с его винтовым движением роста; организация света – дворец Гуэль; колонны галерей хоров – крипта Колонии Гуэль; доведенная до мыслимых пределов пластичность фасадов – дом Мила; вплетенная в пластику поверхностей и форм полихромия – Парк Гуэль.

Фасад сложен из песчаника. Гауди мыслил его целиком многоцветным. Навершия колоколен облицованы стеклянной мозаикой из Мурано, избранной Гауди при всей ее дороговизне за несокрушимую прочность.

Саграда Фамилиа – здание с классическим латинским крестом в плане. Вокруг центральной апсиды семь часовен. На этой классической схеме архитектор воздвигает второй уровень пространственной символизации: центральный шатер над перекрестием, четыре увенчанных шатрами столпа (евангелисты) вокруг него; еще одна вертикаль – над алтарем (Мария); три гигантских портала соответственно главному и боковым входам (12 апостолов). Наивысшая отметка – 170 метров. Поскольку пол храма на четыре метра превышает отметку земли, огромная роль уделена лестницам, из которых главная переброшена через улицу Мальорка.

Вся удивительная фантазия мастера, вся его изобретательность вложена в разработку такой конструктивной системы комплекса, которая в полную меру была бы носителем смысловой формы. Многоветвевые колонны первого яруса главного нефа, наклонные опоры с асимметричными капителями – второго и третьего, своды гиперболического сечения – одного этого было бы достаточно, чтобы создать целую энциклопедию оригинальных конструкций. Но, взглянув на макет бокового нефа, убеждаешься: в этой «энциклопедии» не один том. Удивительны разветвления опор; напоминая живые деревья, они спроектированы так, чтобы исключить распор и снять необходимость в устройстве наружных контрфорсов.

Ветви колонн расходятся, перерастая в поверхности гиперболических сводов с отверстиями, подобными цветкам подсолнуха.

Выше – второе перекрытие, так что вся высота нефов должна быть залита рассеянным светом, поступающим сверху. Готика не знала ничего подобного…

Гауди прекрасно сознавал, что не может и мечтать о завершении работы при жизни, и часто говорил, что это дело для трех поколений.

Сделанного достаточно, чтобы возникла «энциклопедия» Гауди, сконцентрированная в одном месте, чтобы возникло место паломничества архитекторов всего мира. Невозможно в полной мере оценить творчество Гауди, не увидев этого величественного храма. Воплощая в себе человеческие усилия и иллюзии, жертвенность и страстность, он вопреки нежеланию одних и зависти других постепенно вырастает над Барселоной как ее символ.

Личной жизни, помимо работы, у Гауди не было Единственные события, на которые он остро реагировал, это смерть друзей – друга и помощника Франциско Беренгера (1914), заказчика, покровителя и друга Эусебио Гуэля (1918). 7 июня 1926 года Гауди попал под трамвай и умер через три дня. Он похоронен в крипте собора Саграда Фамилиа, строительству которого посвятил сорок три года жизни.

Он был человеком одновременно энергичным и очень мягким и потому нередко хотел казаться жестче, чем был на самом деле. Маленького роста, с небольшими голубыми глазами, которые, как утверждают все, совершенно овладевали вниманием собеседника, Гауди обладал сильным характером, столь свойственным многим сельским людям из Таррагоны, был упорным до упрямства, фанатически влюбленным в свое дело, которому посвящал буквально всякий час бодрствования, глубоко религиозным, вечно ищущим совершенства и никогда не колеблющимся. Исправляя без конца, каждый раз начиная проект заново, он не отметал сделанного, но просто обнаруживал новую возможность, которая захватывала его целиком.

Нередко идя навстречу заказчику, вызывавшему симпатию и уважение, Гауди был совершенно бескомпромиссен в иных случаях: «Ввиду отсутствия того полного согласия во взглядах и оценках, которые имелись между моим уважаемым другом, умершим прелатом, и тем, кто пишет об этом условии, считая его главным и необходимым для завершения строительства, я вынужден представить Вам как Президенту Союза отказ от должности архитектора и руководителя строительства». Датировано 4 ноября 1893 года – по поводу работ по возведению епископского дворца в Асторге.

Когда муниципалитет принял решение о том, что дом Мила имеет монументальный характер и на него не следует распространять ограничения, связывающие архитектора при строительстве жилых домов, Гауди был очень доволен и в 1914 году, то есть через четыре года после завершения строительства, запросил письменное свидетельство о монументальности постройки. Впечатление силы и значительности, исходившее от этого невысокого и щуплого человека, было велико. Так, владелица дома Мила отнюдь не была сторонницей стиля Гауди в оформлении интерьеров, однако вплоть до смерти мастера она так и не осмелилась что-либо изменить.

Трагически-нелепая смерть старого архитектора, сбитого трамваем в нескольких шагах от его последней строительной площадки, в чем-то закономерна. Постоянно углубленный в разработку все новых замыслов, Гауди мало обращал внимания на окружающее. В июле 1909 года, когда Барселона была ареной яростных боев между полицией и анархистами, Гауди и подрядчик Байо находились вместе на крыше дома Мила. Вдруг они услышали стрельбу на проспекте Грасиа. Когда Гауди заявил о намерении идти к храму Саграда Фамилиа, Байо, не смея возразить, вызвался сопровождать его. На подходе к улице Арагон они попали в перестрелку. «Это выстрелы?» – спросил Гауди и, не обращая внимания на происходящее, спокойно дошел до стройки.

В архитектуре Гауди можно и должно видеть развитие, но сам он был сформирован раз и навсегда. После смерти архитектора, согласно его завещанию, дом в Парке Гуэль, купленный мастером на сбережения, оставшиеся от отца, был продан, а вырученные деньги использованы для строительства храма Саграда Фамилиа.

ХЕНДРИК ПЕТРУС БЕРЛАГЕ (1856—1934)

Берлаге – один из основоположников рационалистического направления в архитектуре Голландии, принадлежит к числу выдающихся мастеров мировой архитектуры рубежа XIX–XX веков. Выступив уже в начале своего творческого пути против эклектики и бутафорской декоративности, он создал свою оригинальную интерпретацию «стиля модерн», в которую внес много чисто национальных черт.

Большое значение для развития рационалистического направления в архитектуре Западной Европы имела пропаганда этической ценности «честной архитектуры», которую он вел. Берлаге защищал архитектуру, верно выражающую свое назначение, конструктивную структуру и материал, из которого создано здание. Штукатурка – как и любой другой вид отделки конструктивного материала – была позорной ложью в его глазах.

Хендрик Петрус Берлаге родился 21 февраля 1856 года в Амстердаме. Высшее образование он получил в Цюрихе в Политехникуме (1875—1878) у профессоров Стандигерна и Латиуса. В 1880—1881 годах он совершил поездку в Италию, Австрию и Германию. Архитектурную практику начал совместно с Т. Сандерсом. Они проектировали складские здания, Паноптикум в Амстердаме, выступали на архитектурных конкурсах. Подобно Луису Салливену из Чикаго, его работа в середине 1890-х годов ограничивалась, в основном, строительством конторских зданий смешанного стиля, наполовину романского, наполовину ренессансного, пользовавшегося в то время успехом. Берлаге создал самостоятельно ряд проектов страховых компаний в Амстердаме и Гааге, виллы Хенни в Гааге и Дом для синдиката огранщиков бриллиантов в Амстердаме.

Наиболее значительные среди ранних произведений Берлаге – здания страхового общества «Де Нидерландец» (1895), сберегательной кассы (1898—1914), союза рабочих – гранильщиков бриллиантов (1900) и фирмы «Де Схинборг» (1903) в Амстердаме, вокзал в Хаарлеме. В этих работах Берлаге придал кирпичу, своему излюбленному строительному материалу, совершенно новое звучание, мастерски сочетая с ним

естественный камень.

В 1898 году Берлаге построил в Амстердаме здание Фондовой биржи. Это здание возвестило о новой тенденции в области архитектуры. Еще при жизни архитектора современники поняли, что представляет собой его шедевр. В Фондовой бирже в Амстердаме Берлаге была воплощена бескомпромиссная честность, которую другие лишь декларировали.

Берлаге всегда был крайне осторожен в применении новых форм. Еще в 1885 году он получил на конкурсе первую премию за проект здания Фондовой биржи в Амстердаме. В окончательном варианте Берлаге применил формы, слегка напоминающие романскую архитектуру. Романский стиль очаровал его, так же как приблизительно двадцатью годами раньше Ричардсона. Берлаге тщательно исследовал средневековые постройки и знал законы их пропорций. Однако, подход Берлаге к романскому стилю отличался от имитации исторических форм.

Конструкция Амстердамской биржи не представляет собой значительного шага вперед по сравнению с работой Анри Лабруста – зданием библиотеки Св. Женевьевы. Гораздо большую смелость в этом отношении проявил в тот же период и Орта при создании Народного дома в Брюсселе. Однако здание, построенное Берлаге, оказало более глубокое влияние на развитие архитектуры. По утверждению современников, оно действовало на них как откровение.

Амстердамская Фондовая биржа представляет собой кирпичное здание, не оштукатуренное ни снаружи, ни внутри. План первого этажа, который состоит из трех залов со стеклянным перекрытием, очень компактен. Самый большой зал занимает Товарная биржа, которая доминирует над всем зданием. Через открытые аркады, ведущие в комнаты маклеров и залы заседаний комиссий, можно увидеть центрально расположенный зал биржи.

Фасад биржи – результат долгих предварительных поисков. Все элементы здесь незаметно сливаются с плоской поверхностью наружной стены; даже башня не выступает из плоскости фасада. Кирпичные стены лоджий, образующих Товарную биржу, тоже имеют чистую поверхность сверху донизу. Берлаге в отделке этих стен использовал несколько различных материалов: майолику, гранит (в квадратных колоннах) и различные светлые породы камня в капителях колонн. Но эти капители не выступают, как обычно, из плоскости стен, а расположены с ней заподлицо.

Такая трактовка не случайна. В лекции о стиле в архитектуре Берлаге объясняет, что он имел в виду: «Прежде всего мы должны показать всю красоту обнаженной стены… Опоры и колонны не должны иметь выступающих капителей; места примыканий этих элементов должны сливаться с чистой поверхностью стены».

В чем же кроется источник того большого влияния, которое оказало это здание? Секрет заключается в непоколебимой последовательности, с которой Берлаге добивался «искренности» и чистоты своей архитектуры. Гранитные ступени лестницы лишь грубо обтесаны и сохраняют этот облик до сих пор. Кирпичные своды в залах заседаний ничем не покрыты. Железные балки каркаса подчеркнуты краской. Чистые белые швы кирпичной кладки резко выделяются на неоштукатуренных стенах. Используемые таким образом материалы создают неожиданный

декоративный эффект.

Берлаге сам указывает, что он пытался придать этому зданию «качество, которое отличает старые монументы от современных зданий: спокойствие». Пойдя на самые скромные, неизбежные для того времени компромиссы, он придал стене, которая ранее либо хаотически членилась, либо своевольно соединяла в себе разнородные элементы, вновь отвоеванное единство плоской поверхности. Вскоре не только в Голландии, но и повсеместно стена как чистая поверхность стала исходным пунктом новых принципов в архитектуре. В Европе, где все предыдущее поколение архитекторов придерживалось совсем другого направления, гладкая поверхность стены явилась откровением.

Сознательный аскетизм Берлаге, именовавшийся некоторыми его современниками «варварством», в сочетании с фанатичной приверженностью правде, которую он отстаивал любой ценой, способствовали превращению Амстердамской Фондовой биржи в здание, которое указало путь многим архитекторам. Он дал пример честной трактовки одной из проблем зодчества. Ни одно другое здание не соответствовало так полно требованию, которое предъявлялось к архитектуре того времени, – требованию морали.

Внутренняя планировка здания рационально организована в соответствии с его функцией. В этом здании Берлаге, обращаясь к рационалистическим тенденциям в архитектуре прошлого, дал пример, плодотворный для укрепления рационализма в современной ему архитектуре.

Поняв значение Амстердамской Фондовой биржи, нетрудно объяснить, почему Берлаге стал сторонником американской архитектуры, в особенности архитектуры Фрэнка Ллойда Райта. Берлаге посетил Америку в 1911 году после того, как была закончена Фондовая биржа. Он обнаружил в американских зданиях как раз те черты, которые ему пришлось так страстно отстаивать в полном одиночестве.

Железобетон, который Берлаге не относил к числу естественных материалов, достойных выявления, он обычно скрывал кирпичной облицовкой. Однако он посчитал необходимым в 1914 году в административном здании «Холланд-хауз» (Голландский дом) в Лондоне выявить и подчеркнуть в композиции метрический ритм, обусловленный железобетонной каркасной конструкцией.

Выдающаяся роль принадлежит Берлаге и в развитии градостроительства. Одним из первых среди архитекторов Голландии он обратился к деятельности, связанной с благоустройством городов, и в течение своей жизни создал несколько планировочных работ, оказавших значительное влияние на развитие градостроительства.

Свою деятельность градостроителя Берлаге начал с проектов реконструкции трущобных районов Амстердама, ставя перед собой задачу разместить экономичные жилища для рабочих («Амстердам-Зюд», проект первой очереди реконструкции – 1902 год, второй – 1915—1917). В 1908 году он разработал проект перепланировки Гааги, в 1922—1928 годах – Утрехта. В этих работах большим шагом вперед является решение квартала как единого массива муниципальных домов, в отличие от раздробленных конгломератов частной застройки.

Последней работой Берлаге был муниципальный музей в Гааге (1919—1934). Здание вполне рационалистическое, построенное на простом четком плане, внешний облик которого прост и выразителен. Прекрасно использованы водные глади, окружающие здание.

Влияние Берлаге на подрастающее поколение архитекторов было очень большим. Даже если молодые люди не следовали тому направлению, которое он указал, они сохраняли благоговение перед его художественной цельностью. В Голландии влияние зодчего и архитектуры Амстердамской Фондовой биржи проявилось, в частности, в проекте Ауда бассейна для плавания.

Заслугой Берлаге как одного из первых архитекторов, которые знакомили Европу с творчеством Райта, является также то, что следующее за ним поколение архитекторов в Голландии получило новый творческий импульс. Берлаге оказал, кроме того, большое влияние на молодое поколение бельгийских архитекторов. Виктор Буржуа, чей проект брюссельского города-сада в 1922 году дал импульс современному движению в архитектуре, как-то сказал, что около 1914 года, когда он был студентом Брюссельской академии, только два имени привлекали молодежь – Берлаге и Фрэнк Ллойд Райт.

В жизни Берлаге был необщительным человеком, но он ценил деловые связи. Он был единственным представителем старшего поколения, который принимал участие в основании CIAM в Швейцарии в июне 1928 года. На этой первой международной встрече современных архитекторов в замке Ле Сарраз молодые зодчие обсуждали новые отправные моменты в архитектуре. Берлаге был старейшим участником встречи, он сделал тщательно подготовленный доклад «Взаимоотношения между государством и архитектурой», выступив с концепцией более традиционной, чем та, что была приемлема для других участников.

Оказав большое влияние на становление рационалистической архитектуры, Берлаге вместе с тем не примкнул к какому-либо из новых направлений. Функционализм он отрицал из-за его рассудочности и отсутствия эмоций. Берлаге был слишком сильно связан своей приверженностью к ремесленному труду и традиционным методам организации пространства.

В 1905 году он опубликовал в Лейпциге книгу «Размышления остиле».

Берлаге никогда не занимался преподаванием, но читал много эпизодических лекций, имевших широкий резонанс. Особенную известность получил цикл лекций, прочитанных в Цюрихе в 1907—1908 годах («Основы и развитие архитектуры»), где он впервые упоминает о «вещественности», понятии, которое было принято как одно из основных немецкими приверженцами рационалистической архитектуры. Текст этих лекций был издан в 1908 году в Берлине.

Берлаге с оптимизмом смотрел на будущее архитектуры.

«…И сейчас уже можно заметить – и это является обнадеживающим признаком, – что архитектура вновь обретает главенствующую роль в искусстве и привлекает на свою сторону живопись и скульптуру, чтобы приступить к новому строительству.

…Давление, оказываемое декоративным искусством, возрастает. Одновременно с этим и скульптура вновь переходит на службу к архитектуре. А сама архитектура – эта великая наставница всех искусств – поднимается из трясины безжизненной условности, с одной стороны, и субъективизма, с другой. Она, прежде всего, стремится выпутаться из порожденной промышленностью неразберихи, от которой она пострадала больше всех других искусств».

«Берлаге был человеком большой серьезности, – писал об архитекторе Мис ван дер Роэ, – человеком, который не принимал ничего фальшивого и который говорил: ничто не может быть построено, если не имеет ясного конструктивного замысла. Берлаге точно исполнял это. И делал в такой степени, что его лучшее здание в Амстердаме, Биржа, имеет средневековый характер, не будучи средневековой. Он использовал кирпич так, как это делали люди средневековья. Здесь у меня родилась идея ясной конструкции… Мы можем говорить об этом просто, но сделать это – совсем не просто. Это очень трудно – придерживаться основной конструкции и показать ее в сооружении».

Берлаге умер 12 августа 1934 года в Гааге.

ЛУИС САЛЛИВЕН
(1856—1924)

Американский архитектор Луис Генри Салливен стал одним из пионеров рационалистической архитектуры 20-го столетия. Его работы в области теории зодчества еще более значительны. Салливен ставил перед собой грандиозную утопическую задачу: средствами архитектуры преобразовать общество и повести его к гуманистическим целям. Теория архитектуры, созданная Салливеном, по своей бурной эмоциональности граничит с поэзией.

Луис Генри Салливен родился 3 сентября 1856 года в Бостоне. Его отец, эмигрант из Ирландии, был скрипачом и танцмейстером. Почти все детство Луис провел на ферме деда, на всю жизнь сохранив любовь к природе. Последовательного профессионального образования он не получил. Поступив шестнадцати лет в первую архитектурную школу США, открытую в 1866 году Массачусетсским политехническим институтом, он уже через год покинул ее, и некоторое время работал в ателье филадельфийского архитектора Ф. Фарнесса, приверженца романтической неоготики.

В своей автобиографии – «Автобиографии идеи» – он позднееписал:

«…Интерес Луиса к инженерному делу вообще и к [двум] мостам, в частности, так сильно завладел его воображением, что в течение некоторого времени он мечтал стать инженером-мостовиком. Идея перекрытия пустоты властно влекла его и в теории и на практике. Он начал осознавать, что среди людей, живших в прошлом и живущих в его дни, есть люди – хозяева идей, люди мужества и что они стоят обособленно, каждый замкнувшись в собственном мире. Но практический результат воздействия мостов на Луиса был тот, что оно переключило его мысль с непосредственно инженерной науки на науку вообще, и он с новым рвением принялся за чтение трудов Спенсера, Дарвина, Хаксли, Тиндаля и немецких ученых, и перед ним стал раскрываться новый, грандиозный мир, мир, который, казалось, не имел границ ни по объему, ни по содержанию,

ни по разнообразию. Этот курс чтения не был закончен за месяц, за год, за многие годы; он все еще продолжается».

В течение нескольких месяцев 1874 года Салливен посещал парижскую Школу изящных искусств, но уже в 1875 году он возвратился в США, в Чикаго, где обосновалась его семья, и стал работать в различных архитектурных мастерских.

В 1879 году Салливен поступил в ателье Данкмара Адлера и уже через два года стал его компаньоном. Еще раз обратимся к автобиографии архитектора:

«…1 мая 1880 года фирма Д. Адлер и К° въехала в прекрасную анфиладу конторских помещений на верхнем этаже здания Борден Блок. 1 мая 1881 года на дверях здания появилась надпись: «Архитектурная фирма Адлер и Салливен».

…Луис чувствовал теперь под ногами твердую точку опоры, точку, которая может послужить ему отправным пунктом для вступления в широкий мир. Приняв на себя ответственность за этот мир, он смело встретился с ним.

Теперь он мог без помехи пойти путем практического экспериментирования, к которому он давно стремился и который должен был привести к архитектуре, отвечающей своим функциям, – реалистической архитектуре, основанной на точно установленных утилитарных потребностях; все практические соображения полезности должны иметь первостепенное значение как основа планировки и проектирования. Никакие авторитетные суждения в архитектуре, никакая традиция или предрассудки, никакие привычки не должны стоять на пути. Он отметет все это, невзирая ни на чье мнение. Непреложным для него было убеждение: для того чтобы архитектурное искусство обрело отвечающую его времени непосредственную ценность, оно должно быть пластичным: всякая лишенная смысла условная косность должна быть изгнана из архитектуры; она должна разумно служить, а не подавлять. Так в его руках формы будут естественно вырастать из потребностей и отражать эти потребности откровенно и свежо. В его смелом воображении это означало, что он подвергнет проверке формулу, которую развил в процессе длительного наблюдения над живыми существами, а именно, что форма следует за функцией, которая на практике означает, что архитектура может вновь стать живым искусством, если только действительно придерживаться этой формулы…»

В совместной деятельности с Адлером – этим опытным инженером и организатором, способности Салливена проявились в полной мере В соответствии со специализацией, обычной для второй половины XIX века, Салливен взял на себя решение художественных проблем, в то время как Адлер занимался не только деловой и инженерной стороной их работы, но и планировкой, пространственной организацией зданий.

Первой крупной совместной работой Адлера и Салливена было создание «Аудиториума» в Чикаго (1887—1889) – крупнейшего в США театрального зала (4237 зрительских мест), заключенного в оболочку из десятиэтажных корпусов отеля и офисов. Работая над проектом, Салливен отошел от пассивного подражания европейским образцам, следуя примеру Ричардсона. Композиция многоярусной каменной аркады, образующей

фасады, почти повторяет сурово-романтичный облик складов оптовой торговли Маршалла – Филда, построенных в Чикаго Ричардсоном, но в решении интерьера зала, громадное пространство которого расчленено арочными диафрагмами, организующими акустику, Салливен проявил себя как самостоятельный мастер, сочетающий рациональную логику с буйной фантазией декоратора.

Земельные спекуляции привели к громадному росту стоимости участков в деловом центре Чикаго. Их порождением стал новый тип здания – небоскреб. Его развитие в высоту обеспечивалось применением металлического каркаса и пассажирского лифта, изобретенного в середине XIX века.

Чикагские архитекторы У. ле Барон Дженни, Д.Х. Бернхем и Дж.У. Рут сумели ясно и правдиво выразить новизну конструкции и внутренней организации построек. Салливен пошел дальше, стремясь соединить рациональность с эмоциональным выражением напряженности, концентрации урбанистической среды. Параллельно с экспериментами в строительстве небоскребов складывалась его архитектурная теория.

Высотные здания, спроектированные Салливеном, свидетельствуют о стремлении синтезировать законы композиции, идущие от традиций парижской Школы изящных искусств, и новое каркасное решение, новые пропорции и ритм, продиктованные ячеистой структурой конторского здания.

Десятиэтажное здание Уэнрайт-билдинг в Сент-Луисе (1890—1891) было первым этапом его борьбы за эстетическое освоение утилитарно-конструктивной реальности. Его решение во многом компромиссно. Завершением экспериментов было здание Гаранти-билдинг в Буффало (1894—1895). Членения вертикальной массы здания строго отвечают его функции. На первом этаже обнажены опоры несущего каркаса здания. Над вторым этажом, где начинаются конторские помещения, ритм простенков становится вдвое более частым, подчеркивая общую вертикальную устремленность композиции. Тринадцатый, технический этаж трактован как пластически-насыщенное завершение здания. В 1896 году, после окончания строительства Гаранти-билдинг, Салливен опубликовал статью «Высотные административные здания, рассматриваемые с художественной точки зрения», подводящую итоги творческих поисков, – первое и наиболее ясное изложение основ его теории.

В тот момент, когда Чикагская школа достигла мастерства в применении новых средств, созданных ею, ее дальнейшее развитие и влияние внезапно оборвались. Событием, которое непосредственно послужило поводом для этого процесса, была Всемирная выставка в Чикаго 1893 года. Но силы, уже действовавшие в этом направлении, проявились намного раньше в других районах страны. В XIX веке американская архитектура подпадала под самые различные влияния. Самым сильным из них было влияние «торгового классицизма», развивающегося на востоке страны.

Выставка 1893 года вызвала восхищение публики и большинства архитекторов. Однако некоторые европейские наблюдатели отнеслись к ней более скептически. Так, известный бельгийский инженер Вирендель

считал «гипсовую архитектуру» выставки и продолженные конструктивные решения провинциальными и слабыми.

Однако к отдельным голосам американцев, протестовавших против развращения вкуса публики псевдовеликолепием выставки, не прислушивались. Салливен с горечью констатировал, что «последствия ущерба, который причинила стране Чикагская выставка, будут ощущаться не менее чем в течение полувека». Это было точным предсказанием того, что произошло впоследствии.

Престиж Парижской выставки 1889 года обусловил доминирующую роль Французской Школы изящных искусств на Чикагской выставке. Составитель биографии Джона Рута сказал: «В то время мало кто мог думать о соперничестве с французами. Их художественные способности и опыт заставляли нас сомневаться в собственных силах. Мы должны были организовать большую американскую выставку, но в отношении ее планировки и экспозиции должны были считаться с превосходством французского вкуса». В поисках образцов красоты американские устроители выставки обратились к Франции. Но это были образцы самого упадочного периода французского зодчества.

В 1895 году содружество Салливена с Адлером прекращается. Не имевший деловой хватки, Салливен не выдерживает соперничества с архитектурными фирмами, быстро создававшими обезличенные проекты. Успех ложноклассической архитектуры Всемирной выставки подорвал позиции структурного реализма, и постепенно все чикагские архитекторы возвращаются к эклектическому украшательству. Только Салливен не сдавался. Но после того как он построил павильон Транспорта для Чикагской выставки, его популярность как архитектора была утрачена. Период расцвета «чикагской школы» завершился. Это еще более обострило трудности с получением заказов.

С 1895 по 1905 год Салливен работал с Дж. Элмсли, занимаясь жилищным и банковским строительством. Последнюю крупную возможность реализовать свою концепцию Салливен получил в 1899 году, проектируя на оживленном угловом участке универсальный магазин Шлезингера и Мейера в Чикаго (теперь Карсон, Пири и Скотт).

Несмотря на сложность, здание Салливена остается непревзойденным по силе выразительности архитектуры. Внутри здания сохранен тип складского помещения со сплошным полом. Фасад спроектирован с учетом максимального освещения внутреннего пространства. Основными элементами фасада являются «чикагские окна», замечательные по своему соответствию рамно-каркасной конструкции здания. Весь фасад выполнен с такой силой выразительности и точностью, которые нельзя встретить ни в одном здании того времени. Окна с их тонкими металлическими рамами точно врезаны в фасад. В нижних этажах окна объединены узкой полосой орнамента на терракоте, акцентирующей горизонтальную организацию фасада.

Как художник, Салливен интересовался лишь выразительностью внешнего облика здания, его связями с характером окружающей среды. Организацию внутренних пространств он еще не осознал как художественную задачу. Этот шаг в развитии концепции органичной архитектуры сделал уже Райт, который работал у Салливена в 1888—1893

годах и до конца жизни оставался под впечатлением идей «любимого мастера».

Мало загруженный практической работой, Салливен в 1901—1902 годах создает большую часть своего литературного наследия. В это время была написана книга «Беседы в детском саду», текст которой в течение целого года публиковался еженедельником «Интерстэйт аркитект энд билдер». Для более живой передачи своих мыслей Салливен избрал здесь форму диалога между учителем и детьми. Название книги отражает мнение автора, что лишь простота общения в детском саду может считаться плодотворной – он противопоставляет ее традиционным методам академической школы.

Неудовлетворенность, болезненные ноты становятся все более отчетливы в работах, написанных Салливеном после 1900 года. Его критика становится все более ядовитой, стиль – все более эпиграмматическим и в то же время все более сложным и насыщенным метафорами, напоминая медлительные ритмы прозы Г. Мелвилла. Чаще всего Салливен адресуется к архитектурной молодежи.

Однако теоретические высказывания архитектора не менее значительны, чем его постройки. «Все в природе, – говорит Салливен, – имеет свой облик, другими словами, имеет форму, внешнее выражение, которые раскрывают нам их сущность и то, чем они отличаются друг от друга и от нас самих». Сравнение с природой приводит автора к выводу, что цель архитектурного решения должна заключаться в том, чтобы придать каждому сооружению ему одному свойственный неповторимый облик. «Будь то парящий орел или цветущая яблоня, везущая груз ломовая лошадь или ветвистый дуб, извилины реки или гонимые ветром облака, восходящее или заходящее солнце, – форма всегда отвечает функции – это закон». И, подчеркивая эту мысль, он заканчивает словами: «Если не меняется функция, не меняется и форма».

Первое десятилетие XX века было для Салливена нелегким. Его последние произведения невелики по объему. Они более лиричны; своеобразное сочетание богатого орнамента с крупной монументальной формой целого – их примечательная особенность. Наиболее интересная из его поздних построек – Национальный фермерский банк в Оватонне, штат Миннесота (1908), где Салливен создал лучший из своих интерьеров.

С 1908 года Салливен мало строил и ничего не писал. В 1918 году он окончательно разорился – лишился мастерской и возможности получать заказы. В последние годы жизни он написал «Автобиографию идеи» (1922—1923), в которой пытался воскресить в памяти свою юность и наиболее плодотворные годы своей работы в содружестве с Адлером. Умер он 14 апреля 1924 года, всеми забытый, в номере бедного чикагского отеля.

Райт на выставке работ Салливена в Бостоне в 1940 году сказал: «Они убили Салливена и почти убили меня».

Творчество Луиса Салливена – крупного архитектора этой школы – наложило отпечаток на творчество архитекторов следующего поколения на Среднем Западе, выдающимся представителем которого стал Фрэнк Ллойд Райт.

РОМАН ИВАНОВИЧ КЛЕЙН

(1858—1924)

Если мысленно объединить на одной территории все здания, построенные в Москве Клейном, то получится целый маленький город со своим центром. В своих лучших произведениях зодчий претворил ту новую тенденцию, которая получила развитие уже в наше время, – «возможно рационального, бережливого употребления материала и труда, возможно скудных, в обрез, размеров строительного тела, – писал Клейн. – Мы должны считаться с направлением настоящего времени, мы не можем более действовать в наших произведениях посредством массы и величины в той степени, как это было для строителей прежних художественных периодов…»

Роман Иванович Клейн родился 31 марта 1858 года в многодетной семье. Он был пятым из семи детей московского коммерсанта Ивана Клейна. В его доме на Малой Дмитровке постоянно бывали художники, литераторы, музыканты, в том числе Николай и Антон Рубинштейны. Круг интересов мальчика формировался в этой среде. Роман рано проявил склонности к музыке и рисованию, а дружеское расположение к нему архитектора Вивьена сыграло решающую роль в выборе профессии.

После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества Клейн поступил в Петербургскую Академию художеств (1878) и закончил ее в 1882 году. Потом два года он проходил стажировку в Италии – в Равенне и Риме, в мастерской Шарля Гарнье, строителя парижской Большой Оперы. Вспоминая впоследствии о начале самостоятельной деятельности, Клейн указывал как на один из важных моментов, бывших для него «первою серьезной практической школой», на свою работу в качестве помощника при архитекторах А.П. Попове и академике В.О. Шервуде в период сооружения Исторического музея в Москве.

Практическая деятельность зодчего началась в конце 1880-х годов. Одна из первых известных построек Клейна – Средние торговые ряды (1890—1891) – стилизация под древнерусское зодчество. Сооружение большого и сложного здания Средних торговых рядов на месте, прежде занятом множеством мелких ветхих лавок и складов, явилось таким же событием, как и возведение Верхних торговых рядов, и происходило это почти одновременно.

«Главный корпус здания представляет из себя неправильный четырехугольник, выходящий фасадом и на 4 окружающих его улицы, образующих двор, внутри которого находятся остальные 4 корпуса. В главном кольцевом здании три этажа, местами с палатками. Во внутренних корпусах два этажа и также с палатками. Два внутренних корпуса разделены коридорами, перекрытыми стеклом. Наружные въезды на поверхности двора находятся с трех сторон». «Площадь, занимаемая рядами, простирается до 4000 саженей. Здание вмещает более 400 торговых помещений и вместе с землею оценивается в 5 миллионов рублей», – указывалось в ряде старых путеводителей по Москве.

В 1890-е годы Клейном были построены также Трехгорный пивоваренный завод, стилизованный под средневековье, несколько особняков, учебных заведений, доходный дом Перлова на Мясницкой улице и целый комплекс больничных зданий на Девичьем поле, вблизи медицинских институтов архитектора К. Быковского. Здесь по заказу

Московского университета Клейн с учетом новейших достижений медицины возвел институт для лечения злокачественных опухолей имени Морозовых, гинекологический институт для врачей. Кроме того, поблизости Клейн построил университетское студенческое общежитие, классическую гимназию, ремесленное училище, несколько фабрик, доходные дома, особняк профессора В.Ф. Снегирева (Плющиха) и ряд других. В Олсуфьевском переулке архитектор возвел для себя небольшой домик в тосканском стиле, весь второй этаж которого занимали чертежная мастерская и библиотека.

Этот комплекс построек, а также широкий круг знакомств и деловых связей архитектора с профессорами и учеными, с меценатами и благотворителями дали основание И.В. Цветаеву назвать Клейна в своем первом письме к нему «художником, родным Московскому университету». В числе других крупных архитекторов он был приглашен Цветаевым для участия в конкурсе на проект здания Музея изящных искусств, который был объявлен Академией художеств в августе 1896 года и проведен в начале следующего года. Как писала «Неделя строителя» 6 апреля 1897 года, на конкурсе «было представлено под разными девизами 15 проектов». Правление Московского университета приняло к исполнению проект Клейна и пригласило его на должность архитектора и строителя Музея изящных искусств.

По условиям конкурса Клейну предстояло спроектировать обширное музейное здание «особо изящной и художественно характерной формы», с колоннадой по главному корпусу, предпочтительно в греческом стиле и расположить его вблизи Кремля, на Волхонке. Здание предназначалось для первого в России музея истории скульптуры и архитектуры – от древних времен Египта и Греции до эпохи Возрождения. Оно должно было совместить две функции – университетского и художественного музеев, то есть быть одновременно и учебным и просветительным центром, «открытым всем и каждому».

Создание музея стало для Клейна делом жизни, так же как и для его организатора профессора Цветаева. Благодаря энергии последнего оно оказалось в центре внимания ученых, всей Европы.

Клейну пришлось решать такие сложные художественные задачи, как оформление двадцати двух залов в разных исторических стилях, разрабатывать ранее не предусмотренные в программе конкурса проекты двориков, крытых стеклом, – греческого и итальянского, парадного зала, неоднократно переделывать главную лестницу и т д. Одни из этих задач вызывались необходимостью размещать внутри здания архитектурные фрагменты огромных размеров. Другие, как, например, изменение ионического стиля парадной лестницы на греко-римский, объяснялись тем, что в процессе постройки главный меценат музея миллионер Ю.С. Нечаев-Мальцев пожертвовал огромную сумму на облицовку здания снаружи и внутри мрамором лучших сортов.

В ходе работы Клейн неоднократно ездил за границу для изучения европейских художественных музеев и памятников, консультировал план московского музея с крупнейшими авторитетами в области археологии и музееведения, заказывал в Афинах модели деталей Эрехтейона, по которым создавал колоннаду главного фасада – «самый обширный

классический портик в России».

Клейн поддерживал тесные контакты с крупнейшими строительными фирмами, как отечественными, так и заграничными, поставлявшими мрамор и зеркальные стекла, бригады камнерезов и штукатуров. Кирпичные стены музея возводили тверские и владимирские крестьяне-артельщики, обрабатывали фундамент из финляндского гранита петербургские каменщики, штукатурили здание итальянские рабочие, обрабатывали мраморные детали, профилировали колонны итальянцы-камнерезы. Белый мрамор для облицовки фасада добывался на Урале, цветные мраморы для отделки интерьеров везли из Венгрии и Греции, Бельгии и Норвегии.

Здание музея, по словам Цветаева, «строилось на века».

«В архитектурной композиции, – писал Клейн в своем «Руководстве к архитектуре», – порядок проявляется в расположении здания. При этом исходят от внутреннего ядра, от сердца распланировки, доводят до развития внутренний организм и скелет здания, одевают последний, вырисовывают в перегибах, в главных частях и обряжают внешний вид посредством расчленения и украшений. Такой прием ведет к цельности организма, к единству в архитектуре… мы имеем перед собой не конгломерат отдельных, случайно нагроможденных кусков, а неделимое целое».

«Последнее сооружение, – сообщала Академия художеств, представляя Клейна к званию академика и награждая золотой медалью, – своими необычно обширными размерами, сложностью и разнообразием архитектурных задач, строгостью присвоенного Московским университетом классического (греко-римского) стиля и монументальностью строительных материалов займет одно из первых мест в Москве, составя се украшение на долгое время».

При постройке музея Клейн подчас оказывался как бы «между двух огней». С одной стороны, профессор Цветаев требовал соблюдения исторической и научной точности при разработке деталей и оформления залов. С другой стороны, меценат Нечаев-Мальцев мог принять или не принять тот или иной вариант, исходя из своих соображений и расчетов. Например, в противовес Цветаеву он одобрил решение Клейном белого зала в форме двухъярусной базилики или парадную прямую лестницу, с которой профессор долго не хотел согласиться, настаивая «на лестнице с поворотами».

Затянувшееся на многие годы строительство здания вызывалось не только грандиозностью решаемых научных и художественных задач, но и главным образом финансовой стороной дела. Музей создавался в основном на частные средства так называемых благотворителей. В общей сумме его стоимости, достигшей около 2, 5 миллиона рублей, государственная субсидия составляла только 200 тысяч, а вклад мецената Нечаева-Мальцева превышал 2 миллиона. Цветаев вкладывал в музей все свои скромные средства, вплоть до «детского» капитала. Клейн годами не получал жалованья, жил доходами от других своих построек и также отдавал музею все, что мог, переживая судьбу этого сооружения как свою личную.

Музей изящных искусств был завершен в 1912 году. Оканчивалось строительство при крайне стесненных средствах. Долги заграничным и отечественным поставщикам-кредиторам достигли крупных размеров, и их пришлось погашать еще в течение нескольких лет после открытия музея.

В годы завершения строительства Музея изящных искусств Клейн разрабатывал проект здания кинематографа «Колизей» на семьсот человек на Чистых прудах. Он вел также реставрацию усадьбы «Архангельское», возводил там, при участии архитектора Г. Бархина, храм-усыпальницу князей Юсуповых в палладианском стиле.

Некоторые заказчики Клейна оказывались скаредными, и тогда архитектор на свои средства довершал отделку отдельных деталей благородными материалами, чтобы не снизить общего эстетического уровня постройки. Так пришлось поступить Клейну и при завершении храма-усыпальницы в усадьбе «Архангельское», поскольку князь Ф.Ф. Юсупов не выделил необходимых средств. И все-таки даже при самых сложных отношениях с заказчиками зодчий умел отстаивать свои принципиальные позиции и никогда не шел на поводу у моды. Об этом он писал неоднократно и постоянно предостерегал своих учеников от пути легкого успеха и быстро преходящей славы.

К 1906 году относится начало строительства Дома торгово-промышленного Товарищества «Мюр и Мерилиз». Этот универсальный магазин европейского типа с фасадом, решенным в англо-готическом стиле, был построен в 1908 году на углу улицы Петровки и Театральной площади, на месте сгоревшего в 1900 году старого торгового дома. С одной стороны, он контрастировал с классическими зданиями Большого и Малого театров, а с другой – перекликался с современной ему гостиницей «Метрополь», расположенной в Театральном проезде.

Постройка магазина «Мюр и Мерилиз» по проекту Клейна явилась своего рода сенсацией. «Это здание первое в России, стены которого построены из железа и камня, причем толщина заполнения кирпичных стен, начиная с фундаментов, соответствует только климатическим условиям, именно: 1 аршин, – писалось в отчете. – Постройки из железа и камня особенно распространены в Америке, где такая конструкция вызывается высотой зданий в несколько десятков этажей; при проектировании же здания Товарищества «Мюр и Мерилиз» она была применена для того, чтобы иметь возможность сделать стены тоньше и вследствие этого расширить площадь помещения… получить достаточное освещение помещений дневным светом». И еще одно новшество было впервые в России – устройство зеркальных витрин на уровне первого и второго этажей главного фасада, или, как тогда говорили, «сплошная выставка товаров». Общая стоимость семиэтажного дома составила около полутора миллиона рублей.

Другим значительным сооружением Клейна этого времени был Бородинский мост (совместно с инженером Н.И. Осколковым, при участии архитектора Бархина). Конкурс на постройку моста был объявлен Академией художеств в связи со столетней годовщиной Отечественной войны 1812 года. Новый мост должен был заменить понтонный, по которому проходила старая дорога из Москвы на Смоленск. Тема оформления моста – победа русской армии в битве на Бородинском поле.

Постройка Бородинского моста разрешала одну из важных транспортных проблем растущего города – соединение его центра с Брянским (ныне Киевский) вокзалом.

К последним крупным работам мастера, осуществленным в 1914—1916 годы, относится реставрация старого здания Московского университета на Моховой улице, постройка рядом с ним корпуса геологического и минералогического институтов.

Более шестидесяти крупных зданий построено Клейном в Москве – так широк был творческий диапазон зодчего. Каждое из них индивидуально по формам и отмечено художественным вкусом, вместе с тем в русле своего времени, его традиций, его устремлений. Но основные компоненты того или иного стиля формируются с учетом новых масштабов города, новых соотношений объемов и архитектоники окружающей городской застройки, новых конструктивных идей и утилитарных требований. Клейн был в числе первых архитекторов московской школы, обратившихся к применению железных конструкций, бетона и стекла в общественных зданиях. Его поиски в области архитектурной композиции во многом близки поискам архитекторов нового стиля (модерн) и неоклассикам, хотя, строго говоря, его постройки нельзя отнести только к одному из этих направлений.

За время своей длительной практики Клейн проявил себя и как внимательный педагог и воспитатель. Его помощниками были военный инженер И. Рерберг, архитекторы П. Заруцкий, Г. Шувалов, П. Евланов, позднее построившие в Москве немало замечательных зданий. Под руководством Клейна стажировался будущий академик Л. Веснин, в течение нескольких лет работал будущий академик Г. Бархин, который впоследствии в своих «Воспоминаниях» с большой теплотой писал об этом периоде, отдавая должное корректности, тактичности и вкусу своего наставника, называя его «крупнейшим строителем дореволюционной Москвы».

В последние годы жизни Клейн тяжело болел, но, тем не менее, продолжал напряженно работать до самой смерти 3 мая 1924 года. Зодчий участвовал в многочисленных архитектурных конкурсах, преподавал в Московском высшем техническом училище. Архитектор Г. Людвиг, учившийся в то время у Клейна, так вспоминал о занятиях с ним: «Не было случая, чтобы Роман Иванович отказал в консультации, в приеме студенту. Будучи больным в течение ряда лет, он отдавал нам весь свой досуг и праздники и даже ночи… Во время исполнения мною дипломной работы он назначал мне приемные часы по вторникам и пятницам от 2 до 4 часов ночи. Ночные же часы были назначены и другим дипломникам – и это после упорной, напряженной дневной работы. Быть искренним в искусстве и честным в жизни – вот чему учил нас Роман Иванович».

Подводя итоги своей многолетней практики и педагогической деятельности, Клейн писал в автобиографии:

«При исполнении архитектурных задач я всегда преследовал тесное согласование принципов чистого, строгого искусства с утилитарными современными потребностями и с конструктивностью сооружения, и этот принцип я считаю необходимым проводить в жизнь и в качестве педагога.

За мое долголетнее руководство строительным бюро и при занятиях по архитектурному проектированию со студентами IV и V курсов Рижского политехнического института в течение 1917—1918 учебного года у меня выработался совершенно определенный взгляд на метод преподавания искусства вообще и, в частности, архитектуры.

…Для плодотворного преподавания необходимо возможно тесное общение руководителя с учащимися, именно совместная работа их в мастерской, причем руководитель не только даст указания, но и сам фактически параллельно с учащимися разрабатывает эскизы и части проектов. Такая постановка дела не только облегчает студентам следить за правильным ходом разработки задачи, но служит также мощным импульсом для работы их воображения, для развития их творческой способности и техники работы».

ФЕДОР ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ (1859—1926)

Шехтель принадлежит к числу крупнейших зодчих рубежа 19–20-го столетий. Жизнь и творчество этого замечательного мастера связаны по преимуществу с Москвой, хотя он, подобно своим современникам, много проектировал для провинции.

Федор Осипович Шехтель родился 7 августа 1859 года в Саратове. Об отце его известно только, что он был инженером-технологом. Мать зодчего и жена – он был женат на своей кузине – происходили из семьи саратовских купцов Жегиных. Яркой и известной личностью был отец его жены Т. Жегин, приятель П.М. Третьякова, близкий к кругам московского просвещенного купечества, увлекавшийся искусством и коллекционированием. Эта дружба, вероятно, и была причиной того, что мать Шехтеля Дарья Карловна служила экономкой у Третьяковых, в доме которых часто бывал молодой Шехтель.

Неизвестно, где Федор получил первоначальное образование. В его личном деле из фонда Строгановского училища, хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства, имеется аттестат об окончании Тираспольской католической гимназии. В находящемся в том же архиве фонда Училища живописи, ваяния и зодчества – тот же аттестат и данные об учебе в училище в 1876—1877 годах в третьем «научном» классе.

В мемуарах встречаются упоминания о работе Шехтеля архитекторским помощником у известных московских зодчих конца XIX века А. Каминского и К. Терского. Имеются даже данные, что, будучи помощником последнего, Шехтель не просто участвовал в проектировании театра «Парадиз» на Большой Никитской, но и составил проект фасада. Работа у обоих зодчих оказалась, бесспорно, плодотворной для Шехтеля. Каминский – талантливый проектировщик, одаренный акварелист, знаток русского и западных средневековых стилей. По-видимому, не без влияния Каминского, у Шехтеля возник интерес к средневековому зодчеству. Не без влияния Каминского развился, вероятно, и колористический дар Шехтеля – одного из самых замечательных мастеров цвета в архитектуре. Наконец, Каминский сыграл, очевидно, большую роль в судьбе молодого зодчего, введя его в круг московского просвещенного купечества и обеспечив его рекомендациями в среде состоятельных заказчиков. Может быть,

будущему зодчему в этом помогла мать, служившая у Третьяковых экономкой и бывшая фактически членом их семьи. Однако членом этой семьи был и Каминский (жена его урожденная Третьякова).

С конца 1870-х годов Шехтель начинает работать самостоятельно. Но в первое время занятия архитектурой занимают в его творчестве сравнительно скромное место. Федор иллюстрирует и оформляет книги, журналы, рисует виньетки, адреса, театральные афиши, обложки для нот, меню торжественных обедов. Вместе с братом А.П. Чехова художником Н.П. Чеховым, с которым он познакомился и подружился в училище, Шехтель пишет иконы и создает эскизы монументальных росписей. Но самое большое место в творчестве молодого Шехтеля до конца 1880-х – начала 1890-х годов занимает работа театрального художника. Он создает костюмы и эскизы декораций, и эта деятельность позднее, в конце столетия, словно найдет продолжение в проектировании театров и народных домов.

Федор был помощником «мага и волшебника», декоратора Большого театра К. Вальца – непревзойденного мастера превращений, сказочных метаморфоз, феерий, разрушений, бурь, фонтанов, прославившегося постановками, представлявшими красочные зрелища. Это одна сторона театральной деятельности Шехтеля. Вторая – народный театр и оформление народных гуляний. Он работает художником у знаменитого М. Лентовского, ориентировавшегося на вкус массового зрителя, создателя театра «Скоморох».

Шехтель – типичная для того времени фигура: художник, пришедший в архитектуру, человек, не получивший специального образования. Тенденция к всеобщему и радикальному обновлению сложившихся норм не только в России, но и повсюду в Европе выражает себя в наплыве в архитектуру лиц, минимально зараженных свойственными профессионалам предрассудками и потому более склонных к новшествам. Однако то, что для большинства художников осталось все-таки эпизодом, «архитектурными упражнениями», для Шехтеля стало делом и смыслом жизни.

Уже в середине 1880-х годов по его проекту ведется застройка имений Кирицы и Старожилово в Рязанской губернии, строятся загородные дома в Московской и Ярославской губерниях, отделываются интерьеры московских особняков.

Строительство дач, особняков и отделка интерьеров московских домов разветвленной фамилии Морозовых, сопутствовавшие этим работам творческий успех и признание определили дальнейшую судьбу молодого Шехтеля. Очевидно, запоздалое получение диплома техника-строителя в 1893 году одновременно с утверждением в Московской городской управе проекта особняка Морозова на Спиридоновке свидетельствует об окончательном решении Шехтеля посвятить себя архитектуре.

Работы Шехтеля, начиная от наиболее ранних, обнаруживают устойчивость и определенность интересов и симпатий, говорят о его увлечении средневековым зодчеством во всех его модификациях – древнерусским, романским, готикой. В спроектированных зодчим объектах проявилось хорошее знание и других стилей.

Из сооружений, спроектированных в «русском» стиле, наиболее примечательными являются Народный дом (1897), оставшийся неосуществленным проект деревянного театра для Сокольников, серия типовых проектов деревянных народных театров. Для Народного театра в Сокольниках Шехтель нашел тип многоугольного в плане зрительного зала, со сближающимися к центру проходами и расположенными амфитеатром местами, компактный, вместительный, демократичный по облику. Фасады Народного театра, по существу, лишены декора. О принадлежности их к «русскому» стилю напоминают лишь башенки по сторонам входа.

Еще более определенно сказываются новые черты в «готических» сооружениях Шехтеля. Разработанный впервые применительно к особняку Морозова на Спиридоновке в 1893 году принцип пространственно-планировочной организации оказался очень емким и перспективным. В особняке Морозова уже воплотились те находки, о которых впоследствии говорилось в связи с лучшими сооружениями Шехтеля в «русском» стиле. Можно говорить о новой системе, созданной в расчете на длительное восприятие во времени, с множества точек зрения, постоянно меняющихся в процессе движения.

Расчет на «круговое» восприятие обусловливает необычность применяемых Шехтелем приемов и средств. Выразительность особняка Морозовой определяется главным образом логикой сочетания основных объемов. Сдержанное применение декора влечет за собой увеличение значимости отдельной детали и позволяет сосредоточить внимание на главном, добиться эмоциональной выразительности.

Живописный план здания логичен и тщательно продуман. Он обусловлен заботой об удобствах и комфорте. Однако в полном согласии с эстетикой модерна они не являются самоцелью. Цель зодчего – заставить всеми доступными ему средствами забыть об этом, забыть во имя красоты и одухотворенности целого. Планы, фасады, интерьеры особняка Морозова создают впечатление удивительного единства, не похожего на единство архитектурных сооружений предшествующего времени.

Шехтель выступает истинным певцом прекрасного не только в богатых особняках верхушки московского купечества, но и в собственном, скромном по размерам и формам доме в Ермолаевском переулке. Здесь тот же уют, та же забота об удобствах, виртуозная планировка (особенно если принять во внимание неудобную, неправильную форму участка), непередаваемое словами ощущение возвышенности, покоя и гармонии, не покидающее посетителя в интерьере даже сейчас, несмотря на утрату подлинной обстановки.

Все, что Шехтель делает на протяжении следующего десятилетия, лишь уточняет и развивает принципы, к которым пришел зодчий при проектировании особняка Морозовой. Иными стали формы. Некоторые из них совершенно утратили сходство с историческим прототипом. Таковы его значительные постройки начала века – особняки Рябушинского на Малой Никитской и Дерожинской в Штатном переулке, Московский Художественный театр, типография Левенсона в Трехпрудном переулке. Другие тяготеют к «неорусскому» стилю. К числу лучших сооружений Шехтеля в этом стиле относятся: комплекс павильонов русского отдела на Международной выставке в Глазго (1901), за который Шехтель в 1902 году

был удостоен звания академика; Ярославский вокзал, проектирование которого относится к 1902 году, собственная дача в Кунцево (1905), дача Левенсона, проект Народного дома (1902).

В особняках Рябушинского и Дерожинской, внешне не имеющих ничего общего друг с другом и с особняком Морозовой, выдержан общий принцип построения здания «изнутри наружу», от центрального (композиционного) ядра, та же система геометрических и математических зависимостей. Но в архитектурном образе зданий определеннее зазвучала диссонансность, трагическая гармония рубежного времени канунов и катастроф.

Выразительность и впечатляющая сила архитектурного образа особняка Рябушинского основаны на непосредственном взаимодействии контрастных, даже противоположных по своим характеристикам элементов, каждый из которых, в свою очередь, наделен взаимоисключающими чертами. Общий облик здания определяет противопоставление геометрически четких форм основного объема и силуэта (кубовидный объем, карнизы) и органических в своей неправильности балконов и крылец.

Великолепны интерьеры здания. Как и в особняке Дерожинской, в интерьерах определеннее, чем на фасадах, выявлена изобразительность форм, тяготеющих к природным. Их красота, богатство пространственных связей невольно заставляют забыть обо всем остальном. Планировка этого здания, как всегда у Шехтеля, продумана и целесообразна.

Заслуживает специального упоминания перестройка здания бывшего театра Лианозова для Московского Художественного театра. Поэтика молодого театра оказалась удивительно созвучной поэтике и творческому кредо зодчего. Он сумел передать в архитектурном образе интерьеров свойственное неоромантическому мироощущению модерна высокое представление о деятельности художника как о служении, о театре – как о храме искусства, месте, где происходит священнодействие. Архитектура театра – явление уникальное. Царившая в нем атмосфера сосредоточенности и изящной простоты, полное отсутствие традиционной лепнины, позолоты, продуманность колористической гаммы, скупое использование стилизованного орнамента, где повторялся мотив волны и летящей над ними чайки, создавала у зрителя ощущение значительности самого факта прихода в театр, заражала трепетным ожиданием того, что должно произойти на сцене. Зрительный зал театра спроектирован Шехтелем по принципу известного по особнякам контрасту темного низа и светлого верха: серебристо-сиреневая орнаментальная роспись потолка и фриза контрастировала с полумраком внизу подчеркнутым темно-зеленой кожей кресел партера. Нельзя не упомянуть о занавесе театра со знаменитой, летящей над волнами прекрасной белой чайкой. Символ, созданный Шехтелем, чрезвычайно емок и многозначен. В нем содержится напоминание о духовных истоках театра, связанных с драматургией А.П. Чехова.

В сооружениях «неорусского» стиля обращает на себя внимание лирическая трактовка первоисточника, вызывающая деформацию исходных форм. Зодчего интересует не буквальное воссоздание прототипов, а связанные с ними переживания. В постоянной заботе зодчего

о красоте находит выражение убежденность, что искусство должно быть полезно, прежде всего, своей способностью дарить людям радость, украшать жизнь и возвышать душу. Это ни в коей мере не означает забвения практических нужд. В архивах сохранилась докладная записка управляющего железной дорогой Москва – Ярославль – Архангельск, специально отмечавшего экономичность проекта Шехтеля: убранство Ярославского вокзала много дешевле традиционного штукатурного. В нем удобно и рационально используется застроенная площадь.

В 1898—1900 годы Шехтелем спроектированы и построены торговый дом М. Кузнецова на Мясницкой, торговый дом Аршинова в Старопанском переулке, «Боярский двор» на Старой площади. Однако в каждом из этих зданий обнаруживается либо некоторая паллиативность, либо несамостоятельность, например отголоски венского модерна.

Но вскоре Шехтель создает несколько оригинальных проектов торгово-банковских учреждений. Среди них следует особо выделить проект перестройки банка Рябушинских на Биржевой площади (1904) и неосуществленный проект банка на Никольской улице (1910).

Созданные им сооружения можно по праву отнести к шедеврам модерна в его строгом рационалистическом варианте. Шехтель сумел передать в облике зданий особенности конструкции, превратив стены из несущего элемента в ограждающую плоскость, положить в основу композиции особенности конструктивной системы. С присущим ему умением находить непредвзятые и убедительные решения он передает заложенные, казалось бы, в самой структуре сооружения художественные эффекты, ее воздушность и пространственность. В этих сооружениях Шехтеля фактура и цвет материала, их контраст и сопоставления, художественно осмысленные, превращаются в одно из важнейших средств архитектурной выразительности.

Вскоре жизнь развеяла иллюзии, разрушив утопическую веру в возможность преобразования жизни средствами искусства. По мере изживания этой утопии рождается другая – техницистская. Отражением этого является усиление рационалистических черт в позднем модерне, обращение к традиции, отмеченной чертами чисто зрительной однотипности и простоты.

В качестве примера сооружений, где наследие русского классицизма выступает полностью переосмысленным, пропущенным сквозь призму новейших веяний, могут быть названы собственный дом Шехтеля на Большой Садовой (1909), выставочное здание в Камергерском переулке (1914) и библиотека-музей А.П. Чехова в Таганроге (1910).

Весьма плодотворные искания зодчего прервала Первая мировая война. Грянула Октябрьская революция, началась Гражданская война. Строительство почти прекратилось. И хотя в середине 1920-х годов оно возобновилось, творчество Шехтеля к этому времени теряет свое авангардное значение.

Шехтель принял революцию и был в числе тех, кто сразу же начал сотрудничать с новой властью. Он был председателем Архитектурно-технического совета Главного комитета государственных сооружений, председателем художественно-производственной комиссии при НТО ВСНХ, членом и председателем комиссий жюри по конкурсам,

которые объявлялись Московским архитектурным обществом, ВСНХ, Наркомпросом. По его проекту строится павильон Туркестана на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года. В числе неосуществленных проектов – архитектурная часть обводнения пятидесяти тысяч десятин Голодной степи (1923), проект Мавзолея В.И. Ленина (1924), памятника 26 бакинским комиссарам, Днепрогэса (1925), крематория, Болшевского оптического завода и поселка при нем.

Проекты этих лет по преимуществу архаичны. Зодчий словно стремится к возрождению того, с чем прежде боролся, – к ретроспективности. То была сознательная позиция неприятия популярных в 1920-е годы идей производственного искусства, провозглашения необходимости делания вещей. Наиболее радикальные новаторы предлагали сбросить искусство с корабля современности. Однако Шехтелю назначение искусства по-прежнему виделось в красоте, вносящей радость в жизнь человека. Его неоромантическая позиция, свойственная модерну, была абсолютно чужда конструктивизму, определяющему развитие советской архитектуры двадцатых годов.

Шехтель вошел в историю отечественного искусства как крупнейший мастер, один из создателей национального варианта модерна, характерный и яркий представитель русской архитектурной школы конца 19 – начала 20-го столетия. Велико значение и Шехтеля-педагога, преподававшего композицию в Строгановском училище с 1898 года вплоть до смерти.

Умер Шехтель 7 июля 1926 года.

ВИКТОР ОРТА
(1861—1947)

Виктор Орта родился в Генте 6 января 1861 года. Год он учился в Гентской консерватории. Затем начал изучать архитектуру в Гентской Академии художеств. В 1878 году работал в Париже у архитектора Ж. Дюбуйссона. В 1880 году поступил в Брюссельскую Академию изящных искусств, где занимался у А. Бала. Первые самостоятельные работы – три дома на улице Дуз Шамбре в Генте. С 1890 года построил большой ряд домов в Брюсселе, в том числе особняк Тасселя на улице Турин.

Брюссель в 1880—1890-х годах был центром художественной культуры, где пересекались пути основных новаторских течений в искусстве. Сам Орта подчеркивал важность его контактов с художниками в процессе разработки новой архитектурной стилистики.

Не случайно поэтому, что именно бельгийцу удалось создать сооружение, начавшее линию «ар нуво» в архитектуре модерна – особняк Тасселя в Брюсселе. Этот дом был первым на континенте действительно смелым по архитектурному решению зданием. Законченный в 1893 году, когда еще не существовало никаких признаков новой европейской архитектуры, дом Орты знаменует поворотный момент в развитии архитектуры жилища.

Дом по улице де Турин стоит в окружении рядовой жилой застройки Брюсселя. Так как он должен был соответствовать условиям, обязательным для других домов, то его размеры были такие же, как и у окружающих зданий. Фасад его имеет протяженность всего семь метров. План здания, разработанный исходя из этих заранее заданных

соотношений, был решен совершенно оригинально.

В типичном брюссельском доме весь нижний этаж просматривается непосредственно от входа. Орта избежал традиционного приема, расположив этаж в различных уровнях. Таким образом, гостиная расположена на пол-этажа выше, чем холл, который ведет в нее. Разница в уровне – лишь один из способов, которые Орта применил, чтобы придать гибкость планировке нижнего этажа. Он сделал полым массивный корпус дома, введя световые шахты, которые служили новыми необычными источниками освещения при таком узком фасаде. Фотографии не могут передать поразительных соотношений, которые существуют между этими расположенными на различных уровнях помещениями.

Домом Орты восхищались по двум причинам: он точно соответствовал вкусам владельца, и в нем полностью отсутствовали какие-либо черты прежних исторических стилей. Пять лет спустя после того, как дом был построен, Людвиг Хевеши, австрийский критик, опубликовал статью, из которой видно, какое значение придавали современники дому, построенному Ортой.

«Сейчас, в 1898 году, в Брюсселе живет самый вдохновенный из современных архитекторов – Виктор Орта… Его известности ровно шесть лет, она началась со строительства дома г. Тасселя на улице де Турин. Это один из первых известных современных домов, который так же подходит его владельцу, как безупречно скроенное платье. Этот дом идеально обеспечивает «среду обитания» тому человеку, для которого он построен. Дом очень прост и логичен. Но – и отметим это – в нем ни малейшего подражания какому-либо историческому стилю. Его линии и изогнутые поверхности обладают редким очарованием».

В гостиной Королевского павильона в Брайтоне (1818) Джон Нэш совершенно открыто показал чугунные колонны и балки, которые входили в конструкцию каркаса, но никто до Орты не осмелился обнажить конструкцию внутри жилого дома. В доме Орты на лестнице имеются колонны и балки, которые привлекают внимание своей формой и декором. Гостиная еще более примечательна в этом отношении: несущая балка двутаврового сечения совершенно открыто проходит через комнату.

Первое впечатление об интерьере дома посетитель получает от чугунной колонны, как бы растущей из приподнятой лестничной площадки первого этажа. Изогнутые чугунные «листья» отходят от ее капители, имеющей форму вазы. Своей формой капители отчасти напоминают простые растения, а отчасти своеобразные абстрактные рисунки. Их линии свободно продолжены на гладкой поверхности стен и свода и на мозаике пола в виде динамических криволинейных узоров.

Дом на улице де Турин представляет собой первый случай применения принципов «нового искусства» в области архитектуры. Здесь впервые становится явным основной элемент нового стиля – чугунная конструкция. Что представляют собой эти линии, как не развернутые ленты и розетки, которые встречаются под карнизами многих бельгийских железнодорожных вокзалов? С них просто сорван псевдоготический или ренессансный маскарад.

Архитектура фасада дома на улице де Турин так же оригинальна, как и интерьер. Эркер – стандартная деталь каждого дома в Брюсселе –

сохранен, но Орта превратил его в криволинейную поверхность с глубокими остекленными проемами. Гладкая стена незаметно переходит в эту выступающую часть фасада. Несмотря на новое моделирование, фасад для того времени, когда был построен дом, в достаточной мере консервативен: это просто обычный тип массивной каменной стены.

На вопрос, каким путем он пришел к строительству такого новаторского сооружения, как дом на улице де Турин, Орта летом 1938 года ответил, что в годы его молодости начинающий архитектор имел перед собой три пути: стать специалистом по «стилям» ренессанса, классики или готики. Орта считал такие ограничения нелогичными: «Я спрашивал себя, почему архитекторы не могут быть столь же независимыми, как художники?» Таким архитектор видел Балата, которого считал своим учителем. «Балат – классик и новатор, лучший бельгийский архитектор XIX века», – говорил Орта.

С современной точки зрения, дом по улице де Турин примечателен тем, что здесь использованы возможности, возникшие в связи с применением новых материалов, и осуществлено свободное расположение комнат на разных этажах. Это одна из первых в Европе попыток нового архитектурного решения пространства тем методом, который Ле Корбюзье позднее назвал «свободным планом».

С 1897 года Орта преподавал в Брюссельской Академии изящных искусств. В том же году он построил в Брюсселе Народный дом. Его изгибающийся фасад из стекла и металла представляет собой одно из самых смелых архитектурных решений эпохи. Свежесть замысла, столь характерная для здания на улице де Турин, еще сильнее проявляется в Народном доме. В этом здании профессионального союза Орта поистине проявил себя пионером, как назвал его один из современников. Его фасад, внутреннее пространство, интерьер очень отличаются от прежних работ Орты. Посетители сразу попадают в обширную столовую с широкими проемами и обнаженным чугунным каркасом. Орта поместил лекционный зал, которым пользуются сравнительно редко, на верхнем этаже. В каждой детали Народного дома чувствуется рука опытного архитектора, который вместе с тем был и гениальным изобретателем.

В начале XX века Орта построил несколько торговых зданий. В 1901 году применил при постройке здания магазина «Нововведение» (Брюссель) открытый железный каркас.

В 1915 году Орта жил в Лондоне, а вскоре переехал в США. Здесь он оставался до 1918 года, до окончания Первой мировой войны. В 1922—1928 годах архитектор создал проект Дворца изящных искусств для Брюсселя.

Орта сделал блестящую карьеру. С 1927 года он руководил Брюссельской Академией изящных искусств.

Для стиля Орты характерна подчеркнутая новизна и даже сенсационность. Он не только создал новый архитектурный декор, но и активно использовал те формы, которые уже широко бытовали, но пользовались статусом «новых», «современных». Поэтому в творчестве Орты возникло сочетание эстетики символизма иррационалистического «органического» начала и рационалистических тенденций. Соединение этих противоположных течений можно наблюдать в решении главного

фасада Народного дома, который имеет «органический» свободный план, а в вертикальной плоскости являет собой типичный пример рационализма конца XIX века.

В этом смысле Орта продолжал весьма устойчивую во Франции традицию – романтическую интерпретацию готики, когда формы готической архитектуры сравнивались с формами растительного мира. Готическая ажурность, свойственная многим произведениям этих архитекторов, шла из этого источника. «Я хочу уже в фасаде выразить план и конструкцию здания так, как это делалось в готике, – говорил Орта, – и подобно готике выявить материал, а природу отобразить в стилизованном декоре».

Жизнь архитектора оборвалась 9 сентября 1947 года.

АНРИ ВАН ДЕ ВЕЛЬДЕ (1863—1957)

Анри Ван де Вельде, один из основоположников бельгийской ветви «стиля модерн» – «Ар нуво», стоит в ряду крупнейших архитекторов-новаторов рубежа XIX–XX веков. Его творчество, отражая всю сложность этого переходного периода, полно противоречий. Богато одаренный – музыкант, художник, архитектор и литератор, – он соединил в себе талант теоретика, практика и педагога.

Анри Клеманс Ван де Вельде родился в Антверпене 3 апреля 1863 года. Учился живописи с 1880 по 1882 год в Академии художеств. В 1884—1885 годах он продолжил учебу в Париже у Карлоса Дюрана. Участвовал в организации художественных групп «Альз ин Кан» и «Независимого искусства». В 1888 году был принят в авангардистское общество «Ле Вингт», где познакомился с П. Гогеном и У. Моррисом.

Моррис оказал большое влияние на Ван де Вельде. Однако в круг источников, формировавших его взгляды, входили произведения философов и литераторов, непосредственно связанных с эстетикой символизма. Среди них называют Ницше, Липпса, Вундта, Ригля, Воррингера, Уайльда, Метерлинка, д'Аннунцио. Не случайно поэтому Ван де Вельде интерпретирует доктрину Морриса в духе идеологии символизма. Это касается, например, важнейшего положения о народных источниках «нового искусства», которое от Морриса было воспринято неоромантическим направлением модерна. Ван де Вельде решительно изменил смысл этого положения. «Художники заблуждались, полагая, что новое искусство можно заимствовать у народа, в то время как его, напротив, надо создавать для народа», – писал он в одной из своих ранних работ.

Действительно, связь с народным творчеством ощущается в практической деятельности Ван де Вельде только через влияние английского «Движения искусств и ремесел». Однако если это влияние и чувствуется в ранних его постройках, то в зрелом творчестве Ван де Вельде оно менее заметно.

Первый период творческой жизни Ван де Вельде – до 1900 года – период творческого самоопределения. Он начал с занятий живописью, отдав дань увлечения импрессионизму и пуантилизму. Войдя в 1889 году в бельгийскую художественную группировку «Группа двадцати», он активно участвовал в ее выставках, где экспонировались крупнейшие живописцы

того времени – Моне, Писсарро, Гоген, ван Гог, Сера, Тулуз-Лотрек.

С начала 1890-х годов он выступал и в печати как художественный обозреватель. С 1893 года Ван де Вельде оставил живопись, увлекся книжной графикой, а затем и прикладным искусством, проектированием мебели. Ван де Вельде создал украшения и мебель для редакций журналов «Новое искусство» Бинга и «Современный дом» Мейера Грефе. На Дрезденской художественной выставке 1897 года он представил ткани, обои, мебель.

В 1894 году Ван де Вельде выполнил первый архитектурный заказ – дом Сете в Дивеге. В 1895—1896 годах он построил собственный особняк «Блуменверф» в Эккле близ Брюсселя, где все детали тщательно прорисованы в «стиле модерн», одним из создателей которого он был. Вилла привлекла всеобщее внимание. Планы и фасад здания прорисованы мастером в соответствии с функциональным назначением, но, вопреки своему же протесту против подражания «стилям прежних эпох», Ван де Вельде много заимствовал от свободной планировки английского коттеджа. Уже в этом здании заметно тяготение Ван де Вельде к рационализму, не получившее, однако, последовательного выражения. Его образ мыслей был связан с немецким романтизмом, он был слишком зависим в своем творчестве от литературы и живописи.

Зрелым мастером Ван де Вельде переехал в 1900 году в Германию. Он совершал длительные лекционные поездки по стране, пропагандируя свои художественные принципы. В 1900—1902 годах он выполнил внутреннюю планировку и отделку интерьеров Фолькванг-музеума в Хагене, создав одно из типичнейших произведений «стиля модерн».

В 1902 году Ван де Вельде переехал в Веймар в качестве советника по делам искусств Великого герцога. Он стал одним из организаторов Веркбунда и прославился как педагог, основав Высшее техническое училище прикладных искусств. В 1906 году Ван де Вельде построил новое здание школы, свидетельствующее о развитии рационалистической тенденции в его творчестве. Тогда же он построил и собственный дом в Веймаре.

Метод преподавания в училище отличался от традиционного. Отрицалось изучение прежних стилей с целью подражания им. Ученики обучались технике рисунка, изучали цвет как самостоятельную дисциплину и главное внимание уделяли орнаменту, который должен был выражать функциональное назначение и свойства применяемого материала. Работы училища были показаны на выставке Веркбунда в Кельне в 1914 году.

Выступление Ван де Вельде на этом собрании Веркбунда является одним из важнейших документов истории архитектуры модерна. В нем по существу подведены итоги развития линии «ар нуво», которое фактически завершилось выставкой в Кельне. Выступая против типизации и стандартизации, необходимость которых доказывал Герман Мутезиус, Ван де Вельде заявил: «Каждый художник – пламенный индивидуалист, свободный, независимый творец; добровольно он никогда не подчинится дисциплине, которая навязывает ему какой-нибудь тип или канон». Здесь «пламенный индивидуализм», присущий многим представителям символизма, вступает в противоречие с дисциплиной формы – непременным атрибутом всякого стиля.

Провозглашая «естественность», «стихийность» основой художественного творчества, Ван де Вельде, по существу, отказывался признать возможность достижения той цели, к которой стремился всю жизнь. Он признал только, что «нечто материально и морально обязательное» создает предпосылки формирования стиля, и отмечает, что «художник охотно подчиняется им и идея нового стиля вдохновляет его сама по себе. Вот уже двадцать лет многие из нас ищут такие формы и декор, которые соответствовали бы нашей эпохе». Однако Ван де Вельде не считал, что эти формы и декор уже найдены. «Мы знаем, – говорил он далее, – что еще многим поколениям предстоит работать над тем, что начали, прежде чем окончательно сформируется облик нового стиля, и что лишь после длительного периода усилий можно будет вести речь о типах и типизации».

Для этой же выставки Ван де Вельде построил театр, использовав новаторские приемы планировки и оборудования сцены в соответствии с поисками молодых режиссеров в области сценического искусства. Несмотря на мастерство прорисовки деталей и единство интерьера, внешнего облика здания и оформления прилегающей территории, Ван де Вельде, использовав мотивы «стиля модерн», уже изжившего себя, не сумел подняться до уровня принципиальной новизны решений лучших построек выставочного комплекса.

Ван де Вельде считал преждевременной коренную ломку архитектуры, которую в это время отстаивали его более радикально настроенные коллеги, так как считал, что еще не подготовлены кадры для воплощения этих идей. Он не примкнул к главному течению в развитии современной архитектуры и не занимался его главными проблемами – градостроительством, принципами формирования пространства и т д. Он работал только для обеспеченных заказчиков, имевших средства на оплату квалифицированных мастеров-ремесленников.

Покинув Германию в 1917 году, Ван де Вельде недолго работал в Швейцарии и Голландии, а затем вернулся на родину, где продолжал практическую деятельность. Он организовал и с 1926 по 1935 год возглавлял Высший институт декоративного искусства в Брюсселе, развивая идеи, заложенные им в Веймаре.

Высоко ценя в искусстве современность, Ван де Вельде интуитивно, как тонкий художник, чувствовал веяние времени. Это помогло ему создать свое последнее сооружение, временное здание музея Кроллер-Мюллер в Оттерло в Голландии (1937—1954). Простота сооружения функциональна: буквально ничего нет лишнего. Специальные устройства обеспечивают равномерность верхнего света в экспозиционных залах. Четкий график осмотра завершается у сплошь остекленного торца здания, образующего органичный переход к окружающему парку с озером, где продолжается экспозиция скульптур. Это делает музей Кроллер-Мюллер образцом современного музейного здания. Противоречивость творчества Ван де Вельде отражает проект постоянного здания музея – монументальный, архаичный, в духе национально-романтического стиля, который, к счастью, не осуществился.

Творчество Ван де Вельде в основных произведениях демонстративно антитрадиционно и подчеркнуто космополитично, что сразу отличает наследие мастера от неоромантического направления модерна. «Моя цель выше простых поисков нового, речь идет об основаниях, на которых мы строим свою работу и хотим утвердить новый стиль», – писал Ван де Вельде.

То, что он соединял проблему стиля с проблемой синтеза искусств, было характерно для эстетики модерна в целом. Особенность позиции Ван де Вельде заключалась в отказе от антииндустриализма неоромантического толка.

Ван де Вельде считал, что промышленность способна привести искусство к синтезу. «Если промышленности снова удастся сплавить стремящиеся разойтись искусства, то мы будем радоваться и благодарить ее за это. Обусловленные ею преобразования – не что иное, как естественное развитие материалов и средств выразительности различных областей искусства и приспособление к требованиям современности».

Современность требовала, по его мнению, создания нового стиля – нового символистического языка художественных форм. «Я стараюсь изгнать из декоративного искусства все, что его унижает, делает бессмысленным, и вместо старой символики, утратившей всякую эффективность, я хочу утвердить новую и столь же непреходящую красоту», – писал Ван де Вельде.

С 1947 года Ван де Вельде поселился в Швейцарии, в Оберегери, где и скончался 25 октября 1957 года в возрасте 94 лет. Последним трудом Ван де Вельде являются его мемуары, в которых он подробно описывает свою творческую жизнь и раскрывает свою теоретическую концепцию.

ЙОЗЕФ ОЛЬБРИХ
(1867—1908)

Йозеф Мария Ольбрих был уроженцем города Троппау в Силезии, теперь это чешский город Опава. Родился Йозеф 22 декабря 1867 года. В 1882—1893 годах Ольбрих занимался сначала в Венской школе прикладных искусств, затем в Академии искусств. В академии он учился архитектурному мастерству у профессора Карла фон Хазенауэра, преемником которого стал позднее Отто Вагнер. В первые же годы учебы в академии Ольбрих выделился среди прочих последователей Вагнера.

По окончании академии Ольбрих получил право стажироваться в Риме, но отказался и остался ассистентом в мастерской профессора Вагнера. Вероятно, идеи профессора привлекали учеников академии. Но Ольбриха занимали не только идеи обновления зодчества, высказанные Вагнером, а и новый заказ – проектирование Венской железной дороги, полученный мастерской Вагнера. Молодой архитектор не мог упустить возможности попробовать себя в столь крупномасштабной работе, как проектирование подземки. Через четыре года Ольбрих вполне сформировался как зодчий, о чем свидетельствует его дальнейшее творчество.

Став членом Венского Сецессиона, Ольбрих спроектировал выставочный зал – Дом Сецессиона (1897). Этот выставочный зал с малорасчлененными объемами и нарядным венчанием (металлическая ажурная корона-купол с листьями лавра как символа искусства) по формам

сродни некоторым вагнеровским станциям подземки, в особенности станции «Хицинг». Но это сходство едва ли связано с каким-либо подражанием – скорее, оно вызвано предпочтением компактной кубической формы здания.

Среди самостоятельных ранних работ Ольбриха – ряд жилых интерьеров, с одобрением отмеченных в 1900 году прессой. Характеризуя венскую виллу Фридмана, спроектированную Ольбрихом, искусствовед Л. Хевеши называл ее автора «поэтом пространства», а само здание – «вполне современным домом».

Уже через год после строительства Дома Сецессиона, в 1899 году, Ольбрих получил приглашение работать в основанной герцогом Гессенским Колонии художников города Дармштадта. В связи с этим Ольбрих ушел из Сецессиона в 1901 году. В Дармштадте зодчий занимался проектированием поселка для членов Колонии. Почти все особняки художников, а также специальный выставочный комплекс на Матильденхоэ выстроены по эскизам Ольбриха. Здесь зодчий получил замечательную возможность создать целую серию домов-особняков, чем внес немалый вклад в архитектуру индивидуального жилища модерна. У Ольбриха, как и у современников Беренса, Гофмана, Лооса, американца Райта, в таких постройках преобладает пространство с разными высотами. Разновысотность интерьера позволяет изменять условия освещения и получать красивые эффекты. Например, в доме Кристиансена – одном из лучших жилищ этого комплекса – главное внимание уделено вестибюлю с лестницей, мягко освещенному верхнебоковым светом. Ольбрих создает уютный уголок отдыха с угловым камином в обшитой деревом нише гостиной. Разница высот интерьера проявилась в объемах сооружений Ольбриха через мансарды, крутые с надломленными скатами крыши, а также через эркеры, балконы и террасы.

Красив собственный дом Ольбриха – почти кубообразный, с двускатной изломанной крышей, стоящий на круто спадающем рельефе. Сильный цветовой аккорд вносит широкая керамическая панель, горизонтальным поясом протянувшаяся на фасаде дома в уровне окон первого этажа. На ней в шахматном порядке чередуются светлые и темные плитки с одинаковым спиральным орнаментом, такой же рисунок варьируется в рисунке металлических решеток ограждений.

Схема дома с мансардой применена в домах Келлера, Кристиансена. В доме Дейтерса она дополнительно включает асимметрично поставленную на углу башенку. Необычен в этой серии дом Габиха – у него плоская крыша и обнаженная простота форм, что предвещало новое направление в творчестве Ольбриха, во многом предварявшее зодчество Лооса и Гофмана. Серия дармштадтских особняков 1900—1903 годов – едва ли не самый ранний в Европе образец современных жилищ. Возможно, Вагнер в 1908 году не напрасно назвал эту работу Ольбриха «эпохальным произведением» – ведь серия жилищ для художников явилась примером законченной композиции дома-особняка XX века.

Кроме жилищ, в Дармштадте Ольбрих спроектировал еще культурный центр поселка художников с выставочным залом и башней «Хохцайтстурм», построенной в честь годовщины свадьбы герцога Гессенского. Выставочный зал не повторяет той схемы, которую Ольбрих

применил для Дома Сецессиона. Самая причудливая часть этого центра – гордая башня с округлыми ступенями в силуэте, она воспринимается как удивительная вариация на тему полукруглых фронтонов в зданиях эпохи неоренессанса. К ней по силуэту весьма близка башня железнодорожного вокзала в Хельсинки архитектора Э. Сааринена (1904—1912). Несколькими десятилетиями позже возник чуть более лапидарный силуэт в башнях капеллы Богоматери в Роншане у Ле Корбюзье.

Оценивая эту работу Ольбриха в целом, надо отметить не столько ее оригинальные частные детали, сколько сам ее смысл: Дармштадтская колония – жилой поселок с культурным центром, по словам Г. Арнассона, это – «ранний современный пример спланированной общины и культурного центра». Исключительно важно то, что Ольбрих подошел комплексно к решению схемы такого поселка, явившегося большой удачей в европейском градостроительстве. Этот «документ немецкого искусства» удостоверил полную зрелость сецессионизма как художественного явления.

Получив в 1908 году приглашение в Дюссельдорф, Ольбрих успел осуществить там лишь один свой замысел – построить универмаг Тице, отличающийся ясной разработкой планов и конструкций, динамичной живостью объемов. Преждевременная смерть – 8 августа 1908 года – оборвала творческий путь мастера в самом расцвете таланта.

Интереснейшей стороной творчества Ольбриха являются его работы в области прикладного искусства. Ольбрих известен как автор изделий из серебра (портсигары, посуда), керамики и стекла. В их формах заметно пристрастие автора к четкой геометризации объемов и вместе с тем – к плавным округлым переходам. Изделия отличаются гравировкой и рельефными украшениями, изяществом затворов и ручек. Орнаментика Ольбриха содержит геометризованные мотивы с водяными растениями, спиральные завитки. В архитектурной отделке мастер стремился добиваться единства путем применения одинаковых мотивов для разных элементов и материалов, умело стилизуя мотив для каждого материала. Результатом этого явилось богатство вариаций одной и той же орнаментальной темы и ее сплав с материалом исполнения. Не в этом ли причина популярности, завоеванной модерном у современников? Ведь модерн поощрял к работе в конкретном материале, а не к абстрактному формотворчеству. Как раз в этом одна из сильнейших сторон искусства Йозефа Ольбриха.

Будучи одним из лидеров Венского Сецессиона, Ольбрих постоянно участвовал в его выставках, став известным не только как зодчий, но и как дизайнер, автор интерьеров, отличающийся широтой интересов. Если бы не ранняя смерть, он, вероятно, создал бы еще более выдающиеся произведения. Но и то, что осталось после Ольбриха, говорит о его незаурядном таланте и современных устремлениях.

В модерне искусство Ольбриха наметило переход от насыщенного декоративизмом искусства сецессионизма к пуризму и стало соединительным звеном между искусством Вагнера, Лооса и Беренса.

ИВАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ ЖОЛТОВСКИЙ (1867—1959)

Пожалуй, ни одна творческая личность в истории советской архитектуры не привлекала такого пристального внимания, не вызывала

столь противоположных мнений, яростных споров и противоречивых оценок, как личность Жолтовского. Его называли классиком и эпигоном, новатором и подражателем, у него желали учиться и потом пытались забыть все то, что он внушал. Его теоретические воззрения развивали, опровергали, в них видели открытие и говорили об их несамостоятельности. В то же время и противники Жолтовского, и его сторонники, архитекторы самых разных творческих ориентаций и пристрастий, единогласно признавали за Жолтовским высокий профессионализм и преданность делу. Всего сказанного достаточно, чтобы убедиться в неординарности фигуры мастера, которого не один десяток зодчих называют учителем.

Иван Владиславович Жолтовский родился 27 ноября 1867 года в белорусском городе Пинске. В двадцать лет Иван поступил в Петербургскую Академию художеств. Учеба в академии продолжалась одиннадцать лет не из-за нерадивости студента, а потому, что Жолтовский, как и многие его однокашники и сверстники, параллельно с занятиями в академии «помощничал» у ряда крупных петербургских архитекторов.

Именно эта практическая работа определила в дальнейшем важную черту творчества Жолтовского – доскональное знание строительства, понимание профессии архитектора в точном смысле слова как «главного строителя». В течение всей жизни Жолтовский много времени проводил на стройке, подчас не только ведя архитектурный надзор, но и обучая каменщиков, штукатуров, плотников тонкостям ремесла.

В 1898 году Жолтовский защитил дипломный проект «Народный дом», включающий в себя столовую, театр и библиотеку, выполненный им в мастерской профессора Л.И. Томишко, и получил звание архитектора-художника. После окончания академии Жолтовский проездом в Иркутск, куда он собирался переехать работать, остановился в Москве и здесь получил приглашение преподавать в Строгановском училище. С тех пор Жолтовский жил в Москве постоянно.

Одна из первых его московских работ – участие в проектировании гостиницы «Метрополь», которая почти перед самым завершением, в 1902 году, сгорела. На этом месте построено ныне существующее здание гостиницы.

В 1903 году он, выиграв конкурсное соревнование, получил возможность строить здание Скакового общества на Беговой улице. По условиям конкурса здание требовалось спроектировать в формах ложной английской готики. Удовлетворив требования конкурса, Жолтовский выполнил второй вариант, в котором опирался на более близкие ему формы русской классики. Исследователи русской архитектуры рубежа веков Е. Борисова и Т. Каждан писали: «Это скорее свободная вариация на темы русского ампира и итальянского ренессанса, чем последовательная стилизация. Многие классические мотивы получили здесь новый, почти неузнаваемый характер».

Исследователи отмечают «двойственный» характер построек Жолтовского, выполненных в начале века, определенное смешение мотивов архитектуры ренессанса и русского классицизма, например в особняке Носова на Введенской площади в Москве (1907—1908).

Другой проект Жолтовского тех лет – загородный дом в имении Руперт под Москвой – был уже выполнен, по мнению одного из ведущих архитектурных критиков этого времени Г. Лукомского, «в строгом стиле палладианских вилл близ Виченцы».

В конгломерате архитектурных направлений первого десятилетия XX века вкусовое пристрастие Жолтовского к антично-ренессансной традиции было практически единичным. Таким образом, Жолтовского, строго говоря, нельзя отнести к неоклассикам, поскольку уже в своих ранних работах он начал тяготеть не к русскому классицизму, а к ренессансу.

И в студенческие годы, и позднее в перерывах между летними строительными сезонами Жолтовский много путешествовал, знакомясь с самыми разнообразными памятниками архитектуры. Особой любовью Жолтовского была Италия. Он был там двадцать шесть раз, прошел ее вдоль и поперек, и каждое путешествие запечатлевал в акварелях, зарисовках, кроках, обмерах, которыми постоянно пользовался в работе. Его цепкая профессиональная память хранила множество деталей, обломов, орнаментов, решений тех или иных узлов и т д. Он настолько хорошо знал итальянский язык, что позднее перевел трактат – четыре книги об архитектуре Палладио, любимейшего им мастера, чье творчество неоднократно толкало Жолтовского на подражание.

Одной из наиболее ярких попыток в этом отношении явился особняк Тарасова на Спиридоновке (1909—1912), считавшийся в свое время одним из лучших зданий Москвы после эпохи классицизма. Дом на Спиридоновке важен еще и потому, что он один из первых свидетельств становления широко известной теории архитектурного организма, которую всю жизнь разрабатывал мастер.

Одним из положений этой теории было положение о «росте» архитектурного сооружения. «Обращаясь к классическим памятникам зодчества и органической природы, – писал А. Власов, – И.В. Жолтовский указывает на возможность построить художественно закономерное сооружение двумя основными способами: постепенно облегчая массы в вышележащих частях композиции или, наоборот, утяжеляя их. Жолтовский доказывает преимущество первого способа построения, поскольку он позволяет создать образ более легкого здания, обладающего «динамикой роста»».

В особняке Тарасова была сделана попытка проверить это положение на практике. В основу проекта Жолтовский положил сооруженное Палладио в Виченце палаццо Тиене, фасады которого утяжеляются кверху, и «переложил» его в других пропорциях – в соотношениях знаменитого Дворца дожей.

В начале XX века началась и педагогически просветительная деятельность Жолтовского. Речь идет в данном случае не только о его преподавании в Строгановском училище, а скорее о душевной потребности Ивана Владиславовича иметь учеников, не формально, а для того, чтобы сделать достоянием многих то, что было им познано. Свидетельством тому служат слова, опубликованные в «Архитектурно-художественном еженедельнике» за 1914 год: «Художник-архитектор И.В. Жолтовский много лет уже с большой любовью делится своими обширными познаниями

в этой области с каждым интересующимся товарищем, и сейчас уже найдется немало таких, которые многим в своем художественном развитии обязаны ему».

Многосторонняя деятельность Жолтовского уже в предреволюционные годы получила признание – в 1909 году «за известность на художественном поприще» зодчему было присвоено звание академика архитектуры.

Октябрьскую революцию Жолтовский встретил зрелым мастером, снискавшим достаточно большую известность. За годы работы дипломированным архитектором он построил несколько загородных усадеб и сооружений под Москвой, в том числе усадьбу Липовка (1907—1908), жилые дома в Удомле (1907) и в Бережках (1910), а также целый ряд зданий в Москве: особняк в Мертвом переулке (1912), жилые дома для завода АМО (1915) и т д. Пробовал он силы и в промышленном строительстве: возвел текстильную фабрику в Костромской губернии (1911—1912).

В первые же месяцы после установления Советской власти Жолтовский активно включился в работу. 19 июня 1919 года Луначарский из Петрограда писал Ленину: «Дорогой Владимир Ильич. Горячо рекомендую Вам едва ли не самого выдающегося русского архитектора, приобретшего всероссийское и европейское имя, – гражданина Жолтовского. Помимо своего большого художественного таланта и выдающихся знаний, он отличается еще и глубокой лояльностью по отношению к Советской власти».

Вскоре Жолтовский был лично представлен Ленину, неоднократно с ним встречался, об этих встречах Иван Владиславович оставил интересные воспоминания.

Активность Жолтовского в первые послереволюционные годы просто поражает. В 1918 году он возглавлял архитектурный подотдел отдела ИЗО Наркомпроса, руководил архитектурно-планировочной мастерской (бюро) по перепланировке центра и окраин Москвы, занимал должность профессора в Государственных свободных художественных мастерских. В последующие два-три года он выступал как член жюри многих конкурсов, создал целый ряд проектов, работал в Российской Академии художественных наук (РАХН), занимая пост председателя архитектурной секции, и т д.

Крупнейшими работами Жолтовского периода 1918—1923 годов явился проект перепланировки Москвы, которым совместно с Щусевым он руководил в мастерской Моссовета, а также проект генерального плана и целого ряда павильонов Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, открывшейся в Москве 19 августа 1923 года.

На проект генерального плана выставки был объявлен открытый конкурс. Однако ни один из двадцати семи представленных проектов не удовлетворил жюри. Жолтовский опоздал с подачей проекта и, строго говоря, в конкурсе не участвовал. Тем не менее именно его проект был признан жюри наиболее удовлетворяющим условиям конкурса и пригодным к осуществлению. Кроме генерального плана Жолтовскому также было поручено проектирование целого ряда выставочных павильонов и

сооружений.

Основная архитектурно-планировочная идея генерального плана заключалась в создании большого свободного пространства, решенного в виде партера, в центре которого первоначально предполагалось соорудить фонтан с символической скульптурой пробуждающейся России. К ней, как к центру, обращались отдельные павильоны выставки, стоящие в парке. Однако фонтан построен не был.

Жолтовский воспринял реку как ведущую тему в композиции, подчинив ей всю пространственную организацию территории выставки, раскрыв ее на всей протяженности к воде.

«Большим успехом мастера, – писал А. Власов, – являлась также архитектура созданных им павильонов. Исконный материал русского сельскохозяйственного строительства того времени – дерево – зажил в композициях И.В. Жолтовского новой архитектурной жизнью. Зодчий не стал прятать этот материал под штукатурку или другую «монументальную» оболочку. Дерево применялось в самых разнообразных целях – для опор, для балок, стен, перекрытий, декоративных деталей и пр. Но мастер придал дереву новую, повышенную выразительность, архитектурно подчеркивая его тектоническую роль».

Одновременно с обширной проектной и организационной деятельностью Жолтовский много преподавал – на архитектурном факультете Свободных художественных мастерских, а затем во Вхутемасе, – противопоставляя новым методам обучения, пропагандируемым «левыми» архитектурными силами, устоявшиеся.

Благодаря Жолтовскому, его последовательности и настойчивости «в 1918—1922 годах через циклы бесед Жолтовского в Училище живописи, ваяния и зодчества (затем в Свободных художественных мастерских и во Вхутемасе) и в руководимых им мастерских Моссовета и Наркомпроса прошла большая группа талантливых зодчих – Н. Ладовский, К. Мельников, Н. Докучаев, С. Чернышев, И. и П. Голосовы, Э. Норверт, Н. Колли, В. Кокорин, В. Владимиров, Г. Гольц, С. Кожин, М. Парусников, В. Фидман и другие», – писал историк советской архитектуры Хан-Магомедов.

«Воспитывая архитекторов, – писали его ученики, – Жолтовский постоянно внушает им мысль о том, что архитектура – это не бумажное формотворчество, а искусство строить. Он требует от своих учеников глубокого проникновения во все детали строительного дела, рекомендует им изучать под руководством опытных мастеров кладку фундаментов, каменотесные, плотничьи, столярные, штукатурные и лепные работы».

В 1923 году Жолтовский уехал в Италию, где построил на выставке в Милане советский павильон, а когда спустя три года вернулся в Москву, то обнаружил, что маятник архитектурной жизни резко качнулся в сторону «левых» течений. За время его отсутствия организационно оформились и стали достаточно авторитетными АСНОВА и ОСА. В первые ряды выдвинулись зодчие, многие из которых еще вчера были его учениками, а теперь, казалось, стремились опровергнуть любые истины, совсем еще недавно безоговорочно принимавшиеся как аксиомы.

Жолтовский оказался словно на распутье. В 1926—1927 годах он сделал три проекта, которые свидетельствуют о сложных творческих исканиях мастера. Речь идет о здании Госбанка на Неглинной, о котельной

МОГЭСа на Раушской набережной и о Доме Советов в Махачкале. Эти сооружения позволяют говорить о том, что мастер пробовал свои силы в разных творческих направлениях. Особенно интересен в этой связи Госбанк.

В здании банка зодчий органично соединил внешне, казалось бы, совершенно несовместимые и, строго говоря, в рамки одной стилистической традиции не укладывающиеся решения: классически выверенный каменный ордерный фасад, выходящий на Неглинную, и громадный стеклянный витраж, «упакованный» в сетку сот металлического каркаса на фасаде явно делового, утилитарного здания, каким выглядит банк со стороны переулка. Таким образом, художественно-образное решение, соответствующее объемно-пространственной композиции, способствует созданию представления о гармонично сосуществующих двух зданиях, объединенных общей функцией.

В здании котельной МОГЭСа Жолтовский еще дальше продвинулся по пути художественного освоения новых архитектурных форм. Он вовсе отказался от ордерной системы и ренессансного декора, однако сохранил принципы гармонизации, присущие классической архитектуре. Впервые в своей практике, столкнувшись с новыми для классической традиции материалами – металлом и стеклом, он нашел им принципиально новое применение. Сплошь стеклянная стена фасада решена группами сильно выступающих вперед граненых эркеров и воспринимается не как ограждающая плоскость, инертная «выгородка» в пространстве, а как упругая оболочка, самостоятельно формирующая облик сооружения.

В 1931 году Жолтовский по приглашению организаторов участвовал во Всесоюзном конкурсе на проект Дворца Советов. Несмотря на обвинения в ретроспективизме, высказываемые в печати, проект Жолтовского был настолько убедительным, что удостоился одной из трех высших премий, наряду с Б. Иофаном и американским архитектором Г. Гамильтоном. Более того, несомненно, его проект был одним из тех, который повлиял на формулирование дальнейших задач проектирования Дворца.

С именем Жолтовского в первую очередь связывается установка на «историзм» как методологическую основу архитектурного творчества, ему приписывается едва ли не решающая роль в той творческой перестройке, которую претерпела советская архитектура в начале 1930-х годов, и в которой по сложившейся традиции значительное место отводится конкурсу на Дворец Советов.

И все-таки предпочтение было отдано не проекту Жолтовского, а проекту Дворца Иофана.

В 1932 году Жолтовскому было присвоено звание заслуженного деятеля науки и искусства РСФСР. В это время зодчий был занят проектированием и строительством жилого дома на Моховой. Это сооружение вызвало массу откликов в печати. Его то называли гвоздем майской архитектурной выставки 1934 года, то хвалили, то ругали, то называли образцом, то чуть ли не требовали снести. Вот что писал Щусев: «Дом, построенный Жолтовским на Моховой, называют гвоздем выставки и сезона и сравнивают его красоту с красотой павловского гренадера, который ходит в кирасе по улицам современной Москвы. Дом Жолтовского

будто бы является сколком архитектуры XVI века, хотя следовало бы знать, что в XVI веке была принята иная система конструкции для сооружения зданий. Конструкция дома Жолтовского ближе к современной. Большие стеклянные поверхности и колонны, которые поддерживают стены здания, делают дом современным. Научная критика должна отметить, что Жолтовским применена современная, а не архаическая конструкциядома…

Это – архитектурная работа, которая подобна написанию в музыке специального этюда на ту или иную тему… Жолтовский когда-то мне говорил: «Я выступаю с классикой на Моховой, и если провалюсь, то провалю принципы классики»… Я считаю, что даже в Европе трудно найти мастера, который так тонко понял бы классику. Эта постройка является большим завоеванием современной архитектуры».

Обаяние облика дома на Моховой с его тщательно прорисованными и не менее тщательно выполненными деталями, его монументальность, так отвечавшая веяниям времени, и в то же время пластическое богатство фасадов стали примером для подражания. Нельзя не отметить и еще одну особенность – кажущуюся для непосвященного легкость удачи, легкость открытия новых путей в архитектуре. Многим казалось, что достаточно изучить классические образцы для того, чтобы раскрылись тайны создания истинных произведений архитектуры. Интересно в связи с этим привести высказывание одного из учеников Жолтовского: «Конечно, такой дом мог построить только один Иван Владиславович Жолтовский. Даже мы, его ближайшие ученики, не в силах такой вещи одолеть».

В 1933 году были созданы архитектурно-планировочные мастерские Моссовета. Жолтовский возглавил мастерскую № 1, которая строила свою работу «на базе глубокого изучения культурного наследия – лучших образцов классической архитектуры, критически их осваивая и стремясь к максимальному повышению общего культурного уровня и уровня работ мастерской». Эти слова на долгие годы определили творческую направленность работы как самого Жолтовского, так и его школы.

Середина и конец 1930-х годов были очень плодотворны для зодчего. Он создал ряд проектов для Сочи, разрабатывал проекты Института мировой литературы имени А.М. Горького в Москве, театра в Таганроге и т д.

Важным для творчества мастера явилось проектирование в 1940 году, а спустя несколько лет строительство жилых домов на Смоленской площади и на Большой Калужской улице в Москве. В основу обоих домов, строившихся почти одновременно в конце 1940-х годов, была положена одна и та же секция шириной 18, 5 метров с двух-трехкомнатными квартирами для посемейного заселения, что особо подчеркивалось архитектором.

На рубеже 1940—1950-х годов внутри архитектурной профессии и вне ее начали вызревать предпосылки для серьезной творческой перестройки. Появление крупнопанельных конструкций не только означало коренную ломку буквально всех устоявшихся представлений о строительстве, но и требовало от архитектора их профессионального осмысления. В цепи событий, связанных с этим процессом, немаловажным был конкурс на крупнопанельные жилые дома, проведенный в 1952—1953 годах. Мастерская-школа Жолтовского представила на конкурс шесть

проектов крупнопанельных жилых домов различной этажности и конфигурации.

Характерной особенностью проектов явилось сосредоточение всех нестандартных элементов в нижнем и верхнем ярусах зданий, а также – что главное – в примененных здесь впервые открытых стыках панелей. Поясняя свое решение, Жолтовский писал: «Очень важен вопрос о стыке стеновых панелей. Некоторые архитекторы эту проблему ненужно усложняют. Боязнь открытого стыка заставляет их вводить лишние детали, маскирующие стыки между панелями. Эти накладные элементы, совершенно ненужные конструктивно, ведут к неоправданной затрате материалов, ограничивают художественные возможности архитектуры Стеновые панели высотой в этаж помогут создать новый масштаб дома, созвучный грандиозному размаху нашего строительства».

Жолтовский не только теоретически обосновал возможность и необходимость открытого стыка, но и практически доказал его жизнеспособность при строительстве в 1953 году (совместно с инженером В. Сафоновым) здания автоматического холодильника в Сокольниках.

Столкнувшись с необходимостью решать принципиально новые задачи, вызванные применением новых, современных материалов (стекла, стали, железобетона), Жолтовский предложил принципиально новое их решение.

«Метод логической тектоники», рожденный в рамках одной стилистической традиции, позволил мастеру «освободиться» от нее и добиться существенных новаций в рамках нового, отвергающего традиционализм стилистического направления.

Умер Жолтовский 16 июля 1959 года.

ПЕТЕР БЕРЕНС
(1868—1940)

В творчестве Беренса, которое было наиболее заметным явлением в архитектуре Германии начала 1920-х годов, сложно сплетались прогрессивные и реакционные тенденции его времени. Чопорность великопрусского шовинизма сочеталась с преклонением перед человеческим трудом, косная традиционность – с трезвым рационализмом и смелостью конструктивных решений. В личности Беренса суммированы многие противоречия его времени.

Родился Петер Беренс 14 апреля 1868 года в Гамбурге, в аристократической семье. Ему не сразу удалось найти свое призвание. Сначала Петер учился в Гамбургской технической школе. В 1886—1889 годах он занимался в живописных классах в Карлсруэ и Дюссельдорфе. В 1886—1889 годах Беренс посещал живописные классы художественных школ в Карлсруэ и Дюссельдорфе. Работая в Мюнхене, как художник-живописец и график, он стал членом Сецессиона. Петер колебался в своих увлечениях между реалистическим искусством В. Лейбля и декоративными композициями «стиля модерн». В своей живописной манере Беренс склонялся к прикладному искусству.

После поездки в 1896 году в Италию Беренс становится одним из основателей «Объединенного союза работников искусств и ремесел», так называемого Мюнхенского кружка. В 1898 году он выполняет свои первые работы в этой новой для себя области. Среди них, например,

отличающиеся лаконизмом формы прототипы бутылей для массового производства стекольными заводами.

В 1899 году Беренс был приглашен в Дармштадт, где, войдя в группу молодых архитекторов, живописцев и скульпторов, занимался экспериментами в совместном использовании средств различных пространственных искусств. Эти занятия стимулировали его интерес к архитектуре. В 1901 году он создал свое первое произведение в этой области – собственный дом в Дармштадте, который полностью оборудовал. В нем чувствуется несомненное влияние Ван де Вельде и Макинтоша, но дом этот строже, чем обычные для того времени здания немецкогомодерна.

Переход Беренса в архитектуру не случаен. На рубеже столетий в немецком искусстве, с одной стороны, все более четко определяются тенденции к монументальности, демонстрации грубой силы, противостоящей «нервозности» импрессионизма и декоративности модерна, с другой стороны – возрастает интерес к «вещественности», к осязаемому участию в организации жизненной среды. Архитектура и прикладное искусство выступают при этом на первый план, искусства изобразительные воспринимаются как второстепенные.

По его проекту был построен павильон Германии на Международной выставке в Турине. Последующие работы Беренса показывают, как вместе с поисками монументального он все более удаляется от модерна, сближаясь с традициями классицизма: выставочный павильон в Ольденбурге (1905) отмечен симметрией кубического объема, композиция крематория в Хагене (1906), созданного под влиянием инкрустированной мрамором архитектуры флорентийского ренессанса, предельно ясна, декор геометричен. В проектах жилых домов рассудочная логика испытывает влияние классицизма Шинкеля.

В тоже время Беренс активно занимается преподаванием на курсах мастеров в Нюрнберге (1901—1902), затем в Дюссельдорфской школе художественных работ (1903—1907), а также в Дюссельдорфской, Венской и Берлинской художественных академиях.

В 1907 году Беренс был приглашен на должность генерального художественного консультанта в крупнейший электропромышленный концерн Германии АЭГ. В берлинской конторе Беренса сотрудничали Гропиус, Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье. Это объединение, возглавлявшееся видным буржуазным политическим деятелем В. Ратенау, стремилось сделать высокое эстетическое качество продукции средством борьбы за международные рынки, а создание представительного, монументального облика производственных сооружений считало необходимым условием утверждения престижа фирмы. В обязанности Беренса входило проектирование не только предметов электрического оборудования, фирменных упаковок, каталогов и плакатов, но и зданий фабрик и мастерских. Специфика промышленной продукции массового производства впервые получила полноценное художественное выражение в работах Беренса для АЭГ.

Целесообразность формы, ее соответствие свойствам материала и технологии его обработки привели к широчайшему распространению прототипов электрических приборов, созданных Беренсом. Пять крупных промышленных зданий, спроектированных им для АЭГ между 1908 и 1911

годами, были вершиной его архитектурного творчества.

Наиболее известное среди них – здание турбинной фабрики в Берлине (1909), отличающееся подавляющей, циклопической монументальностью. Впечатление достигнуто не массивностью и нагромождением парадных атрибутов, но, прежде всего, громадными размерами, сокрушающим масштабом сооружения. Фабричное здание воспринимается не в своей технологической функции, а как символическое выражение всепобеждающей силы, рождающейся в единении человека и машины. Примечательно, что этот результат был достигнут без декоративных стилизаций, в рационально сконструированном сооружении из стали и стекла, первом в Германии.

«…Монументальное искусство, – писал позднее Беренс, – является высшим и важнейшим отражением культуры определенной эпохи. Оно, естественно, находит свое выражение в местах, глубоко чтимых и священных для народа, являющихся для него источником силы.

…Монументальность отнюдь не заключается в пространственном величии. Произведения искусства относительно скромных размеров могут быть монументальными, производить значительный эффект «величавости», они могут быть и такими, что не произведут никакого впечатления на одиночного зрителя. Монументальные произведения по праву призваны оказывать свое воздействие на широкие массы людей, и только тогда это воздействие действительно может проявиться.

…Монументальная величавость не может быть выражена материально. Она воздействует на нас с помощью других, более глубоких средств. Секрет ее заключен в пропорциях и соблюдении закономерностей, проявляющихся в архитектурных взаимосвязях».

В здании фабрики высоких напряжений в Берлине (1910) четко организованная сложная функция ясно выражена в симметричном построении масс. Отголоски шинкелевского классицизма здесь выступают более четко, чем в композиции турбинной фабрики. К традиционности тяготеет и облик здания администрации концерна Маннесмана в Дюссельдорфе (1911—1912), интересного как прообраз утвердившегося через несколько десятилетий типа «офиса» с гибкой внутренней планировкой, обеспеченной перемещением перегородок.

Классицистическая трактовка монументального господствует в композиции фабрики малых моторов (1911), протяженный фасад которой расчленен вертикалями цилиндрических пилонов упрощенного геометризированного ордера.

Подобный прием Беренс повторяет в традиционно замкнутом объеме германского посольства в Петербурге (1911—1912), где стремление выразить «силу тевтонского духа» привело к гнетущей тяжести массивных фасадов, облицованных красным гранитом. В трактовке ордера уничтожены следы эллинского гуманизма. Эмоциональный его характер напоминает архитектуру деспотий Древнего Востока. Империалистические тенденции кайзеровской Германии получили здесь наиболее конкретное выражение.

Первая мировая война и события послевоенных лет раскрыли для Беренса истинное значение национал-шовинизма, его прямую связь с самыми реакционными, антидемократическими силами. Разочарование и

смятенность сблизили Беренса с экспрессионистами. Новый язык выразительности он черпает в деформации приемов, характерных для националистического романтизма предвоенных лет, не порывая, впрочем, с рациональностью организации целого.

Наивысшего драматизма Беренс достигает в интерьере вестибюля, пронизывающего этажи конторского здания «Фарбениндустри» в Хехсте (1920—1924). Однако уже композиция завода в Оберхаузене (1921—1925) отмечена преобладанием рационального над эмоциональным. Ее асимметрия и горизонтальная устремленность напоминают работы Ф.Л. Райта.

В дальнейшем Беренс окончательно присоединился к рационалистам. В 1925 году он активно поддержал Гропиуса в конфликте между Баухаузом и реакционными властями Веймара. Его художественный язык оставался, однако, далеким от кубистического характера экспериментов его бывших учеников. В 1925—1926 годах он построил две группы домов для рабочих в Вене. В Вену, где он был в 1922 году избран на место О. Вагнера профессором Академии художеств и директором Высшей архитектурной школы, он перевел свою архитектурную мастерскую. Последней крупной работой Беренса было здание табачной фабрики в Линце (1936), целесообразно организованное и сконструированное, но лишенное выразительности ранних работ.

После прихода к власти Гитлера Беренса обвиняют в сочувствии коммунистам, что, по мнению нацистов, было отражено в его постройках. Но архитектору удается убедить власти в отсутствии связи между его творчеством и политикой. Беренс находился в пассивной оппозиции к режиму. Но в то же время экстатическая монументальность его построек, возвеличивавшая империалистические устремления предвоенной Германии, послужила образцом для неуклюжего циклопического псевдоклассицизма, официального псевдостиля «третьего рейха».

Умер Беренс в Берлине 27 февраля 1940 года.

Скорее рассудочный, чем эмоциональный, он обладал блестящей способностью создавать гармоничные и функциональные тектонические структуры на основе технических конструкций. Главной заслугой Беренса было внедрение искусства в промышленное производство, создание основ того вида деятельности, который получил сейчас название дизайна. Беренс сумел также поднять архитектуру промышленных зданий до уровня монументального, патетического искусства и наглядно показать огромный художественный потенциал, заключенный в приемах формообразования, специфичных для современной техники. Среди его учеников – три крупнейших мастера западноевропейской архитектуры периода между двумя мировыми войнами – Ле Корбюзье, Гропиус и Мис ван дер Роэ.

ЧАРЛЗ МАКИНТОШ
(1868—1928)

В архитектуре Англии, где господствовал неоромантизм, влияние «ар нуво» ощущалось слабо. Единственным его представителем в этой стране исследователи считают шотландского архитектора и художника Макинтоша.

Чарлз Ренни Макинтош родился в Глазго 7 июня 1868 года. С детства он держался в стороне от шумных компаний. Мальчик страдал от

травмы ноги, и это обрекало его на сидячий образ жизни. Чарлз создал большой цикл рисунков, посвященный садовым цветам – «Гербарий». Цветам, увиденным в детстве, со временем было суждено украсить интерьеры многих общественных мест.

Первоначальное профессиональное образование Макинтош получил в Глазго в Художественной школе А. Глена. С 1885 по 1892 год Чарлз обучался архитектуре у Ф. Ньюбери и практиковался у архитектора Дж. Хатчесона. В 1889 году Макинтош работал чертежником в фирме «Хониман и Кеппи». В 1890 году он использовал стипендию А. Томпсона на поездку во Францию и Италию. Его ранние произведения в Глазго включают здание редакции «Глазго геральд» (совместно с Кеппи, 1893 год) и общественной школы Мартира на улице Барони (1895).

Чарлз Макинтош возглавлял своеобразное направление модерна, возникшее в начале последнего десятилетия XIX века в Глазго. Ядром «глазговского движения» была «группа четырех», которая сложилась еще в студенческие годы – сам Макинтош, его друг Герберт Макнейр и сестры Макдональд, позже ставшие носить имена Маргарет Макинтош и Френсис Макнейр. Эта группа создала «стиль Глазго» в графике, декоративно-прикладном искусстве, проектировании мебели и интерьера. Макинтош был единственным из ее членов, кто кроме этого серьезно занимался архитектурой. При этом источники архитектурного творчества Макинтоша сильно отличались от источников его деятельности в других областях искусства.

Как архитектор Макинтош опирался на традицию сельского шотландского жилища и так называемый «баронский стиль» средневековых шотландских замков, то есть с этой точки зрения он был типичным представителем неоромантизма. Все его работы в жанре загородного особняка представляют собой талантливое и своеобразное проявление этого направления модерна.

Еще будучи студентом, Макинтош уделял большое внимание созданию нового изобразительного языка графики, отличающегося от рутинного академического стиля. В своих поисках он шел по пути, типичному для многих художников модерна. Макинтош изучал и зарисовывал различные, часто неожиданные, природные формы, например, узор, возникший на срезе кочана капусты, или рыбий глаз под микроскопом. Позднее он пытался выразить настроение, чаще всего меланхолическое, какого-либо стихотворного или прозаического фрагмента абстрактным сочетанием изогнутых линий. В результате, как пишет Т. Ховард, Макинтош «приобретает умение выразить определенную идею с помощью чисто символических средств».

Без сомнения, его поиски шли под влиянием творчества прерафаэлитов и их последователей Близкие устремления обнаружились у соучеников Макинтоша – Макнейра и сестер Макдональд, что и предопределило возникновение «группы четырех». Окончательно «стиль Глазго» сложился уже в совместной работе, хотя определенные различия творческих почерков у членов группы сохранились.

В 1895 году Макинтош выступал на Выставке нового искусства в Париже как плакатист. В том же году был объявлен архитектурный конкурс на проект нового здания Школы искусств в Глазго. На конкурсе победил

Макинтош, и в результате на свет появилось выдающееся произведение зодчества. Из-за недостатка средств строительство было разделено на два этапа. Первый этап (1897—1899) завершился возведением башни главного входа на северном фасаде. Последовавший затем длинный перерыв позволил архитектору тщательно проработать проект. Западное крыло (1907—1909) здания с его эффектно взмывающим вверх торцевым фасадом и великолепной двусветной библиотекой уже являет собой работу зрелого мастера. Умение вписать современный дизайн в исторический контекст, соединить в напряженно-выразительном облике здания аскетичную монументальность и чувственность, богатство декора со сдержанность форм, – все эти качества создали Макинтошу репутацию выдающегося художника.

Здание имеет Е-образную форму. Рисовальные студии и архитектурные мастерские в основном расположены вдоль северного фасада школы. Другие учебные и служебные помещения – в восточном крыле. На запад выходят главный лекционный зал, библиотека и несколько студий.

Длина здания – семьдесят пять метров, ширина – двадцать восемь метров. Кроме пяти основных этажей в нем имеется чердачный этаж для мастерских, добавленный на втором этапе строительства. Перепад высот, составивший с севера на юг десять метров, помог создать эффектную вертикаль западного фасада. Легкая асимметрия во всех частях здания придает композиции живописность, свойственную народной архитектуре. Например, на северном фасаде два крайних окна на одну панель уже, чем остальные проемы.

Большие окна-витражи обеспечивают хорошее естественное освещение. Контрастируя с массивным каменным фасадом, они напоминают одновременно о стиле эпохи Елизаветы I и о крупных стеклянных элементах, характерных для современной архитектуры. Для естественного освещения подвального этажа вдоль северного фасада был вырыт глубокий ров, куда выходят окна нижних помещений.

Дверь первого этажа украшена цветным витражом. Рисунок включает характерные для Макинтоша элементы – «древо жизни», которое превращается в женское лицо и бутоны роз. Эти стилизованные, эротические и в то же время символические мотивы отражают разные стороны творческой индивидуальности мастера.

В мощной композиции западного фасада жесткость сочетается с асимметрией, характерной для традиционной народной архитектуры. Особенности внутренней структуры здания снаружи выразились в контрастном противопоставлении крупных стеклянных витражей с массивом глухой стены.

Характер работы Макинтоша и «группы четырех» в целом по своей религиозно-символической тематике и по стилистике определяет принадлежность к «космополитическому» направлению модерна. Особенностями этого английского варианта «ар нуво» были особая изысканность и вместе с тем сдержанность, что выделяло его из ряда подобных ему на континенте. Однако даже такой сдержанный вариант «ар нуво» не получил поддержки в среде художников «Движения искусств и ремесел». Работы шотландских художников встретили резкое осуждение

на выставке «Искусств и ремесел» 1896 года, где они впервые были представлены широкой публике. Этот конфликт, который закрыл дорогу шотландцам на выставки подобного рода в Англии, был внутренним конфликтом между национально-романтическими и космополитическими тенденциями в рамках модерна, конфликтом того типа, который неоднократно возникал в искусстве на стыке веков.

Комментируя ситуацию, сложившуюся на выставке, Мутезиус писал: «Как бывало довольно часто и раньше, Англия много сделала для первоначального развития новых идей, но затем оказывалась не в состоянии довести их до полного осуществления». Изгнанием «группы четырех» и смертью в этом же году Морриса, по его мнению, закончилась прогрессивная роль «Движения искусств и ремесел».

Наоборот, отвергнутые в Англии работы шотландцев были восторженно приняты на континенте. Уже в 1898 году известный немецкий пропагандист модерна и издатель Александр Кох поместил в своем журнале «Декоративное искусство» иллюстрированную статью о Макинтоше и его группе, в которой высоко оценил их творчество.

В 1898—1899 годах архитектор проектирует церковь Королевского Креста в Вудсайде. Участие в выставке мюнхенского Сецессиона в 1899 году приносит Макинтошу известность на континенте. В 1900 году он становится партнером в фирме «Хониман и Кеппи» и в том же году создает павильон Шотландии на Международной выставке в Турине.

В это время центр тяжести новаторских поисков смещается – вместо массового типа загородного дома появляется потребность в создании дома для избранного заказчика, способного оценить новаторские поиски архитектора. Так возник особый жанр – «Дом художника», или «Дом для любителя искусства», который приобрел особое значение в архитектуре модерна. Наивысший расцвет его относится ко времени конкурса 1901 года на проект «Дома для любителя искусства» в Дармштадте, где высшими наградами были отмечены проекты Бейли Скотта и Макинтоша.

В этом проекте особенно ярко проявилось своеобразие творческого почерка мастера. В предисловии к альбому, в котором был опубликован этот проект, Мутезиус писал, что «наружная архитектура этого здания имеет абсолютно оригинальный характер и не похожа на все то, что было известно ранее». Однако в действительности при всей своей «современности» облик здания сохранял отпечаток народной шотландской традиции. Он был, несомненно, неоромантическим, при этом форма здания получила такую трактовку, что ее элементы естественно вошли в международный язык рационалистической архитектуры.

В 1901 году австрийское объединение «Сецессион» пригласило Макинтоша и его жену устроить выставку в венском «Сецессион-хаусе». Выставка имела большой успех. Русский великий князь Сергей Александрович был в восторге от нее и пригласил супругов Макинтош устроить выставку в Москве. В конце 1902 – начале 1903 года Макинтош вместе с Ольбрихом принял участие в «Московской выставке архитектуры и художественной промышленности нового стиля», где его работы были отмечены рядом хвалебных отзывов. С этого времени Макинтош становится в ряд крупнейших архитекторов модерна.

Он проектирует Хилл-хаус (Хеленсборо, 1902—1904), Художественную школу (1897—1909) и другие здания. Заказчицей Ивовой чайной (1902) была богатая жительница Глазго Кэтрин Крэнстон, занимавшаяся экспортом чая. Но ее привлекала не только торговля, ей хотелось показать, что свободное время можно проводить в уютной клубной обстановке за чашкой чая, а не кружкой пива. Макинтошу блестяще удалось решить поставленную перед ним задачу.

В начале 1910-х годов Макинтош стал терять зрение. Его последними работами была перестройка двух домов, рисунки для тканей и пейзажная живопись. В 1919 году архитектор переехал в Порт-Вендрес (Южная Франция).

Он скончался 10 декабря 1928 года.

Если попытаться рассмотреть в отдельности две тесно связанные друг с другом стороны творчества Макинтоша, то можно сказать, что как архитектор он был неоромантиком, склонным в ряде случаев к рационализму, а как график и художник интерьера – представителем «ар нуво».

От типичных интерьеров «ар нуво» интерьеры Макинтоша отличаются простотой и даже аскетизмом. Однако здесь нет и следа той несколько наивной «деревенской» простоты. Нет здесь и нарочитой примитивности «народной» обстановки интерьеров национально-романтических направлений модерна. Простота работ Макинтоша чрезвычайно изысканна. Чаще всего она возникала в результате утонченной стилизации прямоугольных в своей геометрической основе форм с применением немногочисленных мастерски нарисованных деталей.

Создавая свою мебель, Макинтош часто пренебрегал столь высоко ценимой последователями Морриса «правдой материала». Например, окраска его знаменитой белой мебели полностью скрывала естественную текстуру дерева, а характер деталей абсолютно не связан с механическими свойствами древесины. Природные свойства материала как бы подавляются художественной волей мастера, которая творит форму, сообразуясь с отвлеченным идеалом красоты; неоромантическая «естественность» сменяется здесь декадентской «искусственностью». Однако эта «искусственность», стремление абстрагироваться в равной степени и от свойств материала, и от диктата художественной традиции не привели Макинтоша, как многих его коллег на континенте, к безудержному декоративизму и орнаментальности.

Свойственное многим английским архитекторам этого времени стремление к простоте форм в соединении с присущим Макинтошу острым ощущением новизны приобрело в его творчестве некое особое качество. Этому качеству обязан Макинтош и своим успехом на континенте, и выдающейся ролью в истории архитектуры модерна. Парадоксальным образом его изысканный эстетизм оказался более созвучным нарождающемуся пуристическому идеалу, чем рационализм многих архитекторов, считавших себя наследниками Виолле-ле-Дюка и Земпера. Он же выводил творчество Макинтоша за пределы «национальной» традиции и сближал его с «космополитической» линией модерна. В этом

отношении творчество Макинтоша сопоставимо с творчеством английских художников «Эстетического движения», которое находилось в оппозиции «Движению искусств и ремесел». Произведения Макинтоша, в частности его проект «Дома для любителя искусства», оказали серьезное влияние на развитие европейской архитектуры и, прежде всего, на архитекторов венской школы модерна.

ФРЭНК ЛЛОЙД РАЙТ (1869—1959)

Райт – крупнейший архитектор в истории США. За более чем семьдесят лет своего творческого пути он сделал для развития современной архитектуры больше, чем любой другой мастер в странах Запада. Райт выдвинул принцип архитектуры органичной – то есть целостной, являющейся неотделимой частью среды, окружающей человека. Им была сформулирована идея непрерывности архитектурного пространства, противопоставляемая артикуляции, подчеркнутому выделению частей в классической архитектуре. Основанный на этой идее прием так называемого свободного плана вошел в число средств, используемых всеми течениями современного зодчества. Однако влияние Райта выходит далеко за пределы основанного им течения, так называемой органичной архитектуры.

Фрэнк Ллойд Райт родился 8 июня 1869 года в поселке Ригленд-Сентер, штат Висконсин. Его отец был священником и музыкантом, мать, дочь переселенцев из Уэллса, – сельской учительницей. Семья очень нуждалась, но все воспитание Райта было подчинено мечте матери – сделать сына великим архитектором. Окружавшие его с самых ранних лет гравюры и альбомы, игры, главной задачей которых было создание из популярных тогда кубиков Фребеля фантастических сооружений, наконец, книги Рескина и Виоле ле Дюка сделали для формирования будущего архитектора, вероятно, больше, чем два года, проведенные в инженерном колледже Висконсинского университета, который он не смог закончить.

В 1887 году Райт переезжает в Чикаго и после недолгой работы в ателье архитектора Дж.Л. Силсби, приверженца модного тогда эклектизма, поступает на работу в ателье Адлера и Салливена. Луис Салливен стал для Райта «любимым мастером». Преподанные им уроки правдивости, естественности и целостности в решении архитектурных задач Райт усвоил навсегда.

«Когда в 1893 году я начинал свою самостоятельную работу, – писал позднее в своей автобиографии архитектор, – в области архитектуры и строил свои первые дома, которые порой без всякого смысла называют «Новой школой Среднего Запада» (все, что ни делается в этой суетливой стране, немедленно получает рекламный ярлык), единственный путь упрощения ужасающей моды в строительстве заключался в том, чтобы создавать лучший замысел и осуществлять его…

…Приняв за масштаб человеческую фигуру, я уменьшил высоту всего дома, сделал ее соответствующей высоте человеческого роста; не веря в другой масштаб, кроме человеческого, я, введя его в восприятие пространственности, распластал массу здания. Говорили, что если бы я был сантиметров на десять выше ростом, мои дома имели бы совсем другие

пропорции. Может быть.

Простота была основной проблемой в период тех ранних исканий, и я вскоре убедился в том, что органичная простота обладает возможностями подлинной взаимосвязи, а красота, которую я почувствовал, соответствует выражению этой взаимосвязи. Убожество – это еще не простота…»

В его первых произведениях – собственный дом в Ок-парке (1895), мельница в Спринг-Грин (1896) – очевидны следы многих влияний, среди которых влияние романтической архитектуры Г. Ричардсона было наиболее сильным.

Творческая зрелость мастера приходит с наступлением нового века. В 1900 году постройкой домов Брэдли и Хикока в Канаке (штат Иллинойс) он начинает знаменитую серию так называемых домов прерий, наиболее значительны среди которых дом Уиллитса в Хайленд-парке (1902), дом Мартина в Буффало (1904) и дом Роби в Чикаго (1909).

Эти постройки невелики, их композиция основывается на своеобразном истолковании идеала бытового уклада буржуазной семьи. Но Райт стремился воплотить в их архитектуре идею, значение которой выходит за пределы конкретного типа постройки. «Пространство должно рассматриваться как архитектура, иначе мы не будем иметь архитектуры». Воплощение этой идеи было связано с изучением японской народной архитектуры, которой Райт увлекся в 1890-е годы. Японский дом послужил Райту высшим образцом того, как следует при проектировании устранять не только ненужное, но в еще большей степени как исключать несущественное. В американском доме он исключил все тривиальное и вносящее путаницу. Он сделал даже больше. В чисто функциональных элементах, которые часто оставались незамеченными, он открыл прежде скрытую силу выразительности, так же как последующее поколение архитекторов выявило скрытую силу выразительности в конструкции.

Из всех выше перечисленных работ Райта дом Роби оказал, по-видимому, наибольшее влияние на развитие архитектуры. История Роби-хауза относится и к одной из самых печальных глав непонимания архитектурной ценности здания. Дирекция университета в Чикаго, которая позже использовала здание для семинара по теологии, намеревалась его разрушить, чтобы построить на его месте студенческое общежитие. Но как раз перед непосредственной угрозой сноса этот дом приобрел известный строительный подрядчик и этим спас здание.

Идея единства внутреннего пространства была использована Райтом и в здании конторы фирмы Ларкина в Буффало (1904), массивные объемы которого так же свободны от декоративных деталей, как и «дома прерий».

В Ларкин-билдинг каркас отсутствовал. Райт так же, как и при строительстве небольших жилых домов, применил только кирпич. Здание перекрывает плоская застекленная крыша. Сам мастер охарактеризовал это сооружение следующим образом: «Изолированное здание… стальная встроенная мебель и сейфы для документов… первое здание для контор, в котором применена установка кондиционированного воздуха, впервые обвязка стеклянных дверей и окон выполнена из металла…»

За первое десятилетие века Райт построил более ста домов, но на развитие американской архитектуры они в то время не оказали заметного влияния. А вот в Европе Райта скоро оценили, и он был признан поколением архитекторов, относящихся к современному направлению в архитектуре.

В 1908 году его посетил Куно Франке, преподававший эстетику в Гарвардском университете. Результатом этой встречи были появившиеся в 1910 и 1911 годах две книги Райта, которые положили начало распространению его влияния на архитектуру за пределами Америки.

В 1909 году Райт едет в Европу. В Берлине в 1910 году устраивается выставка его работ, издается монография. Они оказывают большое влияние на рационалистическое направление, которое начинает формироваться в те годы в Западной Европе. Творчество Гропиуса, Миса ван дер Роэ, Мендельсона, голландской группы «Стиль» в последующие полтора десятилетия обнаруживает очевидные следы этого влияния. С особенным энтузиазмом были восприняты идеи Райта о целостности внутреннего пространства зданий, о роли новой техники, машины для современной архитектуры.

Следующее десятилетие, однако, не было для Райта столь же плодотворным. В течение нескольких лет он работает в Японии, где в Токио строит отель «Империал» (1916—1922). Использование идеи целостности конструктивной структуры обеспечило этому зданию прочность, позволившую устоять при катастрофическом землетрясении 1923 года.

К середине 1920-х годов творчество Райта казалось исчерпавшим себя. Он переживал полосу тяжелых испытаний в личной жизни, почти не имел заказов. У себя в стране Райт оставался в изоляции. Положение одинокого борца за новые принципы в архитектуре обострило его индивидуализм, в творчество проникают элементы мрачной фантастичности. На тяжелых, почти гротескно монументальных формах появился геометрический орнамент, свидетельствующий о влиянии архитектуры древней Америки.

Испытывая кризис в своих художественных исканиях, Райт оставался новатором в использовании технических средств в архитектуре. Так, ко времени его возвращения в США в начале 1920-х годов относится серия домов в Калифорнии, построенных из бетонных блоков. Наиболее примечателен среди них дом Милларда в Пасадене (1923), где повтор стандартных элементов образует ритмическое расчленение поверхностей.

Непризнанный на родине, он, однако, по-прежнему остается популярным в Европе. И тем более непонятным казался европейцам тот факт, что в Америке Райт был совершенно одинок. Больше того, как писал Бруно Таут в своей книге «Современная архитектура», изданной в 1929 году: «Упоминание его (Райта) имени считается у нас неприличным». Усиление эклектизма в Америке обозначало не только конец Чикагской школы, но одновременно и конец всех остальных современных течений. И лишь по мере возрастающего влияния новой европейской архитектуры в Америке снова стали интересоваться произведениями Райта.

Популярность Райта росла вместе с разочарованием в функционализме. В середине 1930-х годов начинается второй период

расцвета его творчества, наиболее впечатляющими результатами которого стали так называемый дом-водопад, особняк Кауфмана в Пенсильвании-Вудс (1936) и административное здание фирмы «Джонсон и сыновья» в Расине (штат Висконсин, 1936—1939). Первый из них, системой смелых железобетонных консолей продолжающий уступы скал над лесным ручьем, поражает своей слитностью с романтичным пейзажем и виртуозным использованием контрастов широкой гаммы материалов – от грубой каменной кладки до полированного стекла. Во втором свободно стоящие грибообразные колонны образуют как бы систему зонтов над внутренним пространством. Через остекленные промежутки между ними пространство раскрывается не только по горизонтали, но и вверх, к небу. Обе постройки предельно остры, выразительны, но обе стоят на грани гротеска.

К концу 1930-х годов относится и серия так называемых юсонианских, то есть специфически американских (от сокращенного «Юнайтед Стейтс» – Соединенные Штаты) домов. Эти дома имеют легкие конструкции, целостную, сливающуюся систему помещений, где даже обычную кухню заменило так называемое рабочее пространство, освещенное лентой окон под потолком и присоединяемое к жилой комнате – дом Винклера в Окемосе (1939).

Для своей новой резиденции Тейлизин-Вест, Райт строит дом около города Финикса в штате Аризона начиная с 1938 года. Тейлизин расположен на холме, на вершине которого разбит сад с низкой оградой. Как и всегда, Райт в данном случае использовал естественную конфигурацию холма, природные условия местности. По его словам, он никогда не строил дома не вершине холма, а близ нее, огибая вершину, «как бровь огибает глаз». Он использует так называемый бетон пустыни, в котором крупные грубо околотые каменные блоки укладываются в опалубку с минимальным количеством цементного раствора. Живописные массивы этого бетона вливаются в общий колорит каменистой пустыни. Они резко контрастируют с легкими деревянными конструкциями.

Никогда раньше у Райта не было столько заказов, как в последний период жизни, и никогда ранее он не пользовался таким успехом. Американские газеты теперь превозносили Райта как гения и величайшего архитектора всех времен. И все это после того, как на протяжении десятилетий он подвергался унижениям, которые сломили бы менее сильного человека.

Райт всегда думал о человеке даже тогда, когда в конце жизни проектировал небоскреб высотой более мили. На основе односемейного дома в течение чикагского периода деятельности он разработал начала современной архитектуры. Даже в самую тяжелую пору жизни, в 1920-е годы, проблема человеческого жилища занимала его в первую очередь, он строил немногие дома из армированных бетонных блоков. И в конце жизни Райт одним из первых отошел от прямоугольной формы жилого помещения.

В последние десять лет жизни Райт бессознательно приблизился к формам первобытных времен. Контуры его домов скруглены так же, как и жилые помещения. Райт первым снова ввел патио, который с тех пор все чаще становился частью жилого дома.

Завершением этой серии экспериментов было здание музея Гуггенхейма в Нью-Йорке (проект 1943—1946 годов, строительство 1956—1959 годов). Главный объем здания формируется громадным спиральным пандусом, охватывающим перекрытый прозрачным куполом световой дворик. Цельности, нерасчлененности внутреннего пространства отвечает здесь непрерывность, однородность «текучей» формы его ограждения. В жилом и административном здании «Башня Прайса» в Бартлесвилле (1955) он осуществляет идею «дома-дерева» с мощным бетонным сердечником, включающим лифты и лестницы, от которого, как ветви от ствола, отходят консоли железобетонных перекрытий. Серия проектов, полных фантастической романтики, для Багдада, Питтсбурга, Чикаго также относится к последнему периоду его творчества. В этих произведениях Райт мастерски решает формальные задачи, которые сам же ставит. Но нарочитая остраненность их рождает впечатление курьеза, капризной и, быть может, бесцельной растраты сил большого таланта.

Райт противоречив. Он создатель «стиля прерий» и дезурбанистических проектов «города широких горизонтов», пропагандировавший постройки, стелющиеся по земле, пространство которых развернуто по горизонтали, – но он же оставил и проект небоскреба «Иллинойс» (1957) высотой в милю. Последний романтик и первый функционалист – эти две стороны его индивидуальности часто вступали в конфликт и в творчестве, и теоретическом осознании творчества.

Райт – редкое исключение. В нем архитектор опередил художника в способности восприятия. Он работал один, сам делал чертежи окон с цветными стеклами, архитектурных деталей и т д. Фреска в чикагском ресторане «Мидуэй Гарденс» представляла собой взаимно пересекающиеся, различные по размеру и цвету круги. Идея этой фрески вызывает в памяти проекты английской группы Макинтоша и новую пространственную трактовку в живописи Василия Кандинского, которую последний предложил приблизительно в то же время.

Райт не был молчаливым художником. С 1894 года он опубликовал несколько книг и множество статей. В 1949 году наиболее значительные статьи были объединены в книгу «Ф.Л. Райт об архитектуре». Среди лучших книг Райта – «Автобиография» (1932), «Органичная архитектура: архитектура демократии» (1939). В его работах, однако, нет ни последовательной разработки метода, ни целостной структуры. Он многократно возвращался к одним и тем же темам, вновь и вновь развивая их.

Райт был не только архитектором. Он принадлежал к числу великих духовных лидеров своей страны, обладал достаточной волей и мужеством, чтобы протестовать, бороться и выстоять. Райт продолжал проводить в архитектуре традицию непреклонного индивидуализма, поборниками которого в литературе были Уолт Уитмен и Генри Торо. Как пророк антиурбанизма и «загородного индивидуализма», он проповедовал ненависть к городу и возвращение к природе.

Умер Райт 9 апреля 1959 года в Тейлизин-Весте, штат Аризона.

ИВАН ИВАНОВИЧ РЕРБЕРГ

(1869—1932)

Рерберг сформировался как строитель и мастер архитектуры еще в дореволюционное время, а в советские годы очень активно и с большим успехом работал над решением крупных архитектурно-строительных задач. Щусев считал его большим мастером, сказав: «Богатый опыт и огромные организаторские способности И.И. Рерберга дают право назвать его одним из крупнейших строителей Москвы». Без его работ нельзя представить сейчас российскую столицу.

Родился Иван Иванович Рерберг 4 октября 1869 года в Москве. Среди его предков было немало высокоодаренных людей. Согласно семейному преданию, при Петре I датский кораблестроитель Рерберг был приглашен в Россию и поселился в Прибалтике в Ревеле. Дед Ивана, Федор Иванович, переселился из Ревеля в Петербург, начал учиться на кораблестроителя, затем окончил созданный за три года до этого Институт инженеров путей сообщений. В дальнейшем он был заместителем председателя комиссии по постройке Исаакиевского собора в Петербурге. Дядя Ивана, Петр Федорович, был профессиональным военным, участником героической обороны Севастополя. Отец, Иван Федорович, инженер путей сообщения, крупный организатор железнодорожного транспорта, автор капитальных печатных трудов.

По окончании кадетского корпуса, а затем военного училища Иван Рерберг-младший был направлен в саперный батальон. После этого поступил в Петербургскую военно-инженерную академию. Основой его интересов в студенческие годы служили не военно-оборонительные сооружения, а строительство транспортных, гидротехнических и других объектов. Он прошел, как полагалось в то время, на практике путь от каменщика и плотника до десятника строительных работ. Получив в 1896 году звание военного инженера, Рерберг участвовал в строительстве крупного паровозостроительного и механического завода в Харькове, что позволило ему овладеть передовыми для того времени методами строительства.

С конца 1897 года Рерберг участвовал в строительстве грандиозного и величественного здания Музея изящных искусств в Москве в качестве одного из двух заместителей его автора и строителя, архитектора Р. Клейна.

Возведение этого уникального здания, воплотившего многие архитектурные и технические достижения рубежа двух веков, творческое общение с крупными архитекторами, учеными и инженерами, участвовавшими в проектировании здания, явились для Рерберга замечательной школой опыта и мастерства. По его предложению была создана эффективная отопительно-вентиляционная система здания. Основатель музея профессор Московского университета И. Цветаев часто адресовал письма по вопросам строительства непосредственно Рербергу.

Сохранилась копия удостоверения, выданного Рербергу и подписанного директором и ученым секретарем музея: «Администрация Музея изящных искусств удостоверяет, что инженер Иван Иванович Рерберг состоял заместителем и помощником строителя Музея изящных искусств Клейна за все время постройки здания Музея изящных искусств в Москве с 1897 по 1909 год и в заслугу за его деятельность был награжден

званием пожизненного безвозмездного архитектора здания музея». Рерберг продолжал работу над музеем до 1912 года, то есть до полного окончания всех работ и его открытия.

Став признанным специалистом, Иван Иванович еще в период строительства музея участвовал в реставрационно-ремонтных работах здания Манежа в 1904 году. Он руководил также возведением ряда зданий по проектам Клейна: универмага «Мюр и Мерилиз» (1907—1908), здания клиники на Малой Пироговской улице, корпуса Московского университета, выходящего торцовым фасадом на проспект Маркса рядом со старым университетским зданием, жилых, учебных и других зданий.

В самом конце века началась самостоятельная творческая деятельность Рерберга. Одним из первых осуществленных проектов был патронный завод вблизи Сущевского вала. В 1906 году Рерберг разработал проект самого большого в Москве пятиэтажного «дома дешевых квартир для семейных» на Второй Мещанской улице на средства, завещанные богатым московским купцом. В докладе, сделанном в Московском архитектурном обществе, действительным членом которого он состоял, Иван Иванович отметил, что работу над проектом он начал с ознакомления с тяжелыми условиями жизни городской бедноты, которая должна иметь «неотъемлемое право на ограждение от несправедливой судьбы». Этот необычный по планировке дом, где кроме жилых комнат было много помещений обслуживания, был заселен в 1909 году и получил положительную оценку в печати.

Еще более крупный проект Иван Иванович осуществил в самом центре Москвы. Северное страховое общество решило построить комплекс доходных зданий конторского и торгово-складского назначения. На объявленный Московским архитектурным обществом конкурс было подано двадцать два проекта. Весной 1909 года жюри присудило одну из двух первых премий авторам проекта под девизом «Центр» – петербургскому архитектору М. Перетятковичу и Рербергу.

Решая задачу сочетания новых, отвечающих эстетическим требованиям начала XX века зданий с сооружениями прошлого, авторы акцентировали торцы зданий, выходящие на Ильинку, высокой башней с куполом-ротондой. Был удачно использован весь участок, предусмотрен удобный внутриквартальный проезд между пятиэтажными корпусами, соединенными переходом на уровне четвертого и пятого этажей. В процессе подготовки и осуществления строительства, в котором принимал участие архитектор В. Олтаржевский, Рерберг значительно доработал проект с целью достижения большей четкости и отточенности архитектурного облика в формах нового для того времени стиля – неоклассицизма, на который он возлагал большие надежды. Ритм крупных оконных проемов определил характер фасадов.

Существенная роль в их формировании принадлежит отдельным деталям и лепным украшениям. Это была одна из типичных попыток сочетать приемы проектирования, характерные для начала XX века, с архитектурными формами первой трети 19-го столетия, свободно их видоизменяя.

Строительство зданий было завершено в 1911 году. Куранты на башне были хорошо видны над уступом башни Ильинских ворот со стороны

площади и сквера. Как отмечалось в издававшемся тогда ежегоднике «Архитектурная Москва», «по монументальности и красоте это одно из лучших произведений современной московской архитектуры».

В формах русского ампира, характерных для пушкинского времени, Рерберг разработал и осуществил по заказу Общества поощрения трудолюбия проект здания женской гимназии. Пропорции и детали фасада, интерьеры здания, возведенного в 1911—1912 годах в Большом Казенном переулке, отличаются изяществом.

Из других построек Рерберга этого времени следует отметить красивый особняк Урусова на Новокузнецкой улице, торговый пассаж, существовавший на месте нового здания ЦУМа, двухэтажное здание Московско-Брестского технического железнодорожного училища возле Белорусского вокзала, трехэтажное здание ремесленного училища на Первой Миусской улице, инфекционные корпуса Московского военного госпиталя в Лефортово.

Ежегодник «Архитектурная Москва» писал в 1911 году:

«Иван Иванович Рерберг принадлежит к группе сравнительно молодых, но очень популярных строителей». Начиная с 1910 года на всех проектах подпись Рерберга была первой, что соответствует его ведущей творческой роли среди соавторов. В отличие от гражданских инженеров, именовавшихся также инженерами-архитекторами, Иван Иванович несравненно глубже изучил строительные конструкции и особенности их создания, а также лучше ориентировался в технике строительного производства. Поэтому он смело применял железобетон и другие современные материалы, умело используя заложенные в них потенциальные возможности архитектурного формообразования.

В творчестве Рерберга всегда особо отмечали четкость и глубину проработки объемно-планировочных решений, умение вписаться в городской ансамбль. Эпоха, породившая разброд в архитектурно-стилевых вопросах, наложила отпечаток на творчество талантливого мастера, хотя он и сумел оградить себя от крайностей и бесплодных творческих увлечений, но его поиски в основном связаны с развитием неоклассицизма.

В самом начале века Иван Иванович жил на казенной квартире в Лефортово, затем вблизи Разгуляя, некоторое время в доме № 6 по Доброслободскому переулку и около двадцати лет занимал часть двухэтажного особняка в Денисовском переулке. Здесь он создавал проекты, активно пополнял свою библиотеку, свободные часы отдавал акварельной живописи, а летом жил на даче в Болшево, где сочетал отдых с напряженной работой.

С 1906 года Рерберг в течение тринадцати лет преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества и в Московском инженерном училище. Он выступил инициатором обучения женщин на архитектурных курсах, учредителем и преподавателем которых был долгое время.

После того как Рерберг принял участие в работах по перестройке старого здания на Чистопрудном бульваре для Правления Московско-Киевско-Воронежской железной дороги, он получил заказ на проектирование и строительство грандиозного Брянского вокзала (с 1934 года – Киевский) на месте существовавшего деревянного.

При разработке проекта, осуществленного при участии архитектора Олтаржевского, были использованы достижения мирового архитектурного опыта и практики применения большепролетных арочных покрытий над платформами. Основу творческих поисков определило расположение вокзала вблизи Москвы-реки и оживленной радиальной городской магистрали, проходящей через Бородинский мост. Мост, построенный за год до рождения Ивана Ивановича по проекту его отца, в 1912—1913 годах, перед постройкой вокзала, был заменен современным.

Творческий процесс формирования облика вокзала был подобен отработке архитектурных форм комплекса Северного страхового общества. Неоднократно дорабатывался главный фасад с колоннадой на уровне высокого второго яруса, приобрели большее изящество фланкирующие его порталы-крыльца, башня высотой пятьдесят один метр была вынесена за пределы фасада, а ее первоначальные архитектурные формы переработаны.

Наружный контур всего здания достигает почти девятисот метров. Залы ожидания просторны и имеют большую высоту, площадь самого большого из них – центрального более девятисот квадратных метров. Позади залов ожидания было четыре подъездных пути под стеклянным ангароподобным покрытием-дебаркадером. В качестве конструктивной основы этого покрытия Рерберг предусмотрел арки из крупных ажурных металлических элементов, попарно соединенных в верхней части. Их конструирование, изготовление и установку взяла на себя специализированная фирма, главный инженер которой, выдающийся конструктор-механик В.Г. Шухов, не меняя принципиально конструкцию, рационализировал ее, что упростило изготовление и сократило стоимость. Шухова признают не только исполнителем, но и автором этого уникального покрытия.

Летом 1914 года состоялась церемония закладки здания. Основные работы были завершены в 1917 году. В 1920 году Рерберг провел дополнительные работы на Киевском вокзале, главным образом отделочные. Иван Иванович намечал создание большой площади, связывающей вокзал с городом. Современную площадь Киевского вокзала можно рассматривать как воплощение замыслов Рерберга.

В начале 1920-х годов Моссовет передал Киевскому вокзалу стоящее вблизи четырехэтажное жилое здание. Иван Иванович перестроил его под железнодорожный привокзальный клуб, вскоре преобразованный в клуб имени Горбунова.

В годы Гражданской войны строительная деятельность в Москве была весьма ограниченной, а первые организационные шаги в этом направлении носили специфический характер. Рерберг вставлял технический отдел Особого комитета по строительству Москвы. Этот комитет сочетал организационно-техническую деятельность с производственной и проектной.

Рерберг строит деревянный павильон Хлебопродукта на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года. Более крупным заказом было проектирование и руководство надстройкой двумя этажами большого трехэтажного конторского здания Варваринского акционерного общества на Мясницкой, возведенного в

девяностых годах XIX века, а также проектирование и строительство новых корпусов во дворе. Здесь разместился созданный после Гражданской войны Нефтяной синдикат СССР.

В облике надстроенных этажей видны характерные черты творческого почерка Рерберга: при скупом использовании простых архитектурных деталей и отдельных лепных украшений достигнута необходимая увязка новой части фасада со старой, в равной степени отвечающей деловому назначению здания.

Учитывая присущее Рербергу бережное отношение к существующим произведениям зодчества, его пригласили выполнять обязанности архитектора три крупнейших столичных театра – Большой, Малый и Художественный. По свидетельству Щусева, он «много сделал работ для этих театров».

В 1925 году было составлено задание на проектирование здания Центрального телеграфа, включающего радиоузел и междугородную телефонную станцию. Провели открытый конкурс, в котором участвовали многие известные архитекторы, а затем персонально было заказано еще два проекта, один из них Рербергу. Выполненный проект хорошо соответствовал всему комплексу функциональных заданий, а также требованию монументальности архитектурного решения. Несмотря на возражения представителей нового творческого направления в архитектуре, этот проект был утвержден Моссоветом в начале марта 1926 года, а 22 мая была совершена церемония закладки здания.

Строительные работы развернулись быстрыми темпами с участием двух тысяч рабочих, их вело акционерное общество Госпромстрой. Проект здания Центрального телеграфа был разработан с большой тщательностью. Применение монолитного железобетонного каркаса и вынос всех четырех лестниц за пределы основного объема здания во внутренний двор позволили устроить на разных этажах очень просторные помещения, общая площадь которых составила сорок тысяч квадратных метров. Срезанные углы главного фасада обусловлены градостроительными возможностями. Благодаря одному из таких срезов здание хорошо «смотрелось» с тогда еще не реконструированной, узкой Тверской улицы. Срезая острый угол для устройства главного входа, Рерберг выполнил эту часть здания в виде широкой пятигранной башни, возвышающейся на десять метров над остальными фасадами. Башня оборудована вращающимся стеклянным глобусом. На приподнятой над тротуаром площадке перед входом два обелиска из серого гранита, несущие ажурную чугунную консольную раму в виде переплетения дубовых веток для подвески фонарей.

Для отделки фасадов использованы серый украинский гранит и декоративная штукатурка с включением крошки этого гранита. Автору проекта удалось удовлетворить требования задания: «Выявить при обработке фасадов не только производственный и общественный характер здания телеграфа и радиоузла, но и придать ему монументальность, соответствующую городу Москве как столице СССР».

Строительство Центрального телеграфа было завершено в 1927 году. Вскоре после его окончания Рербергу поручили разработку проекта здания Школы красных командиров имени ВЦИК в Кремле (1930—1934).

Три стоящие параллельно друг другу трех-четырехэтажные корпуса объединены главным, который хорошо виден с Большого Каменного моста и из-за Москвы-реки. Заботясь о том, чтобы новая постройка скромно и спокойно соседствовала с созданным Казаковым зданием бывшего Сената – шедевром русского классицизма, Рерберг так решил фасад, обращенный к Ивановской площади, чтобы он не задерживал взгляда человека, проходящего по противоположной стороне площади. Основное внимание автор сосредоточил на фасаде главного корпуса, решенном в характере русского классицизма XVIII века. По облицованному гранитом первому этажу идет колоннада высотой в два этажа. Фасад корпуса, стоящего возле кремлевской стены, органично вписался в ансамбль Красной площади.

Один из опытнейших советских зодчих, Рерберг находился в стороне от шумных дискуссий и борьбы творческих группировок 1920-х годов, но его творческая деятельность в этот период была в высшей степени активной, насыщенной постоянными исканиями и решением больших практических задач. С 1928 года, когда он поселился в доме № 12 по Брюсовскому переулку, его квартира стала как бы проектной мастерской. Здесь Иван Иванович выполнил целый ряд работ. Первой из них был конкурсный проект здания Государственной библиотеки имени В.И. Ленина.

В разное время Рерберг проектировал также для других городов. По его проектам построены здания в Ленинграде, Тюмени, в районе города Истры. В годы Первой мировой войны как военному инженеру ему пришлось строить оборонительные укрепления. На выставке, приуроченной к Первому Всесоюзному съезду по гражданскому и инженерному строительству (1926), демонстрировался его проект вокзала для Сочи.

Будучи мастером широкого диапазона, Иван Иванович всегда подчинял свое творчество реалистической основе архитектурно-градостроительных задач.

С начала 1920-х годов Рерберг вел активную педагогическую деятельность, в частности, на факультете МВТУ читал курс сметного дела, насыщая лекции интересными примерами из своей практики.

«Инженер Рерберг» – так он подписывал свои чертежи, будь то конструкции, планы и рисунки фасадов зданий или их архитектурных деталей. Это не только показатель скромности и авторитета: Иван Иванович, как никто другой, умел без суеты добиваться такой четкости и согласованности в работе, что неувязки просто исключались. Его подпись служила гарантией, как бы знаком качества.

Архитектор скончался в 1932 году.

АДОЛЬФ ЛООС
(1870—1933)

Имя архитектора Адольфа Лооса связано с борьбой против бессмысленного украшательства в искусстве. Эта борьба прошла через все его творчество. Вплоть до конца своей жизни Лоос проповедовал и в теории и на практике идею очищения искусства – теорию пуризма…

Адольф Лоос родился 10 декабря 1870 года в Брюнне (Брно) в семье резчика по камню, владевшего мастерской, и мелкопоместной дворянки. В семье было еще двое детей. Когда Адольфу исполнилось десять лет,

внезапно умер отец. Мастерской стала управлять мать, женщина суровая и энергичная, требовавшая от детей беспрекословного повиновения. Это породило у сына непонимание матери, а со временем даже ненависть.

Под влиянием отца Адольф с детства «всосал дух всех ручных ремесел». Он всегда стремился в мастерскую отца, где видел тогда много интересного. Но постепенно это отношение изменилось. Вскоре Адольфа отправили в школу, где было гораздо менее интересно, нежели в мастерской. После смерти отца он закончил гимназию монастыря бенедиктинцев в Мельке-на-Дунае и отправился в Рейхенберг, где поступил в Государственную художественно-промышленную школу по классу архитектуры.

В 1889 году Адольф служил в армии. Затем уехал в Вену, и в 1890 году поступил в Технический институт Дрездена, где совершенствовался в архитектуре под руководством профессора Вейсбаха. И все это – вопреки желанию своей матери, которая хотела, чтобы Адольф взял на себя руководство мастерской отца. Но его тянуло к большему, чем управление камнерезной мастерской, и ради своей самостоятельности он выдержал жестокую борьбу с матерью.

Закончив в 1893 году Технический институт Дрездена, Лоос с трудом получил согласие матери на путешествие в Северную Америку, где в Филадельфии жил его дядя, часовой мастер по профессии. Мать взяла с Адольфа подписку в том, что он никогда не станет претендовать на мастерскую отца и на наследство, с этими условиями он охотно согласился. Ему не терпелось увидеть открывшуюся в Чикаго Всемирную выставку.

Пребывание Адольфа Лооса в Америке в 1893—1896 годах связано с посещением им не только Филадельфии, Чикаго, но и Нью-Йорка, Сент-Луиса. Деньги у него кончились довольно быстро, он не хотел обременять своих американских родственников и добывал себе средства существования самой различной работой, вплоть до мойщика посуды в баре. Он был молод и полон сил, владел разными ремеслами, не гнушался работой паркетчика, каменщика на стройке. Он жил впроголодь, но был счастлив и жадно впитывал впечатления о жизни незнакомой страны. Лоос внимательно изучал, как строят в Америке, особенно его потрясли работы чикагских архитекторов Адлера, Салливена. Впрочем, он никогда не стремился впоследствии им слепо подражать, хотя и восхищался деловитостью и практичным подходом к делу. Лоос усвоил правило – не подражать никому, он дорожил свободой мысли.

В 1896 году Лоос возвратился на родину и обосновался в Вене. «Он научился всему, чему мог научиться. В Америке ему нечего больше делать». Первое время он работал сотрудником строительной фирмы Майредера в Вене. Одновременно он начал публиковать статьи по вопросам искусства и ремесла в газетах и в журнале Петера Альтенберга «Искусство». В эти же годы он начал проектировать новые интерьеры квартир в доходных домах.

Лоос появился в Вене в самый разгар борьбы модернистов во главе с Отто Вагнером против консервативной линии. Он вступил в нее и «отважился с безумной храбростью открыть войну на два фронта: он боролся как против историзма архитектуры Рингштрассе, так и против орнаментализма Сецессиона». Лоос первым увидел в сецессионизме показное фасадничество, «бутафорскую чисто внешнюю декоративность»,

которая извращала функциональный метод модерна и грозила подменить обновление архитектуры некритическими заимствованиями «новой орнаментики».

Лоос принадлежал к более молодому поколению архитекторов, нежели Вагнер, и кое в чем он яснее понимал сущность «современной архитектуры», возможно, не без критического усвоения опыта американского строительства. И Лоос довольно рано сумел отыскать тот путь, который позволил более четко толковать на практике смысл изменения архитектурных форм. В 1903 году Лоос стал членом объединения «Венские мастерские», однако возобладавший там декоративизм вызвал резко отрицательное отношение Лооса и его скорый уход из мастерских.

Эстетические воззрения Лооса – это воззрения широко эрудированного специалиста, знающего художественные и технические достижения своего времени в разных областях и умеющего ценить эти достижения. Его взгляды на искусство зависели не столько от чужих идей, сколько от собственного владения разными ремеслами – каменщика и резчика по камню, дереву, паркетчика и т п.

С 1898 года Лоос стал помещать в венской печати статьи по вопросам развития искусства и ремесла, которые в 1921 году были объединены в сборник под многозначительным названием «Сказанное в пустоту». Статьи, написанные после 1900 года, были собраны позже в сборник под не менее броским названием «Вопреки».

В довоенный период Лоос специализируется в области интерьера частных квартир и реже – делового интерьера. Только с 1910 года он начинает возводить здания, ему удается даже построить многоквартирный городской дом. Большие замыслы этой поры у мастера остались лишь в проектах отелей, магазинов, административных зданий.

Работу Лооса в области интерьера жилища отличает общая для модерна тенденция сближения облика городской квартиры и сельского жилища. Во всех интерьерах Лоос исходит из принципа объединения пространства квартиры, создания ряда отделенных друг от друга.

Лоос передвинул центр тяжести программы «современной архитектуры» в сторону материала, почти на четверть века опередив Ф.Л. Райта, обратив внимание на такое эстетическое воздействие произведений искусства и ремесла, какое достигается «через материал и через форму». В пуризме утверждается непрерывная связь функции и формы через материал.

Опередив Ле Корбюзье, еще в 1913—1914 годах Лоос выступил с разъяснением ценности традиций народного искусства – любовного, бережного отношения к труду и к материалу, к «цели» постройки, к удобствам пользования домом. В эти-то традиции и уходит своими корнями рационализм самого Лооса – это рационализм и крестьянина, и ремесленника.

В статье 1913 года «Правила для тех, кто строит в городах» Лоос попытался показать, какие уроки можно извлечь из народного искусства:

«Обращай внимание на формы, в которых строит крестьянин. Потому что они есть квинтэссенция прадедовской мудрости. Но изыскивай обоснование формы».

«Не строй живописно. Предоставь это действие стенам, горам исолнцу».

«Думай не о крыше, а о дожде и снеге».

«Будь искренен. Природа дружит только с честностью».

«Не бойся прослыть несовременным. Изменения старого способа строительства возможны лишь тогда, когда они означают улучшение, иначе лучше оставаться при прежнем способе».

В этих правилах, похожих на афоризмы, ясно выражен рационалистический дух творческого метода, которым руководствовался Лоос. Это функциональный метод, утверждающий великую традицию верности практическим запросам потребителя. Но как художник Лоос убежден еще в необходимости корректировать эти запросы в соответствии с эстетическим идеалом времени.

Народной традицией можно назвать и использование открытых балочных деревянных потолков в квартире. Отделка каминной ниши кирпичом – возможно, тоже прием, возникший не в изысканных жилищах аристократов.

За тридцать пять лет Адольф Лоос создал около полусотни жилых интерьеров в квартирах доходных домов репрезентативного типа. Уже в первых своих интерьерах Лоос руководствовался принципом безорнаментальности. Он отстаивал этот принцип в своих публикациях и неуклонно следовал ему на практике. Среди наиболее интересных ранних интерьеров – квартира Гуго Габерфельда (1899), квартира Леопольда Лангера (1901), собственная квартира в Вене (1903).

В относительно скромной квартире Лангера Лоосом выполнен интерьер столовой. Мастер понимал, что в современных городских квартирах неизбежно разнообразное использование одних и тех же помещений, он наблюдал это и в Америке. Столовая квартиры Лангера является одновременно и кабинетом. Она состоит из двух комнат, связанных широким открытым проемом, образовавшимся на месте убранной стены. С двух сторон комнаты находятся разные по высоте ниши. В одной из них встроен угловой камин.

Для откосов оконных ниш Лоос применяет мраморную облицовку – ее легко содержать в чистоте. Белая штукатурка верхней части стен и потолка между балками в сочетании с темным тоном мрамора и красным деревом, мягкой мебелью и коврами – все это создает строгий и уютный облик жилища.

Не менее интересный образец применения орнаментального декора дает богатая квартира Эмиля Левенбаха в Вене. И жилая комната, и столовая здесь представляют собой роскошные репрезентативные помещения. Жилая комната – вся в белом мраморе облицованных стен, потолок обшит деревом. Стены облицованы мрамором и в столовой, имеющей вид торжественного небольшого зала. Убранство комнаты дополняет старинная мебель.

Вплоть до конца 1920-х годов интерьеры квартир у Лооса встречаются лишь в зданиях, полностью построенных по его проектам. Специальные работы появляются вновь только в последние годы творчества. Среди этих интерьеров наиболее интересны и цельны интерьеры квартир В. Гирша (1929), Ганса и Лео Бруймелей (1930) в

Пльзене (Чехословакия). Поздние интерьеры Лооса носят более рационалистический характер, из них исчезают те детали, которые играли когда-то роль целесообразной декорации.

Самый ранний деловой интерьер у Лооса – магазин модной мужской одежды Л. Гольдмана на Грабене (1898) в Вене. Здесь преобладают четкие членения, ясность линий, в отличие от жилого интерьера все оборудование магазина сделано встроенным.

В 1907 году Лоос создал прекрасный образец современного кафе на Кертнердурхганг под названием «Кертнер-бар». В интерьере «Кертнер-бара» также заметно отсутствие орнаментации. Как и в «Кафе-Музеум», Лоос применил здесь материалы, облагороженные отделкой, но более дорогие. Он не использовал ничего, что напоминало бы украшение ради украшения. Балки, простенки, плоские кессоны – все это создало напряженную живописность композиции, впечатление подлинного богатства, какого не достичь с помощью орнаментации. Современники именовали это «английской элегантностью», но Лоос никому не подражал – все, что он употребил в этом интерьере, явилось результатом его размышлений над применением материалов.

С особым блеском функциональный метод реализован у Адольфа Лаоса в теме жилища – главной в его искусстве. Ведущее место здесь занял особняк с небольшим озелененным участком. Городской многоквартирный дом у Лооса – явление редкое, и это не случайно: мастер выше всего ценил удобства, моральные, санитарно-гигиенические выгоды, какие обеспечивает именно дом-особняк, а не многоквартирный дом.

При проектировании особняка Лоос не стремился к эффектной оригинальной композиции или демонстрированию состоятельности владельца, а хотел достичь экономичного решения, самого рационального соединения комнат – так называемой экономии пространства. Она создавалась благодаря вдумчивому анализу особенностей функции каждого помещения и выбору соответствующих этой функции площади, высоты комнат. Отправной точкой здесь были гигиенические соображения, но, видимо, использовался и мудрый опыт народного зодчества, в каком разумная экономия была одним из непременных условий удобного устройства жилища.

Первой работой Лооса в этой области была вилла Карма на Женевском озере (1904—1906), исполненная совместно с архитектором Гуго Эрлихом.

Вереницу созданных Лоосом городских домов-особняков открывает дом Штейнера в Вене (1910). Этот дом стал хрестоматийным примером истории архитектуры 20-го столетия. Он является воплощением тезиса Лооса «Не строй живописно». Автор создал проект в строго рационалистическом духе, но, тем не менее, достиг живописности.

Дом Штейнера отличался аскетической оголенностью оштукатуренных фасадов плоскостей: как и беренсовский дом Обенауэра, он по формам близок промышленным постройкам. Крупные квадратные и лежачие проемы располагались очень редко, на боковых фасадах – даже несимметрично и были лишены обрамлений. Этот дом явился воплощением чисто функциональной концепции жилья. Его интерьер мало чем отличается от ранних интерьеров квартир Лооса, лишь более широко во

внутренней отделке применено дерево, что сблизило особняк с сельским домом.

Осенью 1918 года в Австро-Венгрии была свергнута монархия и провозглашена республика. Произошло оживление надежд на улучшение жизни. Лоос вступил в свой новый период творчества с расширенным диапазоном работ, с общественными обязанностями в качестве главного архитектора поселений Венской общины. Однако и при новом республиканском режиме он успел быстро разочароваться в возможностях осуществления проектов поселков и жилищ массового типа. Ему оставалось одно – работа на частного заказчика, тот, по крайней мере, был сговорчивее. Вот почему и в новый период творчества дом-особняк остался преобладающей темой.

В 1922 году в связи с разногласием между Лоосом и советом Венской общины зодчий сложил с себя обязанности ее архитектора и уехал во Францию, где жил до 1928 года, иногда возвращаясь в Вену. Он женился вторично на танцовщице Эльси Альтман и активно содействовал успеху ее выступлений. Мастер сблизился с дадаистами, особенно с поэтом Тристаном Тцара, художником Робером Делоне. У Лооса появились зарубежные заказчики.

Среди зарубежных проектов мастера выделился неосуществленный проект дома для знаменитого актера Алессандро Моисеи в Лидо-ди-Венеция (1923). В нем ощущается близость лоосовской схемы «пространственной планировки» к атриумным домам. Ядром, атриумом, этого жилища, по мысли автора, должна стать угловая терраса второго этажа, а не закрытые помещения, как в домах Вены. Учитывая климатические условия Италии, Лоос именно террасу сделал главным помещением дома. Благодаря угловому положению террасы открывается прекрасный вид на море, улучшается проветривание связанных с террасою помещений третьего этажа, где находятся самые высокие комнаты. Кроме того, угловая терраса, с которой можно спуститься по лестнице в сад, необычайно разнообразит композицию.

В проекте дома Моисеи ярче, чем в других замыслах Лооса, выражено противоречие «технически-рациональных форм» и кустарного их осуществления, возникшее в результате исключительной простоты и оголенности архитектурных элементов. Все формы в проекте дома Моисеи геометричны, близки промышленной архитектуре. Это здание легко вообразить выполненным в железобетоне, но Лоос предусматривал использование кирпича с оштукатуриванием фасадов.

Заметная работа мастера – проект поселка из двадцати вилл на французской Ривьере (1923). Парижский дом поэта-дадаиста Тристана Тцара (1926—1927) на авеню Жюно близ Мулен-де-ла-Галетт – следующий шаг в разработке «пространственного плана».

Наиболее совершенно «пространственная планировка» выражена в трех поздних произведениях Лооса – доме Моллера в Вене, доме Мюллера в Праге и сельском доме Кунера в Пайербахе. В каждом из этих сооружений Лоос следует своим принципам свободного формирования жилого интерьера. Композиция каждого из этих зданий дает пример виртуозного использования рельефа местности, в особенности ярко это видно на примере сельского дома Купера. Но облик городского и сельского

жилищ как внутри, так и снаружи – чрезвычайно различен. Вероятно, в конце своего творчества Лоос не стремился сблизить эти два типа жилищ, напротив, подчеркивал их различия.

Чтение лекций в Сорбонне, выставка проектов в Осеннем салоне Парижа, доклады в Штутгарте на тему «Современный поселок» и в Граце на тему «Социальный человек и его архитектура» – таков был характер работы Лооса во время его жизни во Франции, не считая работ в области архитектуры индивидуального жилища и проектирования общественных зданий. Это – период громкой известности Лооса и приобретения им международного авторитета.

В связи с тяжелой болезнью к концу 1920-х годов Лоос практиковал все меньше, у него исчез слух. Как уроженец Чехословакии, в 1930 году он получил от буржуазной республики права гражданства и пенсию. В 1931 году Лоос разработал проект рабочего поселка Баби в городе Находе Северной Чехии.

Рационалист и строгий ревнитель верности функциональным требованиям, Адольф Лоос не смог полностью освободиться от влияния традиционной архитектурной концепции – традиционализма. Он успешно преодолел его в области жилища и в отделке интерьеров, но в проектах общественных зданий исходил большей частью из модернизации – часто менее радикальной, чем у Вагнера, нередко оставаясь, таким образом, позади этого мастера модерна.

Последние два года жизни Лоос был тяжело болен, он лечился в санатории в Кальксбурге под Веной, где и скончался 23 августа 1933 года. В том же году прах Лооса был перевезен в Вену и захоронен на Центральном венском кладбище.

На пути «современной архитектуры» имя Адольфа Лооса «давно уже… стало звучать как обозначение исторической вехи». Его творческий путь начался с расцветом модерна и закончился в период расцвета функционализма, программные лозунги которого едва ли были возможны без этой борьбы против украшательства, какую провел Лоос. По признанию Ле Корбюзье, с появлением Лооса «кончился сентиментальный период… Лоос вычистил под нашими ногами почву, и это было генеральной чисткой – тщательной и философски логичной».

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ФОМИН (1872—1936)

Замечательный проектировщик и практик-строитель, превосходный художник, теоретик искусства и педагог И.А. Фомин, оказал огромное влияние на творчество многих архитекторов. С его именем связано представление о зодчем-мыслителе, мечтавшем воплотить в архитектурных образах ведущие идеи эпохи построения социализма, умевшем смело идти по пути новаторства, в то же время мудро и бережно относясь к художественному наследию прошлого.

Иван Александрович Фомин родился 3 февраля 1872 года в Орле в семье почтового чиновника. Детство провел в Риге, где в 1890 году окончил гимназию. В том же году юноша по настоянию отца поступил на математический факультет Московского университета. Однако, чувствуя призвание к архитектуре, через три года оставил университет и решил поступить в Высшее художественное училище при Академии художеств.

Эта попытка окончилась неудачей: недостаточно подготовленный, Фомин не выдержал экзамена по рисунку. Но он не пал духом, год настойчиво занимался рисованием и, сдав экзамен, в 1894 году был принят вакадемию.

Это было время революционных волнений среди студенчества. В 1897 году за участие в студенческих беспорядках Фомина исключили из академии. Он переехал в Москву, где стал помощником Ф. Шехтеля и других архитекторов, участвуя, в частности, в реконструкции и внутренней отделке здания Московского Художественного театра, строительстве бывшего особняка Рябушинского на улице Качалова, дома бывшего Московского купеческого общества на Лубянке. В 1902 году Фомин организовал выставку «Архитектура и художественная промышленность нового стиля», на которой были представлены и самостоятельные его работы. Они были столь своеобразны, что о них заговорили в художественных кругах.

В 1905 году Фомин возвратился в Академию художеств и в 1909 году выполнил дипломный проект по классу профессора Л.Н. Бенуа на тему «Курзал на Минеральных Водах». Эта работа опрокидывала все академические казенные установки.

Предполагалось, что центральное здание на курорте будет обслуживать не только больных, но и всех, кто хотел бы развлечься за городом. Поэтому надо было запроектировать большие залы для танцев, концертов, читален, ресторанов, буфетов. Фомин представил проект огромного общественного здания.

Громадные колоннады на гигантских мостах-гаролетах соединяли между собою еще более торжественные и пышные центральные залы. Они напоминали античные храмы и здания Греции и Рима, но при этом в них звучали мотивы русского классицизма. Это был смелый проект, к тому же великолепно выполненный. Наряду с основными проектными чертежами – фасадами, разрезами и планами – Фомин сделал несколько рисунков-иллюстраций в гравюрах – офортах. Офорт он изучал в мастерской профессора В.В. Матэ.

Чувствовалось, что этот мастер поведет за собою целое поколение архитекторов. В дальнейшем так и произошло.

За проект «Курзала» Фомин получил звание художника-архитектора и был послан в командировку за границу. Во время этой поездки Фомин запечатлел архитектуру Египта, Греции, Италии в серии офортов, выдвинувших его в ряды лучших художников гравюры. Способность Фомина проникать в самое существо памятников архитектуры позволяла ему удивительно точно передавать в рисунках дух зодчества той или иной эпохи. В своих офортах, далеких от стилизаторской манеры, присущей искусству тех лет, он выступает как подлинный реалист.

Фомин вначале преподавал, проектировал и строил – как все. Только здоровое художественное чутье, влечение к русскому искусству, общение с лучшими художниками того времени не позволили ему сбиться с истинного пути. Фомин учился на архитектурных творениях замечательного архитектора Казакова.

Первой крупной его работой в Петербурге был особняк на Каменном острове. Этой постройкой Фомин увлекся сам и увлек за собою своих заказчиков. Казалось, здесь вновь оживало далекое прошлое.

Вот главный вход в вестибюль. Все исполнено по-современному: электрические лампочки в люстре и центральное отопление, но внутри – как в старинном русском доме. Чередой проходят чудесные колоннады и порталы с расписными плафонами.

Склонный к крупным монументальным формам Фомин стремился к решению задач большого общественного содержания. До революции он создал более пятидесяти проектов, среди которых были проекты общественных сооружений и ансамблевой застройки, такие, например, как проекты бывшего Николаевского вокзала, нескольких музеев, ряда банков, застройки острова Голодай, комплексов Тучкова буяна в Петрограде, курорта Ласпи в Крыму.

Однако реализовать столь обширные градостроительные замыслы в те время оказалось невозможно. В своей практической деятельности Фомин вынужден был ограничиваться частными заказами по отделке квартир и постройке особняков. Наиболее значительными из построенных им в те годы зданий были дом Оболенского в Финляндии, дома Половцева и Абамелек-Лазарева в Петербурге (1910—1914).

Стремясь популяризировать русскую архитектуру конца XVIII – начала XIX века, он выступает со статьями, воспевающими московский классицизм. Восторженно и поэтично говорит он о творениях старых московских зодчих, осуждает варварское отношение буржуазного общества к памятникам русской архитектуры.

В 1908 году Фомин становится участником возглавляемого И. Грабарем труда по истории русского искусства. Им составлены разделы третьего тома «Истории русского искусства», посвященные классицизму первой и второй четвертей XIX века. Стремление популяризировать наследие отечественного зодчества побудило Фомина стать организатором «Исторической выставки архитектуры» (1911). В 1915 году он получает звание академика архитектуры.

Фомин был среди тех представителей интеллигенции, которые после Великой Октябрьской социалистической революции продолжали трудиться на благо России. Он возглавил одну из первых государственных проектных организаций – архитектурно-планировочную мастерскую Петрограда, где под его руководством разрабатывалась программа развития города, преподавал в Академии художеств и в политехническом институте. «Создание нового стиля советской архитектуры возможно только на базе классики, но классики, отражающей современность, новые строительные материалы, новую технику и формы жизни», – говорил Фомин молодым архитекторам.

Как архитектор он понимал, что величие событий, темпы строительства и новые технические достижения требуют совершенно иного подхода к архитектуре. Его захватила идея создания «новой классики», или «реконструированной классики». Творческий поиск Фомина воплотился не на бумаге, а в конкретных зданиях. При этом он не избежал ошибок и провалов, но упорно продолжал пытливо искать и добиваться новых архитектурных решений.

Наиболее ярко его творческие устремления послереволюционных лет выражены в конкурсных проектах Дворца рабочих и крематория,

создающих художественные образы большой впечатляющей силы (оба в 1919 году).

Фомин участвовал в конкурсе на составление генерального плана Сельскохозяйственной выставки в 1923 году в Москве.

В середине 1920-х годов мастер выдвинул творческую концепцию «Пролетарской классики», предложив взять от архитектуры прошлого только ее основу, решительно упрощая классические архитектурные элементы. Практически это выразилось в работе над созданием новой тектонической структуры зданий, в попытках выработать новый ордер, в поисках предельно простых, лаконичных архитектурных форм, наиболее полно отвечающих, по его мнению, художественным требованиям советского общества.

Свое представление о требованиях, которые надо предъявлять к архитектурному произведению, Фомин сформулировал в своеобразной, почти рифмованной форме: «Единство, сила, простота, стандарт, контраст и новизна». По его мнению, претендовать на архитектурное совершенство могли только те здания, которые обладали совокупностью этих качеств. Причем слово «стандарт», входящее в «формулу» Фомина, понималось не в его современном значении, а как повторный ритм единообразных, как бы стандартных композиционных элементов.

Среди первых произведений, в которых Фомин развивал основные положения своей идеи «пролетарской классики», названной им позже «реконструкцией классики», – проекты Дома Советов в Брянске (1924), Промбанка в Свердловске (1925), комплекс зданий Иваново-Вознесенского политехнического института (1927), санаторий «Ударник» в Железноводске (1927).

Наиболее полно творческое кредо Фомина воплотилось в архитектуре дома «Динамо» (1928). В нем удачно соединены общественный и жилой секторы. Стремясь создать единый монументальный ансамбль, завершающий перспективу со стороны Кузнецкого моста сильным композиционным акцентом, Фомин предлагал на противоположной стороне Фуркасовского переулка повторить архитектурную тему основного корпуса «Динамо». Однако осуществить это предложение не удалось.

Комплекс «Динамо» был первым опытом осуществления в таком большом масштабе идеи Фомина о реконструкции классических форм как средства создания нового большого стиля архитектуры. Сам мастер так объяснял свой композиционный замысел: «За основу архитектурного решения главного корпуса по улице Дзержинского взяты строгая дисциплина и порядок классических решений, но в деталях архитектура содержит ряд чисто новых элементов: колонны без баз и капителей, отсутствие традиционного антаблемента, отсутствие стенных плоскостей (так как оконный проем начинается непосредственно от колонны), гладкие поверхности фасада и спаренность колонн». Это высказывание раскрывает основные принципы его творческого метода конца 1920-х годов.

Одновременно со строительством комплекса «Динамо» Фомин приступил к проекту расширения здания Моссовета. Тут он не был свободен в выборе композиции: проектируемый корпус являлся лишь пристройкой со стороны двора к старому зданию. Новому корпусу Фомин придал конфигурацию в виде буквы «П», создав парадный двор, ставший

композиционным ядром всего комплекса. Решение дворового фасада явилось дальнейшим развитием идей «пролетарской классики». При этом мастер был еще более последователен в своем стремлении к предельному лаконизму, еще более строг в отборе архитектурных средств.

Характерными для этого периода творческих исканий Фомина чертами отмечена и другая его работа (1930) – реконструкция здания НКПС у Красных ворот в Москве.

С 1932 года в архитектуре наметился решительный поворот к классике, что отразилось и в творчестве Фомина. Он несколько отошел от аскетизма предыдущих лет, но в то же время решительно восстал против эклектизма и украшательства, продолжая призывать к простоте и лаконизму. «…Если мы хотим теперь, после периода аскетизма, – говорил он, – давать богатую архитектуру, бодрую, яркую и жизнерадостную, это еще не значит, что мы должны перегружать излишней роскошью форм наши сооружения; надо находить простые, лаконичные формы». Первыми работами, в которых мастер расширил круг применяемых композиционных средств, были проекты Дворца-музея транспортной техники, Курского вокзала, Театра Красной Армии в Москве, Дома Красной Армии при Военной электротехнической академии в Ленинграде.

Последние годы жизни Фомина были связаны с Москвой, куда он переехал из Ленинграда в 1929 году. Так же, как и другие ведущие зодчие, мастер возглавил одну из организованных в 1933 году архитектурно-проектных мастерских Моссовета (мастерская № 3) и руководил ею до последних дней жизни.

Совместно со своими бывшими учениками-ленинградцами П. Абросимовым, А. Великановым, М. Минкусом, Л. Поляковым, И. Рожиным Фомин в этот период создал более десятка проектов, среди которых проекты театра в Ашхабаде, дома Наркомтяжпрома, комплекса Академии наук СССР в Москве, правительственного центра и дома Совета министров УССР в Киеве и др.

Уже на закате дней Фомин создал такие замечательные произволения, как подземные залы станций Московского метрополитена «Красные ворота» (1934—1935) и «Площадь Свердлова» (1936—1938). Эти сооружения выдержали проверку временем, вошли в золотой фонд отечественного зодчества и справедливо могут быть отнесены к памятникам архитектуры 1930-х годов. В подземных залах обеих станций в сложных условиях громоздких бетонных конструкций первых очередей метрополитена средствами архитектуры преодолено ощущение огромной тяжести, несомой пилонами. Единство общего композиционного замысла, четкость ритмических построений, лаконизм и простота архитектурных форм, яркость контрастов и цельность цветового решения – эти черты, характерные для творческой манеры мастера, придают художественным образам станций большое своеобразие.

Основное в архитектуре станции «Красные ворота» – единство общего замысла. Все здесь служит ведущей идее автора придать подземным залам черты монументальности и силы. Для преодоления впечатления массивности устоев каждая конструктивная опора расчленена на три вертикальных элемента. Два крайних трактуются как несущие пилоны, а средняя часть – как заполнение между ними. Это помогает

преодолеть ощущение огромной тяжести, воспринимаемой устоями, и обогащает ритмическое построение интерьера: количество опор как бы увеличивается, возникает четкий ряд стройных пилонов, придающий залам перспективность и масштабность.

При разработке деталей Фомин решительно упрощал и схематизировал обычные классические приемы. Это особенно заметно в решении антаблемента, перекрывающего пилоны, где упрощена моделировка поддерживающей части и введены одинаковые простые элементы – полки. Активными художественными средствами служат цвет и материал. Стремясь связать станцию с ее местом в городе, Фомин задумал запечатлеть в камне название «Красные ворота», избрав в качестве основного цвета красный. Пилоны, облицованные темно-красным грузинским мрамором шроша, выглядят мощными монолитами.

Станция «Площадь Свердлова» – последняя работа Фомина. Уже на исходе своего жизненного пути мастер создал полное изящества произведение, по-новому развивающее его творческие принципы. Верный своим приемам четкого и ясного композиционного построения, он создал пластически насыщенные архитектурные формы, гармоничную систему пропорций, целостную цветовую гамму. Важнейшие элементы композиции подземных залов – колонны размещены по краям пилонов. Это помогло избежать ощущения грузности пилонов, так как кажется, что несущими опорами служат только колонны. Интересно, что ордеру придана упрощенная трактовка. Колонны выполнены без утонения, из мраморных блоков. Их сильные прямые стволы покрыты крупными каннелюрами, помогающими преодолеть впечатление известной приземистости. Капители имеют вид простых позолоченных плит.

Творческое наследие Фомина многогранно. Оно запечатлелось в постройках и проектах, в прекрасных офортах, в ярких выступлениях в печати.

Лишь болезнь помешала довести до конца новые его замыслы. Фомин умер 12 июня 1936 года.

Незадолго до смерти, обдумывая заключение предполагаемой книги, Фомин написал замечательные строки, которые назвал «Совет молодым»:

«Если ты хочешь оставить после себя след в искусстве, если ты действительно хочешь внести нечто ценное в искусство своей страны, то, прежде всего, научись глубоко понимать и ценить подлинное искусство и отличать его от халтуры, пошлости и отсебятины. Только этот честный путь приличен и может быть одним из камней той пирамиды, которую мы строим коллективно на фронте советского искусства».

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ ЩУСЕВ (1873—1949)

«Творчество в архитектуре более, чем в других искусствах, связано с жизнью», – говорил Щусев. Он постоянно искал связь архитектурных форм с жизненными процессами, не считая застывшими ни те, ни другие. Как истинный художник, он пробовал себя в разнообразных формах архитектуры, находя удовлетворение в познании и выражении все нового и нового и не удовлетворяясь до конца.

Алексей Викторович Щусев родился 8 октября 1873 года в Кишиневе. Он был сыном Виктора Петровича Щусева – надворного советника по званию и смотрителя богоугодных заведений по должности, и Марии Корнеевны Зазулиной, второй жены Виктора Петровича.

Алексей был разносторонне одаренным ребенком, а перед его талантом художника преклонялись даже старшие братья. Вся семья гордилась Алешей. Летом 1881 года Мария Корнеевна привела его во Вторую кишиневскую классическую гимназию, где уже учились двое ее сыновей.

В 1891 году Алексей окончил гимназию и 26 августа того же года стал студентом первого курса архитектурного отделения Академии художеств.

С 1894 года Щусев занимался в мастерской Л.Н. Бенуа, у которого получил основательную профессиональную подготовку.

Алексею вообще повезло с наставниками. У каждого из его учителей был свой круг творческих интересов, свои пристрастия. Кредо профессора Котова состояло в утверждении канонов русской классики, в пропаганде национального наследия, Котов выступал против псевдорусского стиля, против формалистского копирования исторических памятников русской архитектуры, требуя современного осмысления русской старины.

В 1894—1897 годы Щусев сделал детальные обмеры древнейших памятников Самарканда Гур-Эмир и Биби-Ханым. Впечатления, полученные от красочного древнего искусства Средней Азии, сыграли большую роль в дальнейшей работе мастера.

В 1897 году Щусев окончил академию. Ни Бенуа, ни Котов больше не сомневались в творческих возможностях своего ученика. Его дипломный проект «Барская усадьба» был оценен самым высоким баллом. Проекту присудили Большую золотую медаль, а автор «Барской усадьбы» получил право на заграничную командировку.

1898–1899 годы Щусев провел за границей: в Вене, Триесте, Венеции и других городах Италии, Тунисе, снова в Италии, Франции, Англии, Бельгии. Из его рисунков этого периода была составлена отчетная выставка, получившая одобрительный отзыв И.Е. Репина.

К тому времени Щусев уже был женат на подруге детства – Машеньке Карчевской. Из нескладного подростка Маша превратилась в задумчивую принцессу, поглощенную неведомыми никому мыслями. Вся она была воплощением чистоты и прелести.

По возращении из-за границы на кафедру академии Щусева невзяли.

С неизменной своей спутницей – гитарой и сундучком с пожитками перебрался Щусев в дешевые меблированные комнаты на Крюковом канале. С двумя сотнями рублей в кармане приготовился он встретить тяжелые времена. И в самом деле, вскоре он узнал, что значит бегать, высунув язык, за дешевыми заказами.

Все решило приглашение профессора Григория Ивановича Глотова. Алексей ухватился за это приглашение, хотя прежде отказывался от такой работы, называя ее рабством. К тому же сумма годового жалованья оказалась несколько большей, чем предлагалось вначале.

Первый самостоятельный заказ, полученный Щусевым, – проектирование иконостаса для Успенского собора Киево-Печерской лавры и успешное его выполнение – казалось, прочно привяжет талантливого молодого специалиста к работе над культовыми сооружениями. Но архитектор видел в них лишь основу для создания монументальных художественных произведений, приумножающих славу русского искусства.

В середине июня 1904 года Синод командировал Щусева в Овруч. Всю зиму проработал Щусев над проектом местного храма и к весне представил на суд проект пятиглавой церкви в духе традиций русской классики, органично включив в него сохранившиеся детали. Когда проект Щусева оказался на Петербургской выставке современной архитектуры, критики тут же поставили его в ряд самых ярких явлений современности. В художественных кругах и в прессе заговорили о щусевском направлении в архитектуре, объявив архитектора основоположником неорусского стиля. Так к Алексею Викторовичу нежданно-негаданно пришла слава. Он воспринял это совершенно спокойно.

К 1907 году относится проект Марфо-Мариинской общины со всеми ее зданиями. По свидетельству ближайшего друга и соратника Щусева академика И.Э. Грабаря, Алексей Викторович впоследствии с нежностью вспоминал свою работу над образом «Марфы», когда он «вдохновлялся прекрасной гладью стен новгородских и псковских памятников, лишенных всякого убора и воздействующих на чувства зрителя только гармонией объемов и их взаимосвязью».

Несмотря на относительно крупные размеры, «Марфа» производит удивительно домашнее, уютное впечатление. План храма напоминает старинный ключ: бородка повернута на запад, три закругленных лепестка ушка ориентированы на восток. Эти три полукруглые апсиды и создают ощущение уюта, пряча от глаз основной объем сооружения, который завершен высоким крепким барабаном, увенчанным чуть заостренной сферой купола.

После Овруча и «Марфы» за Щусевым утвердилась слава первого русского архитектора. Знать охотилась за ним: всем хотелось иметь на своих землях хоть что-нибудь «в щусевском стиле».

В 1913 году по проекту Щусева был построен павильон на художественной выставке в Венеции, архитектурная композиция которого была своеобразной интерпретацией национальной архитектуры XVII века. Современники отмечали, что формы старинной русской архитектуры гармонично сочетались с живописным пейзажем Италии.

К идее строительства нового здания Казанского вокзала в Москве Алексей Викторович сначала отнесся почти безразлично. Эскизные проекты, представленные на конкурс, были схематичны, приблизительны. Выбрав эскиз Щусева, правление тешило себя надеждой если удастся задеть архитектора за живое, заинтересовать его самой идеей «ворот на Восток», то делу будет обеспечен успех. И оно не ошиблось. Профессиональное чутье, любовь к русской истории и археологии сослужили Щусеву великую службу – он нашел верную цветовую гамму «ворот на Восток». 29 октября 1911 года академика Щусева официально утвердили главным архитектором строительства нового здания Казанского

вокзала в Москве. На строительство правление дороги выделило баснословную сумму – три миллиона золотых рублей. Но только к концу августа 1913 года архитектор представил в министерство путей сообщения детальный проект. Еще не было у Щусева ни одного проекта, на подготовку которого он затратил бы более двух лет.

Архитектор долго и мучительно искал, как выбраться «из ямы» Каланчевской площади, пока не придумал поместить главную доминанту ансамбля – башню – в самом низком месте. Тогда весь ансамбль прочитывался легко, как бы единым взором.

Едва проект Казанского вокзала появился на страницах журнала «Зодчий», как в адрес Алексея Викторовича посыпались поздравления. Более чем двухсотметровая протяженность вокзала не мешала целостному восприятию постройки. Нарочитое нарушение симметрии, одинокая башня в сочетании с разновеликими массами архитектурных объемов должны были открывать здание заново с каждой новой точки площади. Пожалуй, ни один архитектор прежде не умел так свободно и прихотливо играть светотенью, заставлять не только солнце, но и облака оживлять каменный узор.

Вместе с Жолтовским Щусев возглавил работу коллектива архитекторов над проектом перепланировки Москвы. Внимательно вглядываясь в исторически сложившуюся структуру Москвы, архитектор укреплял ее, вскрывая заложенные в ней самой потенции развития – перспективные зоны застройки и благоустройства.

Непростым оказалось инженерно-техническое преобразование маршрутов передвижения москвичей по своему городу. План впервые связал радиально-кольцевое движение наземного транспорта с пригородным железнодорожным движением. Что уже совсем невиданно по тем временам, сеть общественного транспорта завязана в плане в единый узел на основе радиально-кольцевой схемы Московского метрополитена. Так в 1919 году Щусев угадал самые сокровенные мечты Москвы.

В 1922 году Щусев был назначен главным архитектором Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, она была открыта в августе 1923 года на территории нынешнего ЦПКиО имени М. Горького. Щусев перестроил здание бывшего механического завода под павильон кустарной промышленности, руководил строительством 225 зданий выставки.

В 1924 году ему поручили создать проект Мавзолея Ленина. Спроектированный и построенный в течение считанных часов, первый деревянный Мавзолей был прост по своим формам, но в нем уже содержалась идея, получившая в дальнейшем блистательное развитие: кубический объем усыпальницы имеет ступенчатое завершение.

Позднее был объявлен Всесоюзный конкурс на создание постоянного Мавзолея. В итоге конкурса правительственная комиссия предложила Щусеву «перевести временный Мавзолей из дерева в гранит».

Задача была непростой. Если решать Мавзолей в стиле русской архитектуры, то, «подверстанный» к Сенатской башне, он потеряется под стенами Кремля. А выдвинутый вперед, он невольно вынужден будет спорить красотой с собором Василия Блаженного…

Наконец, Щусев нашел выход. Мавзолей поднялся, достиг двенадцатиметровой высоты, что было равно одной трети высоты Сенатской башни и одной шестой высоты Спасской башни, три дробных его уступа слились в один. Нижний пояс с траурной лентой черного гранита смело выдвинулся вперед и настойчиво потребовал вытянуть венчающий портик почти до зубцов кремлевской стены. Архитектор нашел и еще один прием: если смягчить левый угол, то почти незаметная асимметричность оживит перепад уступов, игру объемов, цветовую гамму поясов.

Мавзолею оказалось по силам организовать и «держать» площадь. Площадь открылась, ансамбль ее сделался цельным. Архитектору блестяще удалось вписать в площадь, казалось бы, инородное по архитектуре сооружение и органично подчинить Мавзолею все, что здесь есть.

Целый ряд работ Щусева, относящихся ко второй половине 1920-х годов, воплотили в себе архитектурные формы конструктивизма. Это проекты зданий Института марксизма-ленинизма на Советской площади, Государственного банка в Охотном ряду и на Неглинной улице, Государственной библиотеки СССР имени Ленина, а также гостинично-санаторного здания в Мацесте, построенного в 1927—1928 годы. В этом отношении характерны также здания Коопинсоюза в Орликовом переулке (1928—1933) и Механического института имени Ломоносова на Садовой-Триумфальной (1930—1934).

В начале лета 1926 года был объявлен конкурс на сооружение Центрального телеграфа на Тверской улице. В разгар споров о новаторстве конструктивизма Щусев решил показать на примере, что осмысление динамики и ритма времени в архитектуре всегда опирается на мощный пласт духовной культуры, что и конструктивизм имеет полное право на существование, если исполнен духовности. Щусевский проект поразил даже приверженцев конструктивизма. Сугубо конструктивистская схема телеграфа несла в себе идею связи – связи эпох, интернациональной связи между странами и континентами. Художественный образ телеграфа был предельно строг. И вместе с тем тонкое изящество завораживающе смелых линий, легкость, свежесть дыхания покоряли с первого взгляда. Утилитарность здания подчеркивалась ритмикой гранитных вертикалей и стеклянных поясов.

Проект показал: современная ритмика может соединять монументальность с простором, легкость с мощью. В пояснительной записке к проекту Щусев писал: «Здание по своей программе – узкотехническое, по конструкции соответствует принципам рационализма и экономии». Для своего времени щусевский телеграф был сугубо новаторским, по этой причине он и не был осуществлен.

Предметом гордости Алексея Викторовича была конструкция Центрального Дома культуры железнодорожников. Воздушный амфитеатр зрительного зала был подвешен на выносных консолях, сконструированных А.В. Кузнецовым. ЦДКЖ стал одним из лучших концертных залов страны и сделался неоспоримым доводом зодчего, когда он доказывал, что самая смелая конструкция не может и не должна вступать в противоречие с художественными принципами архитектуры.

Осуществилась и стала подлинным украшением Москвы спланированная Щусевым широченная магистраль Ленинградского проспекта, прорезанная зелеными поясами с пешеходными дорожками. В ту пору эта магистраль многим казалась бессмысленно просторной, расточительной даже для такого города, как Москва, но время подтвердило правоту архитектора.

Пристройка части здания к Третьяковской галерее, осуществленная в те же годы (Щусев был директором галереи в конце двадцатых годов), характеризует бережное отношение архитектора к основной части галереи, фасад которой построен по рисункам В.М. Васнецова.

Начавшаяся в 1930-е годы реконструкция столицы была связана с организацией новых архитектурных мастерских Моссовета. Одну из них – вторую – возглавил Алексей Викторович. В этой мастерской разрабатывались проекты реконструкции и застройки районов бывшей площади Триумфальных ворот (ныне площадь Маяковского), Большой Садовой улицы, Кудринской площади (ныне площадь Восстания), Ростовской и Смоленской набережных. Коллектив мастерской также участвовал в разработке других районов столицы.

В 1930-е годы по проектам Щусева было построено несколько крупных жилых зданий, из которых наиболее известны жилой дом артистов ГАБТ, жилой дом Академии наук СССР, жилой дом архитекторов.

По проекту Щусева и молодых архитекторов Л.И. Савельева и О.А. Стапрана в 1935 году в Охотном ряду была возведена одна из первых гостиниц советского времени – гостиница «Москва».

Углы здания зрительно усилены небольшими уступами-башенками. Наверху устроены рестораны и кафе; на седьмом этаже западного фасада над восьмиколонным портиком, придающим зданию особую монументальность, также устроено открытое кафе. Просторные лоджии и балконы создают композиционные акценты, сообщают фасадам здания пластический характер и свидетельствуют о жилом назначении здания. Интерьеры гостиницы и встроенных в первый этаж магазинов и вестибюля станции метрополитена выполнены из высококачественных материалов и послужили в то время образцом выполнения отделочных работ для зданий подобного типа.

Среди работ Щусева, связанных с реконструкцией столицы, следует также назвать новый Большой Москворецкий мост (1938), ведущий от Красной площади на улицу Большую Ордынку. Выполненный из монолитного железобетона, он лаконичен и смел по своим формам.

В те же годы по проектам Щусева были построены гостиницы в Баку, Батуми, Институт марксизма-ленинизма в Тбилиси, начато строительство Театра оперы и балета в Ташкенте (закончено в 1947 году). В двух последних зданиях с особенной силой проявилось умение Щусева сочетать классическую схему построения с национальными традициями, деталями, орнаментом и т д. Так, в ташкентском театре отделку шести залов фойе в технике резьбы по ганчевой штукатурке вели народные мастера («усто») из шести районов Узбекистана. Национальный орнамент по рисункам и шаблонам Щусева, который в юности обмерял самаркандские памятники, использован в отделке зала, занавеса, люстр, дверных ручек.

После Великой Отечественной войны Щусев участвует в обследовании целого ряда исторических городов и ансамблей архитектуры, разрушенных немецкими захватчиками. Наиболее последовательно идеи Щусева были реализованы при восстановлении Новгорода.

Из послевоенных построек Щусева в Москве следует, прежде всего, упомянуть административное здание на площади Дзержинского (ныне Лубянка). В композиции использованы архитектурные приемы и формы итальянского Возрождения в интерпретации зодчего: система горизонтальных членений, облегчающаяся кверху рустовка, итальянские балконы и классические карнизы – вот основные мотивы фасада. Обе части здания объединены сейчас серым гранитным цокольным этажом.

Одно из наиболее ярких произведений Щусева последнего периода деятельности станция метрополитена «Комсомольская»-кольцевая. К проектированию этого сооружения зодчий приступил в 1945 году. Зал станции является наиболее ярким примером той художественной тенденции в советской архитектуре, которая заключалась в трактовке станций метро, как дворцов для народа, в преодолении ощущения «подземности» помещений метрополитена не только собственно архитектурными средствами, но и привлечением декоративно-изобразительных искусств. Строительство станции метро «Комсомольская» завершалось уже после смерти Щусева – 24 мая 1949 года – по его эскизам.

ОГЮСТ ПЕРРЕ (1874—1954)

Огюст Перре – архитектор, впервые сделавший железобетон материалом зодчества, был в то же время последовательным выразителем классической традиции во Франции. Начало его творчества относится еще к первому десятилетию XX века, но роль одного из лидеров современной архитектуры он сохранил в течение всей долгой жизни.

Огюст Перре родился в Брюсселе в семье французского эмигранта 12 февраля 1874 года. Первые архитектурные знания и навыки получил в строительной фирме, которую основал в Париже его отец. Первое здание Огюст спроектировал и построил в возрасте шестнадцати лет. До 1901 года он учился в Школе изящных искусств в Париже вместе с братом Жоржем. Огюст учился блестяще, но ушел из школы, не защитив диплома, когда этого потребовали дела фирмы. Вместе с братьями он продолжал дело отца, соединив в своем творчестве согласно давней традиции труд архитектора, конструктора, строителя.

Огюст начал свою деятельность в годы господства эклектики и брожения идей, когда новаторские предложения в области строительных конструкций неизменно связывались с использованием металлического каркаса, а стилистическое течение «Ар нуво» еще не успело сойти со сцены. В то время во Франции Перре, по свидетельству Ле Корбюзье, «был единственным на пути нового направления».

В 1903 году он построил жилой дом на улице Франклина, вошедший в историю архитектуры как здание, в котором железобетонная каркасная конструкция, органически связанная с планом здания и с организацией внутреннего пространства, впервые получила тектоническое выражение.

Перре первым попытался использовать железобетон как средство архитектурного выражения, и многие его качества послужили стимулом дальнейшего развития архитектуры. Железобетонный каркас обнажен, а не скрыт. В здании на улице Франклина почти полностью отсутствует фасад в прежнем значении этого слова – фасад-украшение. Ряд изящных выступов и углублений на фасаде придает ему легкость. Шесть этажей здания свободно выступают из плоскости фасада.

Дом напоминает некие металлические конструкции, которые становятся все легче по направлению к основанию. Это впечатление хрупкости имело свои последствия. Банки отказывались выдавать деньги под закладную на многоквартирный дом Перре, так как эксперты предсказывали, что он быстро обвалится.

Ограничив количество несущих вертикальных элементов небольшим числом стоек, Перре получил возможность произвольным размещением перегородок решать планировку каждого этажа по-разному. Это был первый шаг к свободной, не обусловленной расположением несущих стен планировке. Изящество архитектурной трактовки и стройность несущих конструкций этого дома восхищают и сегодня.

Каждая из последующих работ Перре связана с выявлением конструктивных и художественных возможностей нового материала: гараж Понтье в Париже (1905), театр Елисейских полей там же (1911—1913).

В проекте гаража на улице Понтье открытая каркасная конструкция является одновременно и архитектурной формой. Здесь конструкции и форма едины. В свободных участках между выходящими на фасад элементами конструкции размещены большие окна, чем усиливается контраст между железобетонным каркасом и плоскостями остекленных заполнений.

В построенном Перре перед самой мировой войной театре на Елисейских полях, железобетонный рамный каркас был скрыт на фасаде за мраморной облицовкой и декоративными панелями. Каркасная структура приняла вид традиционной стоечно-балочной системы.

Перре много строил в годы между двумя мировыми войнами: промышленные сооружения, церкви, в том числе получившую широкую известность церковь в Ле-Ренси (1923), ряд особняков и вилл, театры, музыкальную школу и большие общественные здания – Морское министерство, Государственное хранилище мебели. Музей общественных работ.

Церковь Ле-Ренси стала вершиной его творчества. Покрытие, цилиндрические своды которого в среднем нефе имеют продольные, а в боковых – поперечное направление, покоится на тонких стойках. Наружные стены церкви представляют собой ажурные железобетонные решетки с цветными стеклами, интерьер отличается неожиданным сочетанием современности и мистической приподнятости.

Мастерство Перре, полное изобретательности и новаторства в решении частных проблем, было основано на признании незыблемости основных принципов архитектуры, на системе мышления, идущей от классицизма. Перре – прежде всего, мастер конструкции, которая в его постройках нередко подчиняет себе художественный образ и ограничивает

его тектоническим выражением структуры сооружения. Наибольшей цельности архитектурного облика и чистоты конструктивного решения Перре достиг в зданиях утилитарного назначения. Таковы доки в Касабланке (1915), где были впервые применены тонкие железобетонные оболочки, или швейная фабрика Эдер в Париже (1919), поражающая обилием света и легкостью железобетонных арок двадцатиметрового пролета. Это также мастерские театральных декораций (1923), литейный завод в Монтатере (1923 и 1927), алюминиевый завод в Иссуаре (1939), с мощным железобетонным каркасом и тщательно выисканными пропорциями. Здесь вырабатывался его архитектурный язык и накапливались художественные средства, которые он затем использовал при создании общественных сооружений.

«Характер и стиль – это два качества, – писал Перре, – необходимые для произведения искусства, но даже если эти качества абсолютно необходимы, то являются ли они исчерпывающими? Нам, быть может, скажут, что нужно еще украшение.

Этот вопрос сегодня выдвинут чрезмерной оголенностью современных сооружений. Конечно, могущественные конструктивные средства сегодняшнего дня открыли путь для новых исканий, но поиски нового ради самой новизны завели многих авторов слишком далеко.

Вернем, прежде всего, нашим сооружениям то, что у них несправедливо было отнято, закрепим за ними части, несущие нагрузку, выделим те части, которые служат только заполнением между несущими частями, снабдим наши сооружения деталями, необходимыми для защиты от непогоды: карнизами, мулюрами, плинтусами, поясными карнизами, благодаря которым фасад под потоком дождя, смешанного с пылью, остается таким, каким его хотел видеть художник-архитектор, и вопрос будет решен.

Нужно, конечно, чтобы архитектор осмысливал элементы красоты заключенные в его произведении, умел их выявить. Это то, что отличает архитектора от инженера».

После Второй мировой войны Перре получил очень крупные заказы. Это реконструкция центральной части Гавра (начатая в 1947 году), реконструкция вокзальной площади в Амьене. Комплекс Центра атомных исследований в Саклэ (1947—1953), раскинувшийся на территории 150 гектаров, – последняя большая работа Перре.

В произведениях этого времени особенно ярко проявились характерные для творчества Перре черты: глубокое освоение свойств материала и следование классической традиции в общем строе сооружения, известная ограниченность средств архитектуры и их постоянное совершенствование.

Верность материалу, конструкции, принципиальное уничтожение границ между сферами утилитарного и монументального строительства сближали Перре с поборниками рационалистической архитектуры функционализма. Но в самом новаторстве Перре был продолжателем, а не подрывателем основ. В эпоху полного пересмотра старых представлений, находясь, по выражению Ле Корбюзье, «между двух сражающихся армий», он не примкнул ни к одной из них. В годы, когда распространялся вненациональный функционализм, Перре был и остался французским

архитектором, перенесшим в XX век исторические традиции зодчества своей страны.

Перре не был теоретиком. Его творчество связано с несколькими фундаментальными идеями, почерпнутыми из опыта и опытом проверенными. Но они составляли как бы свод принципов, которым он следовал бескомпромиссно и до конца. Его мысли об архитектуре изложены в миниатюрной книжке, написанной в 1952 году – за два года до смерти.

Перре скончался в 25 февраля 1954 года в Париже.

Перре умел точно и емко выразить свои мысли. Вот некоторые из его афоризмов:

«Архитектура есть и конструирование и скульптура одновременно».

«Руины архитектуры прекрасны, потому что, обнажаясь, они открывают истину».

«Декоративность архитектуры должна уподобиться декоративности растущего дерева».

«Каково бы ни было назначение здания, каковы бы ни были материалы, принципы остаются незыблемыми».

«В силу привычки мы нередко повторяем в искусстве то, что утратило уже всякую пользу».

«Композиция – это искусство заключения самых сложных функций в простейший объем яйцо».

«Применяя извечные законы, художник, сам того не замечая, творит современное искусство».

Следующее поколение архитекторов в целом развивало дальше то, что было достигнуто Перре.

ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ ЩУКО (1878—1939)

На международных выставках 1911 года в Риме и Турине самыми лучшими и красивыми архитектурными произведениями были признаны русские павильоны. В Риме среди великих, мировых памятников архитектуры была поставлена ротонда – круглое здание под куполом с белыми дорическими колоннами и копиями статуй Горного института. Другой павильон – в Турине, поставленный на берегу озера, – представлял собой высокую массивную стену, с входом в виде громадной арки с дорическими колоннами, с красивой лестницей и пристанью.

Успех русских павильонов был огромный. Иностранные архитекторы считали их началом «новой классики». Автором этих красивых павильонов оказался совсем еще молодой и мало кому известный архитектор Щуко.

Владимир Алексеевич Щуко родился 17 июля 1878 года в семье военного. Ребенком был привезен в Тамбовскую губернию. Окончив Тамбовское реальное училище, в 1896 году поступил в Академию художеств на архитектурное отделение в мастерскую Л. Бенуа. Здесь Щуко серьезно занимался изобразительными искусствами – живописью и скульптурой, посещал классы И. Репина, гравера В. Матэ, скульптурную мастерскую В. Беклемишева, по рисунку – классы Л. Бруни и др.

Он был музыкально одарен. Актерский талант привел его в Московский Художественный театр, где он некоторое время играл и был отмечен К. Станиславским.

В это же время Владимир изучал архитектурные памятники Пскова, Новгорода, Ростова Великого, Кириллова-Белозерска и другие и выполнял их обмеры. Побывал с полярной экспедицией на острове Шпицберген, где написал серию пейзажей.

За дипломный проект дворца наместника на Дальнем Востоке (1904), исполненный в духе русского ампира, Щуко был удостоен звания художника с правом поездки за границу на казенный счет. Он побывал в Риме, Афинах, Стамбуле. Вернувшись в Россию в 1906 году и представив сделанные за границей пенсионерские работы, Щуко был вторично командирован за границу. В этот раз он изучал архитектуру Италии (Венеция, Рим, Флоренция, Мантуя), где сделал много обмеров и зарисовок. Выставка, организованная по окончании поездки, стала настоящим триумфом молодого архитектора-художника. Он стал постоянным участником петербургских художественных выставок.

Первыми осуществленными работами Щуко были интерьеры кафе и парковые сооружения (1907—1911). В этих произведениях заметно влияние стиля модерн и художественных концепций «Мира искусства». Последующие работы – дом-усадьба Левшина и вилла на юге России – иллюстрируют переход к архитектуре, основанной на строгих «классических» принципах, в частности к палладианству.

Серьезным творческим успехом Щуко явилось проектирование и строительство двух доходных домов на Каменноостровском проспекте в Петербурге (1910). Для решения фасадов многоэтажного жилого дома он впервые в русской архитектуре применил классический «колоссальный» ордер. Архитектор отталкивался от форм итальянского ренессанса, творчески их перерабатывая. Овладев мастерством прошлого и учтя современные требования, автор смело ввел в фасад систему эркеров. В архитектурном сочетании этих домов, разных по композиционному приему и формам, молодой Щуко обнаружил прекрасное градостроительное чутье и чувство ансамбля. Эта работа принесла ему славу и вызвала многочисленные подражания.

В 1910 году Щуко было поручено проектирование русских павильонов на международных выставках в Риме и Турине, устраивавшихся в годовщину пятидесятилетия объединения Италии. Щуко блестяще справился с новой задачей. Римский павильон в стиле русского ампира, развивая традиции Камерона и Воронихина, трактовался как парковая постройка, что было уместно на заданной площадке в саду виллы Боргезе. Здание эффектно выделялось на фоне зелени своими сочными формами, бело-желтой окраской и тонированными скульптурами. Центром композиции павильона являлась овальная в плане ротонда с куполом и сдвоенными полуколоннами на площадке, поднятой на больших полуциркульных арках. Облик павильона в Турине был навеян жилярдиевскими мотивами (Кузьминки, дом Найденова). В эти композиции Щуко широко ввел цвет и скульптуру.

В 1911 году Щуко за выдающиеся работы был удостоен звания академика архитектуры. Он стал одним из ведущих архитекторов дореволюционной России. С этого времени Владимир Алексеевич стал получать очень много заказов. Наряду с особняками и виллами ему

поручали проекты крупных общественных зданий. Из неосуществленных проектов интересны петроградские проекты Николаевского вокзала, особняка Мордвинова на Каменном острове и Московского банка, а также Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. К осуществленным работам периода 1913—1915 годов относятся здание Киевской земской управы с пышной декорировкой зала, росписями и скульптурой, церковь Политехнического института и Памятный зал Академии художеств в Петрограде.

С 1910 года Щуко начал преподавательскую деятельность. Директор школы Общества поощрения художеств Н. Рерих возложил на Щуко руководство классом прикладной композиции. Но и до этого группа учеников академии, работавшая в мастерской Щуко, фактически училась у него и привнесла в академию много нового. Щуко, Фомину и Жолтовскому русская архитектура обязана серьезным переосмыслением классики.

Администрация женских архитектурных курсов в 1913 году пригласила Щуко на пост директора курсов, он собрал новый состав преподавателей, и курсы стали постоянной экспериментальной лабораторией по архитектурному образованию.

В годы Первой мировой войны Владимир Алексеевич с группой архитекторов осуществил обмеры, реставрацию и переделку зала заседаний Таврического дворца в Петрограде.

Великая Октябрьская социалистическая революция застала Щуко уже зрелым мастером. Он сразу же принял новую власть, участвовал в оформлении пролетарских праздников, выступал как политический карикатурист и театральный художник. В первые годы советского строительства Владимир Алексеевич разработал проекты памятников Ленину у моста Революции и Троицкого моста в Ленинграде, памятников Ленину и Павшим борцам революции в Одессе.

Учеником мастера и бессменным соавтором всех послереволюционных архитектурных проектов был В.Г. Гельфрейх. Их первой совместной работой стало здание иностранного отдела на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве. Были построены входная триумфальная арка, административно-выставочный павильон, кафе и мост через улицу, объединявший отдел с остальной территорией выставки.

Въезд в Смольный в Ленинграде (1923) – первая монументальная советская постройка. «При составлении проекта мною был положен принцип сохранения общего стиля здания Смольного, – писал Щуко. – Мысль о замыкании въезда аркой или архитравным перекрытием была мною отклонена как мотив, слишком самостоятельный для этого здания и заслоняющий вид на здание Смольного». Щуко создал глубинную композицию из двух пятиколонных римско-дорических портиков – пропилеи.

В проекте Дома культуры Московско-Нарвского района в Ленинграде (1924), представленном на закрытом конкурсе, отразились поиски новых путей, близких к конструктивизму. Золотой медалью был премирован на выставке в Париже в 1926 года памятник 26 комиссарам в Баку, выполненный совместно с Гельфрейхом и художником Г.Б. Якуловым.

Иначе подошел Щуко к решению монументального памятника Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде (1926). Совместно с Гельфрейхом и скульптором Евсеевым Владимир Алексеевич изобразил вождя пролетариата в момент исторического выступления с башни броневика. Новая трактовка пьедестала, темпераментный и выразительный силуэт фигуры Ленина создали запоминающийся образ.

В последующие годы Щуко участвовал во многих архитектурных конкурсах. Он также построил три подстанции Волховстроя, виадук и театр в Сочи. Проекты новых общественных зданий – здания Московского областного комитета ВКП(б), клуба при заводе «Большевик» в Ленинграде, военной академии в Москве, театра в Ашхабаде, Дома Правительства Абхазской АССР в Сухуми – характеризуют широкий круг творческих исканий зодчего.

После революции ревнитель классики, поклонник Камерона и мастеров русского классицизма, Щуко отказался быть стилизатором, подражателем, в его творчестве появились новые мотивы. Он получил возможность реализовать свои идеи в камне и бетоне.

Наиболее известные постройки Щуко – здания Государственной библиотеки СССР имени Ленина в Москве и Драматического театра имени Горького в Ростове-на-Дону.

В 1928 году был объявлен Всесоюзный открытый конкурс на лучший проект Библиотеки имени Ленина. Щуко и Гельфрейх участвовали в трех турах, и комиссия под председательством Луначарского отдала предпочтение их проекту. На сложном участке авторы спроектировали монументальный, запоминающийся комплекс новой Москвы. Условия участка обусловили угловой прием его объемно-планировочной композиции. Главный вход, возвышающийся над террасами, приподнятыми над уровнем прилегающих улиц, пространственно организует этот ответственный градостроительный узел. Композиция создана с учетом соседствующего дома Пашкова. Корпус, выходящий на проспект Маркса, представлен спокойным, горизонтально вытянутым объемом, подчеркивающим филигранную по декорации массу дома. Более высокий корпус книгохранилища отнесен в глубину и подчеркнуто нейтрален.

В 1930 году Щуко и Гельфрейх создали проект Дворца труда в Иваново, план которого по конфигурации напоминает перекрещенные серп и молот. Особенностью композиции являются сильно выступающие лестничные клетки, соединенные переходами с основным зданием. Прием этот позднее был повторен в театре Ростова-на-Дону и в первом конкурсном проекте Дворца Советов (1932).

Работа над проектом Дворца Советов заняла семь последних лет жизни Щуко. Щуко и Гельфрейх не принимали участия ни в предварительном туре конкурса, ни во всесоюзном. Они представили свой первый проект на закрытый конкурс (третий тур). В основу проекта Дворца Советов был положен проект Б.М. Иофана. Щуко и Гельфрейх были привлечены к совместному с ним проектированию этого сооружения. Знания, талант, темперамент и огромная энергия Владимира Алексеевича проявились в этом проекте в полной мере.

С сентября 1935 года Щуко и Гельфрейху была передана мастерская № 2 Моссовета, занимавшаяся планировкой и реконструкцией

центра Москвы в связи с проектированием Дворца Советов. Проект центра Москвы был закончен в июне 1936 года.

Хотя проектирование Дворца Советов большим коллективом архитекторов, художников-монументалистов, инженеров отнимало много времени и сил, Владимир Алексеевич создал еще немало других проектов и участвовал в их реализации.

Драматический театр в Ростове-на-Дону (1933—1936) завершает цикл работ Щуко, которые в известной степени испытали влияние идей конструктивизма. Ростовский театр – одно из достижений советской архитектуры первой половины 1930-х годов.

Проекты Щуко, относящиеся ко второй половине 1930-х годов, отражают колебания между современной архитектурой и классикой, к которой он всегда стремился. К этому периоду относятся проекты Дома Наркомтяжпрома, Дворца культуры для города Куйбышева (Самара), павильона СССР на Парижской выставке (1936).

Щуко совместно с архитекторами Гельфрейхом, А.П. Великановым, П.В. Абросимовым и Ю.В. Щуко участвовал в закрытом конкурсе на проект Дома Народного комиссариата тяжелой промышленности в Москве в Зарядье. Учитывая панораму Москвы-реки с будущим Дворцом Советов на набережной, авторы запроектировали Дом Наркомтяжпрома как протяженный объем без резко выраженной вертикали по оси здания. Передний план, обращенный к реке, состоит из низких корпусов. Постепенный переход к большим объемам главного корпуса высотой в 21–27 этажей и 35-этажных башен создает нарастающий силуэт здания.

Несколько эскизов из многочисленных вариантов выполнены самим Щуко. Одни из них отражают лишь общую мысль архитектонического построения, другие развиты до полной детализации. Здание Наркомтяжпрома по своей композиционной простоте могло бы стать современной классикой.

По проекту Щуко, Гельфрейха, М.А. Минкуса и инженера Н.Я. Калмыкова в 1937 году был построен новый Большой Каменный мост в Москве, открытие его состоялось в марте 1938 года. Мост почти в четыре раза длиннее и в два раза шире старого. Река перекрыта мощной однопролетной аркой из стали, проезды набережных – железобетонными арками, облицованными камнем. Композиции моста с береговыми устоями и лестницами сходов по сторонам придан торжественно-монументальный характер. Это впечатление усиливается облицовкой береговых устоев и всех боковых плоскостей, обработанных «под шубу», а также чугунной решеткой.

1 августа 1939 года в Москве открылась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Главный павильон, построенный по проекту архитекторов Щуко, Гельфрейха совместно с Великановым и Ю. Щуко, стал доминантой всей выставки. Его композиция была построена на контрасте основного объема и вертикали отдельно стоявшей башни, увенчанной скульптурами колхозника и колхозницы с поднятым снопом пшеницы.

Здание павильона, окруженное портиками и лоджиями, решено в монументальных формах русской классики. Белый цвет здания, позолоченная скульптура, знамена и флажки выразительно выделяли

объемы павильона в общем ансамбле выставки.

Последние годы жизни Щуко совместно с Гельфрейхом разрабатывал проект станции метро «Электрозаводская». Основной задачей, стоявшей перед авторами проекта, было создание единого ансамбля надземных и подземных помещений.

Щуко был очень богато одаренной натурой. Характерной особенностью его мастерства было владение строительными и декоративными материалами, умение извлечь из них все возможности.

Творчество Владимира Алексеевича отличается широким диапазоном архитектурных средств, острым чувством художественного образа, глубоким пониманием закономерностей сложения архитектурного ансамбля.

Щуко любил работать с молодыми архитекторами – своими учениками П. Абросимовым, А. Великановым, Л. Поляковым, И Рожиным, А. Хряковым, Е. Шухаевой, Ю. Щуко и другими.

Творческая биография Щуко тесно связана с театром. Еще до революции он работал в «Старинном театре» и в «Привале комедиантов», где было поставлено несколько пьес с выполненными им декорациями. К сожалению, материалов о них сохранилось мало. В дальнейшем он создавал декорации для ленинградских академических театров, для Малого театра и Народного дома в Москве. Владимир Алексеевич создавал весь спектакль – от эскиза и макета до рабочих чертежей декораций и рисунков костюмов. Щуко оформил 43 спектакля. Большинство постановок имеют по десять–двадцать вариантов. Театральные рисунки выделяются свободным исполнением и темпераментом.

Скончался Щуко 17 января 1939 года. Зодчий похоронен на Новодевичьем кладбище.

ГРИГОРИЙ БОРИСОВИЧ БАРХИН (1880—1969)

Исследователи архитектуры и архитекторы, работавшие с Григорием Борисовичем, учившиеся у него, знавшие его, говорят о нем как об архитекторе-новаторе, творчество которого по сей день современно в своей сути и отвечает самым строгим представлениям о полноценном архитектурно-художественном произведении.

Григорий Борисович Бархин родился 19 марта 1880 года в Перми, но своей родиной считал Петровский завод Забайкальской области, где провел раннее детство. Картина нелегкого детства Бархина раскрывается в его «Автобиографических записках»:

«Мой отец, иконописец, умер, когда мне едва исполнилось шесть лет. Матери моей приходилось браться за разную, часто очень тяжелую работу, какая только подвертывалась, и жить среди людей, в общем, ей совершенно чужих. Всем, что мне удалось приобрести в отношении воспитания, первоначального образования и очень длительной последующей учебы, я полностью обязан своей матери…

…В возрасте около восьми лет я поступил в Петрозаводскуюшколу…

Это была церковно-приходская школа, но ни малейшего церковного духа в ней не было. Я до сих пор с глубокой благодарностью вспоминаю то свое первое впечатление от учения, которое эта деревенская начальная школа мне доставила…»

Девяти-десятилетним мальчиком Гриша должен был начать работать: самоучкой-чертежником и рисовальщиком заводской конторы. Бархин прожил в Петровском заводе до двенадцатилетнего возраста, а потом уехал в Читу продолжать образование. В школе Петровского завода Бархин получил достаточно хорошую подготовку и поступил сразу в третий класс читинского шестиклассного городского училища, проучился там четыре года и успешно окончил курс в 1896 году.

Весной 1897 года Бархин приехал в Одессу. Он и еще несколько товарищей, которые собирались поступить в художественное училище, обратились к художнику Кишеневскому, который взялся без всякой оплаты подготовить их к вступительным экзаменам. Осенью Бархин был принят в Одесское художественное училище на архитектурное отделение. Окончив училище, Бархин получает право поступить в Петербургскую Академию художеств.

«…После успешного завершения заданий трех курсов я определился в мастерскую к Александру Никаноровичу Померанцеву, – пишет в своих воспоминаниях Бархин. – …Я пробыл в мастерской А.Н. Померанцева до «выхода на конкурс» (до разрешения приступить к дипломной работе) почти два года. За это время, под его руководством, мной было исполнено два проекта: один – крупный санаторий и другой – Дворец мира по программе, предложенной за год до этого на международном конкурсе для Гааги. Тогда от России на этот конкурс работал сам Померанцев, но без успешного результата. Что касается моего проекта (большое колоннадное здание, в средней части – высокий объем, завершенный куполом), то он в общем получился в характере популярных тогда, весьма представительных парламентских зданий… После просмотра его я «был допущен» и приступил к исполнению ответственной клаузуры, затем – к дипломному проекту…»

В 1907 году Бархин успешно защитил дипломный проект, темой которого был «Некрополь близ столицы», выполненный в виде широко раскинувшегося ансамбля. В этом проекте он показал себя зодчим высокой художественной культуры и профессионального мастерства.

Первые годы после окончания академии Бархин работал помощником, или, вернее, сотрудником, у академика Р.И. Клейна, сооружавшего в те годы здание Музея изящных искусств в Москве. Работа над отделкой и интерьерами здания музея под руководством опытнейшего зодчего, каким был Клейн, явилась прекрасной школой для Бархина. Затем, также под общим руководством Клейна, молодой архитектор работал над проектом мавзолея Юсуповых в Архангельском. Здесь он выполнял большую часть авторского труда.

Строгость стиля, изысканный рисунок архитектурных деталей и зданий Музея изобразительных искусств и мавзолея Юсуповых, замечательное качество строительных работ можно рассматривать как отличительные качества произведений Бархина. Несмотря на архитектурное безвременье, Бархин, получивший добротное академическое образование, выбрал из обширного эклектического арсенала образцы высокого вкуса и художественной культуры, тяготеющие к классике.

В 1912 году зодчий вместе с женой возвратился в Сибирь и работал в Иркутске главным архитектором города. Он много проектировал, строил и реконструировал: городской театр, торговые ряды и многое другое. В первые годы империалистической войны ему – академисту, участнику строительства уникальных сооружений, – пришлось возводить в глухой провинции промышленные объекты. Очевидно, это был немаловажный урок, формировавший мастерство зодчего, – урок рациональной, функциональной, конструктивной практики.

Служба в армии в Первую мировую войну в качестве полковника инженерных войск, а затем в период революции и Гражданской войны на ответственных постах инженерной службы в Красной армии не могла не повлиять на формирование характера, а значит, и на творчество зодчего-художника. Суровая, правдивая архитектура послереволюционных лет нашла в лице Бархина не просто сторонника, но и идейного творца-созидателя. Он занимает достойное место в ряду первого поколения зачинателей советской архитектуры.

Вернувшись в 1920 году с Гражданской войны, Григорий Борисович с энтузиазмом занимался насущными проблемами строительства и архитектуры: реконструкцией московских больниц, проектированием жилых домов Сормовской электростанции, рабочего поселка на 12 тысяч жителей в Мытищах под Москвой. В то же время он написал две книги – «Рабочий дом и рабочий поселок-сад» и «Современное рабочее жилище», в которых обратился к насущным социальным проблемам послереволюционного строительства.

Лаконичность и сдержанность архитектуры промышленных зданий, необходимость точных решений, связанных с технологией, во многом внутренне подготовили переход Бархина к архитектуре функционализма послереволюционного времени.

С 1924 года Григорий Борисович постоянно работал со своим старшим сыном Михаилом. Сотрудничество их началось, когда Михаил был еще студентом второго курса Московского института гражданских инженеров, и продолжалась на протяжении двадцати пяти лет. Такое тесное и длительное творческое содружество было чрезвычайно плодотворным. Суровая жизненная школа, высокая грамотность, опыт зрелого мастера одного и стремление к новому и романтизм молодости другого образовали органичный сплав. С Бархиным на протяжении всей его творческой деятельности работало, конечно, много других молодых архитекторов. И каждый раз личное обаяние старшего мастера, авторитет зодчего способствовали формированию слитных, дружных новаторских коллективов.

В 1925 году Бархин приступил к проектированию здания редакции издательства и типографии «Известия» в Москве на площади Пушкина. Здание газеты «Известия» – наиболее значительное сооружение мастера, один из немногих ярких и запоминающихся памятников советской архитектуры середины двадцатых годов.

В первом варианте проекта была многоэтажная башня, но осуществлен был вариант без башни в виде компактного, «кубического» здания и соответственно с «квадратным» фасадом. Вертикальный каркас и

межэтажные пояса образуют основу его архитектуры. Остекление лестницы, ритм балконов, круглые окна верхнего этажа и рекламные надписи по верху здания составляют основу композиционной структуры фасада. Здание стало образцом советской конструктивной архитектуры и завоевало заслуженное почетное место в начальных главах истории современной архитектуры.

Архитектура здания «Известий» с успехом выдержала испытание временем. Оно и теперь главенствует в ансамбле площади Пушкина. Вся площадь впоследствии была застроена новыми, притом значительными по масштабам зданиями, но такова сила подлинной архитектуры – право главенствовать в ансамбле. Оно завоевывается не местоположением сооружения, не его размерами, а архитектурно-художественными достоинствами.

Бархин, решая функциональные и конструктивные задачи, не терял из вида значение композиционной завершенности и образной характеристики архитектуры здания. В этом он выгодно отличался от педантизма конструктивистов, которые считали функциональность и конструктивность единственными определяющими архитектурными качествами сооружения. Григорий Борисович постоянно искал новые выразительные архитектурные формы.

Формулу «все то красиво, что хорошо функционирует» Бархин считал несовершенной. «Одного функционирования в искусстве недостаточно, – говорил он, – вместе с тем я думаю, что не найдется никого, кто стал бы уверять, что красивому позволительно плохо функционировать».

Он был зодчим широкого профиля. Гигантский рост индустрии в нашей стране не мог не захватить архитекторов, и Бархин с самых первых лет индустриализации включился в проектирование производственных сооружений. Им были сделаны проекты очень крупной прядильной фабрики для Иваново-Вознесенска, типографии Азербайджанского государственного издательства в Баку, почтамта для Харькова и многие другие.

Среди множества его проектов и построек того времени следует упомянуть две работы. В 1928 году был реализован проект санатория-грязелечебницы в городе Саки. Композиция и интерьеры здания естественно связаны с крымской природой. Бархин всегда учитывал природное окружение, ландшафт, климат, рельеф; от молодых архитекторов он требовал «глубокого изучения природы – матери всех искусств» как определяющего фактора для выбора конкретного решения архитектурного произведения. Пластика объемов санатория очень выразительна. Сильно разработанная в плане форма здания акцентирована витражом и открытой на пейзаж наружной галереей центральной общественной части.

По проекту Бархина был построен Институт автомобилестроения при автозаводе в Горьком, называвшийся в свое время Профтехкомбинатом. Этот комплекс представляет собой новый тип здания учебно-производственного характера.

Любимой сферой деятельности архитектора было проектирование театральных зданий. Кроме театральных залов, являющихся частью

клубов, Народных домов, Дворцов культуры, Бархин увлеченно проектировал театры для ряда городов. Работа по проектированию театров была им обобщена в капитальном труде «Архитектура театров», изданном в 1947 году.

О создании театра в Ростове-на-Дону Бархин писал: «…Проект этот я считаю одним из наиболее удачных… Программа театра была хорошо и полно разработана, она предусматривала развитую сцену и целый ряд новых по тому времени (в сравнении с традиционными театрами) вспомогательных помещений для работников сцены: студию, клуб, гимнастический зал, репетиционный зал и пр. Кроме большого театрального зала для оперных и драматических представлений на 2500 человек в театре намечен концертный зал на 800 человек. Для публики были предусмотрены также выставочные помещения и многое другое…»

Еще в 1930-е годы Бархин являлся руководителем Четвертой планировочной мастерской Моссовета и внес заметный вклад в Генеральный план реконструкции Москвы (в 1935 году), разрабатывая планировку Дзержинского района столицы, ось которого «север – юг» протянулась более чем на 25 километров.

Великая Отечественная война прервала все работы Бархина. Академия архитектуры СССР, где он работал, была разделена на две части. Одна осталась в Москве, другая была эвакуирована частично в Чимкент, частично в Свердловск, куда и уехал Григорий Борисович. Здесь он занимался литературно-исследовательской деятельностью.

В 1943 году Бархин был вызван в Москву для работы над новыми проектами восстановления городов, разрушенных фашистами. К числу крупнейших градостроительных работ Бархина, выполненных в послевоенные годы, относятся проект восстановления и реконструкции Севастополя и разработка детальной планировки его центра (1944—1947).

Проект планировки Всемирной выставки 1967 года в Москве, выполненный в коллективе Московского архитектурного института, стал последним архитектурно-градостроительным произведением мастера. После него он ограничил себя лишь педагогической деятельностью в Московском архитектурном институте и работой над методическим пособием для студентов по проектированию театральных зданий («Новейшие театры за рубежом») и «Автобиографическими записками».

Педагогическая деятельность Григория Борисовича началась сразу же после окончания им Академии художеств. По приезде в Москву в 1909 году он становится преподавателем архитектурно-строительных курсов Приорова и после неоднократных переформирований – Московского практическо-строительного института, где работает заведующим кафедрой архитектурного проектирования. Позже преподает в Московском высшем техническом училище, в Московском высшем строительном институте, в Московском инженерно-строительном институте им. Куйбышева и, наконец, с 1929 года по 1969 год – в Московском архитектурном институте.

За полвека Бархин воспитал многие сотни архитекторов. Среди его учеников немало выдающихся зодчих-практиков, ученых и педагогов.

Широта творческих замыслов Григория Борисовича позволяла ему одновременно с работой над личными проектами заниматься организационной деятельностью. Он выступал как рецензент, член советов

архитектурного профиля, редактор ряда изданий, активно работал в Московском архитектурном обществе. Он был одним из основателей Союза советских архитекторов.

Скончался Григорий Борисович Бархин 11 апреля 1969 года.

ВАЛЬТЕР ГРОПИУС (1883—1969)

Вальтер Гропиус вошел в историю как один из зачинателей рационалистического направления современной архитектуры, общепризнанный лидер немецких функционалистов 1920-х годов, создатель и первый руководитель знаменитого Баухауза. С его именем связан один из наиболее интересных эпизодов развития архитектуры капиталистического общества – становление функционализма и его превращение из лабораторных экспериментов в широкое течение, распространившееся в зодчестве почти всех стран мира.

Вальтер Гропиус родился 18 мая 1883 года в Берлине, в семье, где профессия архитектора стала потомственной – архитекторами были его отец и брат деда. В 1903—1907 годах он получил специальное образование, сначала в Мюнхене, а затем в Высшей технической школе в Берлине. Однако решающими для становления его творческой индивидуальности были годы работы в мастерской Петера Беренса, где в это же время трудились Мис ван дер Роэ и Ле Корбюзье (в 1907—1910 годах).

Под влиянием мастера Гропиус пришел к идее единства предметной среды, окружающей человека Позднее эта идея легла в основу его деятельности в Баухаузе Беренс, один из первых дизайнеров в современном понимании этого слова, воспитывал у сотрудников интерес к средствам и возможностям современной техники, к их влиянию на формообразование в архитектуре и художественной промышленности. Гропиус, развивая идеи учителя, освобождал их от компромиссов с традиционными вкусами, стилистикой модерна и классицизма, тяготением к благополучной красивости. С 1910 года он стал работать самостоятельно как архитектор, член организованного в 1907 году объединения «Немецкий Веркбунд».

Первый крупный заказ после открытия своей собственной конторы Гропиус получил от компании «Фагус». Фабрика сапожных колодок, которую Гропиус построил по этому заказу в 1911 году, явилась неожиданным утверждением нового языка архитектурных форм. Гропиус полностью отказался от классической торжественности своего учителя и ясно продемонстрировал новые цели, стоящие перед архитектурой. В этом здании Гропиус использовал достижения прошедших пятнадцати лет. Проявилась тенденция к ликвидации разрыва между мышлением и восприятием, который был органической болезнью европейской архитектуры.

Американский историк архитектуры Генри-Рассел Хичкок вряд ли ошибся, когда назвал это здание «наиболее прогрессивным произведением архитектуры, созданным до войны». Исчез намек на театральность, характерный для работ Беренса. Новые возможности стали, стекла и бетона, более четкая трактовка стены, организованное освещение интерьера – все это приведено в продуманное до конца равновесие.

Здесь впервые была воплощена мысль об архитектуре, вырастающей на основе целесообразной организации функциональных процессов и ясно выявленных особенностей конструктивной структуры сооружения из железобетона, стали и стекла. Впервые получила свою специфическую форму наружная стена, подвешенная к внутреннему каркасу и превращенная в легкое ограждение. Углы, не имеющие опор, прорезанные непрерывными лентами окон, выявляют ее конструктивный характер.

Разработку нового языка архитектуры металла и железобетона Гропиус продолжил, создавая административный павильон выставки Веркбунда в Кельне (1914—1915). Фабрика – модель производственного и административного здания имела машинный зал, на крыше – крытую террасу для танцев и открытые гаражи позади здания. Некоторые архитектурные черты этой модели придавали ей принципиально новый характер.

Годы Первой мировой войны были для Гропиуса временем осмысления и оценки результатов первого периода творчества. После войны он, как и многие другие представители творческой интеллигенции Германии, испытал влияние экспрессионизма. В 1919 году Гропиус возглавил школы прикладного искусства и изобразительного искусства в Веймаре и объединил их под названием «Государственный Баухауз в Веймаре», он привнес сюда дух экспрессионистической романтики, поэтизации ремесленничества. В первой программе училища он призывал: «Архитекторы, скульпторы, живописцы, все мы должны вернуться назад к ремеслу!»

Однако в пору социальных конфликтов, становящихся все более острыми, идиллическая вера в спасительную миссию ремесла не могла быть долговечной. Гропиус вновь устремляет свои интересы к освоению возможностей индустриального производства. Он ставит перед Баухаузом цель обеспечить массовое производство дешевых, но высококачественных предметов быта, создать методы индустриального домостроения, помочь решению жилищной проблемы в Германии.

В годы войны и послевоенных экономических трудностей у Гропиуса возникает интерес к социальным проблемам зодчества. Серийное производство предметов, окружающих человека, он противопоставляет художественному индивидуализму, «производству на заказ». В стандарте и серийности он видит, прежде всего, средства решения социальных задач архитектуры, средства ее демократизации.

Вокруг Гропиуса в Баухаузе собирается яркий, но разнохарактерный коллектив преподавателей. Здесь работали и такие известные приверженцы художественного «авангардизма», как Л. Фейнингер, П. Клее и В. Кандинский. Лишь безусловное отрицание господствующих мещанских вкусов и эклектики объединяло всех работников Баухауза. Гропиус направлял их деятельность на выработку универсальных принципов формообразования, единых для архитектуры и дизайна, на создание новых методов преподавания, развивающих способности свободного решения задач, поставленных жизнью, без оглядки на «образцы», на общепринятое и привычное.

Такое направление училища привело Гропиуса к столкновению с консервативными городскими властями Веймара. Не приняв компромисса, Гропиус перевел Баухауз в небольшой промышленный город Дессау. В 1925—1926 годах здесь для Баухауза был построен по его проекту новый комплекс зданий, который стал как бы манифестом, вещественно утверждающим принципы рационалистической архитектуры. Смелое асимметричное построение масс отражало организацию функциональных процессов. В контрастах горизонталей и вертикалей ощутимо влияние экспериментов советского архитектора и художника Эль Лисицкого. Здание Баухауза в Дессау было вершиной творческого пути Гропиуса.

Постройка отразила и ограниченность функционализма – ее материальная структура создавала пространства, точно соответствовавшие определенной системе функциональных процессов. Рационализм Гропиуса здесь был «одномоментен», он исключал учет возможностей развития, взгляд в будущее.

Эту ограниченность Гропиус пытался преодолеть, проектируя вместе с берлинским режиссером Эрвином Пискатором здание «Тотального театра» (1927). Оно должно было подходить для любого типа театрального представления, для любой формы отношений между зрелищем и зрителями. Такой театр не был построен, но идея оставила глубокий след в развитии принципов рационалистической архитектуры.

В 1928 году Гропиус оставил Баухауз и переехал в Берлин с тем, чтобы всецело посвятить себя работе в области массового жилищного строительства. Он пытался осуществить свою мечту об архитектуре, способной улучшить условия жизни народа, построить дома, которые при минимальной стоимости позволяют рационально организовать быт и обеспечить необходимый человеку уровень комфорта и гигиенических условий. Чтобы все квартиры получили максимум солнечного света и воздуха и вместе с тем, чтобы выразить идею равноценности жилищ, Гропиус разработал прием «строчной застройки», при которой стандартные корпуса домов располагаются параллельными рядами. В 1927—1928 годах Гропиус применил этот прием в поселке Даммершток близ Карлсруэ, а в 1929 году – в большом жилом комплексе Сименсштадт на окраине Берлина.

В Сименсштадте Гропиус и возглавлявшийся им коллектив архитекторов создали прообразы небольших экономичных квартир, во многом определившие основные направления массового жилищного строительства в последующие десятилетия.

В 1933 году, после того как в Германии пришли к власти нацисты, даже расплывчатые идеи о совершенствовании социального устройства средствами архитектуры стали рассматриваться как крамола. Гропиус эмигрировал в Англию. Вместе с английским архитектором Максуэллом Фраем он построил несколько зданий, среди которых наиболее значительное – сельская средняя школа в Импингтон-Вилледже (1936). Это здание дало начало развитию специфического для страны типа павильонной школы, его высокая оценка способствовала внедрению идей рационализма в консервативную архитектуру тогдашней Англии.

В 1937 году Гропиус принял приглашение Гарвардского университета и переехал в США. Педагогическая деятельность была предопределена чертой его характера – он умел слушать других и

воздавать им должное.

Он мог не обладать темпераментом или изобретательностью других ведущих архитекторов, но никто среди лидеров нового движения в архитектуре не обладал таким прозорливым философским подходом, который давал ему возможность постигать значение перспективных проблем и устанавливать соотношение между ними в широких пределах.

Успех Гропиуса как педагога и организатора обусловлен его способностью видеть стоявшие перед ним проблемы всесторонне, а также – отсутствием косности. Гропиус всегда был готов советоваться и учиться у других, когда чувствовал, что ему могут сообщить что-либо ценное. Он уделял много времени своим коллегам. Его готовность понять мнение других давала возможность его студентам свободно проявлять творческие способности и привлекала к нему людей.

Осенью 1947 года, выступая на VI конгрессе CIAM в Англии, Гропиус суммировал свой опыт в области архитектуры. Это были расширенные выводы из концепций его молодых лет. Они относились не только к подготовке архитектора, но и к реформе методов обучения в целом.

«В архитектурном образовании обучение методу важнее, нежели чисто профессиональные навыки. Объединение в единое целое знаний и опыт имеет важнейшее значение с самого начала обучения, и лишь тогда мы сможем воспитать в студентах комплексное понимание своей специальности. Такой педагогический подход вызывает в студентах творческий импульс к соединению в одной задаче архитектурного замысла проекта, конструкции и экономики с учетом предполагаемых социальных результатов».

Одновременно с началом педагогической деятельности в Америке Гропиус начал строительство собственного дома в Линкольне, штат Массачусетс. Не проходило и дня, чтобы кто-нибудь не приезжал посмотреть на «современный дом» Гропиуса. На сотни километров кругом не было ничего похожего. И все же этот дом с его плоской крышей, верандой американского типа, которая выступала в пространство, оригинальной обшивкой – доски были расположены вертикально, а не, как обычно, горизонтально – и большими окнами по существу был сродни местным традициям.

Вслед за этим домом Гропиус совместно с Марселем Брейером построил в окрестности ряд загородных домов. Среди них выделяется небольшой дом в Вайланде, построенный в 1940 году, который как бы сросся с окружающей его лесистой местностью. Он построил также большие, менее привлекательные дома, отвечающие коммерческим интересам их владельцев. Много возражений общественности вызвал поселок для рабочих Нью-Кенсингтон, построенный по проекту Гропиуса около Питтсбурга.

Эмигрировавшие в США европейские архитекторы столкнулись с тем, что важные задания поручались обычно крупным фирмам, штат которых состоял из сотен людей, а небольшие архитектурные мастерские, к которым они привыкли на родине, вели тяжелую борьбу за существование.

В 1938 году Гропиус и Брейер принимали участие в конкурсе на здание Уинстонского колледжа. Но время для воплощения их идей в жизнь

еще не пришло, хотя уже наметился определенный перелом.

В 1945 году вместе с группой молодых архитекторов Гропиус основал товарищество «The Architects' Collaborative» – бригаду из восьми молодых архитекторов. Их совместная работа привела к созданию ряда выдающихся проектов и сооружений. Так, в 1949—1950 годах был построен Гарвардский университетский центр в Кембридже.

Метод коллективного творчества всегда был близок Гропиусу. Фонды, за счет которых финансировалось строительство, были довольно ограниченными по сравнению с теми, что выделялись для строительства прежних студенческих общежитии. Причиной исчезновения «роскошного типа» зданий были не только экономические трудности, но и развивающийся новый подход к жизни. У послевоенного поколения молодежи появилось стремление к большей простоте быта и к углублению духовной культуры.

Семь общежитий и входящее в комплекс здание для клуба, столовой, библиотеки и т д., спроектированные архитекторами во главе с Гропиусом, явились достойным выражением нового направления. Отдельные здания соединены крытыми переходами. Большие озелененные площадки расположены на разных уровнях. Взаимосочетание простых малоэтажных объемов, размещенных среди природы, буквально совершило переворот в американской практике строительства университетских зданий.

Двухэтажное здание со стальным каркасом, облицованное известняком, с большими стеклянными поверхностями, строилось как общественный центр аспирантов Гарварда. Его тщательно продуманная организация определяет архитектурное звучание всего комплекса. Гропиус настоял на том, чтобы в здании общественного центра было представлено современное искусство. Это была нелегкая задача не столько из финансовых, сколько из эмоциональных соображений.

Когда Вальтеру Гропиусу исполнилось семьдесят лет, он считал, что ему «все еще почти нечего строить». А в восемьдесят лет он был осыпан наградами, почестями и таким количеством заказов, которое с трудом можно было бы выполнить. Такова судьба почти всех пионеров современной архитектуры.

В США, начиная с 1950-х годов, совершенно неожиданно возникла тенденция к реконструкции городов, хотя нельзя сказать, что были найдены новые архитектурные решения. Прототипом такой реконструкции центра города мог бы служить Бэкбей-центр в Бостоне (1953), если бы проект был осуществлен. Он был разработан группой профессоров университета. Гропиус принимал участие в этой работе, и она несет на себе отпечаток его творческой личности. Это хорошо организованный ансамбль с доминантой в виде крупного конторского здания. Здание представляет собой в плане несколько ломаную линию, наподобие проекта высотного здания Ле Корбюзье в Алжире.

Позже эту идею Гропиус осуществил в высотном здании «Пан-Американ» (1958—1963) для того, чтобы смягчить объемы и массивность сооружения. Но в Нью-Йорке огромное высотное здание «Пан-Американ» стоит изолированно, вне связи со случайно расположенными рядом сооружениями. В проекте для Бостона

доминирующее здание образовывало удачный ансамбль с остальной застройкой. Широкий пешеходный мост должен был соединить центр с политическим учреждением – Залом съездов. В центре перегруженного столичного города с невероятным движением транспорта был бы создан рай для пешеходов.

Деятельность Объединения архитекторов, возглавляемого Гропиусом, постепенно расширилась. Школы, административные здания, большие поселки, необычный по своему размаху проект университета в Багдаде (1957). В 1962 году Гропиус начал в Западном Берлине строительство нового городского района на пятьдесят тысяч жителей. Живя в Германии, о заказе такого объема Гропиус даже не мог и мечтать. Этот район города теперь носит его имя.

Особенно ярко творческая индивидуальность Гропиуса проявилась при проектировании здания американского посольства в Афинах. Здесь нашло отражение все то, что было достигнуто Гропиусом за пятьдесят лет творческой работы. По периметру здания посольства расположены ряды колонн, облицованных мрамором. Выступающий вперед, как бы парящий карниз дает тень, а расположенный позади него широкий зазор служит для вентиляции. Центральная часть главного здания посольства несколько заглублена, и стены его застеклены внутри и снаружи. Здание посольства, которое по своей специфике связано с определенной секретностью, имеет привлекательный вид. Пройдя через открытое пространство под зданием, опирающимся на колонны, посетитель попадает во внутренний двор-патио, окруженный такими же колоннами, как и по наружному периметру, что, несомненно, свидетельствует о влиянии античной архитектуры.

Творчество Гропиуса имеет всеобъемлющее значение – и не только по достигнутым результатам, но и по широте поставленных задач. В архитектурных произведениях Гропиуса, которые составляют лишь часть его творческого наследия, содержатся решения разнообразнейших архитектурных задач, основанные на тщательных научных исследованиях; к ним относятся новые решения эстетических и конструктивных задач в промышленном и жилищном строительстве, в строительстве учебных заведений.

Тот факт, что многие произведения Гропиуса, даже созданные им в молодые годы, не потеряли своей первоначальной свежести, служит доказательством его творческой силы. Это относится не только к работам в области архитектуры. Еще в 1913 году Гропиус разработал проект тепловоза, который с точки зрения промышленной эстетики был поразительно передовым. Двадцать лет спустя в этом проекте узнали современную «обтекаемую форму». Его памятник павшим революционерам в Йене тоже остался вполне современным и нисколько не устарел.

«Цель архитектуры, – писал Гропиус, – всегда остается одна: создавать пространство и тела. В этом никакая техника и никакая теория не может ничего изменить. Объемное тело можно составить из любых материалов, а художественный гений находит средства и пути, чтобы с помощью таких материалов, как стекло и металл, устроить закрытые пространства и непроницаемую телесность. Нельзя не заметить, что этого рода стремление к формотворчеству в наши дни началось с первоначальной свежестью, началось как раз при развитии

индустриальных форм…»

Умер Гропиус 5 июля 1969 года в Бостоне.

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ РУДНЕВ (1885—1956)

Руднев обладал особым даром создавать крупную монументальную форму в архитектуре. Построенные им здания несут отпечаток яркого, самобытного таланта. Их образы впечатляющи, ясны и представлены всем понятным архитектурным языком. Они запоминаются на всю жизнь.

Лев Владимирович Руднев родился 13 марта 1885 года в семье учителя. Реальное училище и художественную школу он окончил в Риге. Затем в 1906 году поступил в Академию художеств в Петербурге – годы учебы были для Руднева одновременно и началом практической архитектурно-проектной и строительной деятельности.

Первая же самостоятельная постройка студента Руднева обратила на себя внимание Общества архитекторов-художников и была опубликована в «Ежегоднике общества».

Одновременно с занятиями в академии Лев работал помощником в мастерской Фомина, глубже постигая классические формы русской архитектуры. Но ему захотелось видеть и подлинные античные памятники архитектуры. И, скопив немного денег, Лев решил съездить в Италию поучиться у архитекторов античного Рима.

Поездка его не могла быть долгой. В его распоряжении было только несколько недель студенческого летнего отпуска. С утра до ночи, а часто и ночью, он носился по древнему городу и руинам с книгой Себастьяна Серлио, купленной в антикварной лавочке, сверял опубликованные в ней чертежи с натурой и тут же карандашом делал исправления в изображении и свои замечания.

Через два месяца он вернулся в академию и заканчивал ее уже вполне зрелым мастером, что подтвердила его дипломная работа – проект «Университета». В этой работе он широко раскрыл свои знания и мастерство.

Грандиозность и сила замысла были выражены в планировке зданий, в последовательности и разумной соразмеренности главных и второстепенных зал, в самой монументальности и величавости архитектурных форм здания. Искания Рудневым художественных образов в архитектуре привели его к попытке по-новому выразить русский классицизм.

С 1911 года Руднев с успехом участвовал в архитектурных конкурсах. В 1913 году он работал на строительстве церкви-школы в Селезневке Екатеринославской губернии. В этой работе, несмотря на то что она была выполнена по чужому проекту, вполне отчетливо выявилось обостренное чувство молодого архитектора к красоте и пластическим возможностям строительного материала, его умение использовать природный камень для придания сооружению необходимой масштабности. В 1915 году Руднев получил звание художника-архитектора.

В феврале 1917 года произошли известные революционные события, и уже через месяц, в марте, Руднев выступил на конкурсе памятника Жертв революции на Марсовом поле. Он получил первую премию. Петроградский Совет депутатов трудящихся утвердил проект и

произвел закладку.

На открытом поле архитектор предложил сложить из гранитных глыб ограду несколькими ступенями с четырьмя входами. Все просто, строго, сурово. Единственное украшение – красивые и торжественные по содержанию надписи на камнях у входов. Суровые монументальные формы не подавляют человека, но могучей пластикой каменных блоков формируют внутреннее пространство памятника, связывая одновременно его и с окружающим архитектурным организмом, и с пространством Невы.

С первых дней Октябрьской революции Руднев находился в центре событий архитектурной жизни: он был профессором Академии художеств, работал в архитектурном подотделе Наркомпроса.

В 1923—1925 годах Руднев участвовал в конкурсах на проект пропилей Смольного, на монумент Ленину на Красной площади и памятник Ленину в Одессе. В конце 1920-х годов Руднев возглавил проектное бюро Стройкома Ленинградского губкоммунхоза, занимавшееся строительством жилых и общественных комплексов. Для зодчего этот период ознаменовался переоценкой творческого опыта, началом упорных поисков новых ответов на выдвигаемые жизнью задачи.

В эти годы Руднев объединяет ряд близких ему по взглядам архитекторов, вместе с которыми выступает на конкурсах с проектами крупных общественных зданий, ищет новые приемы композиционного построения их комплексов.

Функциональная сложность, определенная заданием на проект Дворца культуры Пролетарского района Москвы (1931 год, соавтор Я. Свирский), приводит авторов к мысли о необходимости расчленения здания на отдельные объемы и о свободном композиционном построении плана. Вместе с тем Рудневу удается представить весь комплекс как единый организм, обогатив его фрагментами исторической структуры Симонова монастыря.

В проекте здания Госбанка в Новосибирске (1931 год, соавторы В. Мунц и Я. Свирский) Руднев явно в противовес предыдущим работам демонстрирует свое понимание тектонических возможностей современных материалов – бетона и стекла, контрастно сопоставляя в геометрически легко определимой форме здания бетонные плоскости и грандиозно-хрупкие прозрачные объемы операционного зала, добиваясь эффектной выразительности сооружения.

Стиль в архитектуре был для Руднева не главной ее характеристикой. Он полагал, что «дело не в том, в каких формах работает тот или иной архитектор, а в том, насколько содержательно все сооружение, ясно ли читается образ, воспринимается ли он зрителем, вызывая радость жизни и чувство бодрости».

В названных проектах раскрылся большой диапазон дарования Руднева, сумевшего свободно перейти от романтически приподнятых композиций первых лет революции к проектированию сложнейших функционально насыщенных комплексов.

Новый шаг на пути к созданию произведений, образы которых воплотили в себе широкие общественные идеи того времени, Руднев сделал в начале 1930-х годов, и он был связан со строительством целого ряда зданий в Москве по заданиям РККА.

Здание Военной академии имени Фрунзе (1932—1937 годы, соавтор В. Мунц) стало этапным на большом творческом пути Руднева и по праву заняло подобающее место в ряду выдающихся произведений советской архитектуры. В конкурсе на проект здания кроме Руднева и Мунца приняли участие бригады АСНОВА, САСС, ВОПРА, архитекторы Фомин, Мельников, Минкус и другие. Согласно требованию конкурсной программы, здание должно было «своим архитектурно-художественным оформлением выразить силу и мощь Красной Армии, а во внутренней компоновке обеспечить высокую военно-политическую подготовку командира РККА».

В этом здании, формирующем крупный градостроительный узел, его градостроительный замысел органично слит с архитектурно-художественным образом самого сооружения. Как и в ряде предыдущих произведений мастера, в этой работе отсутствует композиционный центр, своей главной осью здание повернуто в парк, ориентированный в сторону Ленинских гор.

Здание академии решено единым монолитным объемом строго прямоугольного основного корпуса, покоящегося на выступающем вперед глухом стилобате. Асимметрично вытянутый стилобат опирается на мощные столбы из полированного черного лабрадора и своим движением ориентирован на акцентирующий угол здания массивный каменный куб, где до войны стояло изображение танка – символа передовой военной техники тех лет. Геометрически четкая структура основного объема здания, его нейтральная расчлененность кессонами с врезанными в них окнами способствуют восприятию стены как единой массы, противостоящей динамике стилобата. На этом сопоставлении рождается и эмоциональный строй восприятия архитектуры здания: сила и спокойствие, готовность к движению и собранность, напряженность.

Для проектирования этого здания при ВСУ РККА была создана специальная архитектурно-проектная мастерская под руководством Руднева, позже ей было поручено проектирование здания Наркомвоенмора на Арбатской площади. Руднев не ограничивался проектированием только самого здания, но предложил решение всего комплекса площади, на которую сориентировал основной фасад, решенный в виде грандиозной триумфальной арки.

Конкурсный проект Театра Красной Армии остался нереализованным. Этот проект по-своему интересен, несмотря на традиционность объемного решения: зодчий рассматривал здание театра, прежде всего его фасад, как монументальную декорацию, вынесенную на площадь и как бы предваряющую действие на сцене. Центром композиции комплекса, как и в ряде предшествующих работ мастера, является пространство перед зданием театра.

Сложившийся при проектировании этих крупных сооружений коллектив архитекторов и инженеров (Л. Руднев, В. Мунц, В. Асс, И. Чернявский, А. Ечеистов, инженер П. Гнедовский и другие) представлял ценную в творческом плане архитектурную ячейку, и в середине 1930-х годов эта группа специалистов была переведена в состав Военпроекта.

После завершения Великой Отечественной войны Руднев активно участвовал в восстановлении разрушенных городов – Воронежа,

Сталинграда, Риги, строил подмосковные колхозы. В послевоенной Москве он возвел ряд жилых домов, в том числе на улице Володарского (соавтор Чернявский), на Садовой-Кудринской улице (1945—1948 годы, соавторы Мунц и Асс). В этих зданиях нашло отражение стремление запечатлеть в монументальных архитектурных формах пафос великой победы советского народа. Проектируя эти дома, Руднев особое внимание уделял их комфортабельности. Он говорил: «Если хотите создать хорошее жилье, представьте, что вы строите квартиру для себя, предусмотрите все мелочи, которые необходимы человеку».

Вершиной творчества Руднева, его наиболее замечательным архитектурным произведением по праву стало здание Московского государственного университета имени Ломоносова на Ленинских горах (1948—1953 годы, соавторы С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков, инженер В. Насонов).

Творческая удача мастера стала возможной благодаря тому, что строительство университета, учебного здания, было темой, близкой Рудневу на протяжении всей его жизни, начиная с дипломного проекта. С другой стороны, еще задолго до Великой Отечественной войны, уже в проекте Военной академии и Дома Советов в Баку, а также в проекте Дома Красной армии и флота в Кронштадте ясно выразилось тяготение зодчего к высоким объемам. Он задумывал высокие здания не потому, что ему было мало места для планировки, а потому, что хотел подчеркнуть мощность и величие сооружения его объемом и силуэтом.

Его желание и стремление получили достойное приложение. Правительство поручило Рудневу строительство здания Государственного университета в Москве на Ленинских горах, занявшего самую высокую точку столицы над Москвой-рекой Это было частью реализованного в сжатые сроки плана возведения целой системы высотных зданий, придавших Москве новый масштаб и новый живописный силуэт.

Комплекс зданий МГУ решен подчеркнуто скульптурно. Убеждение Руднева, что «воздух, омывающий здание, не меньше участвует в композиции, чем само здание», здесь нашло практическое воплощение. Единение комплекса с природой, подчеркивание архитектурными средствами высоты Ленинских гор свидетельствуют о зрелом мастерстве выдающегося зодчего.

Выделенная для строительства университета площадка на высоком плато на берегу Москвы-реки предоставила уникальные возможности для формирования нового архитектурного ансамбля. Композиционное ядро университета – его главное здание, увенчанное шпилем и звездой, доминирует над всем комплексом. Значительно более низкие боковые объемы, примыкающие к главному зданию, создают ступенчатый переход к боковым крыльям, где размещены общежития студентов и аспирантов и квартиры преподавателей. Отдельно стоящие корпуса химического и физического факультетов вместе с главным зданием образуют обширный двор, обращенный к Юго-Западному району Москвы, и обеспечивают парадный подход к высотному зданию. Со стороны Москвы-реки не менее торжественный подход организован в виде системы зеленых аллей, площадей и партеров с фонтанами.

«Если бы меня спросили, – писал мастер, – что лежит в основе архитектурного творчества, как нужно приступить к созданию того или иного образа, я бы ответил: забудь, что ты «архитектор»; постарайся не думать о твоем архитектурном багаже (а он у тебя должен быть немалый), забудь свою привязанность к любимым тобою мотивам и архитектурным формам, к наследию прошлого или к достижению сегодняшнего дня. Не будь рабом любимого мотива, не смотри на него, как на канон, продумай поставленную перед тобой задачу как человек посторонний, не «специалист». Раньше всего найди идею сооружения, его душу, его характер, его образ…»

19 ноября 1956 года, через три года после завершения строительства МГУ, Руднева не стало.

ЛЮДВИГ МИС ВАН ДЕР РОЭ (1886—1969)

Людвиг Мис ван дер Роэ был одним из основоположников рационалистической архитектуры в Германии, а после Второй мировой войны он стал одним из ведущих архитекторов США.

Архитектор стремился к предельной простоте своих сооружений. «Они должны быть простыми, и они просты, но они не должны быть примитивно простыми, а благородными, даже монументальными». Простота для Миса ван дер Роэ – не упрощенчество, граничащее с беспомощностью перед поставленной задачей; это простота, основанная на полном овладении сложной проблемой, ставшей благодаря этому простой.

Мариа Людвиг Михаэль Мис родился в Ахене 27 марта 1886 года. Уже в 1920-е годы к фамилии, унаследованной от отца, он прибавил фамилию матери. Ахен – старейший центр немецкой культуры. Город расположен вблизи голландской границы, и многие его жители своим спокойным, флегматичным характером, своеобразной внутренней сосредоточенностью напоминают голландцев. Во всяком случае, эти качества были присущи Мису ван дер Роэ. Его творчество по своему характеру ближе к голландской архитектуре, чем к немецкой.

Людвиг не получил профессионального образования в обычном понимании. Интерес к строительству привил ему отец, мастер-каменщик, владелец лавочки, торговавший пиленым камнем. С пятнадцати лет он помогал местному архитектору, выполняя бесконечные чертежи штукатурных орнаментов. В 1905 году Мис уехал в Берлин, где работал сначала у Бруно Пауля, одного из лучших в то время специалистов по архитектуре и оборудованию интерьеров, а с 1908 года – в мастерской Петера Беренса.

Мастерская Беренса была единственной в Германии, где молодое поколение могло найти то, в чем оно нуждалось. Позднее Мис ван дер Роэ писал:

«В 1900 году в Европе была группа очень талантливых людей, которая основала движение «Ар нуво». Они стремились создавать все по-новому: новые дома, новые костюмы, новые ложки, новую жизнь – все новое. Они думали, однако, что это – вопрос формы. В целом движение осталось типичной модой и никогда не выходило за ее пределы. Они были наиболее талантливые люди – таких больше не было в мире – и все-таки они не смогли сделать это.

Мне стало ясно, что вводить новые формы – не задача архитектуры. Я пытался понять – что же является ее задачей? Я спрашивал Петера Беренса, но он не смог мне ответить. Может быть, он просто не понимал вопроса. Мы пытались отыскать ответ сами. Мы исследовали залежи древней и средневековой философии. С того времени, как мы поняли, что это – вопрос истины, мы пытались найти, чем же действительно является истина. Мы были очень обрадованы, найдя определение истины у Фомы Аквинского, как выражают это современные философы на сегодняшнем языке: «Истина есть сущность факта». Я никогда не забываю этого. Это обнадеживающий и направляющий свет. Чтобы понять, чем действительно является архитектура, мне понадобилось пятьдесят лет – полстолетия».

Беренс, в то время крупнейший архитектор Германии, стремился дать новую жизнь классицизму, связав его с новыми конструкциями и решением новых функциональных задач. Среди поручений, которые пришлось выполнить Мису, был надзор за строительством Германского посольства в Петербурге. Три года, проведенные в мастерской Беренса, заложили основу формирования Миса как архитектора, навсегда усвоившего и неоклассические идеи, и технико-промышленные аспекты творчества своего учителя. Определенное влияние на молодого архитектора оказали и работы Райта, которые он видел на выставке в 1910 году в Берлине. Получив заказ в Голландии, Мис в 1912 году уехал в Гаагу, где познакомился с работами Х.П. Берлаге. В 1913 году он открыл в Берлине свое проектное бюро.

Период ученичества завершила Первая мировая война. В годы социальных потрясений и экономической разрухи, когда строили мало, Мис ван дер Роэ выступил с серией экспериментальных проектов (1919—1924). Среди них отмеченные влиянием экспрессионизма проекты стеклянных небоскребов, архитектор искал новый тип конструктивной структуры и вместе с тем форму, полнее всего выявляющую прозрачность и блескость стекла.

Проекты двух загородных домов 1923 года – кирпичного и железобетонного, разработанные Мисом ван дер Роэ, имеют неоценимое значение для развития современной архитектуры В этих двух проектах Миса ван дер Роэ выразилась новая концепция в архитектуре.

В руках зодчего плоскостные элементы становились сферой сочетания разнородных материалов и элементов конструкции стеклянных стен, железобетона и впоследствии мрамора. В этих двух домах Миса ван дер Роэ показана форма, в которой может быть использован изменчивый характер элементов, составляющих дом. Стена уже не рассматривается как подчиненный элемент со всех сторон замкнутой коробки здания. Она приобретает самостоятельное значение, выведена за пределы внутреннего пространства, связывая его с окружающей средой. Вместо отдельных, вставленных в стены окон применены сплошные остекленные поверхности, контрастирующие с глухими участками стен. В этом проекте наметилось решение планировки дома по функциональному признаку, с разделением на жилую и хозяйственную зоны.

Впоследствии начиная с 1924 года этот принцип становится основным при проектировании жилых зданий. В то время как Ле Корбюзье

берет в основу геометрическую форму и ей подчиняет функциональное решение, Мис ван де Роэ, наоборот, исходит при разработке внешнего облика здания и взаимного расположения отдельных его частей исключительно из их назначения. Таким образом, возникает свободно расчлененное объемное решение сооружения.

В 1920-е годы Мис ван дер Роэ был связан с наиболее радикальными из прогрессивных архитекторов Германии. В 1926 году в Берлине он построил памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург. Кирпичная стела, асимметрично расчлененная выступающими и западающими плоскостями, несет эмблему Компартии Германии. Памятник полон суровой и страстной динамики.

Годом позже Мис ван дер Роэ возглавил Международную выставку в Штутгарте. Ему удалось объединить на выставочной территории постройки крупнейших архитекторов рационалистического направления из нескольких стран Европы. Сам он создал здесь трехэтажный жилой дом со стальным каркасом и изменяемой внутренней планировкой – прообраз типа, широко распространившегося в архитектуре 1930-х годов.

В некоторых статьях журналов за 1927 год приведены восторженные высказывания о выставке: «Эта выставка, несомненно, доказала нам способность архитектора проникать в действительную жизнь. Мы считаем, что она имеет исключительное значение, потому что вывела новые методы строительства за пределы авангардистской лаборатории и заставила широко внедрить их в практику».

Мису ван дер Роэ посчастливилось продемонстрировать свои архитектурные воззрения в чистом виде при строительстве немецкого павильона на Международной выставке 1929 года в Барселоне. Вместо павильона для размещения экспонатов, он возводит здание, которое по четкости форм и красоте примененных материалов (травертин, оникс и стекло различных оттенков) представляет собой одновременно выставочный павильон и выставочный экспонат. В нем получила выражение новая архитектурная концепция: создано расчлененное со свободно расположенными стенками перетекающее пространство. Структурная основа вытекает из четкого разграничения несущих и ненесущих элементов. Плоская крыша покоится на открыто стоящих стальных стойках, поэтому ненесущие стены могут быть выполнены из стекла и других тонкостенных материалов. Мис ван дер Роэ последовательно разграничивает необходимые элементы конструкции (стойки, перекрытия) от таких, которые не выполняют конструктивных функций (ненесущие стены). Отказ от чисто декоративной трактовки конструктивных элементов – один из важнейших принципов современной архитектуры.

Проект этого павильона принес ван дер Роэ мировую известность. В 1930 году он построил жилой дом Тугендхата в Брэнне. То, что в Барселоне могло восприниматься как причудливая игра плоскостями и материалами, здесь превратилось в новую концепцию жилого дома. Дом Тугендхата стоит на откосе. Мис весьма удачно использовал такое расположение, спроектировав помещения в двух уровнях.

Дом делится перегородками на четыре функциональные зоны: вход, жилую зону, зону для занятий и столовую. Такой пространственной

композицией Мису ван дер Роэ удалось в соответствии со своими программными установками учесть все разнообразие повышенных требований заказчика, не нарушая цельности основного объема делением его на отдельные мелкие помещения. Единством внутреннего содержания и наружного облика, привлекательностью вписанных в рельеф местности форм, раскрытием в окружающую природу, а главным образом гармонией пропорций дом Тугендхата может быть отнесен к классическим образцам современного жилища.

Когда в 1930 году Мис ван дер Роэ возглавлял Баухауз, он направил его деятельность на изучение в первую очередь чисто формальных проблем. Несмотря на это, нацисты сделали невозможной работу школы в Дессау. Мис ван дер Роэ вынужден был перевести ее в Берлин, а затем, в 1933 году, распустить. В 1937 году он эмигрировал в США, где годом позже был приглашен возглавить архитектурную школу ИТИ – Иллинойсского технологического института в Чикаго.

В своей речи при вступлении в эту должность Мис ван дер Роэ изложил свою программу: «Длинный путь, который должен пройти материал, до того как он обретет целесообразную форму, преследует единственную цель – навести порядок в ужасающем беспорядке наших дней. Мы стремимся к тому, чтобы каждая созданная нами вещь отвечала присущему ей назначению. Мы стремимся осуществить это с таким совершенством, чтобы все наши произведения излучали свет внутреннего горения».

Спустя год после приезда в Америку он получает заказ на проектирование и строительство Иллинойсского технологического института в Чикаго. Архитектор пытается в этом сооружении выявить единство поверхности, пространства и объема путем применения единой модульной системы. Ей он подчиняет планировку помещений, интервалы между отдельными зданиями и членение фасадов. Конструкции были стальными. В распоряжении архитектора имелись только стандартные профили. Применение стальных конструкций приводит к простым прямоугольным формам, и Мис ван дер Роэ находит способы придать обезличенным заводским изделиям архитектурную значимость. Отличающийся гармонией пропорций, скупостью средств и четкостью композиций Иллинойсский технологический институт стал вершиной всего его творчества.

Именно здесь определилась главная архитектурная тема его построек американского периода – нерасчлененный параллелепипед с вынесенным наружу каркасом. Планировку комплекса ИТИ он организует по принципу, который в свое время положил в основу барселонского павильона, – прямоугольные блоки зданий лишь направляют развитие непрерывной системы пространств. Вся планировка подчинена единой модульной сетке.

Одновременно с первыми зданиями ИТИ Мис ван дер Роэ спроектировал и построил дом Фэрнсуорт в Фокс-Ривер (Иллинойс, 1946—1950). Три гладкие железобетонные плиты – терраса, пол и покрытие – как бы плавают над землей, приподнятые на металлических опорах, расположенных снаружи и связанных с боковыми гранями плит. Внутреннее пространство, огражденное лишь стеклянными панелями, не

расчленено и воспринимается как часть общего пространства сада.

В значительно более крупном масштабе тема открытого павильона использована для здания Краун-холла – архитектурной школы ИТИ (1952). Первый этаж фактически двухэтажного сооружения, имеющий традиционную планировку, заглублен в землю, замаскирован. Композицию определяет стеклянный параллелепипед второго этажа. Плоская плита его покрытия подвешена к мощным металлическим рамным конструкциям выведенным наружу. Ничто не намечает членений цельного пространства – цельного в данном случае, вопреки прямым потребностям организации учебного процесса.

Та же архитектурная тема – нерасчлененный прямоугольный объем – положена в основу небоскребов Миса ван дер Роэ. Цельное внутреннее пространство здесь заменяет сумма равноценных стандартных этажей и пространственных ячеек. Конструктивный каркас небоскребов скрыт за их внешней оболочкой. Элегантные членения стеклянных стен стальными или алюминиевыми профилями здесь не образованы конструкцией – как в Краун-холле, – они являются таким же символическим выражением реальной структуры, как пилястры на стенах дворцов ренессанса.

Самые известные небоскребы Миса ван дер Роэ: высотные жилые дома в Чикаго на Лейк-Шор-Драйв (1951), «Коммонуэлс променад» (1957) отличаются лишь деталями от конторского здания Сигрэм-билдинг в Нью-Йорке (1958). Последний выделяется особой утонченностью проработки деталей и роскошью отделочных материалов – бронзовый каркас, стены из сиреневого стекла со сплавом золота. Кажущаяся простота этих зданий достигнута дорогой ценой – она потребовала сложных конструкций и определенных жертв в функциональной целесообразности сооружений.

Форма высотных зданий Миса ван дер Роэ не зависит от их назначения. Об этом говорил и сам архитектор: «Моя концепция и подход к работе над Сигрэм-билдинг не отличались от работы над другими зданиями, которые я построил. Моя идея, или, лучше, «направление», которым я иду к ясной структуре и конструкции, приложимы не только к какой-либо одной проблеме, но ко всем архитектурным проблемам, которыми я занимаюсь. Я фактически ярый противник идеи, что специфика здания должна иметь индивидуальный характер, – скорее, характер должен быть универсальным, определяемым обшей проблемой, которую архитектура должна стремиться решить…»

При строительстве многоэтажных жилых домов в Чикаго Мис ван дер Роэ возвращается к выдвинутой им еще в 1919 и 1921 годах идее высотного дома из стекла. То, что тогда представлялось мечтой, стало теперь реальностью. Стекло и сталь – единственные средства, примененные им для воплощения своего архитектурного замысла. Благодаря скупости использованных средств, выразительности ясной архитектурной формы его ведущая архитектурная идея «чем меньше, тем лучше» получила четкое выражение. Та же простота видна и в решении планировки дома. Вокруг центрального ядра, в котором находятся помещения инженерного оборудования, расположены спальни и жилые комнаты отдельных квартир.

Выбранные им промышленные материалы – сталь и стекло – требуют для их использования в архитектуре высокоразвитого художественного чутья. При работе с этими материалами важно тщательно разработать все детали, учесть малейшие изменения пропорций. По высказыванию Миса ван дер Роэ, здесь важен «органический принцип» соответствия каждого элемента своему месту в сооружении. Поэтому мастерские Миса ван дер Роэ сначала изготовляли шаблоны деталей несущей части здания и их примыканий в масштабе до 1:1, так как уменьшение масштаба могло исказить художественное впечатление.

Здание фирмы «Бакарди» по изготовлению рома в Мехико, пожалуй, самое интересное в архитектурном отношении из творений Миса ван дер Роэ 1953 и 1964 годов. Обращает на себя внимание сознательное подчеркивание соотношения между горизонтальными плоскостями, что чаще встречается в более поздних работах мастера.

Начинавший как последователь Райта, Мис ван дер Роэ становится его антиподом. Рождается непримиримый антагонизм между романтикой «органичной архитектуры» и оголенным классицизмом универсальных структур Миса. В начале 1960-х годов, когда направление Миса ван дер Роэ исчерпало себя, он оставляет преподавательскую работу в ИТИ. Крупнейшая его постройка этих лет – Музей современного искусства в Западном Берлине (1968) – еще один вариант воплощения идеалов неоклассицизма в утонченно разработанной металлической конструкции.

Здание в Берлине – последняя работа мастера, скончавшегося 17 августа 1969 года в Чикаго.

Свою эстетическую концепцию Мис ван дер Роэ связывал с идеалистической философией неотомизма, согласно которой истоки прекрасного – в целостности, внутренней уравновешенности формы, математической чистоте ее пропорций. В абстрактности элементарных геометрических фигур, ясности прямого угла и параллельных линий Мис ван дер Роэ видел воплощение «абсолютной идеи», «высшей гармонии». «Лучезарность», «светлость» – одну из главных ценностей эстетики томизма – он воплотил в постройках, вся или почти вся поверхность ограждения которых образована стеклом.

Кристаллические формы творений Миса ван дер Роэ были «приняты на вооружение» крупными проектными фирмами США. На какое-то время они стали едва ли не обязательными и для новых административных и коммерческих зданий, строившихся в странах Западной Европы.

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ
(1887—1965)

6 октября 1887 года в Швейцарии родился Шарль Эдуар Жаннере-Гри. Ему было суждено под именем Ле Корбюзье приобрести мировую известность. (Псевдоним появился в 1935 году.)

Будущий архитектор появился на свет в семье владельца часовой мастерской, гравера циферблатов и одного из первых альпинистов. В доме часто звучала музыка – мать была музыкантшей. Ле Корбюзье, как и отец, тоже обучался граверному искусству. В тринадцать с половиной лет он поступил в Школу прикладных искусств в Ла-Шо-де-Фон.

Один из преподавателей школы Леплатенье открыл ему глаза на окружающий мир. Он научил Ле Корбюзье разбираться в шедеврах

искусства, заинтересовал архитектурой, указал на необходимость непосредственного наблюдения жизни и привил привычку непрерывно делать эскизы.

В течение года Ле Корбюзье путешествовал. Он побывал на Балканах, в Малой Азии, Греции, Риме. К тому, что Корбюзье впитал от искусства прежних времен, добавилось взятое им от своего времени, все, что в нем жило явно или что еще должно было появиться.

В 1909—1910 годах он работал в мастерской Перре в Париже, где учился, как использовать железобетон. В Берлине он недолго работал в мастерской Петера Беренса. Первая опубликованная Ле Корбюзье книга явилась результатом этого опыта. Он посещал Вену и венские мастерские, но отказался от приглашения Йозефа Гофмана, известного ученика Отто Вагнера, работать вместе.

В наше время, в эпоху узкой специализации, редко встречаются живописец и архитектор в одном лице. Ле Корбюзье одно из редких исключений: в его режиме дня утро было отведено живописи, а послеобеденное время – архитектуре. Основой творчества Ле Корбюзье в обеих областях является его пространственная концепция. Архитектура и живопись – это только два различных инструмента, с помощью которых он выражает одну и ту же концепцию.

Проблема жилища находится в центре теоретической и практической деятельности Ле Корбюзье. Один из первых домов, построенных им в 1916 году в Швейцарской Юре, снаружи имел обычную форму. Но в нем уже был применен железобетонный каркас, который использовался во всех последующих сооружениях Ле Корбюзье. Характер каркаса менялся в зависимости от тех целей, которые ставил перед собой архитектор.

С 1919 года Ле Корбюзье поселяется в Париже. Учеба в Школе искусств Ла-Шо-де-Фон дала свои плоды. В возрасте тридцати одного года он написал первую картину «Труба». К 1921 году относится открытие его проектной мастерской на улице де Севр. Технические проекты, теоретические книги по архитектуре сделали имя Ле Корбюзье известным во всем мире. Он – участник Салонов в Париже, лектор в Музее современного искусства в Нью-Йорке по приглашению Рокфеллера, консультирует проект здания министерства национального просвещения в Рио-де-Жанейро, в 1928 году создает схему весьма практичного автомобиля.

В начале 1920-х Ле Корбюзье окончательно сформулировал принципы домостроения, которые оформились под названием пуризма. Свою позицию Ле Корбюзье пропагандировал в издававшемся им самим в 1920—1926 годы журнале «Экспри нуово» («Новый дух»). Он сформулировал пять принципов: дом должен быть на столбах, с плоской крышей, с гибкой внутренней планировкой, ленточными окнами и свободно организованным фасадом. В них выражаются не только материальные, но и эстетические стремления.

Опыт, приобретенный на строительстве жилых домов, позволял оттачивать свои творческие установки. Пожалуй, в самом чистом виде они выражены в вилле Савой, построенной в Пуасси в 1928—1930 годах.

Ле Корбюзье пытается раскрыть дом, создать новые возможности для связей между интерьером и экстерьером и внутри самого интерьера. Дом представляет собой кубический объем, установленный на столбах. Это не сплошной массив; с юго-восточной и юго-западной сторон часть объема «вырезана» так, что, когда встает солнце, свет заливает все внутреннее пространство. Входной холл расположен на северо-западной стороне, но, чтобы попасть в него с дороги, нужно обойти дом с южной стороны. Фактически дом не имеет главного фасада, переднего или заднего фронтона, поскольку он открыт со всех сторон. Невозможно охватить виллу Савой взглядом с одной точки; эта композиция осуществлена в буквальном соответствии с пространственно-временной концепцией.

Однако Ле Корбюзье не пытался придать своим принципам значение нерушимых канонов. И он сам никогда не останавливался в своем развитии, вбирая в себя все новое, что появлялось вокруг него. Он оставался верен своему принципу, что «архитектура – это склад ума, а не ремесла» (1936).

В 1927 году Международный конкурс на здание Дворца Лиги Наций в Женеве стал одним из самых значительных этапов в истории современной архитектуры. Впервые архитекторы бросили вызов рутинному академизму в проектировании монументальных административных зданий. Хотя академия выиграла это сражение, но победа поколебала ее престиж, это была действительно пиррова победа.

Уже с самого начала было ясно, что из 337 представленных проектов особенно значительной и интересной была работа Ле Корбюзье и Пьера Жаннере, что подтвердилось впоследствии. В чем заключалось достоинство проекта, заставившего жюри серьезно отнестись к новой архитектуре, которую ранее эти видные профессионалы считали эстетической бессмыслицей? За несколько десятилетий выработался определенный стиль для официальных правительственных зданий, он был почти одинаков в различных странах. И когда встал вопрос о здании в Женеве, официальные лица автоматически обратились к этому установившемуся стилю. В проекте Ле Корбюзье вопросы стилевой направленности были второстепенными; главное внимание мастер уделил целесообразной функциональной организации комплекса. Жюри приняло решение, чтобы создатели четырех премированных проектов совместно разработали окончательный вариант в традиционно монументальном стиле.

Проект Дворца Лиги Наций Ле Корбюзье остался нереализованным, но заложенные в нем принципы частично были осуществлены в здании Центросоюза в 1928—1934 годах. Это было одно из подлинно современных зданий, построенных (правда, с искажениями) в то время в СССР.

Проект Дворца Советов (1931) с потолком в Большом зале, подвешенным на тросах, укрепленных на параболической железобетонной арке, представлял собой самую смелую по замыслу работу Ле Корбюзье.

Приблизительно в тот же период в Париже появились два больших сооружения Ле Корбюзье: убежище Армии Спасения (1929—1933) и общежитие для швейцарских студентов в Университетском городке (1931—1933). В обоих зданиях виден новый подход Ле Корбюзье к использованию эстетических средств. Здание швейцарского студенческого общежития одно из самых изящных и впечатляющих произведениймастера.

В середине 1930-х годов начинается новый этап в творчестве архитектора, отмеченный усилением пластических и пространственных начал. В 1933 году, проектируя административное здание в Алжире, Ле Корбюзье изобрел систему солнцезащитных выступов, покрывающих стену и придающих ей пространственную глубину. Эта новая система позволила Ле Корбюзье устранить из своих построек черты аскетизма и окончательно отойти от концепции дома-коробки.

В 1938—1952 годы Ле Корбюзье работал над крупными проектами, имевшими важнейшее социально-художественное значение. Это общественный центр Сен-Дье (1945), «Жилая единица» в Марселе (1947—1952) и Капитолий в Чандигархе (1952).

В общественном центре в Сен-Дье мастерски разработаны новые пространственные взаимосвязи. Отдельные здания спроектированы и размешены таким образом, что каждое из них создает свою собственную пространственную атмосферу и в то же время сохраняет тесную связь со всем комплексом. Все пространство комплекса заполнено объемами самой разнообразной формы, которые моделируют пространство, подобно современным скульпторам.

В 1947—1952 годы на окраине Марселя был построен дом «Жилая единица», в котором «социальное воображение» получило трехмерное выражение. Марсельцы называют его просто «домом Ле Корбюзье».

Новаторство проекта заключается в его обширных общественных учреждениях. Наиболее интересно в этом проекте размещение торгового центра примерно в середине по высоте здания. Пластические качества «Жилой единицы» делают его редким зрелищем с архитектурной точки зрения. В руках Ле Корбюзье аморфный грубый бетон приобретал признаки естественного камня.

Ле Корбюзье считал, что бетон можно рассматривать как искусственный камень и показать его в своем естественном состоянии. Несколько лет спустя в Англии появилось архитектурное направление, так называемый новый брутализм, который исходит из этой тенденции.

Комплекс Капитолия состоит из зданий парламента, министерств и здания Верховного суда. Строительство здания Верховного суда с его семью судебными палатами началось в 1953 году. Здание перекрыто огромной крышей в форме крыльев бабочки, которая дает тень и служит зашитой от тропического солнца и дождей. Огромные наклонные карнизы крыши вынесены далеко вперед. Параболические своды-оболочки придают жесткость зданию и перекрывают открытый входной холл, высота которого равна высоте всего здания.

Европейский глаз поражают большие расстояния между отдельными зданиями. Но это не мертвая зона. Ле Корбюзье как скульптор решил создать огромную поверхность с меняющимися уровнями, большими бассейнами, зелеными лужайками, отдельными группами деревьев, искусственными холмами, а также гармоничную спираль, символизирующую ежедневный путь солнца. Доминирующим символом комплекса является «открытая рука», которая «будет поворачиваться на шарикоподшипниках подобно флюгеру».

В 1942—1955 годах он разработал спираль модулора, размерную шкалу, по которой все строительство можно вести в человеческом

масштабе. Корбюзье ориентировался на движение человека – как он ходит, сидит, лежит. Он сам был в постоянном движении и погиб в семьдесят восемь лет (27 августа 1965 года), заплыв слишком далеко на Лазурном берегу в Средиземном море.

Создание капеллы в Роншане (1955) относится к периоду нового расцвета творчества Ле Корбюзье в 1953—1964 годы. Спроектированный им павильон фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году был перекрыт гиперболо-параболической оболочкой. На Брюссельской выставке были представлены и другие подобные конструкции, но им не хватало внутреннего напряжения павильона, созданного Ле Корбюзье. К этому периоду относится также здание доминиканского монастыря в Ла-Туретт близ Лиона, оригинальный внешний вид которого совершенно не соответствует принятым канонам монастырских сооружений.

В работах 1960-х годов, как осуществленных – Центр искусств в Кембридже (1961—1964), Дом молодежи и культуры в Фирмини (1961—1965), Центр Ле Корбюзье в Цюрихе (1965—1967), – так и в проектах, работа над которыми была прервана его смертью, Ле Корбюзье не сказал своего последнего слова. Во многом они являются продолжением начатого ранее и вместе с тем обнаруживают новый шаг в исследовании сложнейшей проблемы архитектурного пространства, его организации и закономерностей восприятия.

Скульптурность форм построек позднего периода – одна из черт, наиболее очевидных. Менее заметна, но столь же существенна их связь с живописью: единство пластических искусств, особое свойство их слияния характерны для творческой индивидуальности Ле Корбюзье. Построенное, изваянное, написанное им образует одно целое. То же можно сказать и о его литературных произведениях. Ле Корбюзье написал более сорока книг, составляющих естественное продолжение его творчества архитектора, художника.

С Ле Корбюзье было нелегко работать. В отношениях с окружающими у него полностью отсутствовали тактические соображения и понимание психологии людей, когда он сталкивался с сопротивлением или интригой. И все же в кругу своих единомышленников он не был упрямым.

Для осуществления новых идей надо было обладать смелостью, сильным характером. Однажды мэр алжирской столицы потребовал арестовать Ле Корбюзье только за то, что он слишком смело планировал застройку города.

Как и его современники, он беспрестанно экспериментировал, стремился в совершенстве овладеть своими материалами, найти оптимальные способы их применения, разработать наиболее экономные, поддающиеся стандартизации и индустриальному изготовлению конструкции. Ле Корбюзье был прежде всего инженером и не мыслил архитектуру вне инженерии. Для него архитектура была в первую очередь царством точных математических расчетов. К такому пониманию архитектуры он пришел через увлечение живописью кубизма и долгое время оставался, как он сам себя называл, «поклонником прямого угла».

В современной технике архитектор видел дух времени и именно в ней искал основы для обновления архитектуры. «Учитесь у машин», – провозглашал он. Жилой дом должен быть совершенной и удобной

«машиной для жилья», промышленное или административное здание – «машиной для труда и управления», а современный город должен жить и работать, как хорошо отлаженный мотор.

В «машинном раю», где все слишком прямолинейно и холодно, человек почувствует себя рабом техники, рабом порядка. А нужно, чтобы дом был не только «машиной для жилья». Это «место наших дум, размышлений и, наконец, это… обиталище красоты, приносящее нашему уму столь необходимое ему успокоение». Подлинный архитектор – это не только инженер, строитель, но и врач, психолог и обязательно художник и поэт.

Ле Корбюзье мечтал о большем – создании «солнечного города», «города для человека». Это было высшей целью его жизни, к которой его привели повсеместно растущие промышленные монстры.

Первоочередной своей задаче – созданию идеально работающего города – Ле Корбюзье отдал много сил. Ее контуры были намечены в «Проекте города на 3 миллиона жителей» (1932), «Плане Вуазена» (1925) и особенно в «Лучезарном городе» (1930).

Первой задачей градостроительства было предоставить горожанину все блага природы, а также создать условия для максимально быстрого обмена информацией. Отсюда огромная роль связи, транспорта, создание зеленых зон. Второй задачей было достижение единства архитектурного облика города, а третью задачу Ле Корбюзье связывал с идеей свободы человека в городе. Счастье полно лишь тогда, когда оно для всех. К сожалению, эти проекты не были осуществлены.

Ле Корбюзье был не только практиком, но и величайшим теоретиком современного зодчества, ярким пропагандистом его принципов, организатором и вдохновителем Международного конгресса современных художников.

Ле Корбюзье строил много. Его творения находятся на четырех континентах, они украшают города Франции, Германии, Швейцарии, Италии, России, Алжира, США, Бразилии. Он мог бы построить и больше если бы не консерватизм, недальновидность его современников.

Через всю биографию Ле Корбюзье красной нитью проходят препятствия. Это был выдающийся деятель, облеченный миссией первопроходчика, перед которым непрестанно воздвигали преграды. Ле Корбюзье видел, как другие осуществляли то, что являлось, по сути, его замыслом.

Быть правдивым в творчестве означало для Ле Корбюзье быть современным. «Быть современным – это не мода, это состояние, – подчеркивал он, – каждый из нас должен принимать условия, в которых он живет, и приспособление к ним – его долг, а не выбор…»

ЭРИХ МЕНДЕЛЬСОН
(1887—1953)

Мендельсон – один из виднейших немецких архитекторов, выступивших в начале 1920-х годов с позицией, противоположной эклектике и стилизаторству.

Он не поддерживал ни тех, кто выдвигал на первое место функцию, ни тех, кто ставил превыше всего острую выразительность. Считая и то и другое в равной степени необходимым для архитектуры, Мендельсон

раньше других своих современников – представителей нового направления – сумел в своем творчестве объединить оба эти начала. Однако эта как бы «промежуточная» позиция, которую он занимал среди полемических бурь тех лет и которую историки в течение длительного периода рассматривали как компромиссную, привела к тому, что Мендельсон в целом ряде солидных трудов о современной архитектуре вообще не фигурировал, хотя в творческом отношении он был едва ли не самым активным, и во многих городах Германии – Берлине, Штутгарте, Хемнице и других – можно было встретить созданные им сооружения с характерными криволинейными контурами плана, горизонталями ленточных окон, выразительными контрастами фактуры материалов.

Эрих Мендельсон родился в Алленштейне (теперь это польский город Ольштын) в Восточной Пруссии 21 марта 1887 года. После непродолжительной учебы на экономическом факультете Мюнхенского университета он решил посвятить себя архитектуре и в 1912 году получил диплом Высшей технической школы в Мюнхене. В эти годы он сблизился с художниками, входившими в мюнхенскую группу «Синий всадник», и некоторое время работал в этой группе.

Во время Первой мировой войны Мендельсон был призван в армию и всю войну был на фронте. В 1919 году он открыл свое архитектурное бюро и стал принимать участие в выставках архитектурных проектов.

Представленные им в галерее Кассирера проекты и эскизы под общим лозунгом «Архитектура стали и железобетона» имели большой успех. Вскоре Мендельсон стал получать заказы.

Творчество Мендельсона не укладывается ни в одно художественное направление последнего столетия. Исключением являются лишь его динамичные архитектурные наброски, выполненные им в годы Первой мировой войны, и первые осуществленные проекты: башни-обсерватории Эйнштейна в Потсдаме и шляпной фабрики в Люккенвальде, в островыразительных контурах которых, безусловно, присутствуют черты экспрессионизма.

В начале 1920-х годов строительство промышленных сооружений, проекты конторских зданий и формальные поиски Мендельсона во многом определяли направление творческих поисков немецкой архитектуры.

Известнейшая башня Эйнштейна в Потсдаме (1920—1921) – своеобразное сооружение, сочетающее в себе строгую функциональность, поскольку оно и в плане, и в разрезе полностью отвечает своему назначению, с пластичностью в решении объема, уподобляющей это архитектурное сооружение произведению скульптуры.

В осуществленном вслед за «башней» комплексе шляпной фабрики в Люккенвальде (1921—1923) хорошо продумана технология, применена интересная железобетонная конструкция перекрытия и создан необычный, выразительный облик красильного цеха. Архитектор видел основу формообразования в современной архитектуре в создании динамических композиций. «Функция плюс динамика – вот лозунг», – писал Мендельсон.

Из универсальных магазинов, построенных Мендельсоном в 1924—1929 годах и в значительной степени определивших характер этого типа зданий в Германии в 1920-х годах, широкую известность получил универмаг фирмы «Шокен» в Штутгарте (1927). Фасад этого пятиэтажного

здания представляет собой систему горизонтальных полос остекления, перемежающихся с полосами кирпича и золотистого травертина и захватывающих закругленную башню, в которой расположена лестница. Расположение окон в торговых помещениях на значительной высоте дало возможность разместить стеллажи с товарами вдоль наружной стены. Таким образом, решение окон и конструктивно и функционально обоснованно. Достигается полное единство внешнего облика и внутреннего содержания. Вряд ли кто-либо из архитекторов в такой степени возвел ленточные окна в лейтмотив своего творчества, как это сделал Эрих Мендельсон.

Динамичностью, а не покоем, дышат «горизонтали» Мендельсона. Мощные, асимметрично расставленные акценты повышают выразительность горизонтального построения и придают ему подчеркнуто динамичный характер. Ленты окон служат ему для подчеркивания простой геометричности формы, прямоугольного объема; они воздействуют как элемент игры контрастов, которому Мендельсон подчиняет объемно-пространственное решение всего сооружения.

Мендельсон, используя эстетические достижения функционализма, создает целый ряд проектов хорошо функционально решенных универмагов (в Штутгарте, 1927 год; в Хемнице, 1928). Для внешнего облика этих зданий характерны сплошные стеклянные витрины первого этажа, горизонтальные ленты окон, динамичные закругления фасадов. Эти работы Мендельсона оказали большое влияние на строительство торговых зданий во многих городах Европы.

Кинотеатр «Универзум» в Берлине (1926—1929), входящий в состав лишь частично осуществленного комплекса, – выдающийся пример чрезвычайно удачного функционального решения – план имеет форму несколько удлиненной подковы, обеспечивающую хорошую видимость. Вместе с тем это распластанное полукруглое здание с резко противопоставленной его мягким очертаниям вертикалью прямоугольной рекламной башни хорошо организует угол парадной столичной магистрали.

Последняя работа Мендельсона в Германии – так называемый «Колумбус-хауз» в Берлине (1931) – двенадцатиэтажное конторское здание, более строгое, чем описанные выше. Почти полное отсутствие характерной для Мендельсона криволинейности контура здания компенсируется глубокой светотенью от идущего по всему периметру фасада и выступающего далеко вперед выноса крыши над расположенным на верхнем этаже рестораном.

С приходом к власти Гитлера Мендельсон эмигрировал в Голландию, а затем в Англию, где работал в содружестве с архитектором С. Чермаевым. После нескольких лет пребывания в Палестине переехал в США и поселился в Сан-Франциско. В последние годы жизни Мендельсон проектировал больницы и культовые здания, но принципиально новых решений в это время он уже не дает.

В своих поздних постройках Мендельсон остается верен идее горизонтальности. В относящейся к последнему периоду его деятельности в Америке больнице Маймонидов в Сан-Франциско (1946—1950) вместо ленточных окон он использует далеко выступающие балконы, предназначенные для пребывания больных. Горизонтальные линии

балконов, подчеркнутые перилами, прерываются небольшими закругленными выступами. Здесь чувствуется стремление к контрастности, столь характерной для его ранних произведений.

Литературно-публицистическая деятельность Мендельсона ограничивалась главным образом устными выступлениями, многие из которых были впоследствии опубликованы.

В докладе 1930 года в Ассоциации архитекторов (Англия) Мендельсон вновь поднял вопрос о необходимости сочетать функцию с динамизмом (этой проблеме Мендельсон уделял большое внимание и в ряде своих писем к жене, относящихся к 1913—1918 годам). Три лекции об архитектуре были прочитаны им в 1942 году в США, одна из них (архитектура мирового кризиса) посвящена вопросу красоты в архитектуре.

«…Я хочу, чтобы моя работа имела отклик, чтобы было обращено внимание на ее сугубо самостоятельный характер, независимый от книг, которые имеют дело с тем, что уже существует. Они всегда должны быть под рукой для сравнения. Я считаю, что важнее иметь возможность сконцентрироваться неограниченно на том, что приходит на ум, и достигнуть полного охвата идеи. Я чувствую все более ясно, что творчество – мой долг и для меня нет реальности вне этого. Старые правила потеряли свою силу, и никто еще не написал новые правила…

Особую роль в архитектуре играют изменения, обусловленные духом времени; новые задачи, поставленные перед строительством, на транспорте и в промышленности, и возможность новых конструктивных решений при применении новых строительных материалов: стекла – стали – бетона.

Нас не должно сбивать с пути, что мы пока еще не знаем открывающихся возможностей, это объясняется краткостью пройденного пути. То, что еще сегодня с огромным трудом пробивает себе дорогу, когда-нибудь станет предметом истории волнующих и бурных событий. Ведь речь идет о творчестве!

Мы еще в самом начале пути; однако уже созданы все возможности для движения вперед.

…Подлинно ценным станет только то, что будет вдохновляться предвидением».

Умер Мендельсон 15 сентября 1953 года в Сан-Франциско. Он оказал большое влияние на архитектуру Германии и всей Европы. С популярностью его творчества во многом связано и распространение стилизаторского отношения к новой архитектуре, превращение ряда ее композиционных приемов и форм в моду. Его смелые поиски помогли раскрепостить творческую мысль архитектора и показали эстетические возможности новой архитектуры.

КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ (1890—1974)

Мельников был, несомненно, одним из самых ярких и своеобразных архитекторов мировой архитектуры XX века.

Родился Константин Степанович Мельников в Москве 3 августа 1890 года и провел в ней почти всю жизнь. Его детство прошло в деревне Лихоборы, в полурабочей, полукрестьянской семье. Отданный в «мальчики» в строительную контору «В. Залесский и В. Чайлин», он

привлек внимание Чайлина, выдающегося русского инженера-теплотехника, своими художественными способностями. Чайлин помог подростку Мельникову подготовиться к поступлению в 1905 году в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь он последовательно окончил различные отделения: общеобразовательное в 1910 году, живописное – в 1914 году и архитектурное – в 1917 году.

Еще студентом он работал на ряде московских построек, а в 1916—1917 годах успешно выполнил и осуществил в натуре проекты фасадов для четырех зданий строившегося тогда в России автомобильного завода АМО – заводоуправления, кузнечного, литейного и прессовогоцехов.

Первое из этих зданий сохранилось на территории автозавода. Симметричное, с невысоким куполом в центре, кирпичное с немногими белыми деталями, оно отличается монументальностью и простотой. Здание вызывает ассоциации с постройками русских зодчих начала XIX века – Бове, Жилярди и других. Это произведение Мельникова представляет собой выразительный пример московского архитектурного неоклассицизма 1910-х годов.

С 1918 года Мельников работал в ряде вновь созданных московских проектных мастерских под руководством Жолтовского и Щусева: мастерские Моссовета, отдела ИЗО Наркомпроса, «Новая Москва». В 1918—1919 годах он разрабатывал в духе палладианства проект поселка при Алексеевской больнице, а также участвовал во внутренних конкурсах на проекты Народного дома, жилых домов разных типов, колумбария и др. Для «Новой Москвы» в 1918—1923 годах Мельников проектировал перепланировку своего родного Бутырского района и участвовал в таком же проекте для соседнего района, включавшего Петровский парк и Ходынское поле. Этот проект, первоначально начатый И. Фидлером и А. Поляковым, – единственный в практике архитектора пример работы в авторском коллективе. Предлагал он и свой вариант реконструкции Советской площади, перепланировавшейся тогда по проекту А. Щусева и И. Голосова.

В конце 1920 года Мельникова пригласили преподавать на архитектурном факультете только что организованного Вхутемаса. Здесь вместе с Голосовым он возглавил один из трех потоков факультета. Это была «Вторая мастерская экспериментальной архитектуры», или «Новая академия», небольшая, но вполне самостоятельная по творческим установкам. Оба руководителя этой мастерской в собственных и учебных проектах того времени интенсивно искали новые пути в архитектуре, исповедовали и разрабатывали теорию «архитектурного организма», решительно отказывались от ордерных форм.

Первый успех принесло Мельникову участие в конкурсе на квартал Показательных домов для рабочих по Серпуховской улице, в котором он среди нескольких десятков архитекторов единственный выступил с комплексно новаторским проектом. Тогда же выполненный второй конкурсный проект Дворца труда (оба в 1922—1923), хотя и не был премирован, подтвердил незаурядность и оригинальность таланта Мельникова. Пожалуй, Мельников стал самым молодым из получивших заказ на самостоятельное проектирование павильона для Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 года. Правда, павильон ему заказали

очень скромный – один из множества отраслевых, предназначенных для показа работы и продукции махорочного синдиката.

Но павильон «Махорка» оказался архитектурным событием, и не только в рамках выставки. Мельников остроумно скорректировал предложенную функциональную программу, а в композиции исходил из убеждения что выставочная архитектура должна быть обязательно образно новой и впечатляющей, должна выполнять роль важнейших «экспонатов». Архитектор расчленил здание на ряд самостоятельных объемов, контрастно сгруппировал их, накрыл разнонаправленными односкатными кровлями, консольно выдвинул верхний объем над опорами, противопоставив его массиву две ажурные формы – открытую винтовую лестницу и узкую застекленную шахту для транспорта.

Своей образной экспрессивностью павильон «Махорка» произвел огромное впечатление на современников. Он вообще оказался одним из самых первых примеров подлинного обновления языка архитектуры, тем более знаменательного, что постройка была выполнена в традиционнейшем и, казалось бы, уже не поддающемся какому-либо новому осмыслению материале, – в дереве.

В феврале 1924 года Мельников по конкурсу получил право на почетнейшую работу: сооружение саркофага в еще только проектировавшемся и одновременно строившемся тогда временном (втором) Мавзолее В.И. Ленина. Это задание в сложных технических условиях и в сжатые сроки Мельников реализовал к открытию Мавзолея для посетителей летом 1924 года.

В том же 1924 году Мельников как архитектор с выраженным индивидуальным характером творчества успешно участвовал в конкурсах на проект московского здания для издательства «Ленинградская правда» на Страстной площади, проект павильона СССР для Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности в Париже, а также получил заказ на сооружение комплекса Ново-Сухаревского рынка.

Победа в конкурсе на павильон СССР и последовавшая затем постройка павильона в Париже принесли Мельникову всемирную известность.

Так же как и Ново-Сухаревский рынок, как и советский торговый центр на выставке в Париже, как и советский павильон на выставке 1926 года в Салониках, этот павильон строился из дерева, а значит, в принципе был временным сооружением. Однако он пережил сроки своего физического существования и прочно вошел в историю архитектуры. Единственным из сооружений Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года советский павильон был в 1926 году повторно собран в Париже и в течение ряда лет использовался как рабочий клуб.

Советский павильон стал гвоздем Парижской выставки 1925 года. В нем наиболее полно выразилась мельниковская концепция выставочной архитектуры: сочетание экспозиционной функции и яркой выразительности самой архитектуры. Мельников охотно и весьма успешно работал для международных выставок, конкурсов и заказов. В этих случаях его увлекала патриотическая возможность творческого соревнования на самых

высоких уровнях.

Основные творческие усилия Мельникова всегда были сосредоточены не на репрезентативных зданиях, а на композиционных и образных поисках решений. Он разрабатывал целые серии однотипных по функциям, но различных по объемно-пространственным качествам и образной характеристике объектов: клубы, гаражи и жилые дома.

В 1925 году Мельникову был заказан проект гаража для Парижа вместимостью в тысячу машин. Он разработал два разных варианта: полупрозрачный стеклянный куб со стоянками в десять этажей и поднятое над уровнем земли здание особой пространственной конструкции, напоминающей огромные козлы, стянутые поверху висячим покрытием. Такие конструкции вошли в архитектуру лишь тридцатью годами позднее. Первым по времени оказалось здание Роли-арена в США, построенное в 1953 году.

Для Москвы Мельников построил два больших гаража для автобусов и грузовых автомобилей (1926—1929). Это монументальные инженерные сооружения. Архитектурные формы, их выразительная пластика и детали органично связаны с глубоко проработанной автором моделью функционального процесса: Мельников предложил расстановку автобусов плотными пилообразными рядами, таким образом, чтобы любая машина могла занять свое место или, наоборот, могла быстро выехать из гаража, не мешая соседним, и, во-вторых, двигаясь только передним ходом. Такая система, в свое время тщательно отработанная и испытанная, была названа Мельниковым «прямоточной». К сожалению, в дальнейшем задуманная высокая культура эксплуатации перестала выдерживаться.

В то время был популярен тезис функционалистов о том, что архитектурная форма должна следовать функции. Мельников в своем творчестве постоянно полемизировал с автоматизмом и ограниченностью такого тезиса. В его работах архитектурная форма всегда особенно активно взаимодействует с функцией, и в то же время одинаковая функция никогда но обусловливает одинаковость формы. Напротив, одна и та же функция вписывается в разные объемно-пространственные формы.

Это особенно наглядно отразилось в облике клубов Мельникова. В 1927—1929 годах он спроектировал семь различных клубов, из которых шесть были построены: клуб фабрики имени Фрунзе, клубы имени Русакова, «Каучук», «Буревестник», клубы фабрики «Свобода» и фарфоровой фабрики в подмосковном городе Ликино-Дулево.

Клубы, спроектированные Мельниковым, на протяжении десятилетий вызывали бурные споры и критику. Относительно недавно они стали расцениваться как особенно яркие и выразительные образцы советской архитектуры, как здания, запечатлевшие неповторимый характер и дух времени. Это значит, что они обладают качествами, свойственными выдающимся архитектурным произведениям всех эпох. Да и сама страстность многолетних споров о них свидетельствовала, по-видимому, о силе производимых этой архитектурой впечатлений при непривычности для современников ее форм. Особенно это относится к наиболее известному клубу имени Русакова.

Когда критикуют эти здания, то обычно говорят об отсутствии одних помещений, малом размере других, недостаточно развитой сценической

части и т д. Но эти параметры не определяются архитектором. Напротив, Мельников гордился тем, что он нашел возможности выполнить все задания заказчиков – различных профсоюзных организаций Москвы, и не только не поступился архитектурной выразительностью, а придал каждому из однотипных клубов неповторимо индивидуальный облик.

В те годы только начал формироваться тип советского клуба, который рассматривался как социально важнейшее массовое общественное здание. Процесс разработки клуба на уровне социального заказа сам по себе проходил в острейших дискуссиях и в быстром, неравномерном темпе. Клубное строительство Мельникова очень точно соответствовало определенному этапу в представлениях об идеальном рабочем клубе, но пока здания строились, что делалось относительно быстро, в дискуссиях уже формировались иные, чем при заказе, представления об «идеальном клубе». С другой стороны, все без исключения клубы при строительстве оказались сильно упрощенными и даже искаженными в сравнении с проектами, разработанными Мельниковым.

Как же решал Мельников функциональную сторону клуба? Одним из самых жестких требований была экономичность постройки. Проекты Мельникова удовлетворяли этим требованиям заказчика. Зодчий разделил потоки публики: в здание попадают через небольшой кассовый вестибюль и фойе с гардеробом, а разгружается зал через наружные лестницы. Многоцелевой центральный зал по нормам предусматривал уменьшенную (клубную) сцену и соответственную сценическую коробку, а также обязательное дневное освещение через окна. Все это было выполнено. Но чтобы восполнить недостаток отдельных помещений для клубной работы, вызванный теми же экономическими требованиями, Мельников предложил и разработал в разных вариантах для каждого из семи клубов трансформацию зрительного зала: путем специальных подвижных перегородок разделять в случаях надобности единый объем зала на несколько помещений, то есть, как говорил архитектор, превращать один зал в систему залов. На практике эта особенность проектов была осуществлена, да и то неполно, только в клубе имени Русакова. Так обстояло дело с функциональной стороной выстроенных клубов. Что же касается их художественно-образной выразительности, следует сказать, что в архитектуре можно найти не так много примеров такой экспрессивной и одновременно монументальной динамичности, как в зданиях клубов имени Русакова, «Каучук», клуб в Дулево.

Параллельно с клубами Мельников строил свой дом, о котором спорили так же много, как о клубе имени Русакова. Дом необычен в целом и в деталях: два равных по диаметру, но разновысоких цилиндрических объема стоят по отношению к улице «в затылок», на треть врезаясь друг в друга. Передний раскрыт на улицу гигантским окном второго этажа, задний почти равномерно по всей поверхности прорезан вертикальными шестиугольниками многочисленных небольших окон.

Количество помещений внутри дома и их общая площадь не так уж велики. Дом необычен не величиной, а сочетанием совершенно разных по форме размеров, характеру освещения помещений. Здесь создан особый пространственный мир. Попавшему сюда человеку вдруг раскрывается,

сколь чудесными и постоянно изменчивыми качествами может обладать окружающее его сложное жилое пространство. «Странный» снаружи, дом оказывается внутри еще более необычным, но при этом глубоко человечным, уютным и удобным. Архитектура здесь вступает в непрерывный активный контакт с живущими в нем, несет особую духовность, радует никогда не исчерпывающимся, неназойливым чередованием находящихся перед взором картин.

Необычная для жилья круглая в плане форма представлялась Мельникову целесообразной, в том числе и по ряду конструктивных и экономических соображений. Он хотел запатентовать комплекс принципиальных решений, найденных им при проектировании и осуществлении строительства собственного дома. В те же годы он разработал несколько вариантов многоквартирных домов небольшой этажности с блокировкой круглых или прямоугольных в плане ячеек.

Экспериментальные поиски в области обновления пространственных форм жилья Мельников продолжил в конкурсном проекте подмосковного города-спутника «Зеленый город» (1929). Идея трансформации клубного зала была им затем развита в проекте здания Театра имени МОСПС в 1931 году. Это было время активных новаторских исканий в театральной архитектуре всего мира. И все проекты, заказанные по конкурсу, практически международному, предлагали решения, не встречавшиеся до тех пор в практике.

Главная задача, которую поставил перед собой Мельников при этом проектировании, состояла в обеспечении театра максимумом оперативных перемен на сцене. Вероятно, это было реакцией на безграничные возможности молодого искусства кино. Мельников снабдил зал театра тремя самостоятельными сценами, каждая из которых имела свою механизацию. При этом зал – в форме низкого усеченного конуса по проекту – должен был поворачиваться вместе со своими тремя тысячами мест к любой из сцен при любом чередовании действия на них.

Это был один из проектов, в которых архитектор стремился к кинетической архитектуре, то есть архитектуре, не только обладающей зримой образной динамикой физически неподвижных масс, а такой, где самим архитектурным массам задается функциональное движение.

Другим кинетическим проектом Мельникова был проект памятника Колумбу, выполненный в 1929 году в рамках международного конкурса для города Санто-Доминго (Доминиканская Республика). Монумент по проекту должен был представлять собой остекленную башню трехсотметровой высоты, состоящую из двух врезанных друг в друга по вертикали конических форм, ассоциативно сходных с песочными часами. Верхний конус был «окрылен» двумя лопастями-парусами и собирал внутрь себя влагу тропических ливней. Ветер и вода помимо участия человека могли бы поворачивать вокруг оси отдельные части памятника, меняя положение его форм относительно окружающего пространства. Мельников хотел увековечить глобальное и всемирно-историческое значение подвига Колумба.

Одним из проявлений международного профессионального признания большого индивидуального вклада Мельникова в развитие архитектуры стала его персональная экспозиция на триенале 1933 года в

Милане.

Всего персональных экспозиций было двенадцать, и они в сумме должны были продемонстрировать определенные итоги развития новой архитектуры в мире. Италию в этой панораме представляло творчество Сант-Эллиа, Францию – Ле Корбюзье, Юрса, Перре, Германию – Гропиуса, Миса ван дер Роэ, Мендельсона, Австрию – Лооса, Гофмана, Голландию – Дудока, США – Райта, СССР – Мельникова.

На рубеже 1920—1930-х годов начинается творческая перестройка советской архитектуры. Мельников ищет в связи с этим новые для себя композиционные пути, новые формы, но считает принципиально невозможным возвращение к формам исторической ордерной архитектуры. В его новых работах, по-прежнему характеризующихся необычностью и выразительностью объемно-пространственного решения и творческим подходом к функции, появляются также черты декоративности, вводятся скульптура, орнаментальные формы и т д. К этому периоду относятся также его проекты Дворца Советов (Дворец народов), здания Наркомтяжпрома для Красной площади, жилых кварталов на Страстном бульваре и Первой Мещанской улице и др.

В 1920—1930-е годы Мельников разработал ряд градостроительных проектов для Москвы: планировку ЦПКиО, планировку Лужников и Юго-Западного района; застройку Котельнической и Гончарной набережных и др. Пожалуй, особенно интересны среди них проекты мостов через Москву-реку в районе Лужников.

Мельников, учитывая значительную разницу в отметках соединяемых мостами берегов, предложил два варианта проекта, но с горизонтальной проездной частью моста для обоих. По одному из вариантов спиральный пандус на низком берегу поднимал транспорт на уровень высокого берега и переходил в горизонтальную, подкошенную к двум несущим аркам конструкцию моста высоко над водой. По второму варианту мосты переходили реку на уровне низкого берега, а спирали пандусов, преодолевающих разницу отметок, сооружались на кромке высокого берега.

В 1934—1936 годах Мельников возводит два здания гаражей – на Сущевском валу и Авиамоторной улице, но тут его роль как архитектора уже становится иной, чем в проектировании гаражей 1920-х годов: типовая схема разработана технологами, а главная задача архитектора сводится к проработке фасадов. Мельников решает эти фасады очень динамичными, почти «изображающими» движение масс формами, что ассоциировалось с представлениями об автомобильном транспорте и его ширящейся роли в жизни страны. Он дает виртуозную пластическую разработку наружных форм архитектуры, впечатляющую своей выразительностью.

Однако оба здания завершены не в полном соответствии с проектами Мельникова.

В середине 1930-х годов работы Мельникова подвергались резкой критике, как не отвечающие вновь складывающейся направленности архитектуры. Критика становилась все более яростной, и зодчий вынужден был оставить активное проектирование. Он работал как живописец, а затем перешел на преподавательскую работу. Правда, в последние годы жизни архитектор выполнил ряд проектов, главным образом конкурсных –

это проекты пантеона, монумента в честь трехсотлетия воссоединения Украины с Россией, Дворца Советов. Его проект детского кинотеатра на Арбате (1967) был отмечен премией.

На закате жизни Мельников обрел заслуженное признание своей выдающейся роли в создании архитектуры XX века. Он скончался 28 ноября 1974 года.

ПЬЕР ЛУИДЖИ НЕРВИ (1891—1979)

Пьер Луиджи Нерви сочетал в себе глубокие знания инженера-конструктора с творческой фантазией архитектора. Большепролетные покрытия из армоцемента – материала, им исследованного и разработанного, получили всеобщее признание и принесли ему всемирную известность.

Пьер Луиджи Нерви родился 21 июня 1891 года в маленьком городке Сондрио на севере Италии. В 1913 году он окончил инженерный факультет Болонского университета, получив звание гражданского инженера. Сразу же после окончания университета Нерви поступил на работу в одно из наиболее известных в то время в Италии конструкторских бюро «Общество железобетонных конструкций», имевшее отделения в Болонье и во Флоренции.

Эта работа была прервана с 1915 по 1919 год службой в военно-инженерных войсках. После войны Нерви возобновил свою деятельность во Флорентийском отделении общества уже не только в качестве проектировщика, но и руководителя работ.

Экономический кризис и фашистская диктатура обусловили особенности развития итальянской архитектуры в этот период. Причиненные Первой мировой войной разрушения поставили перед Италией, как и перед другими воевавшими странами, задачу восстановительного строительства. Однако эта задача оказалась не под силу правящей буржуазии и осталась невыполненной.

В то время как во многих западноевропейских странах шло интенсивное строительство на базе новой техники, в Италии сооружались лишь отдельные жилые дома по заказам частных владельцев. Это незначительное по масштабам строительство осуществлялось главным образом по проектам представителей Итальянской академической школы, творчество которых сводилось к модернизации архаических форм прошлого.

Условия работы для молодых строителей были в то время чрезвычайно сложны. В этой обстановке и начал свою работу молодой инженер Нерви.

Уже тогда он сочетал свободное владение математическим расчетом с интуицией талантливого строителя. Нерви скоро стал хорошим проектировщиком железобетонных конструкций и увидел, что возможности этого материала допускают новый подход к их проектированию. Он понял, что железобетон вследствие своих пластических свойств открывает возможности особенно широкого его использования в статически неопределимых системах, что может привести к созданию новых конструктивных и архитектурных форм.

Ко времени начала работы Нерви в области железобетонных конструкций было уже немало сделано и в теории расчета, и в практике применения железобетона. И архитекторы, и инженеры знали, что этот быстро развивающийся строительный материал, способный принимать любую заданную форму, еще содержит нераскрытые возможности. Тот факт, что Нерви, как он сам признается, узнал о конструкциях эллингов в Орли, как и о деятельности Перре, Майара и Фрейсине лишь в конце 1930-х годов, можно объяснить только крайней политической и культурной изоляцией фашистской Италии. Это обстоятельство, а также слабость материально-технической строительной базы в этой стране были, видимо, причиной того, что новые идеи в архитектуре распространились здесь значительно позднее, чем в других европейских странах. Только в середине 1920-х годов в Италии возникло организованное движение в поисках так называемой новой архитектуры, среди сторонников которого оказался и Нерви.

К этому времени Нерви уже понимал что осуществление его творческих замыслов затрудняется из-за его положения рядового проектировщика в конструкторском бюро. Ему нужна была не только полная свобода в проектировании сооружений, но и возможность участия в осуществлении проектов в натуре, а также освобождение от необходимости подчиняться требованиям подрядчика.

В 1928 году Нерви расстается со своей службой в «Обществе железобетонных конструкций» и создает фирму железобетонных конструкций «Инженеры Нерви и Неббиози» в Риме, просуществовавшую до 1932 года. Здесь он осуществлял свои творческие замыслы, которые по мере роста его известности становились все более и более смелыми. Теперь Нерви проектировал и возводил свои новые конструкции независимо от подрядчика, так как эта фирма не только проектировала, но и осуществляла строительство. Он получил возможность тщательно изучать свойства железобетона в процессе производства работ.

При непосредственном участии Нерви строятся крупные сооружения, как, например, кинотеатр и фуникулер на улице Рима в Неаполе, здания банков в Бари и других городах, фабрика и туберкулезный санаторий в Лечче, заводы в Риме и др. В этот период формируются и теоретические взгляды Нерви, совершенствуется его творческий метод. После строительства во Флоренции спортивного стадиона на 35 тысяч человек в 1929—1932 годах имя Нерви становится широко известным среди архитектурной и инженерной общественности многих стран.

Строительство флорентийского стадиона заканчивала уже новая фирма «Общество инженеров Нерви и Бартоли» в Риме. Эта фирма, существующая и поныне, возвела множество объектов с участием самого Нерви. С этого времени Нерви патентует каждое свое предложение, проект, нововведение и, получив патент, стремится максимально использовать предоставляемые им преимущества. Он применяет патент даже тогда, когда целесообразность этого вызывает сомнение.

Середина 1930-х – начало 1940-х годов в итальянской архитектуре характеризуется призывом фашистского правительства к строительству помпезных сооружений преувеличенных размеров, к возрождению древних традиций императорского Рима, к созданию «средиземноморской»

архитектуры.

Как и многие строители Италии того периода, Нерви не избежал увлечения гипертрофированными формами, излишней парадностью зданий. Так, в его проекте башни «Монумента знамени» на холме Марио в Риме (1932) намечалась высота сооружения триста метров. Низ башни должен был быть облицован белым каррарским мрамором, верх башни предполагалось сделать из стали.

Не избежал он и модного тогда увлечения круглыми формами. В 1934 году он спроектировал круглый в плане вращающийся жилой дом-особняк. Его проект павильона итальянской культуры для выставки 1942 года в Риме представлял собой огромный круглый зал диаметром 252 метра с перекрытием на одной центральной опоре (1940). В 1942 году Нерви, стремясь показать возможности армоцемента, рассчитал сводчатое покрытие пролетом триста метров из волнистых армоцементных плит. В конце 1944 года он получил патент на эту конструкцию.

Тенденция к преувеличенным размерам у Нерви сохранилась и в дальнейшем; ее можно проследить во многих его сооружениях послевоенного периода.

В 1943—1945 годы активность практической деятельности Нерви несколько снижается, так как он работает в основном над книгой «Строительство – искусство или наука?». В этой книге Нерви суммирует опыт предыдущей работы, определяет свои взгляды на искусство и на строительство в целом, делает попытку определить место математических расчетов в создании сооружения, отстаивает свою точку зрения на роль интуиции в проектировании и т п.

После Второй мировой войны перед Италией вновь встала проблема восстановительного строительства. Свержение фашизма и усилившиеся связи и с другими странами содействовали проникновению в Италию тех направлений «новой архитектуры», которые пропагандировали решающее значение новой строительной техники и функциональных потребностей. Будучи новатором в области создания пространственных покрытий, Нерви не только оказался в числе сторонников «новой архитектуры», но и во многом способствовал ее распространению и развитию в Италии. Сразу же после окончания войны вновь развернулась его активная деятельность. Теперь он, работая все в той же строительной фирме «Инженеры Нерви и Бартоли», принял участие в восстановительном строительстве.

Началу работы Нерви по изучению армоцемента предшествовала многолетняя практика возведения железобетонных сооружений, осуществленных фирмой «Нерви и Бартоли». Наблюдение за работой железобетона под нагрузкой позволило Нерви хорошо изучить себе его положительные и отрицательные свойства.

В 1946 году армоцемент был впервые применен в строительстве. Фирма «Нерви и Бартоли» построила экспериментальное здание – небольшой склад из листов армоцемента толщиной всего три сантиметра.

В 1948 году Нерви приступил к проектированию и строительству ряда выставочных залов для Дворца выставки в Турине. Он получил возможность всесторонне показать новые конструкции, созданные им из сборных армоцементных элементов.

Система опор и покрытия главного выставочного зала – новое и смелое по своему замыслу конструктивно-пространственное решение. Когда Нерви представил свой проект на утверждение, заказчики спросили его, на какое сооружение он мог бы сослаться как на пример того, что подобная идея осуществима. Сослаться было не на что, но заказчик, оказавшийся в данном случае достаточно решительным, пошел на риск и не прогадал. Перекрытие получилось изящным и легким, а его опорная часть конструктивно логична и ясна, несмотря на мощные сечения ее элементов. С этого времени к славе Нерви как конструктора прибавилась еще слава архитектора.

Строительство этого покрытия блестяще доказало высокие строительные качества армоцемента. Легкий и красивый интерьер, вызванный самой конструкцией, и рациональность решения в целом обусловили высокие художественные качества сооружения. Возведение комплекса Туринской промышленной выставки дало большой опыт для дальнейшего применения армоцемента и принесло Нерви всемирное признание.

В 1949 году, вскоре после сооружения Туринской выставки, Нерви построил плавательный бассейн Морской академии в Ливорно. Здесь сводчатое покрытие образовано сборными армоцементными волнообразными элементами такого же типа, как и в зале в Турине, только они изогнуты по длине для образования сводчатой поверхности.

Нерви прославился и как талантливый педагог. Уже в 1947 году он руководил кафедрой конструкций на архитектурном факультете университета в Риме. В 1950—1952 годах он много работал в Латинской Америке, вел курс архитектурных конструкций на архитектурном факультете университета в Буэнос-Айресе, читал лекции в Монтевидео, в Сан-Паулу. В 1950 году в Сан-Паулу ему присудили ученую степень доктора архитектуры. Он избирался членом различных архитектурных объединений и обществ: CIAM, объединения инженеров и техников Италии, совета крупнейшей жилищно-строительной монополии ИНА-Каза и многих других.

В 1954 году Нерви принимал участие в строительстве здания ЮНЕСКО и в проектировании одного из вариантов здания Выставки науки и техники в Париже. В 1956 году фирма «Нерви и Бартоли» спроектировала тринадцатиэтажное здание фирмы «Гальбани» в Милане. Выбранное Нерви соотношение между высотой и шагом волны и армирование верхних и нижних участков балочного покрытия дополнительными стержнями позволили ему применять толщину армоцементных сборных элементов, равную лишь трем сантиметрам при пролетах до пятнадцати метров.

В комплексе спортивных сооружений, осуществленных в Риме для Олимпиады 1960 года, наиболее ярко выявлены технические, пространственные и художественные возможности тонкостенных конструкций из сборных армоцементных элементов. Удачное сочетание мощных несущих опор из монолитного железобетона с куполами из тончайших сборных армоцементных скорлуп, органическое слияние конструктивных и функциональных требований и блестящая техника выполнения определили успех этих зданий. Нерви считал, что архитектор – это мастер-строитель, который может найти в конструкции необходимые средства, для того чтобы создать настоящее произведение искусства.

В комплексе спортивных зданий Римской олимпиады наиболее удачен Малый дворец спорта – Палаццетто, рассчитанный на четыре тысячи зрителей. Действительно, архитектор Аннибале Вителлоцци – автор архитектурного замысла здания – и Нерви – автор его конструкций – достигли здесь органического слияния конструктивных, функциональных и эстетических требований. В этом здании архитектурно выявлена роль каждого конструктивного элемента.

В 1960 году Нерви по рекомендации Королевского общества английских архитекторов была присуждена золотая медаль за достижения в области архитектуры.

Эстетика железобетонных конструкций – существенное звено в творчестве Нерви. Образная выразительность здания ЮНЕСКО в Париже и небоскреба Пирелли в Милане в большой степени зависят от примененных им конструкций.

В 1961 году в своем докладе на VI Международном конгрессе архитекторов в Лондоне Нерви говорил: «Если бы в начале века кто-нибудь захотел воздвигнуть лишенную облицовки бетонную стену, такую, как внешние стены здания ЮНЕСКО в Париже, то, кроме враждебного отношения к своему революционному замыслу со стороны заказчиков, местных властей и общественного мнения, он должен был бы преодолеть еще многие мелкие технические затруднения в практическом осуществлении проекта. Постепенное устранение этих затруднений в процессе совершенствования строительной техники позволяет нам теперь получить удовлетворительные результаты».

Одно из интереснейших сооружений, занимающих значительное место в современном зарубежном зодчестве, – тридцатидвухэтажное административное здание фирмы «Пирелли», построенное Нерви в 1955—1959 годах в содружестве с группой архитекторов в Милане. Высота здания – сто двадцать четыре метра. Главные конструктивные сложности при выборе несущей схемы данного здания определялись не только его большой высотой. Они еще усугублялись крайне невыгодным планом площадки – узким и вытянутым.

В плане здание представляет собой длинный прямоугольник со скошенными углами. Несущая конструкция его состоит из четырех массивных по сечению и постепенно утончающихся кверху колонн, размещенных попарно поперек здания и делящих его на три отсека. Перекрытие – монолитная плита по железобетонным предварительно напряженным двутавровым балкам.

Наружные стены небоскреба почти полностью остеклены. Необычная форма здания, избранная авторами, не только оказалась удобной в функциональном смысле, но и обладает отличными художественными качествами. Огромный небоскреб выглядит утонченно пропорциональным, и его очертания очень изящны.

В эти годы Нерви приглашают и в другие страны Фирма «Инженеры Нерви и Бартоли» получает огромное количество заказов, ведет большое строительство. Все чаще Нерви работает вместе со своим сыном – архитектором Антонио Нерви. Почти одновременно он проектирует для США и для Австралии. В 1961 году он совместно с Антонио проектирует

клуб ипподрома Либерти в Белл-парке в Филадельфии.

Первое построенное в Нью-Йорке по проекту Нерви здание – автобусная станция на двести машин. Она вступила в строй в январе 1963 года. Принятое Нерви конструктивное решение соответствует техническим и функциональным требованиям и придает зданию весьма оригинальный внешний облик.

В начале 1960-х годов Нерви спроектировал вместе с сыном здание церкви для Австралии в Нью-Норсиа. Их соавторами были инженер Франческо Вакхини и архитектор Карло Ванноно. Это большое сооружение представляет собой в плане равносторонний треугольник с длиной стороны девяносто метров. Конструкция купола близка к неосуществленному проекту покрытия, представленному Нерви на конкурс «Национального центра промышленности и техники» в Париже. Это сборно-монолитный купол системы Нерви. Огромные остекленные поверхности боковых стен церкви должны были быть украшены витражами.

Одно из блестящих сооружений Нерви, представляющее большой интерес, – созданное им в 1961 году в соавторстве с Антонио Нерви здание Дворца труда в Турине. Оно строилось по проекту, который получил первое место на конкурсе.

Другая работа Нерви, выполненная им в содружестве со специалистом в области металлических конструкций – Джино Ковре, – покрытие фабрики бумаги Бурго в Мантуе, законченное в 1962 году.

Совместно с другим итальянским архитектором Луиджи Моретти Нерви проектировал финансовый центр в Монреале (Канада). Здание это состоит из трех органически связанных между собой пятидесятиэтажных башен. Конструктивное решение, как всегда у Нерви, совершенно ново и оригинально. Основная несущая конструкция башен состоит из четырех мощных угловых колонн и четырех колонн, образующих жесткий крестообразный железобетонный сердечник в центре башни.

В 1966 году в центре Сиднея на площади Австралия-сквер началось строительство другого высотного конторского здания, в проектировании конструкций которого принял участие Нерви. Это круглая в плане пятидесятиэтажная башня диаметром чуть больше сорока метров и высотой сто восемьдесят три метра. В здании нашли применение сборно-монолитные конструкции системы Нерви. Наружные колонны монтируются из сборных тонкостенных элементов, являющихся одновременно опалубкой для монолитного железобетона. Совместная работа сборной и монолитной частей достигается, как обычно у Нерви, выпусками арматуры. Подоконные панели, по идее Нерви, составлены из двух частей по высоте, перекрытия над двумя этажами выполнены по его системе.

Нерви – мастер конструкций, большинство которых выполнено им из армоцемента. При этом особенность его творчества заключается в том, что, используя этот метод, он достиг большого совершенства в разнообразии форм, создаваемых путем сборки отдельных элементов. Он доказал своими работами, что армоцементные, преимущественно сборно-монолитные, конструкции не только экономичны, но могут быть и художественно полноценными.

Постройки Нерви сыграли значительную роль в развитии конструктивных и архитектурных форм нашего времени. Они и сейчас продолжают оказывать влияние на архитекторов и конструкторов разных стран.

Нерви скончался 9 января 1979 года.

РИХАРД НЕЙТРА (1892—1970)

Рихард Йозеф Нейтра родился в Вене 8 апреля 1892 года. Образование получил в Венском технологическом институте. Австрийский архитектор Отто Вагнер был для него тем же, чем Салливен для Райта. Во время войны Нейтра служил офицером на Балканах. Вернувшись в Австрию в 1918 году, он застал страну в полной разрухе. Надежд на развитие архитектурного творчества тогда не было. Два года Нейтра работал в Швейцарии и учился в Цюрихском университете. В 1921 и 1922 годах он жил в Берлине, где сотрудничал с Эрихом Мендельсоном.

В 1923 году Нейтра разрабатывает план палестинского города Хайфа. Спроектированные им в то же время дома для серийного заводского изготовления красивы и практичны. И позднее Нейтра почти не строил многоэтажных зданий. Большинство построенных им доходных домов представляет собой сблокированные индивидуальные дома.

В 1923 году Нейтра уезжает в США. В ту пору в Америке господствовал французский академизм. В Чикаго, в одном из третьеразрядных пансионов на окраине города, Нейтра, к своему удивлению, встретил Салливена, который уже не работал по специальности и жил на пожертвования архитекторов города. Через год после смерти Салливена Нейтра впервые встретил Ф.Л. Райта. Эта встреча решила карьеру Нейтры. В 1924 году он поселяется в Тейлизине и в том же году показывает Райту свой проект идеального американского города (Раш-Сити-Риформд), над которым он работает до 1935 года.

Идея идеального города, сформулированная Нейтрой в 1923—1935 годах, получила применение в современных градостроительных проектах. Он выполнял проекты портов и способствовал развитию авиационного транспорта, создав передвижные аэровокзалы.

Впервые о Нейтре заговорили в 1927 году. Известность пришла к нему с созданием «Висячего дома» в Калифорнии, который был собран всего за два дня. Его подвесной дом оказался среди лесного пожара. Весь прилегающий район был уничтожен, только этот дом устоял в огне, благодаря высокому качеству бетона и стали.

Нейтра работал в районах Калифорнии, подверженных землетрясениям. Поэтому его постройки еще больше, чем сооружения Райта, напоминают японские дома. Нейтра создал стиль, в котором польза и простота сочетаются с изумительной пластической красотой. Дома Нейтры технически богато оснащены и настолько красивы, что их обычно считают домами миллиардеров.

Так, например, его «Рисерч-хаус» (1932) обращен одним из фасадов на озеро Сильверлейк, а другим – на цепи горных хребтов Сиерра-Мадре. На панораму Сиерры-Мадре ориентирован также дом Виллиама Беарда в Атанеда (1935). Это был первый дом, в котором применено лучистое отопление. Он целиком построен из металла, из элементов заводского

изготовления.

Если Нейтра считается «японцем» по направленности своей эстетики и по стремлению обеспечить человеку тесный контакт с природой, то его творчество отмечается заботой, неизвестной японским архитекторам прошлого, – заботой о комфорте. Нейтра обеспечивает своим домам исключительный, а подчас и несравненный по тем временам комфорт, как, например, в доме в Сан-Фернандо-Вэлли, построенном для писателя Эйна Ренда. Этот дом окружают плавательный бассейн, теннисный корт, фруктовый сад и парк. Крытый двор выполнен из алюминия. Каркас дома – стальной. Ванная комната этого дома имеет выход на крышу-сад с прудом, где плавают рыбы. При сильной жаре искусственный дождь орошает крытый двор.

Для строительства резиденции Дж. Брауна на скалистом острове в море близ Нью-Йорка Нейтре потребовалось выполнить более тысячи чертежей, планов и фрагментов. Это строительство обошлось в 1937 году в пятьсот тысяч долларов. Дом защищен от солнечных лучей специальными стеклами «солекс», он оборудован установкой по кондиционированию воздуха, в нем есть кинозал, концертный зал-гостиная. Это скорее современный дворец, чем жилой дом.

Нейтра стал популярен после победы в ряде конкурсов, приведенных в США. Он преподавал в крупнейших университетах Америки, читал лекции в Норвегии, Боливии, Японии и в последнее время в Париже. В его мастерской училось много молодых архитекторов.

Нейтра стал первым архитектором, построившим в 1936 году разборный и транспортабельный фанерный дом. Он первым использовал фанеру для внешней отделки зданий, а в 1935 году первым применил панельное отопление. Он проектировал мебель, строил школы, магазины, гаражи и другие сооружения.

В 1943 году Нейтра получил крупный градостроительный заказ, редко выпадающий на долю одного архитектора, – осуществить «гигиенизацию и школяризацию» Пуэрто-Рико. Однако никто не ожидал, что Нейтра сможет сделать нечто примечательное в этой тропической области. Нейтра создал проект, предусматривающий строительство 150 школ, 128 медицинских центров и 4 больших больницы. Он смог применить здесь свою калифорнийскую типовую школу с выносными классами. Его сельские школы должны были в будущем изменить социальную жизнь Пуэрто-Рико. Он предложил объединить школу и медицинский центр в единый коммунальный центр. В будущем предполагалось развить школьный комплекс путем пристройки концертного зала и зала собраний, организовать общеобразовательные курсы, радиопередачи и таким образом создать культурно-образовательные центры для населения, живущего в отрыве от современных условий жизни.

Вершиной творчества Нейтры является знаменитый Дом в пустыне в Колорадо (1946) – образец технической смелости и совершенства, возможных только в XX веке. Здесь, в ранее необитаемых местах, построен дом из алюминия и стекла. Нейтра был вынужден создать в этом сооружении искусственный климат: лучистое отопление для зимы, охлаждающие устройства для лета. Это – поистине замечательное сооружение, расположенное среди бескрайних песков как искусственный

оазис, который способен противостоять песчаным буранам и землетрясениям.

Другая известная калифорнийская постройка мастера – Тримейн-хаус в Санта-Барбаре (1947—1948)

В 1950—1960-е годы архитектор проектирует служебные здания, церкви, здания колледжей и университета, культурных центров. Нейтра строит также многочисленные индивидуальные дома для врачей, профессоров и представителей среднего класса. Творческий и организаторский труд Нейтры отличается исключительной точностью, идет ли речь о дорогостоящем строительстве или о стандартизированных домах для рабочих.

Нейтра опубликовал несколько работ: «Как строит Америка» (1926), «Дом и жилище» (1935), «Предисловие к генеральному плану» (1942). В 1962 году он издал автобиографию «Жизнь и образ».

В 1966 году вместе с сыном он создает фирму, которую назвали «Ричард и Дион Нейтра. Архитектура и Ассоциация».

Умер Нейтра во время путешествия по Европе 16 апреля 1970 года в немецком городе Вуппертале.

ГАНС ШАРУН (1893—1972)

Шарун – несомненно самый своеобразный и наиболее известный архитектор, живший в ФРГ. Его творчество оказалось на острие одного из самых новых и самых спорных архитектурных течений. Оно привлекло внимание мировой архитектурной печати, приобрело международную популярность. Одни стремились подражать Шаруну, у других его работы вызывали резко отрицательную реакцию.

По творческому методу, по строю мыслей творчество Шаруна в целом наиболее близко органической архитектуре. Ю. Йодике справедливо относит Шаруна – наряду с Райтом, Аалто, Каном – к крупнейшим представителям этого направления.

Ганс Шарун родился 20 сентября 1893 года в Бремене, учился в Берлине и Бреслау, в молодости сблизился с группой молодых архитекторов, объединенных вокруг Бруно Таута. В те годы он находился под сильным влиянием экспрессионизма. Его первые работы – многочисленные эскизы, наброски и ряд проектов – целиком относятся к этому широкому и глубокому течению в различных областях культуры Германии, первая волна которого приходится на начало XX века.

Еще в конце Первой мировой войны Шарун сближается с рядом немецких архитекторов-новаторов. Сразу после того как в ноябре 1918 года в Германии произошла революция, прогрессивные деятели культуры организуют «Ноябрьскую группу» и «Рабочий совет по искусству». Начинается время кипучей организационной деятельности, горячих споров, творческих манифестов, смелых проектов. Культурная жизнь Германии во многом испытывает воздействие процессов, происходящих в культуре молодой Советской России. Архитектура в эту пору экономической катастрофы оказывается в наиболее трудном положении. Архитекторы, вынужденные ограничиваться разработкой теоретических концепций и фантастическими проектами, вели, в основном, долгие дискуссии: «Новое строительство», «Органическое строительство». Шарун – деятельный

участник этих процессов, член Рабочего Совета по искусству.

В 1919 году Бруно Таут организует кружок из четырнадцати друзей-единомышленников, получивший название «Стеклянная цепь». В него входил и Шарун. Эскизы Шаруна того времени, скорее графичные, нежели архитектурные, демонстрируют сложные сочетания заостренных, косоугольных, каких-то «пламенеющих» форм.

С началом стабилизации, с оживлением экономики в середине 1920-х годов в Германии волна экспрессионизма резко идет на убыль. В это время в немецкой архитектуре появляются позитивные идеалы, начинается подъем рационалистических методов творчества. Под руководством Гропиуса успешно работает коллектив Баухауза, Бруно Таут становится одним из наиболее ортодоксальных функционалистов. Шарун также был выхвачен из экспрессионизма волной этого мощного движения, предвещавшего радикальное обновление всей архитектуры и, казалось, – всей жизни через архитектуру.

Он участвует в выставках Веркбунда в 1927 году, в Штутгарте строит одноквартирный дом, а в 1928 году в Бреслау – большой «Дом для холостяков». В 1930 году Шарун составляет генеральный план квартала Сименсштадт в Берлине и часть его застраивает жилыми многоквартирными домами. Он много строит, участвует в конкурсах по архитектурным и градостроительным программам.

Шарун вместе с Гуго Херингом оказался одним из первых в Европе архитекторов, чье творчество перекликалось с идеями райтовской органической архитектуры. При этом оба они шли по пути введения нетрадиционных форм в архитектуру, отказа от элементарной геометричности планов, объемов. Повышение функциональных достоинств архитектуры Херинг и Шарун видели не только в упрощении архитектурных объемов и масс, но и в их известном усложнении.

В творчестве Шаруна тогда же вырабатываются присущие ему и в дальнейшем композиционные приемы. Пространственную структуру любого объема он стремится компоновать вокруг относительно крупного «срединного пространства», «пространства середины», которое им наделяется особым функциональным и эмоциональным значением. В «Доме для холостяков» в Бреслау роль «срединного пространства» выполняет большой холл, объединяющий оба крыла здания; в поселке Сименсштадт – это сад, в который выходят торцами две цепочки блокированных корпусов.

Характерной для Шаруна постройкой считается дом Шминке в Любау (1932) – небольшая, стоящая на склоне зеленого участка вилла, широко раскрытая в окружающее пространство не только окнами, но главным образом системой лестниц и террас, консольно вынесенных в разные стороны от основного объема здания, создавая таким образом «палубный», «корабельный» характер архитектуры. Дом Шминке по связи с окружающим пространством и природой представляется сооружением, имеющим много общего со знаменитым райтовским Домом над водопадом, построенным четырьмя годами позднее.

В годы наибольшего сближения с функционализмом постройки Шаруна характеризуются спокойными формами, ясностью линий, плавностью криволинейных переходов от одной формы к другой. Его работы конца 1920-х – начала 1930-х годов приобретают известность своей

индивидуальностью.

В период нацизма Шарун не имеет значительной практики. Он строит отдельные одноквартирные дома, работает над архитектурными и градостроительными проектами. Именно в эти годы он снова и уже бесповоротно возвращается к идеям и формальному языку экспрессионистской архитектуры. Сопоставив этот шаг Шаруна с политикой нацизма в области искусства, пожалуй, правомерно видеть в нем своеобразный внутренний протест архитектора против господствовавшего в Германии строя: уже в 1933 году гитлеровцы объявили экспрессионизм «упадочным», «чуждым германской нации» течением.

В большой серии архитектурных фантазий, относящихся к 1939—1945 годам, Шарун фиксирует свои размышления над темами, занимавшими когда-то Б. Таута и его кружок. Шарун изображает огромные по масштабу очень сложные, динамические архитектурные массы, возведенные на поверхности земли и своеобразными консолями уходящие в воздушное пространство. Эти листы, впервые показанные на выставке к семидесятилетию архитектора, привлекли внимание большим сходством с «глобальными» архитектурными фантазиями, получившими распространение в конце 1950-х и в 1960-е годы.

После Второй мировой войны Шарун на некоторое время становится главным архитектором Большого Берлина, в те годы, когда там был общеберлинский магистрат. В градостроительстве он стремится развивать идею линейного города, выдвинутую в конце XIX века испанским архитектором Сориа-и-Мата и в 1930-х годах советским теоретиком Н. Милютиным.

Послевоенный период оказался для немолодого уже архитектора самым активным. Он очень много проектирует, успешно выступает в ряде крупных конкурсов. Правда, на первых порах удивительные, необычные формы его проектов настораживают. Первые работы Шаруна в его новой манере – ряд конкурсных проектов, из которых наиболее интересны проекты театров в Мангейме и Касселе – произвели большое впечатление, но не получили признания. В то же время проекты Шаруна еще до реализации приобретали широкую известность, оказывали влияние на архитекторов Западной Германии и за ее пределами, иногда вызывали прямое подражание.

Искания Шаруна в последние годы сосредоточились в основном на трех архитектурных типах: жилой дом или квартал, школа, концертно-театральное здание. По его мнению, эти здания в силу своего назначения наиболее сильно воздействуют на духовную жизнь людей. Каждый из этих трех типов представлен в послевоенной практике Шаруна несколькими работами – постройками или проектами.

Среди жилых зданий, построенных Шаруном, наиболее оригинальны два дома в одном из кварталов Штутгарта, названные автором «Ромео» и «Джульетта» (1956—1960). В отличие от большинства подобных примеров два здания Шаруна, совершенно необычные и очень отличающиеся одно от другого, в паре составляют законченную объемно-пространственную композицию.

При взгляде на поэтажные планы этих зданий, прежде всего бросается в глаза полный разрыв с привычными представлениями о форме помещений в жилой квартире и особенно о форме плана многоквартирного городского дома. В планировке преобладают острые и тупые утлы, жилые комнаты представляют собой неправильной формы четырехугольники и многоугольники. План этажа в целом получает своеобразную «звездчатую» форму, «колючесть», «зубчатость» которой усиливаются большими выступающими острыми углами балконов. Башенное двадцатиэтажное здание «Ромео» имеет шесть различных квартир на каждом типовом этаже. Длинные вертикальные ряды повторяющихся окон, балконов и других форм придают дому облик, более привычный, чем это можно было предположить по плану. «Джульетта» имеет план в виде неправильной, зубчатой по наружному краю подковы. Пластическая усложненность объемов «Ромео» и «Джульетты» воспринимается как особое композиционное качество. Благодаря ему возникают сложные пространственные связи отдельных квартир, двух башен между собой и с окружающим пространством.

Сам Шарун считал, что особенность этих зданий – в их динамичности. В этих домах автор стремился «дать простор для импровизации… представить свободу выбора, помочь проявить свою индивидуальность, призвав каждого, кто окажется в квартире, к сотворчеству». Эти положения – одни из самых основных во всей концепции Шаруна. Художественный поиск в архитектуре он считал вторичным, решительно подчиненным поиску «духовной сущности» сооружения. «Ромео» и «Джульетту» также можно считать попыткой воплотить идеи сюрреализма и даже фрейдизма в архитектуре.

Гимназия в Люнене (1956—1962) – павильонного типа школьный комплекс, типичный для Шаруна и оказавший влияние на зарубежное школьное строительство, скомпонован на основе последовательной дифференциации пространств. Каждый класс представляет самостоятельную пространственную ячейку со своим входом, гардеробом, двориком. Ряд классов объединяется в три последовательные возрастные группы, имеющие каждая свой зал. Ряд помещений и большой двор используются всей школой.

Наиболее значительное и известное произведение Шаруна – здание западноберлинской Филармонии (1956—1963), где автор в полной мере реализовал идеи функционального и объемно-пространственного решения театрально-концертного здания, рассчитанного на особого рода контакт между происходящим на сцене действием и зрителями.

Проект Филармонии, созданный Шаруном, был признан лучшим на конкурсе в 1956 году и сразу же стал известным. Несмотря на это, здание, оконченное только в конце 1963 года, было воспринято как неожиданное, вызвало самые ожесточенные споры. Филармонию критиковали за внешний облик, не отражающий ни назначения, ни внутреннего расположения помещений, за некоторые существенные детали. Но в архитектурной печати разных стран преобладали положительные оценки. Известный исследователь современной архитектуры Ю. Йодике считает, что «внутреннее пространство Филармонии принадлежит к числу очень немногих больших архитектурных достижений нашей эпохи, это шедевр современной архитектуры».

Ему вторит критик Позенер: «Шарун создал помещения, которые невозможно уменьшить до реальных размеров плана, и поэтому Филармония является одним из сложнейших архитектурных произведений когда-либо реализованных». По мнению ряда критиков, это одно из самых выдающихся, этапных произведений западной архитектуры, роль которого в 1960-е годы подобна той, какую сыграла капелла в Роншане для предыдущего десятилетия.

««Музыка в центре», – говорит сам Шарун, – вот то, что явилось основным принципом, заложенным в форму аудитории…» Аудитория Филармонии – самая большая удача Шаруна. Ее необычная форма в целом почти симметрична, но это «почти» и вносит динамичность в композицию. Акустика зала, по мнению одних, блестящая, по мнению других – в немногих местах есть «перегруженность» звуком.

Наибольшую критику вызвал внешний облик здания. Как и всегда, Шарун здесь проявил нетерпимость в отношении традиций. Вместо представительной статичной композиции он создал асимметричный сложный объем нерегулярной формы с изменяющимся по высоте верхним краем стены и причудливой кровлей, напоминающей «дюны под ветром» или какой-то состоящий из многих провисающих полотнищ шатер. «Шатер» снаружи имеет такой вид, будто изнутри он подперт несколькими шестами, из которых самый высокий расположен близко к геометрическому центру здания.

В решении внешнего облика Филармонии Шарун тоже стремился активизировать восприятие зрителя, привлечь его, как он говорит, к сотворчеству путем прослеживания и понимания роли каждой из форм. Кроме того, внешний вид Филармонии, безусловно, передает самый дух ее интерьеров, не выпадая из общего композиционного единства. Такие повторяющиеся мотивы, как провисающий шатер снаружи, потолок аудитории, «террасы виноградников», потолок фойе дают разнообразные варианты одной архитектурной темы подобно музыкальной теме, развивающейся в большом симфоническом произведении.

В некоторых сооружениях Шаруна, особенно в Филармонии, нет четкого деления на этажи. Проект бывает трудно воспроизвести в нескольких общепринятых ортогональных проекциях, а по чертежам трудно представить все особенности пространственного решения, характер отдельных пространств и их соподчинения. При проектировании Филармонии вместо поэтажных планов приходилось разрабатывать отдельные узлы в уровнях, превышающих друг друга чуть не на полметра. Чтобы представить себе будущее здание Шаруна и заглянуть в пространство предлагаемых интерьеров, обязательно нужна модель, нужен макет.

Одним из первых Шарун пошел на сближение методов архитектуры с методами современной неизобразительной скульптуры. Наружные массы построек и проектов Шаруна, как правило, асимметричны, не имеют фасадного фронта в принятом представлении. С каждым незначительным движением вокруг здания или внутри его пространств картина меняется. Зритель все время оказывается в потоке новых впечатлений. Эмоциональная напряженность, острота и активность такого восприятия

архитектуры значительно усиливаются по сравнению со всем привычным опытом зрителя.

Поиски Шаруна перекликаются с рядом течений в современном западном искусстве, где определяющими являются иррациональность, психологическая усложненность, эмоциональная многозначность при отсутствии совершенно определенного недвусмысленного значения. Эмоциональные образы возникают и ускользают, не успев четко оформиться, закрепиться в сознании. Возникает своего рода «поток» образов, организованный архитектором, но в значительной степени – и само по себе это тоже задумано – случайный, прихотливый, зиждущийся на возникающих непрерывно и тут же распадающихся впечатлениях, ассоциациях, эмоциях.

Направление, представляемое Шаруном, не получило широкого распространения, но оно с интересом воспринято в разных странах мира и оказывает определенное влияние на современную архитектуру. Произведения Шаруна, разумеется, не сводятся к экспрессионизму. Они вобрали в себя многие и разнородные факторы. Творчеству Шаруна свойственна черта, которую западные критики называют «провоцирующей». Многие работы не только западногерманских, но и некоторых французских, итальянских, финских и других архитекторов в известной мере опираются на его опыт.

В 1965 году Шарун побеждает таких известных архитекторов, как Аалто и Утзон, в конкурсе на проект театра и жилого района в Вольфсбурге. Проект нового театра высоко оценивался за оригинальное пространственное решение, представляющее новый вариант концепции театрального здания.

Шарун умер 25 ноября 1972 года в Западном Берлине.

Профессиональные искания Шаруна, которые могут показаться формализмом, как раз далеки от абстрагированного, односторонне эстетического подхода к форме. Средствами такого трудного искусства, как архитектура, Шарун стремился выражать гуманистические идеи, воздействовать на духовный мир людей. Его произведения, по словам Кенига, «сотканы из тревоги и надежды». В этом впечатляющая сила его творчества, в этом и присущие ему черты мистичности, трагизма.

АЛВАР ААЛТО
(1898—1976)

Аалто известен и как основоположник современной финской архитектуры, и как мастер, обладающий неповторимой художественной индивидуальностью. Его поиски неизменно устремлены к гармонии между человеком со всем разнообразием его потребностей и той средой, которую формирует архитектура. Аалто – самый яркий пример архитектора, который знает, как заставить стандарт служить эмоциональной стороне зодчества.

Родился Хуго Алвар Хенрик Аалто 3 февраля 1898 года в Куортане – небольшом городке в центральной части Финляндии. А вырос в деревне Алаярви, где, будучи еще студентом Технологического института в Хельсинки, он построил свой первый дом для родителей. В 1923 году, окончив институт, он стал архитектором.

Начало его творчества не было обещающим. В Ювяскюле и Турку он создал несколько построек, скупая форма которых типична для скандинавского варианта неоклассицизма, тяжеловесного и строгого. Эти работы говорят о необычной для молодого архитектора профессиональной зрелости, но не о самостоятельности таланта.

В 1928 году в Турку Аалто открыл собственную контору. В это же время он спроектировал свой первый большой жилой массив для сельскохозяйственного кооператива, включающий конторы, квартиры и театр на 600 мест.

Затем в 1928—1930 годах Аалто спроектировал и построил здание типографии для газеты «Турун-саномат» в Турку. Это первое крупное здание мастера, которое стало известно за пределами Финляндии. Здесь уже можно видеть сочетание западных методов конструкции с его собственным своеобразным художественным языком: железобетонный каркас, терраса на плоской крыше и «грибовидный» потолок в глубоком подвальном помещении, где помещается печатная машина.

Вскоре здание туберкулезного санатория в Паймио выдвинуло Аалто в первые ряды архитекторов современности. Обычно сегодня называются три общественных здания, неразрывно связанных с прогрессом современной архитектуры: Баухауз в Дессау Вальтера Гропиуса, проект Дворца Лиги Наций в Женеве Ле Корбюзье и санаторий в Паймио Алваро Аалто (1929—1933).

Этот санаторий для больных туберкулезом, расположенный в юго-западной части Финляндии, недалеко от древней столицы Турку, рассчитан на 290 коек. Его доминанта – шестиэтажное здание клиники, образующее непрерывную линию, обращено на юго-юго-запад. Здание солярия с консольными балконами примыкает к нему под большим углом.

Обычно в туберкулезных санаториях каждая палата имеет балкон, чтобы больной мог сразу выйти на воздух. В санатории в Паймио палаты стационара умышленно не соединены с балконами солярия, что врачи рассматривают как лечебный фактор. В точке пересечения главного здания с зоной отдыха Аалто создает навес волнообразной формы. Чтобы смягчить впечатление от бетонных плоскостей вдоль балконов, на них устроены цветочницы.

От главного здания лучами расходятся в стороны многоэтажные здания амбулатории и административно-хозяйственного корпуса. На некотором расстоянии свободно расположены дома для врачей и служащих, а еще дальше – блок кухни, прачечная и подстанция.

Новые аспекты этого комплекса обогащают концепцию «пространство – время». Каждая стена существует самостоятельно и разработана в соответствии с функцией находящейся за ней комнат, но все они смоделированы в соответствии со строго скульптурным единым видением и связаны друг с другом. В то время, когда строился санаторий, ни одно здание в Скандинавии не могло сравниться с ними по чистоте формы и смелости концепции.

В 1938 году Аалто построил павильон для Сельскохозяйственной и лесной выставки в деревне Лапуа на севере Финляндии. Вертикальное членение, примененное в этом здании, в более утонченной форме встречается в последующих произведениях мастера.

Одним из немногих зданий, в котором Аалто мог, как архитектор, свободно проявить свою индивидуальность, было здание городской библиотеки в Выборге. Построенное между 1927 и 1934 годами, оно было разрушено во время войны. Здание состоит из читального зала с его тщательно проработанными светильниками верхнего света и необычной формы аудитории с просторным, соединяющим их вестибюлем.

Важное значение для истории архитектуры имеет трактовка Аалто волнообразного деревянного потолка аудитории. В интимном зале здания библиотеки криволинейные очертания потолка плавно скользят в пространстве подобно змеевидным линиям на одной из картин Миро и продолжаются от пола позади кафедры кверху в виде узких полос из красного дерева, изгибаясь произвольно вдоль остекленной стены.

Таким образом, у Аалто наряду с металлическими и железобетонными конструкциями приобрел новое значение древнейший материал – дерево. А ведь казалось, что к 1930 году все его возможности уже исчерпаны.

Для Аалто важнее всего – максимально удовлетворить функциональные требования, и уже на этой основе он определяет внешний облик сооружения. Если сравнить построенный Аалто в 1938—1939 годах жилой дом Майреа с жилым домом Тугендхата, построенным ранее Мисом ван дер Роэ в Брюнне, можно убедиться, насколько Аалто обогатил и развил традиции 1920-х годов. В основу обоих проектов положена идея «перетекающего» пространства. Но в то время как Мис ван дер Роэ делит основное прямоугольное помещение на отдельные части соответственно их назначению – общую комнату, столовую, комнату для занятий – при помощи свободностоящих перегородок, Аалто членит это помещение на независимые, но связанные друг с другом части, достигая тем самым большей их интимности. Против входа расположена сильно выступающая за пределы общей комнаты столовая, слева от нее – гостиная с камином, переходящая в просторный музыкальный салон.

Аалто не остался навсегда в Финляндии. Вначале он установил контакт с Западной Европой, долгое время работал в Америке. Но где бы ни находился Аалто, Финляндия всегда была с ним так же, как Испания с Пикассо. Пионеры современного искусства творили в тесной связи с окружающей средой, однако их творчество всегда выходило за рубежи своих стран и находило контакты с современной эпохой и с ее историческим прошлым.

Аалто легко сходился со всеми, кто в то время выдвигался в области искусства. Это была не только дружба с такими художниками, как Фернан Леже, Ганс Арп или Бранкузи. Для Аалто современное искусство – огромный резервуар, откуда он черпает вдохновение, придающее такую силу выразительности его произведениям.

В 1939 году, когда Аалто был в Америке в связи со строительством финского павильона на Всемирной нью-йоркской выставке, скульптор Бранкузи рассказал ему о работах, которые он сделал для одного индийского магараджи. Вдруг Аалто воскликнул: «Теперь я знаю, кто Вы, Бранкузи! Вы стоите на перекрестке между Азией и Европой». Аалто тоже стоял на пересечении дорог. Многослойный характер финской культуры –

смешение элементов западной цивилизации, пережитков доисторических времен и средневековья – отразился на творчестве архитектора, придавая его произведениям внутреннее напряжение.

Финский павильон был, несомненно, самым рискованным по замыслу архитектурным сооружением на Нью-Йоркской выставке. Наклонная деревянная решетка высотой в три этажа в виде произвольно очерченной кривой ограничивает внутреннее пространство павильона. Решетка состоит из трех секций, каждая из которых несколько выступает одна над другой. В то же время вся конструкция наклонена вперед под небольшим углом, что усиливает впечатление непрерывного движения. Ряды вертикальных ребер и ритм их теней оживляют поверхность огромной решетки.

Тогда же Аалто, несмотря на ограниченный запас английских слов, читал лекции в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Как оказалось, то было только начало. Его яркая индивидуальность, а также успех финского павильона привели к тому, что Аалто пригласили в Массачусетсский технологический институт. Таким образом, в одном городе стали работать Вальтер Гропиус и Аалто. Необычайная энергия Аалто позволила ему одновременно проектировать для Финляндии и читать лекции американским студентам.

После того как Аалто придал гибкость потолку и внутренней стене, он занялся проблемой наружной стены, что видно на примере здания общежития Массачусетсского института (1947). Самому обычному плану здания общежития дана новая, почти фантастическая интерпретация. Были использованы все средства, чтобы избежать атмосферы «муравейника», часто присущей таким сооружениям. Аалто с помощью самых разнообразных средств придал каждому элементу комплекса индивидуальный характер: особым расположением лестницы, соединением помещений, изменением объема, формы и оборудования спален и т д. Архитектор осмелился даже придать стене фасада волнообразную форму, чтобы каждому студенту открывался свободный вид на реку.

Источником стремления Аалто придать своим произведениям органичную гибкость является, несомненно, природа его страны. Он черпал вдохновение в извилистых контурах финских озер.

Деятельность Аалто в Финляндии включала также значительные объемы проектирования промышленных объектов – от отдельного завода до устройства на новом месте целых индустриальных комплексов в послевоенный период. Аалто построил несколько заводов по производству целлюлозы и несколько лесопильных заводов. Он умел превратить чисто производственный объект в произведение архитектуры. Лучший пример – завод в Суниле (1937—1939).

Аалто позаботился о сохранении ландшафта – округлые гранитные скалы на промышленной территории не были взорваны вопреки настояниям инженеров. Архитектор знал, как правильно использовать контраст между массивными гранитными скалами и изящной структурой ряда стальных опор, несущих транспортер, а также разнообразных плоскостей кирпичных стен производственных зданий.

Аалто олицетворяет собой тип архитектора, который стремится выразить региональные черты универсальным языком, сохраняя при этом

их локальную специфику.

Те же качества, которые присущи построенным Аалто зданиям, становятся еще более очевидными в его проектах планировки городов. Он освободился от общепринятой структуры поселений. Разработанные во всех направлениях ряды домов, как бы развеянные ветром, удерживает, однако, вместе невидимая сила, как металлические опилки магнитноеполе.

Подход Аалто к планировке города стал ясным уже в его проекте поселка и завода в Суниле (1937—1939). Во всех последующих проектах Аалто, начиная от проекта экспериментального города (1940), центра города Сейняйоки (1960) и кончая строительством культурного центра в Хельсинки, отражаются те же принципы. Если говорить коротко, они основаны на установлении равновесия между основными требованиями к окружающей человека среде: соответствия между жилой зоной, местонахождением промышленных объектов и природой.

В послевоенные годы Аалто, используя такие традиционные для Финляндии материалы, как кирпич, гранит, красная медь и дерево, ищет новые пути использования их свойств. Десятилетиями он остается верен одним и тем же приемам пространственной композиции. Таков полуоткрытый интимный дворик – промежуточное звено между интерьером и внешней средой, вокруг которого строится вся композиция. Прием впервые воплотился в здании муниципального центра поселка Сяйнатсало (1950—1952). Затем получил развитие в крупных столичных постройках конца пятидесятых годов: Дом культуры рабочих организаций (1955—1958) и государственное управление пенсионного обеспечения (1952—1957) в Хельсинки. Преобразованная в многообразный ритм пространств и объемов, такая система определяет и композицию главного здания Политехнического института в Отаниеми (1963—1966), крупнейшего произведения мастера.

Лучший зарубежный проект Аалто – спортивный и культурный центр в Вене (конкурс 1953 года), к сожалению, не был осуществлен. В зале на двадцать пять тысяч мест предусматривались изогнутое подвесное покрытие и скошенные стены главного фасада.

Очень большое внимание Аалто уделял организации освещения в зданиях. Свет формирует пространство, выявляет пластику конструкций, служит мощным средством воздействия на эмоции. Серию экспериментов с «архитектурой света» Аалто начал еще при создании библиотеки в Выборге. Он продолжил их в здании Пенсионного управления, доме Каррэ в Базоше (1959 год, Франция), культурном центре в Вольфсбурге (1962 год, ФРГ), Библиотека в Рованиеми (1967).

В начале 1960-х годов казалось, что в творчестве Аалто начался спад. Его постройки в Финляндии не были значительны, а в произведениях строившихся за рубежами страны, появилась холодная, надуманная вычурность: высотный дом в Бремене (1963), культурный центр в Вольфсбурге (1959—1962). Но здание Политехнического института в Отаниеми, комплексы в центрах Рованиеми и Сейнайоки. завершаемые к концу десятилетия, не уступают лучшим постройкам прошлых лет.

Аалто также, и не без успеха, занимался созданием мебели. Впервые мебель он спроектировал в 1929 году для санатория в Паймио, выбрав в качестве материала фанеру. Глубоко понимая художественный

потенциал научных достижений, Аалто впоследствии приступил к разработке нового направления в производстве мебели.

Особо следует сказать об Аалто как о человеке. Люди для него были так же ценны, как архитектура. Они все были интересны, независимо от того, где выросли и к какому общественному слою принадлежат. Встречи с людьми придавали ему силы и вдохновляли его Аалто был очень коммуникабельным.

Существуют архитекторы, творчество которых развивается как бы «изнутри». В творчестве Аалто, совсем напротив, каждая линия говорит о контакте с людьми. Возможно, именно этим объясняется то обстоятельство, что ему приходилось сталкиваться с меньшими трудностями в своей работе, что ему удалось преодолеть сопротивление общественности легче, чем другим его современникам.

Аалто подписывал все свои работы «Айно и Алвар Аалто». Это содружество было необычным, как и все связанное с Аалто. Взаимоотношения Аалто с супругой базировались на общности взглядов со студенческих лет.

Секрет долголетней общности взглядов заключался в том, что они дополняли друг друга. Аалто был неспокойный, нерасчетливый человек; Айно – сильная, настойчивая и молчаливая. Айно умерла в 1949 году, но ее имя осталось навсегда связанным с творчеством Аалто. Он всегда ставил имя Айно перед своим, но она говорила, что только Алвар творец. Однако она как архитектор неназойливо, но искренне высказывала свое мнение обо всем, что касалось работы и образа жизни Аалто.

Думается, что редкое умение Аалто творчески сотрудничать с подругой по жизни и профессии является ярким свидетельством высоких душевных качеств.

Аалто умер 11 мая 1976 года.

КАРЛОС РАУЛЬ ВИЛЬЯНУЭВА (1900—1975)

«У архитектора две задачи: оберегать ценности и создавать новые ценности», – писал Карлос Рауль Вильянуэва. С его именем связан резкий подъем архитектуры в Венесуэле в послевоенные годы. Никогда ранее венесуэльская архитектура, пожалуй, не создавала произведений, представляющих интерес в мировом масштабе. Вильянуэва принадлежит к тем сравнительно немногим архитекторам, которые, создавая ультрасовременные композиции, находят источники вдохновения не только в глубоком изучении местных традиций, но и в истории архитектуры.

Карлос Рауль Вильянуэва родился 30 мая 1900 года в Лондоне в семье перуанского дипломата и француженки. Отец его был широко образованным человеком, писателем, известным работами по истории и культуре Латинской Америки. Будущий архитектор получил образование в Париже, в Лицее Кондорсэ и на архитектурном факультете «Эколь де Боз ар», который окончил в 1928 году. На факультете его педагогом был Габриель Эро.

Затем Вильянуэва поселился в Каракасе, где открыл свое архитектурное ателье, одновременно сотрудничая с министерством общественных работ. Диплом парижской Школы изящных искусств по традиции открывал в странах Латинской Америки дорогу к успеху и

признанию. Молодой архитектор был обеспечен заказами, быстро выдвинулся и вскоре стал известным и модным.

Примерно до конца Второй мировой войны в Венесуэле господствовала эклектика. Обращение к «современным» формам на первых порах также имело стилизаторский характер. В этом плане работал и Вильянуэва и на этом пути добился признания. Он хорошо знал историю архитектуры и умело использовал знания в практической деятельности, перенося в свои постройки формы из прошлого, главным образом из старой испанской и латиноамериканской архитектуры. В качестве примера можно назвать арену для боя быков (1931) в Маракае – круглое сооружение большой вместимости, внутри и снаружи обработанное аркатурой «мавританского» характера. Непосредственным источником вдохновения для автора здесь был круглый двор замка.

Другая работа этого периода – музей де Лос Кабос в Каракасе (1935) – представляет собой репрезентативную композицию на основе ордерной классики. В 1937 году он построил (совместно с Луисом Малауссеной) венесуэльский павильон на Всемирной выставке в Париже, удостоенный награды Гран-при. Вскоре Вильянуэва был награжден французским орденом Почетного легиона. Блестяще начатая карьера вряд ли располагала его к творческим колебаниям и сомнениям.

Школа «Великая Колумбия» (1939) в Каракасе была первой попыткой Вильянуэвы опробовать приемы «новой архитектуры» – асимметричное сочетание объемов, ленточные окна, скругленные углы и т д. Но и здесь он выступил только стилизатором. Останься Вильянуэва автором только подобного рода сооружений, он никогда бы не вызвал специального интереса как яркий и крупный архитектор. Однако творческая биография Вильянуэвы дальше складывается таким образом, что он, постепенно преодолевая принципы, усвоенные в студенческие годы, и сложившиеся традиции, переоценивая собственный опыт, всерьез обращается к новой архитектуре.

Поворотным пунктом в творчестве Вильянуэвы и, пожалуй, во всей архитектуре Венесуэлы стало проектирование и строительство Университетского городка в Каракасе (с 1944 года до конца пятидесятых годов). Вильянуэва на всем протяжении работ был автором этого большого, включающего в себя многие разнородные сооружения комплекса. В 1944—1947 годах был составлен первый вариант генерального плана и началась первая очередь строительства.

После того как в 1945 году было построено здание госпиталя, стало очевидно, что творчество Вильянуэвы начинает меняться серьезнее, чем это можно было предположить по макету университета в целом. В огромном сложно расчлененном блоке госпиталя архитектор использовал новые решения архитектурных масс и новые для себя формы. Сегодня оно кажется уже старомодным, но на фоне тогдашней мировой и венесуэльской архитектуры в творчестве самого Вильянуэвы оно не было таковым.

Строительство университета по первоначальному проекту уже не удовлетворяло автора. Он решил переработать генеральный план на совершенно иных принципах и приостановил строительство ряда корпусов. Одной из причин пересмотра общей композиции послужил опыт работы с железобетоном в зданиях госпиталя и индустриального факультета (1947)

и возникший у Вильянуэвы интерес к этому материалу.

Конструктивные и пластические возможности железобетона Вильянуэва творчески прочувствовал при работе над спортивным центром Университетского городка (1950). Он спроектировал олимпийскую спортивную арену (футбольный стадион) с трибунами на тридцать тысяч зрителей, а рядом, отделенный автоэстакадой скоростного движения, – бейсбольный стадион такой же вместимости.

Особенно впечатляющим по композиции и новаторским конструктивно оказался футбольный стадион. Автору посчастливилось найти конструктивную форму, чистую и логичную как с технической, так и с образной стороны. Прямая восточная трибуна, противостоящая плоскому овалу стадиона в целом, состоит из 24 лежащих на боку почти симметричных U-образных конструкций, по нижним поясам которых размещены ряды мест для зрителей, а верхние несут тонкую железобетонную диафрагму солнцезащитного козырька вылетом около двадцати двух метров. Острая тектоническая идея воплощена в этом стадионе с такой непосредственной выразительностью и блеском, что это сооружение быстро приобрело мировую известность.

Олимпийский стадион впечатлял изяществом и элегантной простотой. Подобная легкость, почти хрупкость в дальнейшем менее свойственны работам Вильянуэвы. Здесь и позднее архитектор ничем не маскирует конструкцию. Он как бы специально раскрывает ее, останавливает на ней внимание. В разных по назначению и очень несходных по формам постройках он на все лады начинает варьировать монолитный железобетонный каркас как основную архитектурную тему. Для него не существует «некрасивых» конструктивных форм, если они целесообразны и оригинальны. Кажется, архитектор с искренним восторгом любуется ребрами и ступенями своих железобетонных каркасов и заражает этим любованием зрителя.

Вильянуэва утверждает, что художественная квалификация архитектора раскрывается через уменье использовать конструкции, обрести творческую свободу внутри создаваемых ими ограничений, потому что они несут в себе объективность. Он считает, что архитектура в своем материальном выражении складывается из трех компонентов: пространства, объема и конструкций.

«Я думаю, – писал Вильянуэва, – что основным специфическим качеством архитектуры является пространство, духовно-осмысленное, пригодное для людей. От пространства, которое служит ключом для всего проекта, развивается наружный объем. И объем определяет третий основной элемент архитектуры: конструкции. Объем и конструкции должны приобрести жизнь через цвет, фактуру и с помощью технического оборудования».

Следующим для Вильянуэвы этапом в освоении новых конструкций и методов строительства, а также в создании крупных градостроительных комплексов стало его участие в жилищном строительстве, предпринятом в начале 1950-х годов в Каракасе. Вильянуэва выступил в качестве автора жилых комплексов: «Эль Параисо» (1952—1954), «23 января» (1955). В дальнейшем он был консультантом при создании районов Черро, Гранде, Бельявиата и др.

Предложенные Вильянуэвой типы квартир, домов, планировки кварталов вызвали интерес архитекторов многих стран. Жилые районы Каракаса, построенные в 1950-х годах, отличаются крупным градостроительным масштабом и остроумным использованием особенностей индустриального строительства.

В строительстве больших жилых комплексов Вильянуэва обратился к методам предварительной заготовки стандартных элементов и их монтажу, к поискам таких средств композиции и художественной выразительности, которые были здесь органичны.

В кварталах Вильянуэвы смешанная застройка, но решающую роль он отводит огромным протяженным жилым корпусам в 15–16 этажей. В их планировке он испробовал различные приемы, отбирая для последующего строительства те, которые оказались лучшими в первых опытах.

В композиции жилых комплексов Вильянуэва особенно активно использует два любимых приема: пространство и цвет. Резко различные по высоте, стоящие на рельефе здания образуют выразительную пространственную композицию, в которой огромные фасадные плоскости параллельно поставленных корпусов воспринимаются на фоне друг друга. Вильянуэва одним из первых активно использовал цвет в масштабах крупного жилого района, применяя его как средство разнообразить стандартные элементы. Сделал он это на редкость своеобразно.

Пространство квартала компонуется главным образом из как бы двумерных, одинаково ориентированных, имеющих большую высоту и длину корпусов. Автор не маскирует, а, напротив, выявляет ведущее композиционное значение больших ровных плоскостей, не имеющих каких-либо выступов, балконов, лоджий. Свободно комбинируя вариантную окраску стандартных панелей, Вильянуэва создает сложную систему композиционных связей плоских прямоугольных форм, воспринимаемых в соседстве и на фоне друг друга. Умелое и неожиданное использование цвета порождает своеобразную композицию отдельного типового дома и комплекса в целом. Создается выразительная картина, лишенная монотонности, опасной для комплексов с большим числом повторяющихся зданий и фрагментов. Цветовая композиция рассчитана на восприятие как издалека, так и вблизи.

В этой связи следует отметить принципиально важную черту творчества этого архитектора: глубокое изучение современных течений в изобразительном искусстве помогло Вильянуэве отойти от эклектики и стилизаторского подхода к современной архитектуре. В его творчестве можно проследить прямое влияние живописи и скульптуры. В частности, и подчеркнутая материальность, брутальность его построек имеет связь с тенденциями живописи, идущими от Сезанна и кубизма.

В жилищном строительстве Вильянуэву привлекали крупные комплексные задания, потому что важнейшую общественную миссию архитектора он видел в градостроительстве. «Города, в которых мы живем, – пишет он, – становятся бесчеловечными демонами, ускользающими от нашего контроля, поглощающими наш интеллект, нашу душу, нашу свободу, наше здоровье. Поэтому сегодня первая задача архитектора – укротить город и снова сделать человека хозяином великого культурного

творчества».

После работы над жилыми районами Вильянуэва возвращается к ансамблю университета и проектирует здания главной аудитории (Аула Магна), центральной библиотеки, ректората, а также административные корпуса, концертный зал и т д.

Из зданий университетского центра наибольшую известность приобрела Аула Магна – главная аудитория (1952), составляющая в плане круг и перекрытая по двенадцати радиально расположенным рамам. Снаружи ребра рам поднимаются над кровлей, а на все стены выведена прямоугольная сетка массивного железобетонного каркаса. Архитектурные объемы Вильянуэвы несокрушимо крепки, его формы зримо весомы, «брутальны». Грубая, со следами опалубки поверхность бетона усиливает это впечатление. Аула Магна выглядит какой-то гигантской бронированной черепахой: она столь же крепка зрительно, как пирамиды или Колизей.

Интерьер Аулы Магна решен единым объемом, с двухъярусным амфитеатром мест и открытой сценой. Над залом к перекрытию подвешены плавающие в воздухе выпуклые козырьки криволинейных очертаний. Они членят подкупольное пространство, подчеркивая его воздушность, и одновременно служат поглощающими звук экранами.

Автором интерьера вместе с Вильянуэвой стал скульптор Александр Колдер, известный своими композициями из металла. Интерьер Аулы Магна – один из наиболее показательных и специфичных для творчества Вильянуэвы примеров синтеза искусств.

В ансамбле Каракасского университета синтез с живописью и скульптурой был осуществлен, пожалуй, наиболее последовательно и цельно в сравнении с другими произведениями архитектуры середины XX века.

Следующая по времени постройка Вильянуэвы – венесуэльский павильон на ЭКСПО-67 в Монреале. Его композиция может показаться совсем неожиданной, но она логично продолжает развитие приемов, свойственных этому автору. Три равных глухих куба, грани которых окрашены порознь в локальные контрастные цвета, соединены в середине входным вестибюлем. Снаружи, пожалуй, даже трудно представить, что это здание с внутренним пространством. Но крупная форма и цвет привлекают к павильону, выделяют его небольшой объем среди пестрого и разноголосого комплекса выставки. В этой простой постройке можно видеть основные источники, питающие творчество Вильянуэвы: современную, идущую от функционализма архитектуру, новые течения пластических искусств, национальную эстетическую традицию.

Вопросы национального характера архитектуры и исторической преемственности волнуют Вильянуэву, как и многих других архитекторов Латинской Америки. Отказавшись от эклектического стилизаторства, он пошел путем, сходным с поисками архитекторов Бразилии, Финляндии, Японии, отчасти Мексики попытался создать архитектуру остро современную, но духовно, художественно созвучную национальной культуре.

Вильянуэва в своем творчестве всегда стремился учитывать уроки истории и регионального опыта. Историческую преемственность зодчий понимал широко. Он говорил: «Я верю в архитектуру, исходящую из

временной, местной, человеческой действительности, выдвигающую свои собственные критерии во время поисков собственных форм, постоянно возвращающуюся к действительности с целью проверить и усовершенствовать свою концепцию. Архитектура развивается только как постоянная полемика».

Вильянуэва умер в Каракасе 16 августа 1975 года.

ЛУИС КАН
(1901—1974)

Имя Кана стало широко известным в конце 1950-х годов. Его творчество отмечено стремлением к значительности образного содержания, утверждению гуманистических ценностей. Концепция архитектора, открывающая путь к творчеству вне ассоциаций с уже существующим, вне подражания, и органическое соединение в одном лице мыслителя и художника, теоретика и крупного практика импонируют западной архитектурной молодежи. Популярности Кана способствовал его талант педагога, умеющего установить контакт с любой аудиторией.

Луис Исидор Кан родился на острове Эзель (Сааремаа) в Эстонии 20 февраля 1901 года. Шестилетним ребенком вместе с родителями Луис переехал в США и с 1906 года жил в Филадельфии. Обладая незаурядными способностями к рисованию и музыке, он поступил на архитектурный факультет Пенсильванского университета, который окончил в 1923 году. Музыка, хотя она и не стала профессией Кана, сопровождала всю его жизнь в своих теоретических высказываниях Кан нередко прибегал к сравнениям архитектурного творчества с творчеством композиторов. Учителем Кана в университете был Поль Крет, представитель парижский «Эколь де Боз ар», у которого Кан продолжал работать и после окончания университета.

Начало его творческой биографии не было многообещающим. Знакомство с «авангардистской» архитектурой Европы во время поездки, которую он совершил в 1928—1929 годах, подорвало его веру во всемогущество доктрин классицизма. Особенно большое впечатление на него произвели работы Ле Корбюзье. И Кан примкнул к функционалистам.

Вот как он сам вспоминал о том времени:

«Моя первая архитектурная школа следовала правилам парижской «Эколь де Боз ар». Но, закончив ее и вернувшись затем из Европы, я очутился среди нашего экономического кризиса. Работы тогда не было. Характерно для тех лет замечание, что трудно достать деньги, чтобы построить книжную полку.

Я начал работать под влиянием европейской школы и только через двадцать лет смог найти свой стиль, выработав его, когда мне было поручено сделать проект Художественного музея Йельского университета.

Я хорошо понимаю значение слова «порядок». Этот порядок в архитектуре присутствует везде, в том числе и в античной архитектуре. Понимание этого порядка пришло ко мне в новом значении. Я хочу показать на примере, на чем, как я понял, основывается архитектура. Передо мной была поставлена задача – создать открытый бассейн, где разделение на мужскую и женскую части соблюдалось очень строго. Первой мыслью было поставить в центре контрольный пост и сделать множество перегородок. И над этим я работал месяцы, прежде чем осознал разницу между

архитектурой и игрой в архитектуру. И тогда я изобрел комнату-колонну, в раскрытую сторону которой заходила стена, разграничивающая пространства. Опоры, колонны стали вместе с тем и обслуживающими помещениями.

Работа над небольшим объектом – бассейном – привела меня к теории, что обслуживающие помещения и обслуживаемые пространства должны быть разделены. Такое подразделение стало основой всех моих планов».

Однако в годы экономического кризиса Кану не удавалось найти настоящего применения своим силам. Десятилетия Кан работал как помощник и соавтор заурядных архитекторов, лишь изредка самостоятельно выполняя не очень крупные заказы. До 1950-х годов ничто из сделанного им не поднималось выше среднего профессионального уровня.

Перелом в жизни Кана наступает, когда он, уже немолодым человеком – сорока семи лет, – становится преподавателем Йельского университета. Общение со студентами, стремление дать им исчерпывающие ответы индуцируют его мысль, заставляют отвергнуть установившиеся представления. Он стремится осмыслить изначальные основы архитектуры, проникнуть в ее сущность, разработать всеобъемлющую теоретическую концепцию зодчества.

Развитие Кана как педагога и теоретика дало мощный импульс его творчеству. Оно позволило ему оторваться от рутины, от комбинаций уже известных элементов и достичь нового качества в своих постройках. Это новое воспринималось особенно ярко на фоне эпигонской архитектуры конца 1950-х годов, растрачивавшей наследие функционализма.

В работах Кана на рубеже 1960-х годов к архитектуре вновь возвращаются такие утерянные ею средства, как зримое выражение массивности, весомости конструкций, использование контрастов фактуры и цвета, естественно присущих строительным материалам, симметрия, уравновешенность в организации объема и пространства.

В Западной Европе «телесность», «материальность» архитектуры возрождали Ле Корбюзье, Аалто, супруги Смитсон. Кан не подражал им, он искал свой путь, пытаясь нащупать общие законы архитектуры, неподвластные не только моде, но и стилю. Уроки академической школы, изучение памятников Древнего Египта и античности вместе с опытом рационалистической архитектуры послужили материалом для теоретических построений Кана.

В основе мировоззрения Луиса Кана нет последовательной философской системы. Однако, в отличие от пессимистической мизантропии многих теоретиков архитектуры современного Запада, Кан верил в извечную созидательную способность человека, его неистребимую потребность утверждать себя в творчестве. Верил он и в объективность законов природы – творчество представляется ему как бы раскрытием, реализацией уже существующих закономерностей.

Общую закономерность структурного построения объекта Кан называл «формой» и говорил, что представляет ее себе как реализацию законов природы, как нечто предшествующее конкретной работе над проектом, так как формой определяется взаимосвязь элементов. Функции

сооружений Кан стремился свести к неким общим типам, извечно существующим «институтам» человеческого общества (не случайно он часто возвращался к мысли о принципиальном единстве во все времена «института обучения»). Подобный подход определил широту взглядов на явления, позволяющую увидеть новое в привычном, но он и ограничивал диапазон возможного применения концепции – ее широта оказывалась чрезмерной для многих конкретных задач.

Особое значение Кан придавал организации света. Свет для него – важнейшее структурное средство формирования пространства, непременное условие восприятия его свойств.

Классическая архитектура вызывала у Кана глубокое уважение как проявление способности человека познать закономерности мира и воплотить их в определенных конкретных условиях. Но ему чужда была мысль имитировать формы, созданные в прошлом.

В современном буржуазном мире, мятущемся и раздробленном, Кан сумел сохранить веру в существование всеобъемлющих закономерностей творчества. Но, отрекшись от конъюнктурного и случайного, он порвал и с конкретностью социальной действительности Любое задание он сводил к абстракциям «человеческих институтов».

Первыми значительными реализациями концепции Кана были здания Художественного музея Йельского университета в Нью-Хейвене (1951—1953) и американской федерации медицинских работников в Филадельфии (1954—1956). Здесь проявилось стремление Кана к уравновешенности композиций, их ощутимой весомости. Кан даже несколько утрировал массивность и крупную пластику конструкций, эффектно использовал контрасты материалов. Он не избегал симметрии, но как сильнейший прием эмоционального воздействия использовал и ее частичное нарушение.

Широкую известность Кану принесло здание медицинских лабораторий Пенсильванского университета (Филадельфия, 1957—1961). Четкое подразделение объема, основанное на логичном расчленении пространств, позволило создать исключительную пластическую напряженность необычной композиции. Эта работа, в которой Луис Кан достиг неоспоримой самобытности, отмечает начало периода творческой зрелости, наступившей в шестьдесят лет.

В последующие годы Кан лихорадочным трудом как бы стремится наверстать упущенное. Он одновременно создает проекты целого ряда крупных объектов, включая комплекс правительственного центра в Дакке – столице Восточного Пакистана, Индийский институт управления в Ахмадабаде, Дворец конгрессов в Венеции, художественный колледж в Филадельфии, Биологический институт Солка в Сан-Диего (США).

Вот что сказал Кан о последнем проекте:

«Другое решение имеют здания института Джона Солка, изобретателя вакцины против полиомиелита в Сан-Диего. Обслуживающие помещения здесь сгруппированы в технические этажи, чередующиеся с этажами основных, обслуживаемых помещений. Высота технических этажей достаточна для того, чтобы по ним можно было ходить. Их пространство определяется формой конструкции. Большое внимание здесь было уделено тому, чтобы достичь созвучия между старыми и новыми

корпусами.

Институт Солка стоит на верхнем крае каньона. Внизу – океан. Лаборатории отделены от корпуса, где находится зал собраний. Программа, заданная Солком, была лаконичной. Он сказал: «Я хотел бы пригласить в свою лабораторию Пикассо – иначе ученые становятся техниками в биологии. Наука должна служить искусству, так как она находит то, что существует, в то время как искусство создает то, чего не было до него».

В кабинетах я стремился создать атмосферу интимности и уюта, которую символизируют ковры и прокуренные трубки. В лабораториях все рационально и стерильно.

Материалом служил монолитный бетон. Стыки щитов деревянной опалубки были такими, что бетон выжимался наружу – вместо плотного шва. Эта идея исходит от мысли, что шов – начало орнамента. Но наружная отделка объемов, где находятся кабинеты, выполнена из тикового дерева. Это должно подчеркнуть особый дух этих помещений».

Концепция мастера получает, казалось бы, все более разностороннее выражение. Новые проекты решены широко и целостно. Однако многое в них производит впечатление надуманности. Монументальность, перерастающая в самодовлеющее качество, подавляет.

Чтобы сохранить гармонию и логику концепции в негармоничном и нелогичном буржуазном мире, Кан превращает ее в своеобразную замкнутую систему. И эта замкнутость приносит плоды, толкая к творческим абстракциям. Уходит естественность «ранних» работ Кана, работ, которые действительно могли казаться воплощением осознанных закономерностей природы и человеческой деятельности.

Луис Кан скончался 17 марта 1974 года Нью-Йорке.

«Композитор записывает ноты, чтобы услышать звуки, – писал зодчий. – В архитектуре ритм создается, чтобы родилась музыка соответствий между светом и пространством. Символы музыки и архитектуры поэтому очень близки.

Я верю в то, что архитектура – разумный способ организации пространства. Она должна быть создана так, чтобы конструкция и пространство проявлялись в ней самой. Выбор конструкции должен учитывать организацию света. Структура обслуживающих помещений должна дополнить структуру обслуживаемых. Одна – грубая, брутальная, другая – ажурная, полная света».

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ДУШКИН (1903—1977)

Московское метро по праву считается одним из красивейших в мире. Образ лучших станций Московского метрополитена связан с именем Алексея Николаевича Душкина.

Родился он 24 декабря 1903 года в селе Александровка Богодуховского района Харьковской области. Его трудовая деятельность началась в Харькове в 1919 году. Душкин был рабочим на складе Губнаробраза, затем техником-строителем Второго Госхолодильника. В 1921 году он поступил на химический факультет технологического института, но с четвертого курса перешел на архитектурный факультет Харьковского строительного института, который окончил в 1930 году. В 1930—1932 годах Душкин работал инженером-строителем Гипромеза

УССР, был автором-архитектором правительственной комиссии по проектированию городов Донбасса при СНК Украины, разрабатывал для городов Горловки и Краматорска генеральные планы, по которым построены жилые кварталы. По проекту Душкина, выполненному совместно с архитектором Э. Гамзе, построен автодорожный институт в Харькове на Бассейной улице (1932).

В 1932—1933 годах Алексей Николаевич участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов в Москве и затем был назначен архитектором строительства Дворца Советов.

В 1933 году Душкин совместно с архитекторами А.Г. Мордвиновым и К.И. Соломоновым участвовал в конкурсе на Дворец радио на Миусской площади в Москве. Перед проектировщиками была поставлена сложная технологическая, конструктивная и архитектурно-художественная задача.

Авторы проекта, получившие первую премию, предусмотрели радиотеатр на тысячу двести мест, сорок студий с фойе, помещениями редакций, помещениями технического и административного обслуживания и т д. Дворец должен был стать крупнейшим из зданий такого типа в Европе.

Заслуженную известность принесла Душкину, разработавшему проект совместно с архитектором Я.Г. Лихтенбергом, станция первой очереди метрополитена – «Кропоткинская» (1935). Эта станция мелкого заложения представляет собой единый просторный зал. Здесь нет лишних деталей. Скромно оформлен перрон с двумя рядами лотосообразных колонн, которые при пересечении с плафоном образуют пятиконечные звезды.

Скрытая подсветка, выявляющая конструкцию перекрытия, стала одним из главных средств архитектурной композиции. Немалую роль играет и цветовое решение станции: светлый мрамор колонн и стен в сочетании с белой штукатуркой потолка придают ей праздничный характер. Все это создает ощущение парадности, легкости, художественной выразительности конструкций.

Станция «Кропоткинская» до настоящего времени считается классической в истории советского метростроения благодаря простоте архитектурных форм и лаконизму общего замысла. За проектирование и строительство станции «Кропоткинская» Душкин получил в 1941 году Государственную премию СССР.

В 1937 году по проекту Душкина была сооружена станция метро «Площадь Революции». В интерьере подземного зала автор стремился зрительно облегчить тяжесть пилонов, что с успехом было достигнуто устройством над проходами архивольтов, захватывающих окончанием своих дуг части пилонов, и заполнением глухих стен скульптурой, выполненной скульптором М.Г. Манизером.

Наружный вестибюль станции «Площадь Революции» (1938) с основной частью – эскалаторным залом, сооруженный рядом с Центральным музеем В.И. Ленина, спроектирован Душкиным как скромный вестибюль, ведущий к площади, и, в отличие от интерьера станции, решен спокойно и просто.

При строительстве станции глубокого заложения «Маяковская» (1938) впервые бетон внутренних опор был заменен металлом, и таким

образом тяжелые пилоны превратились в изящные колонны. Два ряда колонн поддерживают три продольных свода овального сечения и завершаются овальными же арками; каждое звено центрального свода завершается поперечным куполом, трактованным как источник освещения зала. Новым в этой станции явилось использование нержавеющей стали в качестве декоративного материала, а также применение в куполах мозаики из смальты на тему «Авиация» (художник А.А. Дейнека). Станция «Маяковская» может служить примером новаторского решения архитектурных задач.

Следующей станцией метро явилась станция «Автозаводская» с вестибюлем (1940—1943), за которую автор получил Государственную премию СССР 1946 года. Колонны и стены подземного зала облицованы светлым мрамором и украшены мозаичными панно на тему труда иобороны.

В послевоенные годы Алексей Николаевич совместно с архитектором Б.Д. Хилькевичем спроектировал в Сталинграде вокзал (1944) и совместно с тем же Хилькевичем и Н.Д. Панченко – Пантеон героям Отечественной войны. По его проектам были построены железнодорожные вокзалы в Симферополе (соавтор Г.Г. Аквилев, при участии архитектора И.М. Потрубач, 1949), Днепропетровске (соавтор архитектор Потрубач, 1950), Сочи (соавтор архитектор Аквилев, 1951).

С конца 1930-х до 1960-х годов Алексей Николаевич занимал ряд ответственных постов: он был начальником архитектурного отдела Метропроекта, главным архитектором Центральной архитектурной мастерской МПС, главным архитектором Мосгипротранса, главным архитектором Метрогипротранса министерства транспортного строительства.

В 1951 году по совместному проекту Душкина и А.Ф. Стрелкова была построена станция Кольцевой линии третьей очереди метрополитена «Новослободская». Основной замысел авторов в композиции перронного зала состоит в применении цветных, подсвеченных изнутри витражей на пилонах. Этот прием впервые использовался в оформлении станций.

В 1951 году по совместному проекту Душкина и Б.С. Мезенцева было построено высотное здание министерства транспортного строительства СССР на Лермонтовской площади. Это сложный комплекс административных и жилых корпусов, архитектурно представляющих собой единый объем, имеющий в плане форму незамкнутого прямоугольника. Центральная часть здания была занята управлениями министерства, боковые корпуса – жилые. Административная часть здания в виде центральной башни имеет шестнадцать рабочих этажей и достигает высоты около сто десяти метров. С обеих сторон ее – торцевые башни.

Башенная часть здания состоит из трех гармонично убывающих по высоте и сечению объемов. С каждым уступом архитектурные членения становятся все тоньше, а рельеф сложнее, пластически насыщеннее, завершается башня шпилем. В целом авторы создали убедительный образ государственного здания в формах, развивающих лучшие традиции русского зодчества.

Здание универмага «Детский мир» также построено по совместному проекту Душкина, Аквилева, Вдовина и Потрубача.

В 1958 году Алексей Николаевич совместно с архитекторами Вдовиным и Тхором участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов на Ленинских горах. Их проект под девизом «Вся власть Советам» был удостоен поощрительной премии.

Будучи не только одаренным архитектором, но и художником, живописцем, рисовальщиком, Душкин тонко чувствовал художественную форму и владел ею. Не случайно в его творчестве большое место занимает совместная работа со скульпторами над созданием ряда монументов и памятников. В разные годы он работал над ленинской темой, создавал памятники воинам, павшим в Великую Отечественную войну, защитникам Заполярья в Североморске, монументы Победы в Новгороде (совместно со скульптором А.Н. Филипповой) и в Саранске, монумент-ансамбль в честь 850-летия Владимира (совместно со скульптором Д.Б. Рябичевым).

Алексей Николаевич активно участвовал в деятельности Союза архитекторов, был членом правления СА СССР, вел большую общественную работу. С 1947 по 1953 год он избирался депутатом Московского городского Совета.

Немалую роль в его творческой биографии играет и преподавательская деятельность. До 1974 года Алексей Николаевич был профессором Московского архитектурного института. В целом, включая работу по совместительству, Алексей Николаевич преподавал в этом институте более двадцати пяти лет (с 1947 года).

Обладая огромным практическим опытом, профессор Душкин успешно осуществлял подготовку многих поколений советских архитекторов, среди которых были Б.И. Тхор, М.Ф. Марковский, А.А. Грум-Гржимайло, А.И. Томский и многие другие.

Живописи Алексей Николаевич посвящал все часы досуга. Его портреты, пейзажи, архитектурные композиции, чаще всего, посвященные памятникам русской архитектуры и любимой Москве, сделаны с большим профессиональным мастерством.

Выдающийся мастер советской архитектуры, талантливый художник и педагог, обаятельный человек, Душкин снискал заслуженное уважение и любовь учеников и коллег по профессии. Серьезные заслуги в области архитектуры и строительства были неоднократно отмечены правительственными наградами.

Умер Алексей Николаевич Душкин 8 октября 1977 года.

БРЮС ГОФФ
(1904—1982)

«Стилей столько, сколько вкусов, которые нужно удовлетворить», – эти слова Эдгара По могли бы служить девизом к творчеству Брюса Гоффа. В своем творчестве архитектор всегда выступал как нонконформист. Он создавал дома странные, причудливые, привлекающие внимание и пользующиеся признанием у потребителей. Дома-представления, дома-спектакли, некая форма поп-арта, по замечанию английского критика Ч. Дженкса.

Интерес к творчеству Гоффа возрос, когда архитектор был уже в преклонном возрасте, хотя он не изменил манеры. Архитектура Гоффа вдруг оказалась на гребне новейших течений архитектурной мысли и в эпицентре сегодняшних архитектурных «бурь».

Брюс Алонзо Гофф родился 8 июня 1904 года в Элтоне, штат Канзас. Его первые самостоятельные проекты относятся к 1919 году. В 1929 году, отказавшись от получения профессионального архитектурного образования, Гофф стал компаньоном архитектурной фирмы «Раш, Эндикот и Раш», в которой он ранее начинал в качестве ученика.

Стремясь определить место Гоффа в истории американской архитектуры, критики пытаются, прежде всего, представить его, вслед за Ф.Л. Райтом, сторонником органической архитектуры. Действительно, в первый период творчества Гофф находился под влиянием творчества Райта. Свидетельством тому служит построенный Гоффом в окрестностях Лос-Анджелеса дом семьи Грейвз. Крыша с пологими скатами, с гонтовым покрытием, открытый интерьер – все это напоминает проекты загородных домов Райта начала XX века. Однако проекты Гоффа уже в то время были вполне самостоятельны.

Гофф разрабатывал индивидуальные формы, исходя, прежде всего, из условий и традиций данной местности, имеющихся материалов и конкретных требований заказчика. Подчас контакт архитектора со сложившимся окружением выражается демонстрацией отрицательного отношения к среде, но, тем не менее, это контакт – специфическая форма «отталкивания» от окружения. В 1974 году Гофф писал: «Здания могут гармонировать со средой, либо будучи с ней в контрасте, либо дополняя ее конструкцией, материалами, цветом, фактурой и т д. Метод связи с местностью по контрасту более труден, однако, будучи успешно применен, он показывает, как природа и человек могут быть вовлечены в единый творческий процесс».

Аналогичны воззрения Гоффа на использование строительных материалов. Он считал, что архитектура выигрывает от использования материалов неожиданным образом, даже если это использование представляется противоречащим их основным характеристикам: «Материалы должны переступать пределы своей физической природы, так же как в человеке мы ожидаем увидеть больше того «материала», из которого он сделан».

Таким образом, Гофф не совсем следует концепции Райта. Его собственные принципы позволяют создавать произведения острые, яркие, неповторимые, захватывающие не только самого архитектора, но и заказчика. Взаимоотношения Гоффа с заказчиками основаны, по-видимому, на положении Райта о том, что органическая архитектура призвана создавать дома столь же отличные друг от друга, как и люди, которые в них живут. Но в этом вопросе очевидна и принципиальная разница между учителем и учеником: Райт создавал свой стиль, допускающий бесчисленные комбинации и перестановки определенных элементов, и проектировал для каждого заказчика в рамках этого стиля. Гофф же создавал все новые и новые «стили» для удовлетворения запросов каждого заказчика, стремясь сделать дом максимально приближенным к образу, который видится клиенту: «Мис говорит, что у него нечего делать архитектору, который думает, что должен изобретать новый архитектурный стиль каждый понедельник; я же думаю, что нужно изобретать стиль для каждого здания, независимо от того, понедельник это

или нет». На вопрос о множестве «стилей» в его творчестве Гофф ответил: «Конкретное выражение моих проектов обычно проистекает из работы с индивидуальным заказчиком и при использовании его характера в качестве отправного пункта».

Гофф выступает против профессиональных запретов, за выражение в архитектуре личных качеств заказчика, его стремлений, чувств. Он далек от центристской позиции пионеров «современной архитектуры», для которой характерно высказывание Миса ван дер Роэ: «Никогда не говорите с заказчиком об архитектуре. Говорите с ним о его детях». В процессе разработки архитектурного решения Гофф стремится к максимальной идентификации с клиентом. Его задача – стать профессиональным выразителем стремлений, рупором для выражения глубинных чувств своего заказчика. Архитектура, по мнению Гоффа, это не средство для того, чтобы учить, как нужно жить, а чтобы понять и выразить своими средствами реальный образ жизни и душевный настрой человека. В этом отношении творчество Гоффа очень созвучно новейшим тенденциям в архитектуре.

Гофф – автор более 400 проектов, 130 из которых осуществлены. Английские критики называют его «самым американским архитектором», а также «архитектором мечты». Гофф, по выражению Дж. Кука, «оркестровал великие мечты маленьких людей, поскольку заказчиками его являются, как правило, представители средних слоев, а не наоборот – не палладианские или мисовские фантазии Фордов и Рокфеллеров». Популярность творчества Гоффа, по-видимому, объясняется в значительной степени обращенностью его творчества не ко всем вообще и уже отнюдь не к высшей, элитарной культурной прослойке населения, но к так называемому нижнему среднему уровню культуры, который доминирует в сегодняшней Америке.

Обслуживанием этого среднего слоя занимался в США ряд крупных архитекторов – М. Ямасаки, М. Лапидус, Дж. Портман. Но никто, утверждает Дженкс, не может сравниться с Гоффом. «Гофф – Прометей стиля вулвортовской пепельницы, король Мидас-кича, и эксперты, и профессионалы «дурного вкуса» никогда не достигнут подобной ночному кошмару красоты его произведений, потому что их сердце не постигает его. У Гоффа же сердце – из настоящей мишуры!»

Все здания Гоффа метафоричны: образы, вызываемые в сознании их странными, затейливыми формами, имеют в большинстве своем связь с органическим миром. Его язык понятен тем, к кому он обращен, потому что метафоры Гоффа ориентированы на кодовые представления обитателей конкретного региона, данной социальной группы, даже семьи. «Во всех случаях, когда используется не исторический язык архитектуры, люди склонны сравнивать необычные формы со знакомыми предметами и через эти сравнения находить метафорические образы. В случае работ Гоффа эти образы бесспорно ближе к живому, чем к машине, к причудливому насекомому, чем к Парфенону».

Архитектура Гоффа насыщена символами при очевидной склонности к практичности, что вообще характерно для американской культурной традиции. Сочетанием романтизма и практицизма отмечены многие постройки Гоффа.

Все это присутствует и в так называемом доме-зонте, построенном Гоффом для семьи Фордов в Авроре, штат Иллинойс (1948). Гофрированные ребра, расходящиеся от центрального стержня, обозначающего «сердце» дома, наводят на мысль о фонтане, распускающемся цветке и, конечно, о зонтике. Обитатели округи, шокированные образом «дома-зонта», молчаливо выразили неодобрение. Реакция Фордов была весьма своеобразной – рядом с домом установлен щит со словами: «Нам ваш дом тоже не нравится».

Дом семьи Бавинджер в Нормане, штат Оклахома (1951—1955), получивший название дома-улитки, вызвал сенсацию: пятьдесят тысяч туристов приезжали осматривать его, и Бавинджеры, будучи людьми практичными, ввели плату за вход, что отчасти окупило расходы на строительство. На две трети дом состоит из различных бывших в употреблении деталей: отливок из нержавеющей стали, кабелей, рыбацких сетей, а также валунов и поваленных бурей стволов деревьев. Угольный шлак использован для рустовки; стеклянный бой превращен в декоративный кристалл, показывающий время (солнце, изменяя положение, меняет цвет призмы); разрезанный на полоски старый целлофан под верхним светом изображает пластиковый дождь, пропитанная креозотом веревка используется в качестве декоративного лепного украшения.

Дом, спроектированный Гоффом для доктора Хайда в Канзас-сити (1965), повторяет знакомые американцам очертания стандартной зеленой пепельницы от Вулворта. Длинные кронштейны вдоль всей крыши придают дому сходство с фантастическим жуком, да еще украшенным индейским орнаментом. К характерным гоффовским деталям относятся коньковое освещение и низкие нависающие карнизы.

Шокирует, изумляет, сбивает с толку дом семьи Хардер, владельцев птицефермы в Маунтин-Лейк, штат Миннесота (1970—1972). Оранжевые водостоки в форме ласточкина хвоста; шершавые, грубые валуны, скрепленные выпирающим наружу известковым раствором; зрительно устремленные вниз каминные трубы. Дом, связанный с окружением, с понятной местным жителям метафорой, симметричен в плане, но снаружи это гигантские каминные трубы из валунов на противоположных концах удлиненного пространства, фокусом которых служит очаг, «сердце» дома. Традиционный орнамент трансформирован – непрерывная линия из электрических лампочек повторяет очертания открытых балок; глазурованная черепица контрастирует с валунами камина; в качестве украшений использованы пуговицы и блестки.

Гоффа могли вдохновить внешность или привычки заказчика и даже его имя. Ни один из домов Гоффа не похож на другой, каждый несет на себе печать времени, общественного положения, условий жизни и интересов владельца, является его «архитектурным портретом».

Заказчики увлекались процессом строительства своих домов в сотрудничестве с архитектором. Опрос, проведенный среди них, показал, что почти все они, несмотря на то что смета часто оказывается превышенной, остаются довольны своим домом и не думают о его смене. Творческий контакт Гоффа со своими клиентами в процессе строительства соответствует широкому распространению в архитектурной теории на

Западе идеи взаимодействия проектировщика и потребителя архитектуры.

Пример отношения Гоффа к проблемам заказчика – дом Прайса, который строился в несколько этапов. «Гофф приступил к строительству моего дома, – свидетельствует Дж. Прайс, – как если бы это был первый из сооружаемых на земле домов». В соответствии с изменением общественного статуса и семейного положения заказчика, его интересов дом приобретал вид то дома – убежища холостяка, то дома – музея японского искусства, то дома семейного человека. Прайс хотел, чтобы в его доме была атмосфера непринужденности, свободы от условностей, в частности, он хотел, чтобы его гости сидели на полу. Это потребовало особых архитектурно-дизайнерских решений, пол был покрыт мягким ковром с пенопластовой прокладкой; стены сделаны наклонными и тоже покрыты ковром; ковер «взобрался» и на потолок, затемняя источники света, делая освещение мягким, рассеянным.

Не увековечивание незыблемых, представляющихся вечными ценностей, не архитектура, которая облагораживает и возвеличивает, а архитектура на данный момент, к случаю, к месту. Архитектура сегодня и здесь! Доведенная до крайности, органическая архитектура становится так называемой архитектурой адхокизма. Гофф – «классик адхокизма». Он работал на совершенно конкретный заказ с тем, что под рукой, используя материалы «как они есть», соединяя вместе самые различные элементы со специальной целью создания нового образа.

«Пепельница» (уже упоминавшийся дом семьи Хайд) может иметь двоякое истолкование. Во-первых, это акт переосмысления, обращение столь малопочтенного, как предмет для мусора, в обиталище, место для жилья и в то же время нарочитый, сознательный кич: среди аккуратных, прилизанных особняков в «колониальном стиле» нахально торчит «вулвортовская пепельница».

Через много лет Р. Вентури сформулирует этот прием в виде теоретических постулатов раннего постмодернизма и призовет учиться у поп-арта, Лас-Вегаса, Левиттауна нарочитому использованию банального повседневного, лукаво поэтизировать обыденную жизнь. Но это произошло лишь через много лет. Гофф же работал так всегда, но никогда, однако, не формулируя этого принципа. Постмодернистским архитектором и «архитектором счастья» назвал Брюса Гоффа Л. Марч.

Архитекторы-постмодернисты обратились к вкусам неподготовленного потребителя в неосознанных поисках «архитектуры счастья» в ее наиболее вульгарной потребительской версии. Быть может, Гофф всегда был постмодернистом, не сознавая этого и не заботясь о научных определениях своего творческого кредо.

В конце 1970-х годов, когда постмодернизм стал модой и многие архитекторы стремились зафиксировать свою причастность к нему, Гофф работал по-прежнему, нисколько не перестраиваясь и, тем не менее, неожиданно оказавшись на гребне волны постмодернизма. С постмодернизмом Гоффа сближают поиски яркой образности и метафоричности языка архитектуры при полном пренебрежении к каким-либо профессиональным канонам: «контекстуализм», проявляющийся в ориентации на архитектурное, природное окружение и на культурно-эстетические стереотипы данного места и времени,

принципиальный «адхокизм» и созвучная поп-арту ироничность в оперировании обыденным. Но в наибольшей степени роднит Гоффа с постмодернизмом умение видеть архитектуру глазами потребителя, причудливое сочетание искреннего внимания к человеческой личности, пропагандируемых массовой культурой «идеалов» потребительского общества, гуманизма, прагматизма, романтизма и безразличного ко всему индивидуализма, а не стремление учить его «истине», навязывая ему свое решение.

Брюс Гофф скончался 4 августа 1982 года.

ФИЛИП ДЖОНСОН (1906—2005)

А. Мендини назвал Филипа Джонсона «последним архитектором эпохи мастеров и первым – эпохи без мастеров». Сам Джонсон называет себя по-разному. Он и современный архитектор, и постмодернист, и функциональный модернист, и структурный классицист, и функциональный эклектик – это делается не без кокетства. Но парадокс в том, что при всем «наигрыше» каждое из подобных определений справедливо, ибо как архитектор он на своем веку был разным. Не случайно он писал о своих «двенадцати поворотах на пути современной архитектуры». И таким же разным он остается в наше время.

Филип Кортелион Джонсон родился 8 июля 1906 года в Кливленде, штат Огайо, в семье видного юриста. Он получил образование в Гарвардском университете, изучая классическую филологию. В 1932 году Джонсона назначили на должность директора департамента архитектуры Музея современного искусства в Нью-Йорке. Под влиянием директора музея А. Барра он из филолога-классика превратился, по его собственному выражению, в «бюро по пропаганде» того архитектурного явления, которое они втроем с архитектурным критиком Г.Р. Хичкоком окрестили «интернациональным стилем». Джонсон вместе с Хичкоком выпустил книгу, в которой впервые были сформулированы черты «интернационального стиля».

Пропагандистская деятельность пробудила у Джонсона интерес к архитектурному творчеству. Поэтому в 1940 году он снова поступил в Гарвардский университет, чтобы под руководством Марселя Брейера получить подготовку архитектора и целиком посвятить себя этой профессии. В 1943 году он окончил архитектурный факультетуниверситета.

После Второй мировой войны, в конце которой Джонсон служил в американской армии, он возвратился в нью-йоркский Музей современного искусства. Здесь он работал до 1954 года. В 1947 году Филип Джонсон выпустил монографию о творчестве Миса ван дер Роэ. Именно творчество Миса вдохновляло Джонсона на архитектурном поприще.

Первые собственные сооружения Джонсона и по общему замыслу, и в деталях можно принять за разработки идей или неосуществленных проектов его знаменитого учителя. К этому времени Мис ван дер Роэ уже в течение шести лет работает над одним из своих программных сооружений – домом Фэрнсуорт – стеклянным объемом, заключенным между двумя плоскостями перекрытий, поднятыми над землей на восьми столбах. Под впечатлением этого сооружения Джонсон в 1949 году строит собственный «Стеклянный дом» в Нью-Канаане.

Для Джонсона, еще не уверенного в своих силах, пожалуй, стало неожиданностью то, что «Стеклянный дом» сразу нашел отзвук у архитектурной критики. В последующие годы он проектирует главным образом индивидуальные загородные жилые дома.

В 1956 году в работах у Джонсона появляются явные признаки освобождения от влияния творчества Мис ван дер Роэ. В этом году он строит дом Боссона, который автор считает своим лучшим произведением этого типа. Черты традиционного японского дома переплетаются здесь с приемами композиции итальянских вилл. И уже ничего здесь не остается от единого замкнутого «универсального пространства» Миса.

Постепенно от индивидуальных жилых домов Джонсон переходит к проектированию крупных зданий и комплексов. Первым серьезным шагом на этом пути была синагога в Порт-Честере, штат Нью-Йорк (1956). Ее четкий каркас, такой же, как у «Стеклянного дома», заполнен глухими стандартными белыми блоками, что придает зданию черты замкнутости и статичности. Пластическим контрастом основному объему служит овальный необарочный объем вестибюля. Как видно, синагога – продукт использования идей не только современников, но и результат обращения к приемам барокко и классицизма.

По мнению исследователей, его следующий проект – университет Св. Томаса в Хьюстоне (1957) – это смесь «промышленного классицизма» Миса с «романтическим классицизмом» прошлого столетия.

Музей Вильяма Проктора в Ютике (1956—1960) рассматривается как последний «мисовский» проект Джонсона. Музей в Ютике консервативен и статичен и по внешнему решению образа. В нем проступают черты неоклассицизма нашего времени, которые станут определяющими для многих последующих произведений второго периода творчества архитектора.

В эти годы Джонсон начал отходить от принципов своего учителя. Как ни странно, этот процесс ускорила их совместная работа над проектом высотного здания Сигрэм в Нью-Йорке. Влияние идей самого Миса было здесь подавляющим. Самостоятельным вкладом Джонсона была лишь отделка ресторана «Четыре времени года». В остальном же учитель подавил своего ученика. И это понятно: в здании Сигрэм суммировался огромный опыт мастера, оно явилось мощным аккордом в длительной целеустремленной эволюции Миса ван дер Роэ. Но это было уже не начало, а конец пути. И Джонсон, подразумевая, очевидно, определенный этап развития, был по-своему прав, заявив, что здание Сигрэм олицетворяет для него конец современной архитектуры.

Дальнейшая эволюция архитектора Джонсона не была бурной. Произведения Джонсона этого периода свидетельствуют о все более настойчивых экскурсах в прошлое. Однако как ни необычны становились потом их формы, их всегда отличала четкость и уравновешенность плана, монументальность и выразительность объема, тщательность отделки и другие черты, унаследованные от Миса ван дер Роэ.

«Церковь без крыши» в Нью-Хармони и ядерный реактор в Реховоте, законченные в 1960 году, продемонстрировали начало нового этапа творчества Джонсона. Расположенный в поэтическом уголке

природы, прямоугольник церкви представляет собой обширный зал под открытым небом, обнесенный глухой стеной. В его центре, над скульптурой работы Якова Липшица, – необычный по форме купол, выполненный из клееной фанеры и покрытый деревянным гонтом.

Музей западного искусства в Форт-Уэрте, штат Техас (1961), весьма интересен своим генеральным планом. Если, находясь на последней террасе перед музеем, посетитель захочет оглянуться, он увидит перед собой в отдалении на фоне этой грандиозной системы террас и лестниц панораму самого Форт-Уэрта с его зубчатым силуэтом небоскребов – картину, которая, по словам очевидцев, является самым лучшим «экспонатом» музея.

«Архитектура, это, конечно, не только организация пространства, не только организация объемов. Эти факторы вспомогательные, подчиненные основному – организации движения («процессии»). Архитектура существует только во времени», – пишет Джонсон в своей исследовательской статье «Элементы движения в архитектуре».

Именно из-за элемента организации движения интересно отметить его «Сад скульптур» при Музее современного искусства в Нью-Йорке (1953—1964). «Процессия» начинается при выходе из старого здания музея. Для того чтобы увидеть сад, посетитель должен повернуть под прямым углом направо. Это непросто, потому что этот небольшой кусочек нью-йоркской территории – своеобразный интерьер музея под открытым небом, по своей планировке предельно усложнен: посетитель должен пройти по мостикам, перекинутым через бассейны, обогнуть островки газонов и кустов, подняться с одного уровня на другой и третий. От соседней улицы «Сад скульптур» отделяет глухая стена, служащая нейтральным экраном для скульптуры.

Строительство нью-йоркского театрального комплекса Линкольн-центр (1962) – весьма примечательное событие в архитектуре второй половины столетия. Это – кульминационный пункт развития американского неоклассицизма: все его негативные черты запечатлены здесь в самой концентрированной форме. Но и здесь Джонсон не без основания ставит себе в заслугу создание в театре впечатляющих пространств и в первую очередь огромного праздничного фойе, которого еще не знал Нью-Йорк.

Последующие сооружения Джонсона – Музей доколумбового искусства в Вашингтоне (1963), павильон штата Нью-Йорк на Международной выставке 1964 года, здание эпидемиологии и охраны здоровья в Йеле (1965), музей в Билефельде (ФРГ, 1966) – весьма разнообразны по форме.

Работы архитектора в конце 1960-х примечательны тем, что в них уже нет признаков «историзма». Например, проект Художественного центра университета Брауна в Провиденсе (1967) – расчлененная асимметричная композиция с набором самых современных пластических атрибутов.

В 1970-е годы Джонсон работал в столь многообразных и несопоставимых одна с другой манерах, что его творчество невозможно охарактеризовать какими-либо определенными стилистическими терминами: «В Питтсбурге я делаю сверкающее сооружение с зеркальными

стенами, вписывающееся в окружение викторианской башенной готики. Затем у меня строится здание в классическом стиле… здание с разорванным фронтоном. Есть здание в стиле Возрождения, которое я строил на Пятой авеню. Затем есть дом с эркерами в стиле 1890-х годов. Есть спираль, которую я скопировал с древнего минарета и из которой я сделал небольшую церковь. Затем есть великолепная иранская гробница с остроконечным завершением. Это сооружение высотой двести пятьдесят метров возводится в Хьюстоне, штат Техас. Есть кое-что вСан-Франциско».

Как архитектор Джонсон – типичный эклектик не только в узко профессиональном смысле, но и вообще по убеждениям, по самому складу мышления. Он это понимает и демонстративно подчеркивает: «Я всегда стоял за принцип отсутствия принципов». Демонстративная беспринципность характеризует и эстетические, и социально-политические взгляды Джонсона.

Одной из творческих целей архитектора было стремление к «скульптурности». Джонсон придает монументальность даже сплошь остекленным объемам. Таковы его косо срезанные черно-стеклянные блоки Пензойл-Плейс в Хьюстоне, которые сам он считает наиболее удачным воплощением «аспекта скульптурности». Таков и гигантский сверкающий айсберг законченного в конце 1980 года «Хрустального собора» в Гарден-Гроув (Калифорния). Даже «пустоты» у Джонсона приобретают качества необычайной монументальности. Это качество в полной мере присуще «Хрустальному двору» самого крупного из построенных им комплексов – центра в Миннеаполисе – крытой площади, которая объединяет разноэтажные здания комплекса. Не менее монументальна «пустота» перекрытого двора, вокруг которого группируются помещения всех двенадцати этажей библиотеки в Нью-йоркском университете.

Джонсон долго и тщательно вынашивает замыслы, которым предстоит затем в очередной раз шокировать не только профессиональный мир. Настойчиво и требовательно он отрабатывает свои композиционные идеи. У него есть даже своя «закрытая экспериментальная площадка» – это его загородный участок в Нью-Кейнане. Именно там был построен знаменитый стеклянный дом. К настоящему времени там собралась своего рода коллекция построек, иллюстрирующих творческую эволюцию архитектора.

Джонсон – разный не только в различные периоды своей жизни, не только в различных постройках, но и внутри каждой из них. В 1970-е годы Джонсон сломал всякие препоны заимствованию, используя все то, что, по его мнению, «уместно», «естественно» для решения данной задачи.

Он много преподает, выступает, пишет. Идеи Джонсона оказали не меньшее влияние на развитие американской архитектуры, чем его постройки. Он манипулирует идеями и словами с такой же легкостью, как и формами в своей архитектуре, лишь бы добиться нужного ему эффекта.

В 1970-е годы фирма «Джонсон и Берджи» стала для американской архитектуры рупором грядущей архитектурной моды, авторитетом, утвержденным не только собственным мастерством, но и освященным признанием правящей элиты. В середине 1980-х годов Джонсон был не только признанным патриархом американской архитектуры, но также самым модным, самым дорогим, самым светским и влиятельным

архитектором, долгие годы связанным с миром рафинированной роскоши и больших денег.

Его непрестанные «архитектурные шутки» и одновременно мастерство их воплощения – все это каждый раз вызывает шлейф разноречивых критических откликов, среди которых резко отрицательные лишь пикантно оттеняют общий фон славословия. Волну критики вызвали проекты культурного центра Майами, подчеркнуто выдержанного в «средиземноморской традиции». Еще острее был воспринят проект 44-этажного небоскреба «PPG Place» в Питтсбурге, вертикально расчлененный блок которого, равно как и прилегающие пониженные корпуса, сплошь сформированы из зеркального стекла в готических формах.

Дженкс назвал эту его архитектуру «неоготической готикой». И как бы отвечая на эту критику-похвалу, Джонсон вновь шокировал коллег проектом театрального комплекса в Кливленде (1981), напоминающим средневековый замок с зубчатыми башнями и купольным собором в центре. Но наибольший за последние годы скандал в архитектурном мире вызвал проект небоскреба компании «Американ Телефон энд Телеграф» (AT&T) для центра Манхэттена. Наиболее характерная реакция была: «Этого не может быть – первый в мире проект небоскреба в стиле чиппендейл!»

Критики отмечали, что со времен капеллы в Роншане Ле Корбюзье архитекторы не бывали так шокированы, что Мису был бы ненавистен этот проект его ученика, прямое опровержение всего, чему он поклонялся.

Это сооружение в высшей степени характерно для позднего Джонсона. Раздуть схему композиции миниатюрной капеллы Пацци чуть ли не да размера терм Каракаллы – уже одно это вызывает удивление, но на такое основание еще взгромождено серо-розовое гранитное тело небоскреба, стилистика которого характерна для небоскребов 1910—1930-х годов, плюс ко всему завершенное фигурно вырезанным барочным фронтоном, напоминающим по форме завершения «дедушкины часы». Среди критической бури только сам Филип Джонсон, как отмечала пресса, выражал всем своим видом невозмутимую вежливость.

В целом новый супернебоскреб стал заметной вехой скорее в силуэте Манхэттена, чем в движении постмодернизма, вопреки ожиданиям его адептов. Джонсон считает отказ от клише стеклянных коробок небоскребов следующим шагом в развитии архитектуры, но для него это уже пережитый этап – сегодня он «постклассицист».

«В возрасте 72 лет, – писал Джонсон, – я больше не ощущаю обязанности кому-либо нравиться. Я больше не ощущаю обязанности содействовать дальнейшему развитию современной архитектуры. Я больше не нуждаюсь в моральных оглядках на «прогресс». Я не должен что-либо совершенствовать. Но я всегда любил архитектурные профиля и историю. Хотя мне могут возразить, что архитектура есть нечто большее, чем стиль, среди нас, конечно же, найдутся те, кто чувствует, что архитектура всегда была стилем. Я теперь мыслю о собственном удовлетворении, а не о реформах общества или о развитии какой-либо моралистской химеры по поводу влияния моей работы на общество».

В то время как критические страсти полыхали вокруг АТТ – вначале проекта, а затем строящегося здания, в центре Хьюстона выросло новое,

еще более крупное и в некотором смысле более красноречивое здание Джонсона – небоскреб, точнее комплекс, Рипаблик-бэнк-сентр. В здании странно сплавились мотивы ренессансного палаццо и североевропейской готической ратуши с уступчатыми щипцами, фантазии Пиранези и Леду.

Там же, в Хьюстоне, был возведен еще один небоскреб Джонсона – Транско-тауэр. 65-этажное здание изначально задумывалось как ориентир, градостроительная доминанта в куда более низком окружении, где строения не превышали двадцать пять этажей. По мнению критики, его формы воплощают представления рядового американца о «небоскребе вообще» – некоем идеальном типе, традиционном образе сверхвысокой монументальной башни в крупном американском городе.

Еще один из завершенных в 1980-е годы проектов, который характерен для «постклассицистских», романтизирующих тенденций позднего Джонсона, – комплекс «PPG Place» в Питтсбурге. «Зеркальная готическая симфония» – явление действительно экстраординарное, даже на фоне броско рекламной архитектуры США. Большинство критиков концентрировало внимание на самой по себе «готической» – точнее, нео – или даже неонеоготической образности комплекса, воплощенной в сплошь зеркальном стекле. «Готичность» нового комплекса очевидна не только в его стилистике, но и в объемно-планировочной организации, явно восходящей к средневековым прототипам.

В начале 1980-х годов в стадии строительства одновременно находилось до десяти сверхкрупных объектов Джонсона, не говоря уже о постройках меньшего масштаба. Пожалуй, наибольшее внимание профессиональной критики привлек в середине 1980-х годов проект застройки Таймс-сквер в Нью-Йорке (1983) четырьмя разновысокими башнями (от 210 до 90 метров высотой) вокруг павильона метро, каждый из фасадов которых сформирован ступенчатыми по рисунку «ширмами» из известняка, как бы наложенными на фон стеклянных навесных стен, и высокими, мансардными по форме стеклянными завершениями.

Чистым компилятором или стилизатором Джонсона не назовешь. Он не просто коллажирует мотивы, но сплавляет их в некие новые целостности – не без иронии, но с высокой профессиональной культурой и мастерством. Отсюда и такое внимание к его работам, и такое широкое влияние его «захватывающих идей».

В середине 1980-х годов Джонсон как бы ушел от дел. И в названии фирмы его имя теперь не на первом месте. Тем не менее престарелый мастер полон энергии, его неутомимое воображение продолжает генерировать идеи, сплавлять мотивы, порождать «немыслимые» образы.

P.S. Филип Джонсон ушел из жизни 25 января 2005 года.

ОСКАР НИМЕЙЕР
(род. 1907)

Оскар Рибейру де Алмейда де Нимейер Соарис Филью родился 15 декабря 1907 года в Рио-де-Жанейро, в обеспеченной семье и воспитывался в доме родителей матери. Его родители – португальцы, но среди далеких предков архитектор называет немцев и индейца из племени арарибойа, которое жило когда-то в районе Рио-де-Жанейро. В книге воспоминаний он писал, что, по бразильским обычаям, его должны были бы именовать Оскар Рибейру (по фамилии матери) Соарис (фамилия отца), но

отец, воспитанный в семье дяди, в знак благодарности присоединил его фамилию Нимейер к своей родовой – Соарис. А самого Оскара в зрелые годы стали называть просто Нимейер.

Дед Оскара по материнской линии, в доме которого он воспитывался, был министром по делам федерального Верховного суда Бразилии. На всю жизнь он сохранил воспоминания о влиянии, которое оказала на него властная и добрая бабушка, об атмосфере дружбы и любви, окружавшей детей. У Оскара было пять братьев и сестер, одна из которых умерла в раннем детстве. Мать скончалась, когда Оскар был совсем юным, а отец в глубокой старости, удалившись от дел, любил приходить в его мастерскую и подолгу наблюдать за его работой.

Оскар учился в привилегированном колледже, где впервые проявил интерес к архитектуре. В двадцать один год Оскар женился. Его дочь Ана Мария стала художником-декоратором и в 1950—1970-е годы участвовала в работах отца.

В 1930 году он поступил на архитектурный факультет Национальной школы изящных искусств. Момент начала профессионального формирования Нимейера был очень важным и острым в развитии бразильского зодчества. Тот год был не просто рубежом двух десятилетий. В это время произошел государственный переворот, который оттеснил от власти консервативных латифундистов и открыл более широкие перспективы для капиталистического индустриального развития Бразилии. Изменилась и культурная ситуация, в которой развивалась бразильская архитектура. Идеи обновления, которые волновали прогрессивную творческую интеллигенцию, были поддержаны влиятельными политическими деятелями, искавшими опоры в обществе. В конце 1930 года директором Национальной школы изящных искусств был назначен молодой архитектор и общественный деятель Лусиу Коста. Он предпринял попытку перестроить учебный курс с целью приблизить его к требованиям жизни и открыть дорогу новым художественным направлениям, одновременно привлекая внимание студентов к не потерявшим своей ценности достижениям местного зодчества.

Из-за сопротивления реакционной профессуры Коста менее чем через год, несмотря на поддержку студентов, объявивших забастовку протеста, был вынужден уйти с поста директора, а его программа почти не была реализована. Нимейер на всю жизнь сохранил симпатию и привязанность к Косте и стал его другом.

Уход Косты уже не мог приостановить проникновение новых идей в студенческую среду. Через тридцать лет Нимейер вспоминал: «Мы впервые знакомились с творчеством Ле Корбюзье на скамьях Национальной архитектурной школы в Рио-де-Жанейро. Мы изучали его, перелистывая альбомы, стремясь понять замыслы, обнаружить в каждом штрихе, в каждой кривой ту или иную архитектурную задачу».

Покинув Национальную школу изящных искусств, Коста решил внедрять новое в практическом строительстве и в 1932 году вместе с Г. Варшавчиком организовал проектную мастерскую. Не бросая учебы, Нимейер поступил к ним на работу и участвовал в разработке нескольких проектов. Влияние Косты на Нимейера, как профессиональное, распространявшееся на все молодое поколение бразильских архитекторов,

так и человеческое, было очень сильным, о чем Нимейер не раз писал: «Решающее воздействие на формирование современной архитектуры Бразилии оказали два человека – Лусиу Коста и Ле Корбюзье. Лусиу Коста был основоположником и лидером «модернистского» движения, честным и бескорыстным учителем нашего поколения. Действительно, огромное число современных архитекторов обучалось у Лусиу Коста, и даже те, кто не прошел его школы, все же косвенно испытали на себе его влияние».

Нимейер окончил Национальную школу изящных искусств в 1934 году. Первые самостоятельные проекты он выполнил в 1936 году. Проект особняка Э. Шавиера воспроизводит известные образцы Ле Корбюзье, и только раскрытость объема, пальмы и кактусы на эскизе говорят о внимании к местным природно-климатическим условиям.

В 1938 году в проекте миниатюрной дачи для известного поэта Освалду ди Андради Нимейер сомкнул в покрытии пологий свод и наклонную крышу, создав необычный запоминающийся силуэт, а служебные помещения предложил затенить традиционной деревянной решеткой из набитых под углом реек. Входную лоджию должно было украшать живописное панно.

Первой осуществленной постройкой Нимейера стали детские ясли в Рио-де-Жанейро (1937). Композиция окруженного зеленью здания построена на сопоставлении двух объемов вытянутого двухэтажного с садом на плоской крыше и поднятого на столбах кубического четырехэтажного.

Во второй половине 1930-х годов «началась», по выражению Нимейера, бразильская национальная школа современной архитектуры. Ее первым, ярким, монументальным и своеобразным произведением стало здание министерства просвещения и здравоохранения в Рио-де-Жанейро. Нимейер не без труда добился, чтобы его включили в состав коллектива проектировщиков, который возглавил Л. Коста, но там творческие и организаторские способности молодого архитектора раскрылись очень быстро.

В июле–августе 1936 года проект консультировал специально приглашенный Ле Корбюзье. В 1939 году, после ухода Коста, разработку проекта возглавил Нимейер.

В сооружении, законченном в 1943 году, были воплощены идеи и композиционные принципы Ле Корбюзье, но одновременно – региональные и национальные особенности бразильской архитектуры. Свободная планировка обеспечила сквозное проветривание помещений, подъем высотного объема на столбы – плавность перехода от внутреннего пространства к наружному через затененную лоджию первого этажа.

Черты свежести, свободы, живописности еще ярче, пожалуй, проявились в павильоне Бразилии на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке – в соответствии с экспозиционным назначением сооружения. В конкурсе на проект павильона победил Коста, но, увидев в конкурсном проекте Нимейера интересные замыслы, Коста пригласил его совместно работать над проектом. В образе павильона удачно сочетаются представительность и затейливость.

Начало 1940-х годов – время нарастающей творческой активности Нимейера. Растет его известность, расширяется размах выполняемых им

проектных работ.

В 1941 году он представляет на конкурс проект стадиона в Рио-деЖанейро – Национального спортивного центра. Проект не был осуществлен, но оказал большое влияние на образ спортивных сооружений Бразилии.

На маленьком участке в тогдашнем предместье Рио-де-Жанейро Нимейер в 1942 году построил дом для своей семьи. План дома, поднятого на массивных круглых столбах, предельно компактен.

Важнейшей работой Оскара Нимейера начала 1940-х годов, превратившейся в подлинную жемчужину молодой современной архитектуры Бразилии, стал спортивно-увеселительный комплекс на берегах озера в Пампульи, тогда пригороде крупного промышленного центра Белу-Оризонти. Начинавший в те годы свою политическую карьеру энергичный и инициативный Жуселину Кубичек ди Оливейра, задумал превратить эту, тогда пустынную, местность в зону отдыха для обеспеченных горожан и обратился к входившему в моду архитектору в расчете на то, что будущие сооружения окажутся необычными, запоминающимися. Так началась совместная деятельность заказчика и зодчего, а также инженера-конструктора Жуакина Кардозу, которая продолжалась затем более двадцати лет и получила наиболее полное воплощение в строительстве Бразилиа. Сам Нимейер считал проектирование новой столицы «естественным продолжением работ, которые… непрерывно осуществлял с 1940 года вначале для префекта, а вскоре для губернатора и затем президента Жуселину Кубичека».

В кратчайший срок архитектор разработал эскизы всех намеченных к строительству объектов, и уже в 1942 году первые сооружения были завершены. Нимейер писал: «Приступая к разработке проектов для Пампульи, мы стремились к тому, чтобы максимально воплотить в этой работе современный художественный и технический дух. Мы полны решимости работать в полную силу, без компромиссов». И действительно, архитектура Пампульи соединяет зрелую силу, уверенность и твердость мастера и в то же время радостную игру таланта, юношескую тягу к новому и неизведанному.

Даже среди подкупающих совершенством включения в архитектурную композицию произведений скульптуры и живописи построек Пампульи выделяется органичностью синтеза церковь Св. Франциска Ассизского. Небольшой пластичный объем ее вместе с многообразным живописно-декоративным оформлением представляет подлинный художественный ансамбль.

Работы в Пампулье обозначили собой не только творческую, но и профессиональную зрелость Нимейера и его широкое признание на родине. С середины 1940-х годов он буквально не знает отбоя от заказов и сам берется за выполнение проектов самого различного объема и назначения.

Новый этап творчества Нимейера совпал с важными процессами в жизни Бразилии. Вторая мировая война, осложнив поступление на бразильский рынок товаров из воюющих стран и увеличив спрос на продукцию сельского хозяйства и промышленности Бразилии, вызвала их быстрое развитие, которое не приостановилось и в мирное время.

В период общественного подъема Оскар Нимейер нашел свое место и в первых рядах борцов за свободу, что отразилось и в его работе. Нимейер говорил, что его лучшими друзьями всегда были бедные, сам он «всегда был коммунистом или, точнее, всегда действовал как коммунист», оказывал партии денежную помощь. В 1945 году он безвозмездно разработал проект здания редакции и типографии прогрессивной газеты «Трибуна популар».

Близкую композиционную тему, также основанную на образном использовании средств защиты от солнца, Нимейер с большой последовательностью развил в здании правления банка «Боа Виста» в центре Рио-де-Жанейро (1946).

В 1947 году Нимейер в числе десяти крупных архитекторов и инженеров из разных стран был приглашен консультантом для участия в проектировании комплекса зданий штаб-квартиры Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке и обогатил проект оригинальными композиционными идеями. Во время этой работы он выполнил свои первые проекты для строительства в США (например, вилла Тримейн в Калифорнии).

Преуспевающий архитектор, Нимейер строит новые дома и для собственной семьи. В 1949 году в Мендисе, недалеко от Рио-де-Жанейро, он построил небольшую одноэтажную дачу. Напротив, дом архитектора в пригороде Рио-де-Жанейро Каноа (1953) был призван продемонстрировать творческие принципы, материально воплотить и, как говорил сам Нимейер, наиболее полно выразить его эстетическое «кредо» тех лет. Не связанный требованиями заказчиков, стремясь к удовлетворению бытовых и художественных потребностей своей семьи и руководствуясь собственным вкусом, архитектор создал сооружение, которое сразу привлекло внимание архитектурного мира и вызвало многочисленные подражания. Чертежи и фотографии дома обошли архитектурные журналы многих стран.

Своеобразным итогом всего предшествующего творчества Нимейера, энциклопедией разработанных им композиционных приемов и одновременно испытательным полигоном новых направлений поисков стал комплекс Международной выставки в честь четырехсотлетия Сан-Паулу (1951—1954). Это один из редких примеров выставки, построенной по единому архитектурному замыслу, однако ряд проектов Нимейера не были осуществлены.

Даже оставшийся незавершенным ансамбль выставки, глубоко проработанный в функционально-техническом отношении и содержащий смелые художественные идеи и находки, оказал большое влияние на развитие бразильской архитектуры и дал новый импульс творчеству самого архитектора.

В середине 1950-х годов Нимейер разработал два крупных проекта для строительства в других странах. Позже он писал, что «новый этап, этап поисков чистоты и лаконичности форм» начался с проектирования музея современного искусства в Каракасе. Это действительно так. Эскизы, которыми Нимейер сопроводил проект, демонстрируют сознательную ломку сложившегося в современной бразильской архитектуре стереотипа форм. Он переходит к цельному, предельно лаконичному, геометризованному, почти лишенному членений и деталей, замкнутому

объему. Зато само сооружение задумывается скульптурно, что часто подчеркивается сопоставлением формально и тектонически контрастирующих объемов.

Большое значение для творческого развития Нимейера, уже почти пятидесятилетнего мастера, имела, по его собственному признанию, первая в жизни поездка в Европу, знакомство с памятниками зодчества и произведениями современных архитекторов, встречи и споры с коллегами.

Во время краткого пребывания в Москве и Ленинграде бразильский архитектор устроил в Центральном Доме архитектора выставку своих работ и беседовал с ведущими мастерами советского зодчества.

С конца 1940-х годов под воздействием быстрого экономического развития страны, осознания своих творческих возможностей, веры в свои силы, способности и профессиональный опыт у Нимейера усиливается тяга к темам не просто значительным, но грандиозным по своим физическим размерам и градостроительной роли. Конечно, это не было стремлением к дорогому и престижному заказу. Он ждал и искал социально значимую задачу, где чисто профессиональными средствами он мог бы принести подлинную пользу своему народу. Именно такую направленность имели его проекты поселка в Сан-Жозе-дус-Кампусе и задуманного в духе Афинской хартии «идеального города» Марина (1955). Позже это стремление одухотворило многолетнюю работу Нимейера для Бразилиа.

Во второй половине 1950-х годов весь образ жизни и деятельности Оскара Нимейера резко изменился. «Я начал заниматься Бразилиа в одно прекрасное сентябрьское утро 1956 года, когда Жуселину Кубичек, выйдя из своей машины… зашел за мной и по дороге в город изложил мне суть дела… С этого момента я стал жить мыслью о Бразилиа», – вспоминал он. А впоследствии писал: «Самым главным, на мой взгляд, было построить Бразилиа вопреки всем препятствиям, возвести его в пустыне, быстро, словно по мановению волшебства, и затем почувствовать его дыхание в этом бесконечном сертане, ранее неизведанном и безлюдном. Важно было проложить дороги, построить плотины, увидеть, как на плоскогорье возникают новые города; покорить безлюдные районы страны, придать бразильцу немного оптимизма, показать ему, что наша земля благодатна и что ее богатства, на которые так грубо посягают наши враги, требуют защиты и энтузиазма».

Государственно-частная компания «Новакап», созданная для строительства новой столицы, организовала в своей структуре крупный проектный отдел, творческим руководителем которого был назначен Нимейер.

Приняв приглашение, Нимейер полностью отказался от выполнения частных заказов (от которых в основном зависело его материальное благополучие) и на несколько лет сосредоточился исключительно на разработке проектов зданий различного назначения для Бразилиа и на участии в их воплощении в натуре.

Работа в Бразилиа – с июня 1958 года непосредственно на строительной площадке, – связанная с многочисленными трудностями, серьезными лишениями и частым непониманием, была подлинным человеческим, патриотическим и творческим подвигом и принесла прекрасные плоды, вошедшие в историю мировой архитектуры, несмотря

на неизбежные недостатки и противоречия.

Схема генерального плана, очертания которого напоминают взлетающую птицу, совмещает жесткость функционального зонирования и современность решения транспортной проблемы (с разделением и развязками движения и подземными пешеходными переходами) с классицистической парадностью, строгостью и динамичной симметрией осевого построения. Жилая зона вытянута вдоль автомагистрали, изогнутой в соответствии с рельефом, а перпендикулярно к ней вдоль гребня полуострова полого спускается к водохранилищу грандиозная лестница площадей, окруженная правительственными и важнейшими общественными зданиями. Средокрестие, в транспортный узел которого включен автовокзал с видовыми площадками, отмечено вертикалью телевизионной башни.

В течение 1958—1960 годов, невзирая на трудности, были построены все основные объекты правительственного центра Бразилиа. В центральной части города Нимейер в 1960—1970-х годах построил большое число общественных зданий самого разнообразного объема и назначения, в том числе многоэтажную гостиницу «Насионал», окружную больницу – оба здания вновь с солнцезащитными поворотными ребрами на продольных фасадах. Под руководством и, возможно, по эскизу Нимейера построено его сотрудником Г. Кампелу здание муниципалитета Бразилиа – дворец Бурити. В банковском секторе столицы Нимейер запроектировал высотное здание Национальной металлургической компании с оригинальной висячей конструкцией, которое должно было носить также символическое наименование – дворец Развития.

В 1965 году Нимейер бесплатно разработал проект аэропорта для Бразилиа. Его главной заботой было возвести «…ворота новой столицы, которые должны были гармонировать с ее архитектурой так, чтобы каждый приезжающий ощущал, что его ждет город новый и современный». Проект был единодушно одобрен архитектурной общественностью, но военные власти не допустили строительство столичного аэропорта по проекту прогрессивного общественного деятеля.

С 1962 года начался второй, качественно новый период в творчестве архитектора, практически постоянная работа по зарубежным заказам. По числу проектов, разработанных для зарубежных стран, его можно сравнить среди архитекторов-новаторов XX века только с Ле Корбюзье, а по числу и значимости реализованных зарубежных объектов он, пожалуй, не знает себе равных.

Нимейер участвовал во многих политических акциях и забастовках профессуры, в движениях в защиту законных президентов Ж. Куадроса и Ж. Гуларта. Не раз в знак протеста отказывался от выгодных должностей и заказов. В годы наступившей после переворота в 1964 году реакции он фактически оказался в политической эмиграции, продлившейся до 1974 года.

В работах Нимейера для других стран, как и в бразильских, проявились яркость и своеобразие его творческой личности, которые позволяют, с одной стороны, относительно легко пересекать этнокультурные границы, понимать потребности, задачи и особенности различных регионов и их архитектур, с другой стороны, как бы

подниматься, ставить себя как зодчего выше государственных границ и местных архитектурных стереотипов, выходя на общие (глобальные), но индивидуально решаемые задачи и проблемы архитектуры. Для Нимейера это, прежде всего, проблема усиления образной выразительности крупной архитектурной формы, в чем он видел свою задачу гуманизации архитектуры.

В 1964—1974 годы Нимейер жил и работал в Европе, в Северной Африке и на Ближнем Востоке (в Бразилии бывая эпизодически). Наиболее крупные и комплексные работы Нимейер вел по заказам правительства Алжира, дав предложение по развитию города Алжира и спроектировав крупные университетские комплексы, а также создав в Алжире архитектурную школу, построенную на новых принципах преподавания. При этом он проникался особенностями их природной и архитектурной среды, культурными традициями, повседневно общался с государственными и общественными деятелями, работниками искусств, представителями делового мира разных стран. Перед возвращением на родину в 1974 году Нимейер вспоминал: «Путешествуя в течение десяти лет по странам Старого Света, с которым я сейчас собираюсь расстаться, я многим восхищался и почерпнул для себя много полезного».

В 1970-е годы Нимейер еще увлекся проектированием мебели. Его мягкие кожаные кресла и диваны с пружинящими «ножками» из стальной полосы, выполненные обычно совместно с дочерью, часто выставлялись в Бразилии и за рубежом.

Вернувшись в Бразилию, Нимейер, понимая необходимость продолжения работы в столице, построил в Бразилиа небольшой собственный жилой дом. Так же, как несколько ранее здание министерства иностранных дел, он отразил серьезные изменения в архитектурном мышлении и эстетических предпочтениях.

В начале 1980-х годов Нимейер спроектировал для Бразилиа Музей индейца и несколько правительственных, общественных и жилых зданий. А в сентябре 1981 года была осуществлена мечта Оскара Нимейера – в зеленой зоне недалеко от телебашни был открыт мемориал инициатора строительства Бразилиа Жуселину Кубичека. Главный элемент ансамбля – плоский параллелепипед со скошенными боковыми гранями, который вмещает мемориальную библиотеку, кабинет и аудиторию.

Таким образом, происходил, казалось бы, необъяснимый процесс: в годы реакционной диктатуры, когда сам город приобрел совершенно иное политико-символическое значение и Нимейер активно выступал против режима, продолжали строиться великолепные дворцы по проектам и под наблюдением преследуемого по политическим мотивам архитектора. Однако противоречие здесь действительно кажущееся. При последовательных выступлениях против антинародного государства Нимейер стремится воплотить в правительственных зданиях и других постройках столицы свое представление о символах демократической власти, создать их архитектурные образы, отвечающие его оптимистическому взгляду в будущее. Кроме того, нельзя забывать, что Бразилиа – любимое и наиболее важное и значительное произведение Нимейера, которому он посвятил многие годы и не мог снять с себя творческую ответственность за результат, отказаться от участия в

развитии и завершении ансамбля.

Несмотря на все трудности и противоречия, которые Нимейер отмечал буквально в каждом своем выступлении, он с радостью видел возникший в пустыне «…простой, радушный, динамичный и монументальный… красивый и цивилизованный город».

Однако эти оценки – скорее желаемое, мечта. Несмотря на архитектурный контроль, Бразилиа неизбежно теряет много ценного из своего планировочно-образного замысла. И в результате в 1985 году Нимейер решил покинуть свое детище и навсегда поселиться в Рио-де-Жанейро. «Я люблю свое творение, – заявил Нимейер, – но видеть, как его уродуют, не могу». Но и в Рио он вскоре вновь занялся проектами для Бразилиа: театра под открытым небом на 5000 мест и зоны отдыха жителей столицы по сторонам шоссе вокруг искусственного озера Параноа.

Еще с начала 1970-х годов Нимейер приступил к крупной и принципиальной работе в Рио-де-Жанейро. По градостроительному проекту его учителя и друга Лусиа Косты начал осваиваться и застраиваться громадный район к югу от города на заболоченной равнине, отделенной от центральных районов горными кряжами. И в 1983—1984 годах он смог подарить своему родному городу необычный по назначению и характеру, огромный по размаху общественный комплекс.

Дарси Рибейру, избранный вице-президентом штата Рио-де-Жанейро, предложил построить в конце проспекта, у подножия холмов, по склонам которых доныне карабкаются вверх фавелы – обиталище танцоров и певцов, которым аплодируют участники карнавала. Проект комплекса, которому горожане дали прозвище Самбадром, сочетает в себе размах и лиризм, монументальность и легкость. Он, как и все лучшие работы предшествующих лет, окрашен большой любовью зодчего к его народу и к его городу.

МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ПОСОХИН (1910—1989)

Посохин справедливо может быть причислен к тем мастерам, которые прокладывали пути развития отечественной архитектуры. У него счастливо сложилась творческая жизнь, и большая часть его идей осуществилась. Архитектор имел шестое чувство – он чуял, что грядет завтра, и потому всегда «бил в точку». Это свойство присущее великому мастеру.

Михаил Васильевич Посохин родился 13 декабря 1910 года в городе Томске. Трудовую деятельность начал сразу после окончания средней школы, став рабочим на крупнейшей сибирской стройке тех лет – строительстве Кузнецкого металлургического комбината. Там же, без отрыва от производства, Посохин окончил учебный комбинат и получил диплом гражданского инженера. Однако с детства он имел явное призвание к искусству. Еще подростком, по собственной инициативе, посещал студию живописи, одно время работал декоратором в театре и даже в бытность рабочим, возвращаясь домой после тяжелого трудового дня, умудрялся регулярно рисовать, упорно совершенствуя свое мастерство. С юных лет Посохина привлекала архитектура. Это самое синтетическое из искусств более всего отвечало его природным склонностям. Он чувствовал, что именно в нем сумеет наиболее полно

реализовать себя как художник и использовать уже накопленный опыт строителя. Первые шаги в архитектуре Посохин делает в проектном отделе Кузнецкстроя. В 1932 году, еще не имея специального образования, он впервые выполняет конкурсную работу – проект памятника металлургу Курако, и получает за него первую премию.

В 1935 году Посохин переезжает в Москву. Безвестного сибиряка академик Щусев взял к себе в мастерскую – нюх на таланты у старого мастера был выдающийся, вроде «абсолютного слуха» у музыкантов. Там состоялось перешедшее в творческую дружбу знакомство с А. Мндоянцем, до безвременной кончины которого в 1966 году все работы выполнялись совместно.

В 1938 году Посохин оканчивает экстерном Московский архитектурный институт. Удачное сочетание инженерного и архитектурного образования, как нельзя лучше отвечающее характерному для Посохина слиянию художественного и конструктивного начал в архитектуре, а также практический опыт помогли ему стать полноценным зодчим, способным не только комплексно решать творческие задачи, но и прокладывать новые пути развития архитектуры.

В предвоенные годы получили резонанс его успехи в конкурсах на проекты театра в Комсомольске и аэровокзала в Москве. Затем последовала работа по маскировке столицы и участие в конкурсах военных лет. В одном из них, в 1942 году, мемориальное сооружение впервые было предложено создать в виде кургана с венчающей скульптурой – мотив, впоследствии многократно обыгрывавшийся различными авторами. По сути дела, Посохин продемонстрировал особое умение предложить перспективную идею, тему, подход. К 1943 году относится первая самостоятельная постройка, точнее, перестройка административного здания на улице Фрунзе. Пространство Арбатской площади, с которой в ракурсе воспринимается здание, задало укрупненный масштаб. Несколько тяжеловесный и растянутый, но рассчитанный на ракурсное восприятие портик, активная пластика горельефов, которые выполнил молодой тогда Н. Томский, и как контрастный фон всему этому нарочито скупые плоскости стен – основные черты этой первой воплощенной композиции.

В 1946 году Посохин уже возглавлял одну из архитектурных мастерских Моссовета. В 1948 году он был одним из авторов проектов первых высотных зданий столицы. Выполненный им совместно с Мндоянцем конкурсный проект высотного жилого дома на площади Восстания удостоился Государственной премии СССР.

Здесь удачно сочетались и градостроительное значение, и энергичная компоновка масс, все активнее стремящихся ввысь, и мощная пластика форм, обогащенная скульптурой М. Аникушина и Н. Никогосяна. Органично сплавились преображенные мотивы традиционных ярусных построений, напряженных очертаний и силуэтов с общим триумфальным духом послевоенной архитектуры, отчетливыми веяниями стиля ар-деко – необычный, неординарный высотный дом.

Вслед за высотным домом Посохин строит еще несколько зданий в центральной части города. Наиболее крупное среди них – административное здание на Садовой улице. Необычен прием его постановки. Оно обращено к магистрали не главным фасадом, а более

коротким боковым. Благодаря этому перед центральным входом образуется глубокая площадь – «ниша». Сквер на площади создает архитектурный акцент, своего рода паузу, очень уместную в системе сплошной фронтальной застройки Садового кольца.

Наступает время индустриализации в советской архитектуре. Посохин разрабатывает проект квартала четырехэтажных каркасно-панельных жилых домов на Хорошевском шоссе. По существу, это было первой в нашей архитектурно-строительной практике попыткой комплексной застройки панельными зданиями. Следующий этап творческого поиска в этом направлении – возведение каркасно-панельных шести-десятиэтажных домов на улице Куусинена. Эти первые многоэтажные здания из сборного железобетона для своего времени имели новаторский характер и были заметной вехой на пути развития индустриального домостроения.

Многие из произведений Посохина стали определенными вехами на пути развития советской архитектуры. В этой связи следует, прежде всего, назвать самое значительное общественное сооружение страны – Кремлевский Дворец съездов. На проект Дворца в 1959 году состоялся закрытый конкурс. В результате был принят проект, разработанный под руководством Посохина. В числе других его авторов он удостоен Ленинской премии.

В 1960 году Посохин становится главным архитектором Москвы, а вскоре одновременно и начальником Главного архитектурно-планировочного управления города. Когда однажды Михаила Васильевича спросили, из чего складывается его рабочий день, он не смог дать на это исчерпывающего ответа. Он должен был охватить все – от локальных вопросов до сложных проблем развития столицы.

Однако, даже в моменты наивысшего напряжения в работе на ответственных руководящих постах, Посохин не порывал с архитектурным проектированием. Особенно продуктивными стали для Посохина 1960—1970-е годы. Характерная для него творческая активность проявляется в этот период с большой силой. В начале 1960-х годов он приступил к таким уникальным работам, как застройка проспекта Калинина и курорта Пицунда. Обе они были для своего времени новаторскими.

Строительство проспекта – первое после войны преобразование обширного района в пределах Садового кольца. Оно ознаменовало переход к принципиально новому этапу реконструкции столицы – формированию крупных ансамблей на главных направлениях общегородского центра, положив начало созданию развитой полицентрической градостроительной системы.

Важным звеном в ансамбль проспекта Калинина вошел комплекс зданий СЭВ. Он продемонстрировал выразительные возможности архитектуры повторяющихся элементов из стекла и металла: упруго развернуты навстречу Кутузовскому проспекту крылья многоэтажного вертикального корпуса; перед ним создающая острые ракурсы восприятия круто изогнутая въездная рампа; справа как бы вырывающийся из общего нейтрального подиума косо срезанный цилиндр конференц-зала с неожиданной обработкой стен; слева – корпус гостиницы, уравновешивающий общую напряженную композицию комплекса.

Проспект Калинина в свое время называли «вставной челюстью» старой Москвы, Посохина – разрушителем Приарбатья. Но все расставило на свои места время. Да, архитектура постарела, осталась знаком своего периода, но проспект сегодня – органичная часть столичного центра, уже прочно «обжитая» москвичами, приезжими.

Курорт Пицунда представляет собой первый отечественный опыт единовременного строительства обширного курортного комплекса, задуманного как целостный архитектурный организм. Яркий, запоминающийся облик и магистрали, и курорта отражает характерное для Посохина стремление к предельной четкости объемно-пространственных построений, умение находить простые, ясные схемы для решения сложных архитектурных тем.

Посохин возводил здания и за рубежом. Внимание мировой общественности привлекли павильоны СССР на «ЭКСПО-67» в Монреале и «ЭКСПО-70» в Осаке. В павильоне на «ЭКСПО-70» в Осаке, конечно, различимы веяния позднего Корбюзье, но, тем не менее, замысел и его разработка совершенно самобытны. Здесь достигнута высшая степень экспрессии, доступная формам новой архитектуры, – не только отвлеченный символ, но зримый образ вздыбленного и развевающегося Красного знамени реял над Международной выставкой. Посохин также проектирует комплекс зданий посольств СССР в Бразилии и США.

В 1960—1970 годах творческий багаж мастера пополняется рядом проектов крупных общественных сооружений. Среди них проекты Института технической эстетики, Дома знаний, Дома мира и дружбы, Информационно-коммерческого центра минприбора и другие.

В этот период Посохин по-прежнему уделяет большое внимание конкурсам. Он участвует в конкурсах на проекты панорамы «Бородинская битва», монумента в честь запуска первого искусственного спутника Земли, павильона СССР на Международной выставке 1964 года в Нью-Йорке, здания ратуши в Амстердаме, Центра современного искусства в Париже, Центрального музея В.И. Ленина в Москве.

В 1978 году Посохин избирается Почетным членом Американского института архитекторов.

Как главный архитектор города Михаил Васильевич много сил вложил в общую подготовку столицы к Олимпиаде-80. Сам он непосредственно участвовал в создании наиболее значительного олимпийского объекта – грандиозного спортивного комплекса в районе проспекта Мира.

Требуются какие-то особые слова, чтобы высказать восхищение главной ареной. С дальних дистанций покоряет фронтальная четкость композиционного построения, особая гармоничность, даже какая-то музыкальность ее архитектурного разрешения. По мере приближения все активнее начинают работать ракурсы, эффекты скругленности объема, перспективные сокращения вверх и вбок, которые при непосредственном подходе – ввиду грандиозных собственно физических размеров – приобретают какую-то поистине драматическую силу поворотов и столкновения крупных и мелко разработанных форм, вертикальных и горизонтальных мотивов.

Наиболее яркие примеры классической линии Посохина последнего периода – это проекты посольства СССР в Мадриде и здания Академии художеств СССР в Москве.

Проект для Мадрида с его вольно трактованной и в то же время явно восходящей к классическим прообразам архитектурой, с его общей схемой построения композиции и точными пропорциями, «граненой» поверхностью стен и их деталировкой, ассоциирующейся с многими традиционными мотивами – от ордерных опор до заглубленных «замковых камней» над изящными арками в прямоугольных нишах, – вся эта архитектура, намеренно упрощенная и, тем не менее, безошибочно узнаваемая в своей классической первооснове.

Новый шаг вперед Посохину удалось сделать в проекте комплекса Академии общественных наук (1972—1988). Это действительно шаг вперед в разработке на нашей почве новых возможностей новой архитектуры. Композиция построена на резком, контрастно акцентированном сочетании распластанной четырехэтажной огромной по площади и квадратной в плане зоны учебного назначения и размещенного за ней разноэтажного куста подчеркнуто устремленных ввысь корпусов аспирантских общежитий – скомпонованных крестообразно в плане и как бы врезанных друг в друга параллелепипедов. Архитектура комплекса напряженно живет, вроде бы даже движется. Весь этот буквально трепещущий вертикализм, напрягающийся по мере ухода в высоту и как бы растворяющийся в воздухе в венчаниях объемов, неожиданно перекликается с мотивами высотного дома на площади Восстания.

Михаил Васильевич Посохин увлекался также рисунком и живописью. Хорошо владея разнообразными графическими средствами, он создал галерею интересных рисунков и акварелей. Это наброски в путевых альбомах, всегда сопровождающих его в поездках по стране и за рубежом. Уверенными, быстрыми штрихами они передают живое впечатление от виденного и убедительно воссоздают неповторимый облик старых русских городов, памятников отечественного и мирового зодчества.

Есть несомненная связь между творчеством Посохина – архитектора и художника. Стремясь отчетливее донести до зрителя идейный смысл своих сооружений, он часто обращался к синтезу архитектуры и изобразительных искусств. При этом силу эмоционального воздействия этих искусств он видел не в количественном увеличении их элементов, а в самом приеме включения этих элементов в композицию, в их взаимодействии с общим архитектурным замыслом.

Логичным продолжением творчества Посохина была педагогическая деятельность и выступления в печати. В течение ряда лет он вел архитектурное проектирование в Московском архитектурном институте.

Работая над очередной архитектурной темой, Посохин стремился теоретически осмыслить связанные с ней задачи, обобщить свой конкретный опыт и познакомить с ним широкую общественность. Этот постоянный критический анализ сделанного является неотъемлемой частью его творческого метода. Обобщающим трудом, в котором мастер наиболее полно излагает свое творческое кредо, является книга «Город для человека». Красной нитью в книге проходит мысль о многогранности

понятия архитектуры, о том, что нет «искусства, в большей степени объединяющего успехи многих отраслей знаний, чем архитектура».

Михаил Васильевич Посохин умер 22 января 1989 года.

ЭЭРО СААРИНЕН
(1910—1961)

Ээро Сааринен – один из крупнейших архитекторов США послевоенного времени – родился 20 августа 1910 года в Киркконумми, в Финляндии. Его отцом был знаменитый финский архитектор Элиэл Сааринен. В 1923 году семья Сааринена переехала в Соединенные Штаты Америки, и фактически формирование творческой индивидуальности Ээро происходило в этой стране.

Уже с юных лет отец привлекал Ээро к проектированию. Его мать была скульптором, и в душе мальчика с детства шла борьба между влечениями к архитектуре и к скульптуре. Он решает стать скульптором и в 1929 году едет учиться в Париж. Через год Ээро меняет решение, возвращается в США и поступает на архитектурный факультет Йельского университета. Однако увлечение скульптурой оказало в дальнейшем значительное влияние на подход Сааринена к вопросамформообразования.

В 1934 году после окончания университета Сааринен на два года уезжает в Европу, где знакомится с новейшими архитектурными направлениями.

Воспитанный на эклектической архитектуре США, на фоне которой творческие принципы его отца казались вершиной новаторства, Сааринен открывает для себя в европейской архитектуре новые пути. В США он возвращается убежденным сторонником функционализма, который во второй половине 1930-х годов начинает постепенно все больше влиять на американскую архитектуру.

Однако, работая в мастерской отца, Ээро был вынужден учитывать общую творческую направленность выходящих из мастерской проектов. Все созданные им совместно с отцом произведения несут на себе отпечаток творческого кредо Сааринена-старшего. Очевидно, молодой архитектор сознательно подавлял свои симпатии к новейшей архитектуре, что было вызвано большим уважением к творческой последовательности Элиела Сааринена, который до последних лет своей жизни оставался верен традициям финской архитектуры начала XX века.

Работая в мастерской отца, Ээро успешно участвует в национальных и международных конкурсах. Его проект памятника Джефферсону в Сент-Луисе удостоился первой премии на конкурсе 1949 года. Монумент, осуществленный по этому проекту лишь в середине шестидесятых годов, представляет собой высокую параболическую арку из нержавеющей стали, стоящую среди зелени парка на берегу реки.

После смерти отца в 1950 году Сааринен резко меняет направленность работы архитектурной мастерской, не останавливаясь перед коренным изменением уже находившихся в стадии завершения проектов.

Первой крупной работой, принесшей Сааринену широкую известность, был ансамбль зданий технического центра фирмы «Дженерал моторс» в Уоррене, штат Мичиган (1951—1955). Этот комплекс был назван в архитектурной печати «промышленным Версалем».

Разработка проекта одного из технических центров крупнейшей монополистической компании «Дженерал моторс» была начата еще при жизни Сааринена-старшего. Ээро создает совершенно новый вариант проекта, разработка и осуществление которого заняли по времени почти половину его самостоятельной творческой деятельности.

Некоторые критики увидели в нем блестящее подражание Мису ван дер Роэ, другие находили значительно большее разнообразие композиционных приемов, в которых проявилась индивидуальность автора. И лишь немногие осознали значение новых идей, заложенных в архитектуре этого ансамбля. Хотя все здания центра прекрасно отвечают своему назначению, их архитектуру уже нельзя считать традиционно-функционалистической. Уже здесь для Сааринена выявление функции перестало быть конечной целью произведения архитектуры.

Затем Сааринен строит аудиторию Массачусетсского технологического института (1955), где оболочка в форме одной восьмой шара, опирающаяся на три точки, применена явно в формальных целях, так как внутри это сооружение не представляет собой единого пространства (как это можно предположить по его внешнему облику), а разделено на два этажа с несколькими помещениями.

Несмотря на признание его ранних работ, Ээро Сааринен во второй половине 1950-х годов резко изменяет направление своего творчества, стремясь к усилению пластической выразительности форм и утверждению собственно эстетических ценностей архитектуры.

В начале своей деятельности Сааринен находился под влиянием Миса ван дер Роэ. В его ранних работах можно увидеть оригинальное воплощение идей универсального пространства, призывов к анонимной архитектуре. Однако наиболее существенный вклад Сааринена в теорию архитектуры был связан с дальнейшей разработкой принципов «органичной архитектуры», последним крупным представителем которой был Ф.Л. Райт.

Сааринен исходил из идеи, что развитие архитектурной композиции можно уподобить развитию биологического организма на основе заложенного в нем генетического кода. Следуя этому принципу, Сааринен создает здания аэровокзала им. Дж. Кеннеди в Нью-Йорке (1956—1962), аэропорта им. Даллеса в Вашингтоне (1958—1962) и крытого хоккейного стадиона Йельского университета (1958). Своим пренебрежением к последовательности утверждения в каждой новой постройке собственной манеры Сааринен как бы демонстрирует широту стилистического диапазона сформулированного им принципа формообразования.

Ярко эти тенденции проявились в его проекте аэровокзала в Нью-Йорке, построенного уже после смерти автора. Здесь сложное сочетание сводов и пластические формы криволинейных железобетонных опор использованы для придания облику здания экспрессионистической выразительности, для создания образа «взлетающей птицы».

Во второй половине 1950-х годов Сааринен становится лидером нового направления американской архитектуры. Излагая свои теоретические позиции в многочисленных статьях и выступлениях, Сааринен привлекает широкий круг архитектурных проблем. Особое значение он придает эмоциональной и психологической функции

архитектуры, а также возможностям использования традиционных форм – проблемам, недальновидно отвергнутым сторонниками ортодоксального функционализма.

Он отдал дань своеобразному «неоакадемизму» в зданиях американских посольств в Лондоне и Осло. Жилой комплекс Йельского университета (1962) – пример оригинального творческого прочтения готики.

В одном из своих последних проектов, также осуществленном уже после его смерти (1963), – аэровокзале в Вашингтоне – Сааринен более органично и оправданно применяет криволинейное покрытие. Основное прямоугольное в плане помещение аэропорта перекрыто здесь висячей конструкцией, концы тросов которой заделаны в две продольные балки, опирающиеся с каждой стороны на шестнадцать наклоненных в наружную сторону железобетонных пилонов. Получилась удивительно простая и выразительная композиция, зрительная легкость которой хорошо подчеркивается громоздкими формами наблюдательной вышки, композиции и силуэту которой намеренно придана приземистость и тяжеловесность, «ультрасовременность».

В 1960-е годы в архитектуре все более заметной становится тенденция при строительстве деловых зданий отказаться от легких стеклянных призм в духе «школы Миса» и перейти к более устойчивым по отношению к колебаниям моды формам. Сказывается здесь и стремление придать этим сооружениям более солидный облик, используя для этого испытанные вечные материалы.

Такие отдельные, еще только намечавшиеся на рубеже 1950-х и 1960-х годов новые черты архитектуры делового здания были в концентрированном виде и с большим художественным мастерством воплощены Саариненом в последнем проекте для компании «Колумбия бродкастинг» в Нью-Йорке. В поисках облика высотного делового здания это произведение Сааринена имеет, пожалуй, не меньшее значение, чем имел в свое время проект здания «Чикаго Трибюн» Гропиуса.

Административное здание радиотелевизионной компании «Колумбия бродкастинг», построенное в 1965 году, представляет собой почти квадратную в плане монументальную 38-этажную башню. Здесь Сааринен, по его словам, искал «форму, которая выражает творческий и динамический дух электронных средств связи». Он не ставит здание на открытые опоры и никак не подчеркивает цоколь, а, наоборот, заглубляет окружающую эспланаду: башня как бы вырастает из земли подобно монолитному кристаллу. Несущие железобетонные конструкции не только выявлены на фасадах, но их роль во внешнем облике сооружения нарочито акцентирована за счет увеличения размеров выходящих на фасад пятидесяти треугольных пилонов, в которых оставлены пустоты для размещения вертикальных технических коммуникаций. Наружные грани треугольных столбов облицованы черным полированным канадским гранитом, обработанным специальным лаком для придания ему блеска.

«С самого начала, – писал об этом сооружении Сааринен, – я представлял себе здание «темным», потому что оно казалось более спокойным, более преисполненным достоинства, более подходящим к окружению и «вне времени». Я его видел массивным из бетона, облицованного гранитом, я его хотел создать вросшим в землю и

вертикальным».

С этим произведением Сааринена повторилась история, характерная и для многих других его работ. Проект был весьма прохладно встречен критикой, а Сибил Моголь-Надь считала даже, что никакие достоинства проекта «не помешают зданию остаться не чем иным, как дымовой трубой, вырисовывающейся на фоне задымленного неба самого большого города Америки». Однако после завершения строительства этот гранитный исполин получил большой приз Американского архитектурного института в 1966 году, как «здание, отличающееся чистотой форм, простотой и строгостью», в облике которого «сочетается сила с элегантностью».

Простота внешней формы этого произведения свидетельствует о разнообразии творческих поисков Сааринена. И все же, оценивая его последние работы, необходимо выделить стремление архитектора не к геометрической простоте формы, а к ее пластичности, скульптурности. Сааринен как бы лепит форму, создавая сложные объемы и пространства. Это были осознанные поиски новых путей развития архитектуры.

Мишель Рагон в статье «Куда идет американская архитектура» так оценивал эти поиски: «Пуризм Миса ван дер Роэ, функционализм Гропиуса вызвали реакцию, это особенно ярко проявилось у Сааринена, который перерезал пуповину, соединяющую его с Мисом ван дер Роэ, и создал удивительнейшие архитектурные скульптуры, такие как стадион для хоккея в Йельском университете или здание аэровокзала в Нью-Йорке». И далее, назвав Сааринена «последним Великим» американской архитектуры, Рагон уточняет, что, по его мнению, Сааринен «следующая величина после Гропиуса и Миса ван дер Роэ».

Сааринен умер 1 июля 1961 года в расцвете творческих сил. Большинство созданных им в последнее десятилетие произведений обошло мировую печать и получило признание архитектурной общественности. Подводя итоги столетнего развития архитектуры, французский журнал так определил место Сааринена в мировой и американской архитектуре: «Современная архитектура потеряла в нем не только выдающегося мастера, но и человека, влияние и притягательная сила которого способны были привлечь к нему большую группу молодых американских архитекторов, стоящих сейчас на распутье перед выбором творческого направления».

КЕНДЗО ТАНГЕ
(1913—2005)

Кендзо Танге – бесспорно, крупнейший японский архитектор 20-го столетия. Его творчество по своему характеру глубоко национально, однако вместе с тем Танге принадлежит к числу зодчих, чье значение не ограничено рамками национальной культуры. Его произведения дерзки и необычны, их новизна объясняется бескомпромиссным поиском правдивого отражения действительности.

Кендзо Танге родился 4 сентября 1913 года в городе Сакаи (префектура Осака). Школьные годы его прошли в Имабари (префектура Эхимэ на острове Сикоку) и Хиросиме. Все эти города лежат на берегах Сэто Найкай, японского Внутреннего моря, в чем некоторые критики усматривают причину тяготения Танге к творчеству Ле Корбюзье,

представителя средиземноморской традиции в «новой архитектуре» Запада.

На архитектурный факультет Токийского университета Танге поступил в 1935 году, а в 1938 году, по его окончании, стал работать в ателье архитектора Кунио Маэкава.

Маэкава, под руководством которого Танге начинал свою деятельность, передал ему свое увлечение идеями учителя и достаточно серьезное представление о его творческом методе.

В период работы у Маэкавы Танге написал свой первый литературный труд – эссе о Микеланджело (1939). Тема была неожиданной для ученика и помощника рассудочного мастера. Сам выбор ее свидетельствовал о сомнении в непреложности догм ортодоксального функционализма, безоговорочно отвергавшего значение искусства ренессанса, и о поиске – пока интуитивном – своего направления. В этом эссе Танге впервые касается идей, которые многое определили в его творческой биографии его интересует сочетание рационально-эстетического и стихийно-чувственного, «аполлонического» и «дионисийского» начал в едином потоке творчества. Танге проводит казавшуюся в то время неожиданной параллель между Микеланджело и Ле Корбюзье, как открывателями нового, достигающими зрелых результатов на новых, открытых ими путях. Время подтвердило меткость этого сравнения, а вместе с тем и чуткость Танге к тенденциям, обладающим перспективой развития.

Деятельность Танге начиналась в тяжелый для японского народа период. Во второй половине 1930-х годов в правящих кругах Японии взяли верх наиболее агрессивные политики. Свертывание мирного строительства сказалось, прежде всего, на сторонниках «новой архитектуры», стремившихся сохранить верность ее принципам. Испытывало трудности и ателье Маэкавы. Из-за отсутствия работы Танге был вынужден в 1941 году перейти в аспирантуру Токийского университета.

Во время Второй мировой войны «бумажное проектирование» стало единственной формой деятельности для архитекторов, еще не попавших под «тотальные мобилизации». Танге в 1942—1943 годах выполнил несколько конкурсных проектов. Они имели успех и, казалось, не противоречили официальным лозунгам «японского духа»: их прототипами послужили святилище в Исе и комплекс императорского дворца в Киото. Но отнюдь не шовинистические устремления руководили творчеством архитектора. Отталкиваясь от классических образцов, Танге стремился проникнуть в искусство организации архитектурного пространства, среды, окружающей человека. Замкнутую форму недоступного для непосвященных ансамбля в Исе он переосмысляет, совершенно неожиданно сочетая ее элементы с интерпретацией древнегреческой агоры. Агора, место общения людей, становится его мечтой: японские города не имеют общественных площадей, феодальная диктатура не допускала развития социальных функций, которым площадь служила в европейских городах.

В первые послевоенные годы Танге создал несколько градостроительных проектов, самым крупным среди которых был генплан Хиросимы, разработанный вместе с Асадой, Отани и Исикавой в 1947 году.

Он следовал принципам функционализма, но стремился воплотить и мысли, выходящие за его пределы. Столкновение с действительностью быстро развеяло иллюзии. Танге понял, что города преобразуются не одной лишь силой замысла, но складываются в сложном взаимодействии социальных, экономических и политических реальностей.

Работа над генеральным планом Хиросимы стала для Танге как бы подготовительным этапом к проектированию мемориального комплекса мира в этом городе (1949—1956).

Этот ансамбль – суровое напоминание об уязвимости человеческих ценностей и об их мужественном утверждении. В основе композиции – сугубо национальное по духу представление о пространстве-символе. Пустота площади, первого звена системы, кажется зловеще громадной среди пестрой и суетливой тесноты современной Хиросимы. Производимый ею эффект особенно впечатляющ для японцев, которым вообще непривычно открытое пространство, нарушающее непрерывность «городской ткани», плотной в городах Японии, как нигде в мире.

Мемориал в Хиросиме был первым произведением японского архитектора, вносившим нечто существенно новое в развитие современной архитектуры. Танге стал одним из наиболее известных и влиятельных архитекторов современности. Он превратился и в единственного властителя дум архитектурной молодежи Японии, отодвинув на задний план старых лидеров – Маэкаву, Сакакуру, Раймонда.

В 1953 году было завершено строительство спроектированной Танге детской библиотеки в Хиросиме. Композиция этого изящного сооружения связала чуждую японской традиции конструкцию с традиционной зрительной раскрытостью вовне и со столь же традиционной легкостью постройки.

В 1951—1953 годах Танге строит собственный дом в пригороде Токио. Здесь он использует – едва ли не единственный раз – традиционные материалы: дерево, черепицу, перегородки, затянутые рисовой бумагой.

За этим единственным исключением, деятельность Танге в 1950-е годы была связана со строительством крупных общественных зданий, типы которых были новыми для Японии. Большую часть заказов его мастерской составляли здания для выборных органов местной администрации.

В 1952—1957 годах Танге работал над комплексом муниципалитета в Токио. Он стремился создать нечто отвечающее типу ратуши, сложившемуся в Западной Европе в конце средневековья, – здание как средоточие общественной жизни города, «имеющее отношение к каждому из его жителей». Создавая в 1955—1957 годах ратушу в Кураеси и мемориальный зал Суми в Итиномия, Танге использует для бетонных конструкций тектонические закономерности традиционной стоечно-балочной системы.

В преувеличенности масс Танге искал сближения с не отмеченной официальными историками линией японского искусства – простонародной, крестьянской, с грубоватыми постройками деревень. Самое известное среди традиционалистских произведений Танге – здание офисов и конференц-зала совета префектуры Кагава в ее центре – тихом городке Такамацу на острове Сикоку (1955—1958).

Важным этапом в развитии пластического языка архитектуры Танге было создание зала собраний в городе Сидзуока (1956—1957), используемого теперь как крытый стадион. Быть может, в ходе этой работы Танге почувствовал в полной мере силу выразительности крупной формы. Во всяком случае, в последующих постройках основной объем являет единую целостность и уже не растворяется в нагромождении утрированных деталей.

Подобные черты отличают здание центра искусств Согэцу в Токио (1956—1958). Танге удается сохранить ощущение целостности главного объема, к которой он теперь стремится, даже в административном корпусе рекламного агентства «Дэнцу» в Осаке, «японском Милане» (1957—1960). Используя глухие плоскости там, где на фасад выходят не нуждающиеся в естественном свете радио – и телестудии, вводя глубокие лоджии на флангах, организуя солнцезащиту, Танге достигает богатой ритмической системы, далекой от механистических схем стандартных конторских зданий Токио и Осаки.

Здание ратуши в Курасики (1958—1960), которое кажется мощным монолитом, высящимся среди пыльной площади уютного старинного городка, стало завершающим аккордом творчества Танге в 1950-е годы. Контрастно введенное в сложившуюся среду, оно закрепило роль центра за историческим ядром города, который на рубеже 1960-х годов был втянут в активное промышленное развитие. Этот сознательный жест, предопределивший судьбу старых кварталов, – свидетельство убежденности Танге в том, что необходимы кардинальные преобразования.

Тема традиций и их роли для творчества современного художника в 1950-е годы преобладает в литературных работах Танге. Большим эссе в книге «Кацура. Традиции и творчество в японской архитектуре» (1960) он как бы подводит итог своим размышлениям о двойственности японской традиции, стремится предметно показать борьбу в ней двух культур – простонародной и аристократической. К подобному типу эссе относится и книга о святилище в Исе, опубликованная двумя годами позже.

К концу 1950-х годов разнообразных построек, спроектированных Танге, было уже довольно много. Все они, однако, за исключением мемориала в Хиросиме, потонули в хаотической городской среде. Их полноценному использованию и восприятию препятствовали и неупорядоченность непосредственного окружения, и случайность их места в системе города.

На международной конференции по дизайну в Токио (1960) Танге декларирует как главную задачу творческого созидания «наведение мостов» через углубляющуюся пропасть между человеком и техникой. При его сочувственной поддержке на конференции выступила группа молодых японских архитекторов, возглавлявшаяся Киенори Кикутаке, Кисе Курокавой и критиком Нобуру Кавадзоэ. Эта группа выступает против завершенности архитектурной формы и попыток связать ее с человеческим масштабом. Ее члены применяют к структуре города понятие «метаболизма» – циклической последовательности стадий развития, в которой они видят отражение динамики человеческого общества.

Под впечатлением идей этой талантливой и агрессивной молодежи Танге создает утопический проект «Токио-1960». Для него эта работа была

этапной – от функционалистического творческого метода, пусть усовершенствованного, совершался переход к структурному методу, основанному на логике системы коммуникаций, физических и визуальных. Материальные структуры в проекте Токио рассматриваются как символические, они образуют систему, открытую для дальнейшего развития и изменений.

Танге исходит из того, что дальнейшее разрастание гигантского города, население которого превысило десять миллионов и увеличивается на триста тысяч человек в год, неизбежно. Он ищет систему, при которой «сверхгород» сохранил бы жизнеспособность. Проблема для него целиком сосредоточивается в организации систем коммуникаций. Само движение выступает как символ города-гиганта, его специфической жизни.

Рассматривать архитектурные проблемы любого масштаба через призму градостроительного мышления стало определяющим принципом Танге в 1960-е годы. В 1961 году он возглавил группу «URTEK», которая стремилась соединить воедино архитектуру с теорией градостроительства на основе идей, сформулированных в плане «Токио-1960». Группа, включавшая людей разных профессий – архитекторов, социологов, технологов, инженеров-конструкторов, – участвовала во многих крупных работах ателье Танге и занималась исследованием проблемы реконструкции городов. Широта замыслов, однако, неизменно сталкивалась с хаосом частного землевладения и стихией капиталистической экономики. Идеи оставались неосуществленными или осуществлялись фрагментарно.

Вершиной творческой карьеры Танге стал комплекс спортивных сооружений «Йойоги», построенный к Олимпийским играм 1964 года, проходившим в Токио. Два могучих объема как бы вырастают здесь из земной поверхности. Они связаны динамикой криволинейных форм и соединены между собой – и физически и зрительно – низким прямоугольным подиумом. Извне объемы кажутся сгустками материи, вовлеченной в движение гигантского вихря. Внутри объемов открываются огромные пространства, сформированные конструкцией из напряженных стальных тросов.

Больший объем заключает в себе плавательный бассейн, меньший – универсальный спортивный зал. Громадные внутренние пространства не только физически объединяют участников и зрителей спортивных состязаний – напряженная динамика их формы рождает своеобразное «чувство локтя». Как главное в функции сооружений архитектор избрал общую идею Олимпийских игр – сближение людей на основе благородного, «рыцарственного» соперничества. Эта идея стала основой символического образа.

Сила выразительности спортивного комплекса «Йойоги» увлекает. Однако внимательный анализ позволяет обнаружить неразделимую связь пластичности, почти скульптурной, со строгой логикой построения пространства, функцией и конструкцией. Сложнейшие формы кровель обеспечивают не только эффективное использование материала, но и условия кондиционирования воздуха и акустики залов. Чувство и разум, художественная интуиция и точный инженерный расчет соединились. Такой результат был достигнут, в большой мере, благодаря

гармоническому сотрудничеству между Танге и инженером-конструктором Есикацу Цубои.

Олимпийские сооружения сложились во фрагмент городского ландшафта нового типа, нетрадиционного для Японии. Расположенные на участке близ крупных транспортных артерий Токио, они образовали заметную веху среди угнетающего хаоса японской столицы, своего рода заповедный участок архитектурной гармонии.

Почти в одно время с комплексом «Йойоги» Танге работал над крытым стадионом префектуры Кагава в Такамацу (1962—1964). И здесь стремление создать крупную символическую форму, рационально организованную «функциональную» скульптуру было положено в основу работы над композицией.

В 1963—1964 годах по проекту Танге, разработанному также с участием Цубои, был построен собор Св. Марии в Токио. Архитектурная форма собора не связана какими-либо ассоциациями с национальной традицией. Однако сам характер образного мышления Танге определил ее специфику, свидетельствующую о принадлежности здания японской культуре.

Первая половина 1960-х годов – самый плодотворный период для Танге. Постройкой, завершившей этот период, стало здание центра коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу (1962—1967). Здесь в пределах одного здания Танге стремился осуществить идеи плана «Токио-1960». В сооружении как бы заложен «генетический код» развития городского организма нового типа. Вместе с тем оно было реализацией идеи многофункционального использования зданий и городских структур, заявленной в «Манифесте» японских метаболистов, сочетая в единой структуре элементы постоянные, устойчивые и гибкие, меняющиеся, допускающие различное использование. Традиционным представлениям о завершенной гармоничной композиции полемически противопоставлена система, открытая для дальнейшего развития, незаконченность которой получила символическое значение. Для Танге это был жест солидарности с группой метаболистов, о присоединении к которой он заявил в 1964 году.

Своеобразная выразительность здания неотделима от его символической незавершенности. Не все пространства между ядрами обслуживания заполнены и использованы – пустоты Танге оправдывает как резерв для расширения и роста. Однако если этот рост будет осуществляться, пустоты постепенно заполнятся и острая формальная выразительность композиции исчезнет. Фиктивность открытой системы, которая заявлена символически, но может быть осуществлена лишь ценой уничтожения символа, определяет внутреннюю противоречивость композиции.

Здание в Кофу находится где-то около нижнего предела абсолютной величины, позволяющей, по мнению Танге, воплотить принципы его урбанистической теории. Однако оно еще достаточно велико и достаточно сложно для того, чтобы создать образ городского организма, растущего по «генетической программе» метаболистов. Но в 1966—1967 годах, когда экономическая конъюнктура изменилась к худшему и новый заказчик, – газетная и радиовещательная компания «Сидзуока» – выдвинул жесткие ограничения программы, Танге вновь обращается к той

же архитектурной теме. Форма здания строится на обнаженных контрастах, на режущих глаз диссонансах. Это уже символ не города будущего, а современной Японии. Образ здания воплощает призыв изменить условия, которыми сковано развитие жизни.

Впервые Танге удается связать свои идеи с реальными задачами реконструкции и развития города при проектировании центра югославского города Скопье, разрушенного землетрясением 1963 года. На проект центра под эгидой ООН в 1964 году был проведен международный конкурс, первую премию присудили Танге и его бригаде.

Главной идеей проекта было внести четкую структуру в пространство центра, организуя стройную систему транспортных коммуникаций и создавая крупные символические формы, облегчающие людям восприятие города как целого. Символы, по мысли Танге, должны выражать характер использования городских пространств таким образом, чтобы побуждать горожан к участию в общественной жизни.

В работе над проектом Всемирной выставки «ЭКСПО-70» в Осаке Танге, столкнувшись с особенно сложными формами коллективного труда, сумел, однако, тактично и мудро провести глубоко личную идею, определившую общий характер комплекса, не ущемляя проявления индивидуальности других архитекторов. Танге принадлежит идея разветвленной системы обслуживания, обеспечивающей не только физическую связность огромной коллекции павильонов, но и вносящей гармонию и порядок.

Всемирная выставка с ее грандиозными потоками людей казалась Танге испытательным полигоном для новых градостроительных идей. Он осуществил здесь идею непрерывности городских структур, заявленную еще в проекте «Токио-1960», и старался исследовать возможности структурной организации обширного пространства. Инфраструктуры ЭКСПО проектировались им с расчетом, что после завершения временных функций выставки они станут основой для развития нового города-спутника Осаки. Однако и эта мечта, выросшая на рациональной основе, оказалась иллюзией. Когда погасли выставочные огни, территория была практически заброшена.

Одновременно с работами для выставки Танге руководил целой серией архитектурно-градостроительных проектов, выполнявшихся группой «URTEK» и его мастерской в Токийском университете Среди них – генеральный план спортивного парка Флашинг-Мидоус в Нью-Йорке (1967), генеральные планы центра Киото (1967—1968), города Мориока (1970—1971), спортивный центр и аэропорт в Кувейте (1969), вокзал в Скопье (1970) и др.

Эта серия проектов-исследований послужила фундаментом для глубоко продуманного плана развития Болоньи – одного из древних очагов культуры Италии (1969—1970). Танге был приглашен возглавить эту работу муниципалитетом, левое большинство которого было озабочено судьбой культурных ценностей города, подвергающихся медленной эрозии под непрерывным давлением «деловой жизни», захлестнувшей исторический центр.

Основной смысл его предложения – защитить историческую часть города, освободив ее от избыточного давления функций. Для этого Танге

проектирует вне старого центра, но в органической связи с ним новое «сити» – крупную зону деловых, торговых и учебных учреждений, оставляя за исторически сложившимся районом роль центра культурной и общественной жизни.

Мысли Танге все больше занимает исследование вопросов расселения на всей территории Японского архипелага, ставших в сознании мыслящих японцев проблемами выживания или гибельного упадка нации. В 1967 году он опубликовал исследование «Образ Японского архипелага в будущем», где доказывает спасительность перехода от развития хаотических агломераций вокруг «сверхгородов» к линейной системе, основанной на мощном коммуникационном стволе, который связал бы в органическое целое все центры страны. Свобода пространственных передвижений, облегчающая социальные контакты, приводит Танге к размышлениям о переходе к «открытому обществу» и его благотворных последствиях.

Во всех поисках и заблуждениях Танге неизменно остается большим художником. И результаты его творчества – как у любого подлинного художника – значительнее тех концепций, которые он формулирует.

P.S. Кендзо Танге ушел из жизни 22 марта 2005 года.

ЙОРН УТЗОН
(род. 1918)

Йорн Утзон родился 9 апреля 1918 года и вырос в Дании. Период учения Йорна в архитектурной школе при Академии искусств в Копенгагене (1937—1942) совпал с немецкой оккупацией Дании. В архитектурной школе Утзон учился у известных датских архитекторов – Штеена Элера Расмуссена и Кая Фискера, в творчестве которых нашло отражение стремление скандинавских архитекторов 1930-х годов увязать прогрессивные основы функционализма с национальными традициями.

Начало творческой деятельности Утзона было связано с его трехлетней работой в Стокгольме (1942—1945). В это время он находился под влиянием работ Э.Г. Асплунда – одного из наиболее ярких представителей шведского функционализма 1930-х годов. В годы Второй мировой войны в Швеции благодаря ее нейтралитету не прекращалось строительство. Поиски национального своеобразия современной архитектуры велись в условиях крайней экономии средств, связанной, в частности, с прекращением импорта цемента и некоторых других строительных материалов. Использовались дешевые местные материалы – неоштукатуренный кирпич и дерево. Рациональная организация пространства сочеталась с лаконизмом форм. Это привело к появлению в шведской архитектуре течений, получивших впоследствии название «неоэмпиризма».

По мнению архитектора Тобиаса Фабера, большое значение для творческого развития Утзона имела его дружба и совместная работа с Арне Корсмо – лидером норвежских последователей Миса ван дер Роэ.

Поездка в США и встреча там с Ф.Л. Райтом, а также работа в мастерской Алвара Аалто в Хельсинки (1946) были дальнейшими этапами творческого развития Утзона, оказавшими, по-видимому, значительное влияние на восприятие им принципов органической архитектуры.

Вскоре Утзон стал работать в собственной мастерской. В 1948 году он встретился в Париже с Фернаном Леже и Ле Корбюзье. Утзон, как и многие архитекторы его поколения, стремился увидеть мир непосредственно в материальном воплощении. В 1948 году он побывал в Марокко, где, в частности, он отметил единство строительного облика деревни и окружающего ландшафта, что объяснялось однородностью материала – глины. Когда Утзон позже строил многоэтажные жилые массивы, например Фреденсборг, они во многом отражали впечатление о единстве примитивных построек в Марокко.

В качестве стипендиата Утзон отправился в 1949 году в Соединенные Штаты, а затем в Южную Америку. Он жил некоторое время вместе с Франком Ллойдом Райтом в Западном и Восточном Тейлизине, общался с Мисом ван дер Роэ. Наибольшее впечатление произвела на него древняя архитектура майя и ацтеков. В их святилищах архитектор нашел отклик тому, что еще дремало в его творческом воображении: мощные горизонтальные плоскости как главное средство архитектурного выражения.

Вернувшись в Данию, архитектор принимает участие в многочисленных конкурсах. Например, в 1946 году он создает проект «Кристалл Паласа» в Лондоне совместно с Тобиасом Фабером и Могенсом Ирмингом.

В 1950-х годах Утзон получает ряд премий на шведских конкурсах, в частности за проект жилого дома в Элинберге. Однако по его проектам строили мало.

Первые осуществленные постройки Утзона относятся к 1950-м годам. В 1952 году он строит собственный дом в Хелебске близ Копенгагена и жилой дом в Холте (1952—1953). Асимметричный план и свободное пространственное решение этих приподнятых на железобетонные опоры протяженных зданий свидетельствуют о влиянии на творчество Утзона принципов органической архитектуры.

Также в 1950-е годы Утзон строит очень простые по планировке и объемно-пространственной композиции кирпичные дома атриумного типа. Так, в Кинго близ Эльсинора по его проектам был сооружен поселок из 631 стоящих друг против друга домов с подчеркнуто тяжеловесными, выходящими на улицу глухими стенами, прорезанными небольшими проемами.

В 1957 году Утзону удалось познакомиться с культурами Китая, Непала, Индии и Японии. Зодчий оценил и понял различие между китайской и японской архитектурой: его поразило, между прочим, что в Японии измерения производят гибким тросом, а не жесткой масштабной линейкой, как в Китае, и он обнаружил, каким образом это отражалось на характере сооружений.

Интересные встречи дали новый импульс его творчеству. В Пекине он познакомился с профессором Лиангом, который перевел с древнекитайского на современный китайский язык семь томов строительных законов, действовавших восемьсот лет назад. Система стандартных строительных деталей была тогда разработана до мельчайших подробностей, но не только в части их размеров, как в наше время, а во всех возможных комбинациях, с учетом их символического

значения.

В 1957 году на конкурсе в Сиднее неожиданно для Утзона первой премией был удостоен его проект Оперного театра. Этот успех был во многом заслугой Сааринена, который сразу понял значимость проекта и добился его признания со стороны международного жюри. Для осуществления надзора за сложным строительством Оперного театра Утзон в марте 1963 года выехал в Сидней.

Архитектора вдохновляли грандиозные террасообразные сооружения ацтеков и майя. Много лет спустя в статье «Площадки и плоскости» Утзон указывал на горизонтальные плоскости как архитектурное средство выражения: «Плоскость в качестве архитектурного элемента очаровывает. Я влюбился в нее впервые во время моей поездки в Мексику в 1949 году, где я встретил самые различные виды плоскостных уровней как по величине, так и по технике их исполнения… Они излучали огромную мощь».

Везде – в Греции, на Среднем Востоке, в Индии – Утзон воспринимал горизонтальную плоскость как основу архитектурных композиций.

Когда он изображает сущность японского дома на рисунке, то изображает крышу, парящую над полом, без прозрачных стен. Пол традиционного японского дома образует изящную, похожую на мостик, платформу. Эта японская платформа подобна столешнице, но по крышке стола не ходят. Она составляет часть мебели.

Если он рисовал облака над морем, то отмечал резкую линию горизонта воды и над нею кажущуюся горизонтальную поверхность кучевых облаков. Это как бы прелюдия к сводам его Оперного театра и выявляет смысл, который он в них вложил. В своем творческом воображении он видел своды, парящие над горизонтальной плоскостью. Кроме того, само здание стоит на определенно акцентированной плоскости. «Идея заключалась в том, чтобы уровень плоскости как ножом резко разделял первичные и вторичные функции театра. На ее верхней части зрителям демонстрируют произведения искусства, а внизу, под площадкой, расположена вся вспомогательная техника», – писал в свое время Утзон.

Интересно отметить, что общественное мнение в целом отрицательно оценивало своды Оперного театра в Сиднее. Это был необычный ряд из десяти сводов, расположенных ступенчато один за другим и достигающих высоты шестидесяти метров. Наиболее распространенное возражение заключалось в том, что пересечение плоскостей соседних сводов-оболочек решено произвольно, поскольку не существует осязаемой связи между внешним и внутренним пространством, и что высокая, по существу четырехугольная сценическая коробка перекрыта без видимых оснований огромным сводом в форме крыла птицы. «Оболочки» – так именует Йорн Утзон свои ступенчато расположенные своды – фактически излишни, если признавать в архитектуре только функциональное содержание. Но после полувекового развития новая архитектура завоевала право на большую свободу выражения в сооружениях, выходящих за пределы простой утилитарности.

Понятно, что только подлинный зодчий и в редких случаях может осмелиться проявить независимость архитектурного выражения. Рядовой архитектор на данной ступени развития будет обречен на неудачу или на искажение своего замысла.

Для Утзона характерны стремление к тесному контакту с природой, понимание архитектуры прошлого и умение полностью использовать современные методы строительного производства, в первую очередь заводское изготовление сборных деталей. Такой творческий синтез приводит к сооружениям, далеким от «зданий-машин», и приближается к органическому пониманию архитектуры. Так, например, вертикальная стеклянная стена, подвешенная к сводам Оперного театра, образует гибкую связь между сводами и горизонтальной поверхностью пола. Зрителю вертикальная стеклянная стена представляется благодаря ее отражательной способности несущей. Архитектор стремился превратить абстрактную вертикальную стеклянную плоскость в динамически гибкую структуру, состоящую из отдельных элементов, напоминающую, по словам Утзона, крылья летящей птицы.

Утзон стремился выразить архитектурную идею парящего свода. Но архитектурный проект еще должен быть и реализован. В публикации об Оперном театре в 1962 году Утзон приводит математический расчет свода, исходя из его сферической формы, и помещает наброски первых эскизов этого архитектурного решения. Таким образом, показаны оба полюса: непосредственный сгусток воображения и его практическое осуществление. Этот путь был весьма нелегким.

Сначала своды были нарисованы такими, какими они представлялись воображению архитектора. Датский конструктор Ове Аруп, который давно живет в Англии и самоотверженно помогает архитекторам в их поисках, поставил перед собой задачу, в своей мастерской найти путь к осуществлению задуманного Утзоном. Это ему не удалось. Но в мастерской Утзона в мае – октябре 1961 года произошли важные изменения – был осуществлен переход от плоскостного изображения на чертеже к пространственному представлению. Таким образом, стало возможным смонтировать высокие оболочки из сборных ребристых элементов, изготовленных частично на строительной площадке.

К чему все это? К чему потеря времени и денег? Только для того, чтобы иметь право выразить то, что создано воображением архитектора. Однако настойчивость, с какой было завоевано право на выражение своих замыслов, открыла новую главу в современной архитектуре.

Ээро Сааринен с самого начала понял, что Оперный театр в Сиднее станет одним из самых значительных сооружений нашей эпохи. Высоко расположенное на выступающем вперед полуострове здание Оперного театра гармонировало с окружающей его беспредельностью моря и неба.

Кроме проекта Сиднейского театра, подобный композиционный прием Утзон использовал в некоторых других своих работах: рабочей школе в Хойструпе (1959), жилом доме во Фредериксберге (1959), в сооружениях международной выставки в Копенгагене (1960), в многочисленных эскизных проектах, рисунках и набросках.

В июне 1964 года Йорн Утзон получил первую премию в конкурсе на проект нового здания театра в Цюрихе. Ситуация в этом случае абсолютно

отличалась от сиднейской. Задача состояла во включении нового здания театра в уже сложившуюся застройку и одновременном акцентировании его средствами градостроительства, а также в создании оживленного центра обширного района, тесно связанного с учебными заведениями: гимназией, университетом, высшим техническим училищем, клиниками и различными институтами.

В Цюрихе, в отличие от Сиднея, не нужны были сооружения устремленные в космос. Надо было найти пути сочетания с пуританской атмосферой города при полном сохранении собственного художественного видения. Здание театра поднимается ступенями в виде горизонтальных террас по склону возвышенности. Жюри отметило «плоский, рельефообразный ковер из зданий, складчатая конструкция крыш которых определяет характер облика сооружения». Выразительные уступы состоят из почти органически сформированных пространственных балок покрытия, которые уже встречались в здании Оперного театра в Сиднее. Изменение их профиля продиктовано статическим расчетом и связано с перекрытием необычайно больших пролетов. В здании Цюрихского театра они резко выступают из плоскости стены фасада, и их форма служит как бы пластической основой всего сооружения.

Авторский почерк чувствуется повсюду. В соответствии с условиями местности фойе расположено горизонтальными уступами и, как в Сиднее, во всю ширину уложены ступени лестницы, шествуя по которой, «зритель превращается в актера», как говорит Утзон в своем комментарии. Направление потока публики внутрь театра подчеркнуто не сводом, а «отступающим вглубь относительно плоскости фасада «входом»» (отзыв жюри). Как в Сиднее, так и в Цюрихе устройство сцены было одинаковым. В этом повинно не только задание на проектирование. В обоих театрах Утзон построил зрительный зал амфитеатром, «как глубокую раковину».

Йорн Утзон обладает редкой силой пространственного воображения, сочетающейся со способностью графического изображения. Зодчий стремится пластически выразить объемную форму средствами двумерного чертежа. Поэтому в его работе важную роль играет моделирование в натуральную величину.

Стин Эйлер Расмуссен, учитель Утзона, сказал как-то, что он особенно ценит в ученике способность пространственно решать как монументальное сооружение, так и массовую застройку, привлекая в одном случае богатейшую палитру архитектуры, а в другом – самые лаконичные и, тем не менее, выразительные средства.

ДЖЕЙМС СТЕРЛИНГ
(1926—1992)

Исследуя «феномен Стерлинга» и подчеркивая его несомненную творческую самобытность, Дж. Саммерсон поражается славе мастера, «учитывая, что, вероятно, не более трех-четырех его осуществленных зданий (ни одно из них не собор и не дворец вице-короля) известно сколько-нибудь значительной части населения». Причина тому, вне сомнения, яркая образность архитектуры, вместе с тем избавленная от налета крикливой рекламности, броскости, которыми грешат некоторые постмодернисты.

Джеймс Фрейзер Стерлинг родился 22 апреля 1926 года в Глазго. В тридцать лет он обратил на себя внимание, спроектировав совместно с Джеймсом Гованом жилой комплекс Хэм Коммон Флетс, архитектура которого несла на себе явную печать позднего стиля Ле Корбюзье.

А еще через три года Стерлинг в содружестве с тем же Гованом начал работу над проектом комплекса инженерного факультета Лейчестерского университета. Завершенная в 1964 году постройка в Лейчестере произвела фурор и стала поистине своего рода «парадигмой творчества» для целого творческого поколения.

Здесь архитектура как-то по-особому демонстративна в своей экспрессивности, геометризованной стилистике форм, подчеркнуто восходящих к «героическому периоду». В постройке заметно влияние советской архитектуры начальной поры, в частности работ К. Мельникова. Преувеличенная артикуляция архитектуры отразилась и в уступчатых очертаниях стен, и в намеренно агрессивной геометрии объемов, тем не менее, тщательно сбалансированных в своей асимметричной группировке, и в многообразном обыгрывании возможностей стекла, изобильное применение которого не столько облегчает, сколько подчеркивает тяжеловесность массивов кирпичной кладки.

Ломкая хрупкость стекла, контрастно оттеняющая кирпичные поверхности, и угрожающие тяжеловесные, нависающие и как бы наползающие друг на друга объемы, налет некой заостренной технизированности форм, особенно стеклянно-металлических, и как завершающий штрих – стационарный подъемный кран на крыше со свисающим металлическим тросом, – все это буквально поражало воображение и воспринималось как демонстративное, но несомненное возрождение на новом уровне характерных черт и мотивов архитектуры 1920-х годов. Именно Лейчестер открыл архитектурному миру Джеймса Стерлинга.

Затем последовала обрамленная опять же уступчатыми плоскостями «стеклянная симфония» исторической библиотеки Кембриджского университета (1964—1967) с почти столь же мощной артикуляцией форм. В 1966—1971 годах появился Флори-билдинг Королевского колледжа в Оксфорде – произведение, более классическое по своей спокойной общей композиции и разработке форм, но, безусловно, выдержанное в той же экспрессивной стилистике. К этой же серии работ артикулированной пластичности могут быть причислены корпуса дормитория университета Сент-Эндрю в Шотландии (1964—1968) и ряд других проектов и построек с нарастающим обыгрыванием черт технизированности, сложной пространственной игры тщательно отделанных объемов и форм.

Этот ряд логически завершается Центром обучения фирмы «Оливетти» в Хэслмире (1969—1972) – первым законченным произведением хай-тека с его сверкающими плоскостями и поверхностями расчлененного металлом стекла, блестящей пластмассовой обшивкой, мягко огибающей вертикальные и горизонтальные углы и этим самым упраздняющей одну из наиболее традиционных в архитектуре оппозиций «стена-крыша».

«Огромная административная игрушка», как ее окрестил Дженкс, нарочито напоминающая своим центральным блоком продукцию фирмы – то ли компьютер, то ли пишущую машинку, – это была уже архитектура совсем иного качества, иного уровня, иной эпохи – она не оглядывалась на 1920—1930-е годы, но явно заглядывала в годы 1980-е с их «стилем высокой технологии».

Но были другие проекты Стерлинга. К примеру, жилой комплекс Рэнкорн (1967—1986) с его «концептуальным примитивизмом» форм, связанным с нынешним европейским «неорационализмом». Совместно с Л. Крие он создал удивительный проект Гражданского центра Дерби (1970), где «более чем вдвое увеличенная в высоту берлингтонская аркада охватывает римский амфитеатр, создавая градостроительный символ не менее драматичный, чем созданный Джоном Вудом в Бате». Следует отметить также восходящую к Леду утопию проекта комплекса «Сименс-АГ» в Мюнхене (1969) и проект Художественного центра университета Сент-Эндрю в Шотландии (1971).

В начале 1970-х годов архитектура Центра обучения «Оливетти» как бы пересеклась с поздним модернизмом, естественно перерастающим в хай-тек, и к этому же времени в Дерби-центре предельно четко обозначилась давно вызревавшая и крепнувшая линия историзма, породившая к концу 1970-х годов такие выдающиеся «исторические» замыслы, как комплекс «Байер-АГ» в Мангейме (1978) и Исследовательский центр в Западном Берлине (1979). В грандиозном ансамбле для Мангейма строжайшая симметрия монументальной композиции главного фронта и огромной дуги парка с радиально расходящимися исследовательскими и лабораторными комплексами как бы стягивается воедино, композицией, но «удерживается» громадной, подковообразной в форме плана сверхмонументальной башней нарочито лапидарной, скупой архитектуры.

В берлинском же Исследовательском центре мастер собирает сложную фрагментированную композицию из объемных прообразов-архетипов: крестообразного в плане собора, греческой стои, кампанилы, амфитеатра, фортеции, дворца. Разумеется, все они перепланированы коренным образом под современные нужды и архитектурно решены, как того нужно было мастеру, в единой теме массивной стены с проемами в тяжелых обрамлениях суровой П-образной формы. Но в то же время каждый из фрагментов своим объемом адресуется к точному источнику, придавая всей этой невиданной, сложно и тщательно выстроенной композиции глубокий историзм, свойственный концу 1970-х годов. Тут и вправду кажется, что «Большой Джим прибегает к магии».

Стерлинг снова меняется. Сам мастер следующим образом укрупненно характеризует этапы развития собственного творчества: «Я полагаю, что наши проекты имеют тенденцию появляться сериями. Кирпичные здания в 1950-е годы, стеклянные поверхности и плитка в ранние 1960-е годы. Затем были здания из сборного бетона и в конце 1960-х – здания так называемого хай-тека из штампованного пластика. Потом, в 1970-е годы, предпринята попытка включить более привычный облик общественных зданий с использованием кирпича и штукатурки».

Когда произносились эти слова на торжественном акте вручения Стерлингу Королевской Золотой медали в области архитектуры за 1980 год, полным ходом шло строительство новой Государственной художественной галереи в Штутгарте, – пожалуй, самого значительного и выдающегося произведения, знаменующего новейший этап творчества мастера. Сегодня вокруг нового комплекса кипит жизнь. «Фотографы ставят в позы модных манекенщиц на фоне золотистых каменных стен и огромных сложно выгнутых витражей Штутгартской государственной галереи. Студенты праздно коротают время на террасе кафе и в открытой ротонде. Даже консервативно настроенные горожане, презирающие современность, экспонируемую внутри, с гордостью приводят иногородних посмотреть новый музей».

В первые шесть месяцев после открытия число посетителей достигло девятьсот тысяч человек, и новая галерея в Штутгарте перекочевала с 52-го на 3-е по популярности место в ФРГ. Стерлинг был счастлив и одновременно смущен такой популярностью новостройки. Творческая концепция Штутгартской галереи формировалась, судя по всему, начиная еще с конкурса 1971 года на проект Художественного центра университета Сент-Эндрю. Концептуально важными были два западногерманских конкурса – на художественные музеи в Дюссельдорфе и Кельне. Сами по себе этапные в творчестве мастера, эти конкурсы называют «дорогой к Штутгарту».

Право строить художественную галерею в центре Штутгарта тоже было выиграно на конкурсе в 1977 году. Завершен комплекс был в 1984 году.

Пожалуй, в Западной Германии еще не открывали новостройку с такой торжественностью и официальной парадностью. Волна восторженных рецензий прокатилась по всем западным архитектурным журналам – объект действительно заслуживал того. Характерны заголовки статей: «Демократический монумент», «Непреднамеренный, поражающий и прекрасно организованный акрополь», «Прославление города», «Беседа о городе», «Радость цитирования», «Публичный пантеон», «Поворотный пункт».

Комплекс новой галереи расположен на нескольких поднимающихся одна над другой и частично перекрывающих друг друга платформах-террасах, расположенных на рельефе. Первая, самая развитая по площади платформа (под ней размещен гараж) как бы расширяет улицу, компенсируя нехватку пешеходного пространства на узком тротуаре, и одновременно служит своего рода подиумом, основанием, на котором теснятся все разновеликие приплюснутые объемы своеобразного «акрополя», где явно доминируют два архетипа – «палаццо» и «ротонда». С этой основной платформы устроен вход собственно в здание, отсюда же рампы-пандусы и лестницы ведут в следующий уровень просторной «террасы скульптур», на которой доминирует мощный барабан ротонды, как бы «поддерживаемый» второстепенными объемами цилиндрического киоска лифтового павильона с ведущей к нему наклонной плоскостью и др. Еще выше и дальше пространство охватывается открытыми вперед П-образными в плане корпусами собственно галереи (предельно скромная

архитектура, но могучая выкружка гипертрофированного «египетского» карниза, обрамляющего «террасу скульптур»). Еще дальше, уже на противоположной границе участка, высится административный корпус, как бы сливающийся с блоками городского ландшафта, расположенного выше по склону.

Комплекс растворяется в окружающей среде, как бы добровольно отказываясь от всяких претензий на «особость», градостроительное доминирование. Где же фасад? – настойчиво вопрошает К. Роу. Очевидная и явно нарочитая «бесфасадность» по меньшей мере обескураживает, особенно на первый взгляд, отмечает П. Кук. Но это, собственно говоря, и есть проявление принципиально нового уровня архитектурного мышления – контекстуального. Мастер добился этого в полной мере, одновременно подарив своему времени шедевр архитектуры.

По мнению Дженкса, каждый возраст находит в штутгартском комплексе «свое», и молодежь восторженно оценивает включения хай-тека, видя в них явную перекличку с парижским Центром Помпиду. Сложная игра симметрии – асимметрии в симметричном целом практически бесконечна и выдает манеру мастера, «вернувшегося» к истории сквозь горнило модернистской архитектуры.

Особняком стоят работы Стерлинга в США. Признание за океаном отнюдь не способствует популярности на родине – таково уж следствие давно устоявшейся традиции культурной конфронтации Англии и США.

Корпус химического отделения Колумбийского университета (Нью-Йорк) поражает тяжеловесностью неоклассического решения уличного фасада и подавляюще грубым хай-теком поставленного под углом дворового корпуса. Явным реверансом в сторону американского постмодернизма, в частности концепции «декорированного сарая» Вентури, выглядит Фогг-музей Гарвардского университета (Кембридж, Массачусетс). Лишь Центр исполнительских искусств в Корнелльском университете (штат Нью-Йорк) вызывает единодушное одобрение своими легко летящими формами «навеса» входной лоджии и «кампанилы», высящейся сзади по оси, оттеняемыми нарочитой массивностью стоящего слева двухъярусного центрического объема.

Выступая с речью при вручении ему Золотой медали, Стерлинг так объяснил смысл и истоки своего «просвещенного плюрализма»: «Я всегда был проектировщиком с широким кругом интересов и, судя по всему, эклектическими склонностями, и это вряд ли могло быть по-иному – мое архитектурное образование было книжным». В годы учения, продолжал мастер, «мы колебались между античной стариной и только пришедшим «современным движением», которое для меня было всего лишь иностранной версией, как учил Колин Роу».

Замечание о «только пришедшем современном движении» лишний раз характеризует Англию 1940-х годов как глухую архитектурную провинцию. К примеру, о советском конструктивизме, оказавшем на Стерлинга столь значительное влияние, он вообще узнал лишь в 1950-е годы – после завершения профессионального образования. Как бы там ни было, как архитектор он сформировался увлеченным и владеющим всей историей архитектуры, включая ее модификации в XX веке, и в разные периоды своего творчества перемещал центр интересов с одного ее

периода на другой – естественно, в соответствии с общей динамикой профессиональных предпочтений. Но всегда в творчестве Стерлинга присутствовали два полярных аспекта, или начала, которые он сам характеризует как «абстрактное» и «репрезентативное».

«Абстрактное, – пишет Стерлинг, – это стиль, связанный с современным движением, и язык, берущий свое начало в кубизме, конструктивизме, манере «Де Стиль» и всех «измах» новой архитектуры. «Репрезентативное» связано с традицией, вернакуляром, историей, опознанием знакомого и вообще проблемами архитектурного наследия, в большой степени стоящего над временем. Я настаиваю, – продолжает мастер, – что оба аспекта присутствовали в нашей работе с самого начала – в проектах, принадлежащих к одной из категорий до степени полного исключения другой. И лишь в последнее время, в частности в Государственной галерее, я полагаю, оба аспекта присутствуют и взаимоуравновешиваются в одном и том же сооружении».

Для позиций Стерлинга в высшей степени характерно его высказывание в Архитектурной школе университета Райс в США: «Для многих архитекторов, работающих в абстрактном словаре новой архитектуры, – Баухауз, интернациональный стиль, называйте его как угодно, – этот язык стал однообразным, упрощенным, слишком жестко стесняющим, а что до меня, так я приветствую тот факт, что революционная фаза современного движения осталась позади. Я думаю, что главная линия развития архитектуры всегда эволюционна, и хотя революции действительно случаются на этом пути (и современное движение было, вне сомнения, одной из них), революции тем не менее явно не преобладают. Сегодня мы можем взглянуть назад и опять рассматривать всю историю архитектуры как нашу основу, включая, само собой разумеется, и современное движение – хай-тек и все другое. Чтобы двигаться вперед, архитекторы всегда смотрели назад…»

Архитектор сетовал, что не может иметь полноценного дома и вынужден квартировать вблизи аэродрома, ибо все время приходится вылетать в ФРГ, США, Испанию и т д. Но, как известно, нет пророка в своем отечестве – в Англии заказы были по-прежнему незначительны. Именно это побудило Фостера на торжественной процедуре вручения Стерлингу Золотой медали заявить, что международная практика – «это его достижение и наша потеря».

Впервые, когда Стерлинг выступил в Англии не «на задворках» – это проектирование достройки и расширения Тэйт-галлери в Лондоне (1980). Этому престижному месту и престижному объекту архитектор отдал всю изобретательность и мастерство, разработав композицию поистине беспрецедентную по своей изысканности и скромности, органично включившуюся в существующий контекст, нисколько не поступаясь при этом новизной архитектуры, и, тем не менее, звучащей своими обертонами в унисон с историей. О проекте много писали, представляя его как беспрецедентный, как веху в творчестве Стерлинга и новейшей архитектуры в целом. Коллажные сопоставления разнородных фрагментов и форм, в том числе нарочито обнаженного каркаса и рядов каменной кладки, глухой стены и витражей, «манеры Баухауза» и неоклассицизма, черточек ар-деко и восходящих к сюрреализму эффектов, – все это

объединяется карнизом, идущим от старого здания и последовательно продолжающимся над всей новой композицией. Проект действительно неожидан и великолепен.

Стерлинг скончался 25 июня 1992 года. Но замыслы мастера не устаревают. Более того, не устаревают и его объекты – даже построенные десять, двадцать или тридцать лет назад. Причину этого точно определил Фостер: гуманизм архитектуры Стерлинга. И своим творчеством, и в своих высказываниях мастер неустанно утверждал гуманистические основы зодчества.

ГАНС ХОЛЛЯЙН
(род. 1934)

Холляйн – один из самых значительных архитекторов современности. В его произведениях ожили былые ценности рубежа столетий, создав базу для новых успехов австрийской архитектуры. Его воздействие можно обнаружить почти во всех частях света. С конца 1950-х годов до наших дней он прошел исключительно разнообразный профессиональный путь, приобретая и решительных противников, и преклоняющихся сторонников. Безусловное преобладание последних доказывается отечественными и зарубежными приглашениями и заказами.

Ганс Холляйн родился 30 марта 1934 года в Вене. Он закончил венскую Академию художеств в 1956 году. В школе мастеров Холляйн учился у Хольцмайстера. Позднее он продолжил учебу: стажировался на архитектурных отделениях Иллинойсского технологического института в Чикаго и Калифорнийского университета в Беркли, в мастерских у Миса ван дер Роэ, Райта и Нейтры. Затем Холляйн возвратился в Вену и увлекся градостроительством и дизайном. В 1960 году он получил ученую степень магистра.

В своих ранних проектах Холляйн часто выхватывал из окружающей его действительности один из привычных предметов и, поместив его в пейзаже, придавал ему совсем другой масштаб, провоцируя новые архитектурные эффекты. Его фотомонтажи, показывающие фантастические виды городов будущего, находятся сейчас в музейных коллекциях – в постоянной экспозиции нью-йоркского Музея современного искусства выставлен фотомонтаж «Город-авианосец» (1964), во франкфуртском Музее архитектуры – «Городские формации над Веной» (1960). Однако Холляйн не нашел себя в футурологическом проектировании. Его увлекло проектирование реальное.

Первую серьезную работу Холляйн сделал в 1964—1965 годах. В Вене на Кольмаркте был построен свечной магазин «Ретти», принесший архитектору мировую известность. Задача Холляйна была непростой. В старинном окружении, несмотря на небольшие размеры, фасад помещения магазина нужно было сделать таким, чтобы он был в достаточной степени солидным и в то же время бросающимся в глаза. Проектировщику за простым цельным фасадом небольших размеров нужно было разметить выставочное и торговое помещения. Экономичное использование площадей можно назвать только остроумным, однако его архитектурное решение в кругу специалистов вызвало большое воодушевление. Холляйн сделал акцент на контрасте материалов, цвета и формы. Полированная поверхность анодированного алюминия естественного цвета, его жесткий,

геометрический порядок линий в традиционном окружении неизменно привлекают внимание. Плотный материал, применение небольших проемов и простые формы позволяют лучше работать заднему плану. Исторические мотивы, членения, орнаменты вместе со своей «штукатурной» архитектурой приобретают как бы новую жизнь. Маленький фасад образует разительный контраст с посеревшими тонами окружения и его мягкими, богатыми подробностями формами за счет ультрасовременного применения материалов и простого внешнего вида.

Интерьер и экстерьер, несмотря на характерный фасад, не разрываются. Напротив, система материалов и форм, берущая начало снаружи, продолжается и во внутреннем пространстве. Восприятию пространства, пронизанного мягкими эффектами, служат все дополнительные предметы: кондиционер, вентилятор и т д. Возможность перестановки оборудования делает реальным многообразное использование внутреннего пространства.

Дебютная работа Холляйна получила у австрийских специалистов всеобщее признание и явилась одним из самых важных достижений в архитектуре 1960-х годов. В 1966 году он получает ежегодную памятную награду, присуждаемую «Рейнольдс металз компани» за артистическое применение алюминия.

Через несколько лет он строит в центре Вены, недалеко от Ринга, второй небольшой магазин «KM», то есть салон мод Кристы Метек. Две почти одновременно выполненные работы Холляйна демонстрируют его стремление к двум противоположным трактовкам формирования пространства.

Свечной магазин – это «разовое» произведение, в нем индивидуальность архитектора может раскрыться максимально. На стыке настроения и символики можно наслаждаться красотой материалов. Салон мод «KM» демонстрирует решение одной из актуальных проблем архитектуры: быстрые изменения в соответствии с потребностями и возможность использования небольшого пространства. Метод компоновки и здесь типичен для проектировщика, однако, чувствуется, что для него этот проект остался только духовным раскрепощением.

С 1967 по 1976 год Холляйн был профессором Дюссельдорфской Государственной Академии художеств, затем начал преподавать в Высшем училище прикладного искусства в Вене как специалист по промышленному дизайну.

После постройки салона мод он снова оказывается в США. Свои связи в Америке, несмотря на множество европейских заказов, он не порывает.

Проект театра университета в Сент-Луисе содержит элементы, напоминающие черты клуба им. Русакова в Москве, советского архитектора-новатора Мельникова. Характерное для конструктивизма выявление объемов зрительных залов во внешнем облике здания служит доказательством симпатии Холляйна к конструктивизму. Построенная в 1969 году в Нью-Йорке галерея Ричарда Л. Фейгена, по существу прямое продолжение темы крошечных венских магазинчиков. В проекте выгодно использованы казавшиеся неблагоприятными условия. На скромной улице, как будто критикуя архитектуру, он построил белый, наивно простой,

расчлененный только оконными проемами кулисообразный фасад со спаренными колоннами высотой на три этажа, облицованными зеркальным металлом. Последние помимо конструктивных функций имеют и более важную – привлекают к себе внимание: пешеходы могут видеть находящуюся за ними улицу как будто в двух вливающихся друг в друга выпуклых зеркалах. Архитектор в помещении, имеющем вид коридора, виртуозно разместил и самые сложные архитектурные элементы.

Центр фонда Сименса в Мюнхене (1971—1972) Холляйном был размещен рядом с идущей по дуге окружности стеной Нимфенбурга таким образом, чтобы не нарушать облик существующей застройки. Этого архитектор достиг не только тем, что здание плотно прилегает к стене, но и тем, что центр построен более низким, чем стены памятника архитектуры в стиле барокко. Таким образом, современная постройка исключается из общего вида.

В Вене на первом этаже здания XVIII века на углу Шулерштрассе и Кумфгассе в 1971 году Холляйн построил новый магазин под названием «Секция Н». Новая часть фасада так хорошо сочетается со старой, что «грань» столетий можно обнаружить только с расстояния в несколько метров, так как детали свидетельствуют о развитой индустриальной базы новой архитектуры. Решение окон, надпись «Секция Н» необычны для архитектора, они демонстрируют сдержанную культуру форм, но его настоящее «я», безусловно, оставило свой след в решении входа в магазин. Идея Холляйна новаторская и в то же время исключительно строгая: средства современной архитектуры реализуются им только при входе в магазин.

В начале своего пути в архитектуре Холляйн обстоятельно изучал градостроительство. Возможно, благодаря именно этому он так уверенно приступил к разработке проекта одного из развлекательных предприятий Олимпийской деревни в Мюнхене. На конкурс, объявленный в 1971 году, Холляйн представил синтез мелкомасштабной и крупномасштабной застройки. Его основная концепция актуальна: жители города, двигаясь вдоль размещенной на проложенной по улицам цветной, красочной, освещаемой по вечерам линии, могут попасть на городской форум, пригодный для общественного использования. Он назвал ее «Медиалайн» и считал, что задачей архитектора является создание линии коммуникации, средства сообщения между человеком и человеком, между человеком и обществом.

Холляйн, прежде чем ступить на путь архитектора, начинал как живописец. Для него зрелище важнее действительности, точнее, действительность он доносит до потребителя через зрелище. Если он проектирует многоквартирный жилой дом, то для него более важной проблемой является связь более замкнутых (спальная комната, ванная) и открытых пространств, чем размещение отдельных квартир и удовлетворение технологических требований.

И в мюнхенской Олимпийской деревне установленные на опоры трубы яркого цвета направляют движение гуляющих по улице. Это не только «завораживание» формами – трубы создают и более комфортную городскую среду.

Холляйн принимает участие в различных выставках. В 1972 году в Венеции на Биеннале он строит павильон Австрии. Там архитектор решает геометрически жесткий интерьер здания с различными оттенками синего и белого цветов.

В 1971 году он благоустраивает площадь перед ратушей Бремена. В 1973 году возводит музей современного искусства во Флоренции и ювелирный магазин «Шуллин» в Вене.

В конце 1970-х годов он построил церковь на горной вершине Турахер и ратушу в Перхтольдсдорфе. В 1978 году возводится центр Австрийского туристского бюро в Вене. Это как бы далекий экзотический пейзаж с элементами-макетами символического содержания, как, например: пальмы, здание, обломок колонны. За счет использования стекла, камня, металла, пластмассы и дерева здесь Холляйн впервые в своей архитектуре применяет историзирующие формы. Все это отличается от его предшествующих абстрагированных методов.

В 1980-е годы Холляйн руководит Институтом дизайна в Венской Академии прикладного искусства, является профессором архитектурного отделения Академии художеств в Дюссельдорфе, почетным членом Американского института архитекторов, лауреатом Прицкеровской премии. Почти каждая новая его работа получает ту или иную награду, становится объектом внимания прессы, экспонируется. Выставлялся Холляйн и в Москве в 1978 году, в числе шестерых архитекторов из Венской Академии художеств. Впоследствии он значительно расширил круг своей деятельности, представляя на международном уровне австрийскую культуру, пропагандируя национальную художественную традицию.

Серия выставок венского искусства, состоявшихся в 1980-е годы, стала большим событием культурной жизни. В организации их Холляйн принимал деятельное участие. Последняя, самая крупная экспозиция «Мечта и действительность. Вена 1870—1930», открывшаяся в 1985 году в венском Кюнстлерхаузе, а затем перенесенная в парижский Центр им Ж. Помпиду и в нью-йоркский Музей современного искусства, была создана по разработанному им сценарию и проекту оформления. Реакцией на «Мечту и действительность» оказалось единодушное признание выдающегося успеха архитектора. Стало возможным говорить об оригинальной авторской концепции Вены как мирового художественного центра, о «холляйновской Вене».

С проектом Культурного форума в Западном Берлине Холляйн завоевал первую премию на международном конкурсе. Комплекс Художественного музея в немецком Менхенгладбахе, созданный по проекту Холляйна, был назван в 1985 году на очередном съезде Международного союза архитекторов в числе лучших произведений мировой архитектуры последних лет. Его композиция вызвала у некоторых зарубежных критиков сравнение с Афинским Акрополем.

Центром композиции служит мощеная камнем пешеходная площадь, занимающая часть поверхности кровли основного здания музея. Площадь соединяется мостом с одним из городских кварталов, расположенным на ее уровне, который закрыт для транспорта и считается территорией высшего разряда. Под мостом у подножия холма, в который вписан музей, проходит проезжая улица. Если мост непосредственно продолжает городскую

пешеходную зону до главного уровня композиции, то улица идет уровнем ниже и позволяет подъехать к музею на автомобиле. От нее наверх поднимается широкая веерообразная лестница, а с противоположной стороны, со стороны городского парка по склону холма серпантином вьется огражденная волнообразной кирпичной стеной эспланада, движение по которой сопровождается остановками на видовых площадках и в местах для отдыха.

Посещение комплекса превращено архитектором в путешествие с одного уровня на другой и по очень сложной, но ненавязчивой системе осей, позволяющей выбирать направления пути и воспринимать окружение в постоянной смене ракурсов. Здания, окружающие террасу площади, разнообразны по своим формам, ориентации, отличаются друг от друга использованием разных отделочных материалов, таких как мрамор, грубообработанный камень, сталь, кирпич, цинк, алюминий, прозрачное и зеркальное стекло. В пунктах соединения различных осей Холляйн планирует наиболее интересно решенные им помещения.

Интересы Холляйна не замкнуты на культурной истории родного города, которой он уделяет большое творческое внимание. «Если принять во внимание сложные исторические взаимосвязи, – подчеркивает он, – а также определенные географические и исторические особенности окружающей обстановки в развитии моей жизни и работы, то я – центральноевропеец, обращенный лицом к югу… Я всегда стремлюсь обращать взор не только в центр Европы, но и дальше – на запад и на восток. У меня очень рано проявился интерес к восточным культурам, еще до того, как в книгах по истории архитектуры перестали ограничиваться изложением восточной архитектуры на трех последних страницах».

Важное значение архитектор придает проектированию в странах Востока и считает большой удачей для себя приглашение строить в этом регионе. Организованная им в Вене в 1983 году выставка, приуроченная к празднованию трехсотлетия снятия осады города войсками Османской империи, отразила еще один аспект его понимания многогранного характера венской традиции, проистекающего из культурного обмена между Востоком и Западом.

За рубежами Австрии Холляйн получает признание как представитель венской школы и наследник богатой национальной культуры. Английский архитектор П. Кук имеет все основания утверждать, что умение Холляйна преломлять в своих архитектурных решениях «большую изысканность венских идей, придавая им такое измерение, при котором они начинают восприниматься в Нью-Йорке, равно как и в Лондоне», открывает перед ним широкое поле деятельности.

Фундаментальная художественная подготовка Холляйна позволяет ему с успехом выступать в роли сценографа, декоратора, дизайнера, «свободного художника». Он ставит спектакли в австрийских театрах, проектирует интерьеры, предметы декоративно-прикладного искусства, мебель, посуду, осветительную и другие виды технической аппаратуры, создает произведения круглой пластики, оформляет выставки к национальным торжествам, художественные экспозиции.

НОРМАН ФОСТЕР

(род. 1935)

Согласно формулировке Ф. Ньюби, хай-тек – это эстетизация технологии, больше обязанная наперед заданному архитектурному представлению о ней, чем ее инженерной рационализации. Хотя в рамках хай-тека архитектор тесно сотрудничает с инженером, это направление фактически лежит вне инженерной традиции как таковой и имеет прежде всего дело с экспериментами в области технологической образности.

Фостер по праву считается лидером, если не живым классиком сегодняшней архитектуры хай-тека.

Родился Норман Роберт Фостер 1 июня 1935 года в рабочей семье в пригороде Манчестера. Отслужил в армии летчиком. В 1967 году он основал свою фирму из трех человек.

Ранние жилые постройки Фостера, начиная с террасообразно спускающихся по прибрежным склонам Корнуолла и кончая его Лондонским «Мьюс-хаус» (1965), активно эксплуатируют традиционные мотивы. Вместе с тем в них неожиданно многое оказалось созвучным сегодняшнему экологическому подходу. Очевидны и отдельные вкрапления, как бы предвещающие будущий хай-тек, и в этом смысле корнуоллский «приют» с его застекленным «капитанским мостиком», вырастающим прямо из земли, был в высшей степени симптоматичен. Сам Фостер отмечает эту смесь традиционного и супернового на заре творческой деятельности и находит там отдельные прототипические элементы «Виллис Фабер» и Сайнсбери-сентр.

Его имя стало известным благодаря супертехнологической архитектуре – после постройки производственного здания «Рилайенс контролс» (1966) и ньюпортского конкурса на новый тип школы с его ставшей для Фостера «фирменной» верхней разводкой всех сложных систем оборудования здания (1967). Сам мастер считает здание фабрики по производству компьютеров «Рилайенс контролс» особо важным – как бы поворотным пунктом в своем творчестве. Публику и знатоков поразили элегантная сдержанность решения, изящество и гармоничность, виртуозное умение выявить эстетические возможности новых материалов и конструкций, прежде всего профилированного металла. Вместе с тем Фостер подчеркивает и иные грани: «Форма здания была осмыслена как социально более подходящая для чистой и быстро расширяющейся в XX веке индустрии электроники, чем обычные рабочие пространства и управленческие помещения с их подразумеваемыми смыслами «мы и они», «чистое и грязное», «шикарное и неряшливое», «заднее и переднее»… Где было возможно, элементы выполняли двойную или даже тройную функцию – например, металлические профили покрытия были также световыми рефлекторами для утопленных флюоресцентных трубок, равно как и структурными элементами в качестве жестких диафрагм». Здание «Рилайенс контролс» было последней работой «Группы 4», в рамках которой Фостер сотрудничал с Роджерсом.

Первыми работами «Группы 2», в которой Фостер сотрудничал со своей женой В. Фостер, стали операционный центр и пассажирский вокзал в лондонских доках. Особенно примечателен «Фред Олсен сентр» (1967) с его впервые примененными нерасчлененными поверхностями рефлектирующего стекла в сверхтонких алюминиевых обрамлениях, в

которых, как в некоем Зазеркалье, опрокидывался окружающий мир порта, доков с их кранами, прихотливыми очертаниями судов, корабельной оснастки.

Дженкс справедливо подчеркивает сам факт воспроизведения этого эффекта Зазеркалья в широко известной гиперреалистической картине Вена Джонсона «Отражение доков». Сюрреалистичность визуального эффекта минималистской архитектуры здесь выявлена с наибольшей полнотой. «Фред Олсен сентр» как бы дал толчок серии сходных «стеклянных боксов» (в основном связанных с нуждами крупного концерна компьютеров IBM), где металлические крепления стекла неуклонно минимизировались. Финалом этого процесса и апогеем всей «стеклянной серии» стало знаменитое здание фирмы «Виллис Фабер и Дьюма» в Ипсвиче (1974).

Однако до конца понять смысл этого феноменального объекта можно, лишь учитывая связи Фостера с Фуллером, мощное влияние последнего, их творческое сотрудничество, начавшееся в конце шестидесятых годов и закончившееся со смертью Фуллера в 1983 году. Идеи Фуллера о легких покрытиях (геодезических куполах) над значительными участками городской территории оказали решающее влияние на их совместный проект подземного Самюэль-Беккет-театра в оксфордском Сент-Питер колледже (1971), форму многоцелевого пространства которого Фостер связывает с подводной лодкой. Итогом сотрудничества стал их совместный проект для Международного энергетического ЭКСПО (1978). В столь же ярком виде и крупном масштабе давняя идея многоцелевого надземного пространства с собственным микроклиматом, выделенного в городской среде замкнутой оболочкой, была реализована в опять-таки совместном проекте «Климатрофис» (1971).

Проект Фостера – Сайнсбери-сентр в Норвиче (1977) – совсем новый тип монументализма. Здание было неоднократно официально отмечено наградами разного уровня, в том числе наградами Королевского института британских архитекторов (1978) и Американского института архитекторов (1979). Здесь синтезировались, по сути дела, все наиболее характерные аспекты творчества Фостера. Ближайшим прототипом Сайнсбери-сентр послужило здание «Модерн-арт гласс» в Темзмиде, Кент (1973). Сверхмощная, открыто демонстрируемая пространственная конструкция в форме огромной распластанной буквы «П» объединяет в Сайнсбери-сентр под одной крышей многие функции, среди которых, естественно, доминирует экспозиция уникальной художественной коллекции примитивного и современного искусства.

В больших пространствах между артикулированными поясами ферм и более хрупкими раскосами размещены все коммуникации, рабочие помещения, но все это в общем-то уведено из поля зрения и как бы «обернуто» вокруг главного – гигантского экспозиционного помещения – уже даже не зала, а некой крытой и защищенной с боковых сторон площади свободного многоцелевого использования. С торцов огромное здание просматривается насквозь и как бы сливается с природой. С других точек зрения его лаконичный абрис противостоит ей. Огромные обрамленные фермами порталы торцов этого супершеда буквально распахнуты в природу. Они служат своего рода обрамлениями, кулисами

прекрасных ландшафтных картин, и внешнее пространство как бы с гулом устремляется сквозь гигантское сооружение, сообщая его статике неожиданный динамизм.

Хотя в некоторых аспектах Сайнсбери-сентр – здание «низкой» технологии, его по праву называют «храмом хай-тек». Но это уже хай-тек какого-то особого рода, более высокой ступени. Здесь практически ничего нет от холодного любования супертехникой. Алюминий, сталь, стекло, неопрен – новейшие материалы, как бы согретые неким особым, почти рукодельным к ним отношением, воскрешая, казалось бы, навек ушедшие традиции ремесленной обработки поверхности, лепки деталей. Огромная «живая машина» покоряет своей особой красотой очеловеченной техники.

Даже принципиальные противники технологической образности подпадают под чары этого удивительного сооружения. Архитектурные достоинства Сайнсбери-сентр неоспоримы – эта новая по духу архитектура формально совершенна и рождает многообразные образные ассоциации.

Здание Рено-сентр близ Суиндона (1983) – один из «ударных» объектов первой половины восьмидесятых – по меркам сдержанного Фостера в высшей степени экспрессивно. Крупные фирмы теперь стремятся к повышенной образности своих зданий, убедившись, что дополнительные затраты на это окупаются с лихвой. Если Сайнсбери-сентр воплощает в творчестве Фостера классические начала, то в Рено-сентр просвечивают некие барочные тенденции. Предварительно напряженные шестнадцатиметровые колонны держат с помощью натянутых тросов модули перекрытия с вырезанными в них «окнами» верхнего света. Сетка таких модулей покрывает прямоугольный с одним срезанным утлом участок. Использованы характерные для Фостера «переносы технологий». Здание в целом оказалось столь выразительным и запоминающимся, что сразу же стало использоваться в рекламе фирмы «Рено».

Затем последовало строительство Шанхайского банка в Гонконге (1981—1985). Гонконгский небоскреб поражает размерами и сложностью конструкции, представляет собой выдающееся достижение современной технической мысли. Здание, проект которого был заказан в период политической нестабильности, теперь стало символом Гонконга (ныне Сянган) как крупного мирового финансового центра. Шанхайский банк был возведен всего за четыре года. В начале работы автор проекта Фостер придерживался принципа «постепенной перестройки» – новое здание возводилось на базе функционирующего банка так называемыми вертикальными слоями. В основе конструкции – вертикальные опорные башни, несущие межэтажные перекрытия офисных ярусов и скрепленные между собой огромными стальными раскосными фермами. От принципа «постепенной перестройки» со временем пришлось отказаться, но благодаря оригинальной конструкции остается возможность гибкой перепланировки служебных помещений и других мелких и крупных переделок – целостная структура здания при этом не нарушается.

Во время строительства подъемные краны укрепляли прямо на опорных башнях – так экономилось место на стройплощадке. В период тайфунов краны оснащали металлическими лопастями (флюгарками), благодаря которым краны свободно двигались, но не ломались. Каждая из восьми опорных башен состоит из четырех колонн. Они располагаются

двумя рядами в западной и восточной частях здания. Служебные башни, в которых размещены лифты и туалеты, сгруппированы. Эскалаторы, смонтированные по диагонали в соответствии с китайским учением фэн-шуй, вносят динамизм в интерьер главного холла и банковского зала.

Горизонтальные раскосные фермы, расположенные через каждые восемь этажей, поддерживают нижние этажи Н-этажных секций. Фермы через опорные башни передают нагрузку на землю. При планировке каждого этажа соблюдены три принципа: перегородки офисов скрывают входы и проходы: обеспечен максимальный простор для служащих; сохраняется свобода и прозрачность внутреннего пространства.

Атриум прорезан на высоту двенадцати этажей. Свет проникает туда через сплошные окна фасадов. Кроме того, солнечный рефлектор улавливает и направляет в атриум дневной свет. Атриум играет важную роль в организации внутреннего пространства здания – он зрительно объединяет сгруппированные вокруг него помещения. Солнечный рефлектор из зеркал, помещенный на южном фасаде здания на уровне потолка атриума, через систему отражателей направляет свет в атриум. Оттуда свет проникает дальше – в банковский зал и сервисный комплекс.

В 1991 году по проекту Фостера строится аэропорт «Стендстед» в Эссексе, удостоенный премии Королевского института архитекторов. Подобной награды удостоена и пристройка к зданию Королевской академии искусств в Лондоне (1992), гармонично сочетающаяся со старинной архитектурой.

Одна из последних работ Фостера – проект реконструкции рейхстага. По мере развития конкурса немцы решили, что мир не будет упрекать их в возрождении фашизма, если реконструированный рейхстаг будет как можно менее имперским. Форстер ответил на это сохранением идеи музея, в который незаметно вставлен зал заседаний. В рейхстаге сохраняются и восстанавливаются все пласты истории, кроме периода фашизма. Последний заменяют, как сказано в пояснительной записке Фостера, «граффити русских-1945». Зал же заседаний, по мысли Фостера, должен был быть максимально незаметным, для чего – иметь плоское стеклянное перекрытие, поскольку купол – имперская деталь.

Купол рейхстага – это огромный аттракцион. Сотни зеркал улавливают дневной свет и посыпают его в зал заседаний парламента, поворачиваясь под разными углами в зависимости от времени суток и погоды. Как всегда здание оснащается самой современной техникой.

Здания Фостера регулярно попадают в Книгу рекордов Гиннесса по какому-нибудь техническому показателю. С Фостером связано даже специальное понятие «умные здания» – когда дом превращается в сложнейшую машину, которая управляется серьезной компьютерной станцией.

За проект реконструкции рейхстага Германия удостоила архитектора Ордена за заслуги – это высшая награда в области культуры. Кстати, он является дважды кавалером Ордена за заслуги – в 1997 году его удостоила этого звания британская корона. Английская королева в 1990 году посвятила его в рыцари. Жюри премии Притцкера – аналога Нобелевской премии в области архитектуры – объявило о том, что Фостер становится лауреатом премии 1999 года. В мире сегодня нет более

чествуемого архитектора. Фирма Фостера процветает. Сегодня в ней работают пятьсот постоянных архитекторов. И еще по сто нанимаются на каждый новый объект.

Фостера продолжают ценить за виртуозную художественную трактовку, многообразие возможностей техники, за постоянное стремление ее гуманизировать, дать человеческое измерение масштабу, превратить ее из пугающей отчужденной силы в источник радости и красоты. Именно в этом состоит ядро его творческой концепции, ее глубинная цельность, объединяющая столь, казалось бы, разные по назначению и образным характеристикам объекты мастера. Это точно уловил Б. Фуллер. Свою речь на торжественном акте вручения Фостеру Золотой медали Королевского института британских архитекторов в 1983 году он завершил словами: «Я низко кланяюсь Вам, Норман, за Вашу исключительную цельность».

Сам Фостер против однозначного уравнивания его творчества с эстетикой хай-тека. «Все зависит от того, что вы подразумеваете под термином. Если хай-тек вы понимаете как неразборчивую погоню за передовой и изощренной технологией ради нее самой, тогда я буду категорически отрицать, что мы архитекторы хай-тека».

Для таких утверждений есть основания, но и очевидность пристрастий к супертехнике несомненна. «Он испытывает просто какой-то детский восторг, обнаруживая новые конструктивные и экспрессивные возможности. Его находки всегда интересны, неожиданны. Он использует самые последние достижения в наиболее развитых областях техники». Недаром сам Фостер считает, что использование передовых технологий, не свойственных строительству, «всегда было главной заботой фирмы», приводя в качестве примеров свою надувную оболочку для компьютерного производства, систему, принятую им во «Фред Олсен сентр», суперскульптурные панели Сайнсбери-сентр, сочетание конструкций и остекления в здании Рено-сентр, перекрытия в гонконгском банке, где опробована технология самолетостроения. Создается впечатление, что самые сложные обстоятельства, финансовые ограничения, головоломные функциональные требования лишь воодушевляют Фостера.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ, УПОМИНАЕМЫХ В КНИГЕ

Авангардизм (от франц. avant-garde – передний край, передовой отряд) – обобщающее название течений в европейском искусстве, возникших на рубеже XIX и XX вв. Авангард характеризуется экспериментальным подходом к художественному творчеству, выходящим за рамки классической эстетики, с использованием оригинальных, новаторских средств выражения, подчеркнутым символизмом художественных образов.

Понятие «авангард» в большой степени эклектично по своей сути. Этим термином обозначают целый ряд школ и направлений в искусстве, порой имеющих диаметрально противоположную идейную основу.

Аванзал (франц. avant – перед) – зал, предшествующий большому, парадному, находящийся после ряда помещений различного назначения или парадной лестницы.

Агломерация (от лат. agglomero – присоединяю) – компактное скопление населенных пунктов, главным образом городских, местами срастающихся, объединенных в сложную многокомпонентную динамическую систему интенсивными производственными, хозяйственными и культурно-бытовыми связями.

Академизм (франц. academisme) – характеристика направлений в искусстве, представители которых ориентируются на установленные художественные авторитеты и отстаивают абсолютные, не зависящие от места и времени нормы прекрасного.

Исторически академизм связан с деятельностью художественных академий, воспитывавших молодых художников в духе нерассуждающего следования образцам искусства античности и итальянского Возрождения.

Акант (греч. akanthos – название растения) – декоративная форма в виде стилизованных листьев и стеблей травянистого растения акант в различных видах орнамента.

Акведук (лат. aquaeductus, от aqua – вода и duco – веду) – водовод (канал, труба) для подачи воды к населенным пунктам, оросительным и гидроэнергетическим системам из расположенных выше их источников. Акведуком называют также часть водовода в виде арочного моста над оврагом, рекой, дорогой, в котором стенки и днище лотка или трубы являются несущими пролетными конструкциями.

Акрополь (греч. akropolis), укрепленная часть древнегреческого города, находящаяся на возвышенном месте и служащая защитой во время опасности. Первоначально акрополь – укрепленное поселение, разросшееся со временем в нижележащий и менее укрепленный город. На акрополе возводились храмы богов – покровителей города. Кроме того, акрополь – городская крепость стран Древнего мира.

Алькасар (исп. alcazar, от араб. alkasr – крепость) – укрепленный дворец, замок испанских рыцарей XIV–XVI вв. Такие замки создавали наиболее умелые строители – мудехары, мусульманские зодчие, которые остались на территории Испании после отвоевания страны у мавров в конце XV в. Алькасары с множеством башен со шпилями, подъемными мостами возводили обычно на неприступных скалах. Испанские алькасары – одно из самых романтических проявлений национального искусства. Их суровый облик замечательно соответствует скалистому пейзажу этой страны. Самый знаменитый алькасар (XVI в.) находится в г. Сеговия.

Алтарь (лат. – altaria, от altus – высокий) – жертвенник, а также важнейшая часть христианского храма. Первоначально – место для жертвоприношений на открытом воздухе. В древней Греции и Риме – отдельные сооружения, украшенные мрамором и рельефами. В христианских храмах алтарем называют стол (престол), на котором совершалось священное таинство, в католических так называются также декоративные стенки, украшенные живописью и скульптурой. С VIII в. появились переносные алтари-складни с живописью на створках. В обиходе алтарем называют также всю восточную часть храма, отделенную алтарной преградой, а в православных храмах (с XIV–XV вв.) – иконостасом.

Ампир (от франц. empire, буквально – империя) – стиль в архитектуре и декоративном искусстве трех первых десятилетий XIX в., завершивший развитие классицизма. Массивные лапидарные, подчеркнуто монументальные формы и богатый декор (военные эмблемы, орнамент), опора на художественное наследие императорского Рима, древнегреческой архаики, Древнего Египта служили воплощению идей государственного могущества и воинской силы. Стиль ампир сложился в период империи Наполеона I во Франции, где его отличало парадное великолепие мемориальной архитектуры и дворцовых интерьеров (архитекторы Ш. Персье, П.Ф.Л. Фонтен). Идеи величия государственной власти ампир выражал и в архитектуре ряда европейскиих стран, в т ч. и в России, где он дал классические образцы градостроительства, общественных сооружений, городских и усадебных домов (архитекторы А.Д. Захаров, А.Н. Воронихин, К.И. Росси, В.П. Стасов), монументальные скульптуры (И.П. Мартос, Ф.Ф. Щедрин).

Амфитеатр (от греч. amfitheatron) –

• древнеримское монументальное здание для зрелищ (боев гладиаторов, травли диких зверей, театрализованных представлений). Амфитеатры представляли собой грандиозные эллипсовидные в плане сооружения без крыши, с ареной посередине, окруженные местами для зрителей повышающимися уступами (как бы соединение двух подковообразных в плане греческих театров). Места для зрителей поддерживались сложной системой столбов и арок, между которыми были расположены сводчатые галереи, служившие фойе, и лестницы. Крупнейший амфитеатр – Колизей в Риме.

• места для зрителей в закрытых помещениях, расположенные дугообразными незамкнутыми ярусами (в театрах, кинотеатрах, аудиториях) или вокруг круглой арены (в цирке).

Ансамбль (франц. ensemble – совокупность, стройное целое) – группа построек, объединенная художественно, функционально или исторически, которая также может включать элементы природного ландшафта. Построение ансамбля может подчиняться художественным принципам,

свойственным периоду его возникновения, быть определено взглядами архитекторов или заказчиков, а также историей его возникновения.

Антаблемент (франц. entablement, от table – стол, доска) – верхняя горизонтальная часть сооружения, обычно лежащая на колоннах, – составной элемент классического архитектурного ордера. Антаблемент членится на несущую часть – архитрав, на опирающийся на него фриз и венчающую часть – карниз. Встречается неполный антаблемент (без фриза). Антаблемент возник на основе деревянного балочного перекрытия и в своих формах отражает его структуру.

Антресоль (франц. entresol) –

• в старых особняках – верхний низкий этаж в противоположность высоким комнатам главного, обычно 2-го этажа (бельэтажа). Антресоль характерна для барских особняков и усадебных домов конца XVIII – 1-й половины XIX в. и получила широкое распространение в городских жилых зданиях середины XIX в.;

• полуэтаж, встроенный в объем основного этажа в виде балкона в комнате, магазине, конторе для увеличения полезной площади;

• в современной квартире – полка под потолком.

Анфилада (франц. enfilade, от enfiler – нанизывать на нитку) – ряд последовательно примыкающих друг к другу помещений, дверные проемы которых расположены на одной оси, что создает сквозную перспективу интерьера.

Апсида, абсида (от греч. hapsis, род. падеж hapsidos – свод) – выступ здания, полукруглый, граненый или прямоугольный в плане, перекрытый полукуполом или сомкнутым полусводом. Впервые апсиды появились в древнеримских базиликах. В христианских храмах апсида – алтарный выступ, ориентированный обычно на восток.

Арка (от лат. arcus – дуга, изгиб) – криволинейное перекрытие проема в стене или пространства между двумя опорами. В зависимости от размера пролета, нагрузки и назначения арки выполняются из камня, железобетона, металла и дерева. Арки впервые появились в архитектуре Древнего Востока, получили широкое распространение в архитектуре Древнего Рима.

Части арки:

• плинтус
• импост
• лоб арки
• пята арки

• замковый камень
• архивольт

Типы арок:

• килевидная
• коробовая
• многолопастная
• подковообразная
• ползучая
• полуциркульная
• стрельчатая

Арка триумфальная – монументальное оформление проезда или торжественное сооружение в честь военных побед и знаменательных событий. Как правило, триумфальные арки имеют три симметричных пролета (реже один) завершаются антаблементом и аттиком; украшаются скульптурой и памятными надписями. Триумфальные арки появились в Древнем Риме, где предназначались для церемонии торжественного въезда победителя (арки Тита, 81 г. н э., Септимия Севера, 203 г. н э., Константина, 315 г. н э. в Риме). По их принципу построены арки в Париже (на площади Каррузель, 1806 г. и на площади Звезды (Шарля де Голля), 1806—1837 гг.). В России триумфальные арки возводились в честь военных побед с петровского времени (Триумфальные ворота на Кутузовском проспекте в Москве, 1827—1834 гг., архитектор О.И. Бове; Нарвские триумфальные ворота в Петербурге, 1833 г., архитектор В.П. Стасов).

Аркада (от франц. arcade) – ряд одинаковых по форме и размеру арок, опирающихся на колонны или столбы. Чаще всего применяется при устройстве открытых галерей.

Аркатура (от нем. Arkatur) – ряд декоративных ложных арок на фасаде здания или на внутренних стенах помещений. Иногда имеет вид пояса, дополненного колонками на кронштейнах.

Армоцемент – мелкозернистый бетон, в массе которого равномерно распределены проволочные стальные сетки. Одновременно может присутствовать и стержневая или проволочная арматура. Из армоцемента можно изготавливать тонкостенные элементы (речные и морские суда, дебаркадеры, резервуары, трубы).

Архивольт (итал. archivolto, от лат. arcus volutus – обрамляющая дуга) – декоративное обрамление арочного проема. Архивольт выделяет дугу арки из плоскости стены, становясь иногда основным мотивом ее обработки.

Архитектоника (от греч. architektonike – строительное искусство) – художественное выражение структурных закономерностей конструкции здания. Архитектоника выявляется во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, в ритмичном строе форм, делающем наглядными статические усилия конструкции. Отчасти она проявляется и в пропорциях, цветовом строе произведений и т п. В более широком смысле архитектоника – композиционное строение любого произведения искусства, обусловливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

Архитрав (от греч. archi – – главный и лат. trabs – балка) – в архитектурных ордерах – балка, нижняя из трех горизонтальных частей антаблемента, обычно лежащая на капителях колонн. В дорическом и тосканском ордерах архитрав – широкая гладкая балка; в ионическом и коринфском состоит из трех небольших горизонтальных уступов – фасций.

АСНОВА, Ассоциация новых архитекторов – объединение архитекторов, инженеров, художников, основанная в 1923 преподавателями Вхутемаса (архитекторы Н.А. Ладовский, В.Ф. Кринский, Н.В. Докучаев, А.М. Рухлядев, Л.М. Лисицкий, А.В. Бунин, художники А.М. Родченко, Б.Д. Королев, инженер А.Ф. Лолейт и др.). Члены ассоциации занимались проблемами создания художественно-выразительной, эмоционально-насыщенной и ритмически острой архитектурной формы на основе новейших строительных материалов и конструкций, с учетом объективных психофизиологических закономерностей восприятия человеком объема, пространства и цвета. Члены ассоциации выдвигали идею создания качественно новой архитектуры на базе синтеза пластических искусств (в архитектуру вводятся новая эмблематика, революционные лозунги и т д., выполненные средствами скульптуры, живописи и декоративных искусств), выполнили ряд заказных конкурсных проектов, отмеченных наградами на Международной выставке в Париже (1925), – Театр массового музыкального действа в Харькове и др. Изданы один номер «Известий Асновы» (1926) и сборник «Архитектура Вхутемас» (1927). В 1930 году АСНОВА вошла в Московское отделение Всесоюзного архитектурного научного общества.

Атеней (лат. athenaeum – афинский, посвященный богине Афине) – среднее учебное заведение типа гимназии.

Атлант (греч. atlantas – несущий) – опора в виде мужской обнаженной фигуры, изображающей персонаж древнегреческой мифологии – титана Атланта, осужденного поддерживать небесный свод в наказание за борьбу против олимпийских богов. Другое название – теламон. Женские фигуры, заменяющие собой колонны, именуют кариатидами.

Аттик (от греч. attikos – аттический) – стенка, возведенная над венчающим архитектурное сооружение карнизом. Часто украшается рельефами или надписями. В античной архитектуре обычно завершает триумфальную арку.

Атриум, атрий (лат. atrium) – закрытый внутренний двор в средней части древнеиталийского и древнеримского жилища, куда выходили остальные помещения. В центре атриума был бассейн (имплювий), над которым оставлялось отверстие (комплювий) для стока дождевой воды.

База (греч. basis – подставка, основание) – основание, подножие колонны или столба. Базы различаются по высоте и профилю (см. *Ордера архитектурные*, *Обломы архитектурные*). Особенно разнообразны готические базы, отличающиеся сложностью рисунка.

Базилика (греч. basilike – царский дом; в Афинах – портик, где заседал архонт-базилевс) – вытянутое, прямоугольное в плане здание, разделенное внутри продольными рядами колонн или столбов на несколько (преимущественно нечетное количество) частей (нефов), имеющих самостоятельные перекрытия. Средний неф всегда выше боковых, так что верхняя часть его стен, прорезанная окнами, выступает над крышами боковых нефов. Первые христианские базилики имели деревянное открытое строительное перекрытие, которое позднее сменилось каменным сводчатым.

Балдахин (итал. baldacchino, буквально – шелковая ткань из Багдада) – нарядный церемониальный навес над троном, парадным ложем, церковным алтарем; первоначально матерчатый, позднее – из камня, дерева, металла (Балдахин в соборе св. Петра в Риме, XVII в., архитектор Л. Бернини). В русском зодчестве известен с XI в. (см. *Сень* и *Киворий*).

Балюстрада (франц. balustrade) – ограждение (обычно невысокое) лестниц, террас, балконов и т д., состоящее из ряда фигурных столбиков (балясин), соединенных сверху горизонтальной балкой или перилами.

Балясины – невысокие фигурные столбики (иногда с резным декором), поддерживающие перила ограждений балконов, лестниц и т д.

Баптистерий, крещальня (греч. baptsterion – купель) – помещение для совершения обряда крещения. В западноевропейских странах баптистерий

– часто отдельное сооружение, круглое или многогранное в плане, завершенное куполом. Внутри баптистерии украшались мозаикой, скульптурой; посредине находилась купель для крещения.

Барабан – цилиндрическое или многогранное основание купола (в русской архитектуре XVII в. иногда – декоративной луковичной главы), обычно прорезанное окнами.

Барбакан (франц. barbacane, от перс. balakhanch – проем, окно) – укрепление, состоящее из крепостных ворот и двух башен по сторонам либо из прохода, ограниченного стенами и с башней в глубине.

Барокко – стиль в европейском искусстве конца XVI в. – XVIII в., отличавшийся декоративной пышностью, живописностью и причудливостью форм.

Бастилии –

• башни, служащие предмостным укреплением и расположенные по обе стороны моста;

• укрепленные городские замки в средневековой Франции. То же – цитадель;

• деревянные и каменные укрепления, соединенные между собой земляными рвами и валами. Применялись в XIII–XVI вв. при осадах.

Баухауз (нем. Bauhaus, Hochschule fur Bau und Gestaltung – Высшая школа строительства и художественного конструирования, или Staatliches Bauhaus) – учебное заведение, существовавшее в Германии с 1919 по 1933, а также художественное объединение, возникшее в рамках этого заведения, и соответствующее направление в архитектуре.

Башня – сооружение, высота которого намного больше его горизонтальных размеров (диаметра, стороны основания). Первоначально строились для целей обороны (сторожевые вышки, башни замков – донжоны). Применяются в культовом зодчестве (колокольни, минареты), в гражданской архитектуре (маяки, административные здания), а также в качестве инженерных сооружений (водонапорные, радио – и телебашни) и др. Возвышаясь над окружающей застройкой, выразительные и динамичные по композиции, башни часто играют роль основной высотной доминанты архитектурного ансамбля.

Бегунец – форма орнаментальной кирпичной кладки в виде пояса, образующего на поверхности стены ряд треугольных углублений,

обращенных вершинами друг к другу с некоторым смещением.

Бельведер (итал. belvedere, буквально – прекрасный вид) –
• надстройка над зданием, обычно круглая в плане;
• павильон, беседка на возвышенном месте;
• название некоторых дворцов, расположенных в живописном природном окружении (например, в Ватикане).

Бельэтаж (от франц. bel – прекрасный и etage – этаж) –
• лучший, парадный – обычно второй – этаж здания (дворца, особняка и т п.);
• высокий первый этаж здания, расположенный над цокольным этажом или полуподвалом;
• а) места в зрительном зале, расположенные над партером, амфитеатром и бенуаром, б) часть зрительного зала, где находятся эти места.

Бенуар (франц. baignoire, буквально – ванна) – в зрительном зале театра – нижний ярус театральных лож, расположенный по обеим сторонам партера на уровне сцены или несколько ниже.

Блокированные дома – тип малоэтажного жилого дома, обычно состоящего из нескольких расположенных в ряд квартир, с изолированными входами в каждую квартиру и приквартирными земельными участками.

Боскет (франц. bosquet) – участок регулярного парка, с густо посаженными деревьями или кустами, которые благодаря декоративной стрижке образуют сплошные зеленые стены, геометрические объемы, иногда имитирующие архитектуру с арками и башенками.

Бульвар – аллея, расположенная посреди широкой улицы со специально высаженными деревьями и кустарниками. Имеет важное значение при озеленении городов.

Вал (в мелкомасштабных профилях – валик) – криволинейный облом, имеющий в поперечном разрезе вид полукруга.

Венец – в деревянном строительстве бревна или брусья, составляющие один горизонтальный ряд сруба. В углах сруба бревна связываются путем врубки – с выступающими концами («в обло») или без них («в лапу», «в шип»). От количества венцов зависит высота сруба, а его площадь

определяет длина бревен.

Веранда (англ. veranda, португ. veranda) – пристроенное к дому в 1-м или 2-м этаже помещение, открытое с одной или нескольких сторон, обязательно имеющее крышу и служащее в теплое время года общей комнатой. Часто веранды устраивались как проходное помещение в сад, служа сообщением между ним и комнатами. Иногда наружные стороны веранды (все или частично) закрывают окнами.

Вернакуляр (лат. vernaculus – туземный) – совокупность приемов местной архитектурной традиции.

Вестибюль (франц. vestibule – передняя; нем. Vestibiil) – большое помещение между входом и внутренним пространством в общественных зданиях. Нередко вестибюль украшается цветами, мебелью, здесь помещается гардероб, устраивается открытая широкая лестница на 2-й этаж.

Виадук (от лат. via – дорога и duco – веду) – мостовое сооружение большой протяженности и на высоких опорах при пересечении дороги с оврагами, ущельями, болотистыми долинами рек. Постепенное нарастание высоты опор (в некоторых случаев – и размера пролетов) отличает виадук от эстакады.

Вилла (лат. villa – усадьба, поместье) – загородный дом с садом или парком. В древнем Риме виллой называли загородное поместье, предназначенное для развлечений и отдыха. Живописно расположенные постройки виллы группировались вокруг открытого двора, жилые помещения украшались мозаиками и росписью. Комплекс виллы иногда включал здания храма и театра, каналы и водоемы, декоративную скульптуру (вилла Адриана в Тиволи, близ Рима, 125—135 гг. н э.). В эпоху Возрождения сложился новый тип виллы, приобретшей осевую композицию с главным зданием в центре, лоджия которого открывалась на террасные сады (вилла Мадама в Риме, с 1517 г., архитекторы Рафаэль, А. да Сангалло). Строгость и стройность ансамблей эпохи Возрождения сменяет сложная и прихотливая композиция пышных барочных вилл, рассчитанная на пространственные эффекты при последовательном восприятии отдельных частей комплекса. В XIX–XX вв. виллой называется комфортабельный односемейный дом с садом или парком в пригороде или на курорте.

Витраж (франц. vitrage, от лат. vitrum – стекло) – орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, в виде самостоятельного панно) из стекла или другого материала, пропускающего

свет. Цветные витражи в окнах (например, в готических соборах) создают игру окрашенного света в интерьере.

Витрина (франц. vitrine, vitre – оконное стекло), застекленный ящик, шкаф или окно, приспособленный для выставки различных предметов.

Волюта (лат. и итал. voluta, буквально – завиток, спираль) – архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с кружком («глазком») в центре, часть ионической капители, входит также в состав коринфской и композитной капителей. Форму волюты иногда имеют архитектурные детали, служащие для связи частей здания, а также консоли карнизов, обрамления порталов, дверей, окон.

Выкружка – криволинейный вогнутый облом, профиль архитектурно-пластической детали, по очертанию – четверть окружности.

Галерея (франц. galerie, от итал. galleria) –

- длинное крытое светлое помещение, в котором одну из продольных стен заменяют колонны, столбы или балюстрада, примыкающее к стене здания;
- удлиненный зал со сплошным рядом больших окон на одной из продольных стен;
- верхний ярус зрительного зала (т н. галерка);
- название художественных музеев, преимущественно картинных галерей.

Ганч – среднеазиатское название вяжущего материала, получаемого обжигом камневидной породы, содержащей гипс (от 40 до 70%) и глину. Водный раствор молотого ганча быстро схватывается (затвердевает), легко формуется. С первых веков н э. ганч известен как материал для штукатурки, объемно-пластического декора (резьбы, отливок решеток и др. деталей) и скульптуры. Влажный ганч легко режется и дает возможность разнообразной и мельчайшей проработки как низкого, так и высокого рельефа. Резной ганч имеет приятную белую матовую поверхность. Подсохший слой ганча служит основой для росписи.

Геликоид (от греч. helikos – спираль и eidos – вид) – один из видов винтовой поверхности.

Глава, главка – наружное декоративное завершение барабана. Главы бывают шлемовидными, грушевидными, луковичными, зонтичными, конусовидными и др. Придают верхней части архитектурного сооружения

характерный силуэт и большую живописность, которая усиливается позолотой раскраской, а также фактурой кроющих материалов (черепица, лемех, фигурное железо и др.).

Гонт (польск. gont – дранка) – небольшие (длина 50–60 см, ширина 9–11 см) дощечки, служащие кровельным материалом. Дощечки имеют клинообразное сечение. Тонкий край входит в паз толстой кромки соседней дощечки. Гонт изготовляется как вручную (радиальный раскол древесины), так и с помощью машины (распиливание). Лучший гонт выполняется из ели, но применяется также прямослойная древесина сосны и осины. Средний срок службы кровли, покрытой гонтом, – 25–35 лет.

Гонфалоньер (итал. gonfaloniere, буквально – знаменосец) – глава городского магистрата Флоренции в период правления Медичи (XV–XVIII вв.).

Город-сад – небольшой город с разреженной застройкой, обилием открытых озелененных пространств и ограниченным числом жителей (30–35 тысяч), которым обеспечиваются как удобства городской жизни, так и связь с природой. Тип города-сада возник в начале XX в. как попытка избавиться от социальных противоречий капиталистических городов. Основные принципы организации города-сада изложены в трудах английского социолога и архитектора Э. Хоуарда. Первый город-сад – Лечуорт – был заложен в 1902 г. в 55 км от Лондона. Получив затем широкое распространение, города-сады строились в Германии, Франции, Испании, Италии, Чехословакии, Австрии и др. странах. Попытка построить город-сад была предпринята в 1910-х гг. в России, в 40 км от Москвы в Кратове (архитектор В.Н. Семенов).

Город-спутник – город или поселок городского типа, развивающийся близ крупного города и входящий вместе с ним в единую систему группового расселения. Город-спутник обеспечивает жителям трудовую занятость и социально-бытовое обслуживание на месте, а также культурную связь с крупным городом. В соответствии с функциями различают несколько типов городов-спутников: промышленные, промышленно-транспортные, курортные, жилые (т н. «спальные» районы).

Гостиный двор – в русских городах комплекс для торговли и хранения товаров. В XVI–XVII вв. гостиный двор – обычно прямоугольная площадь, обнесенная каменной и деревянной стеной с башнями и проездными воротами. По внутреннему периметру стен пристраивались торговые и складские помещения (обычно двухэтажные), объединенные открытыми галереями. С XVIII в. гостиные дворы стали строиться с открытыми на улицу аркадами и колоннадами, во многом определяя архитектурный облик

центра среднерусских городов (Владимир, Кострома, Калуга, Ярославль).

Готика (от итал. gotico, буквально – готский, от названия германского племени готов) – художественный стиль средневекового искусства, характерный для Европы XII–XVI вв., проявившийся в строительстве устремленных ввысь храмовых зданий с ажурными башнями, стрельчатыми окнами, сложным орнаментом (витражами).

Граффити (итал. graffiti, от греч. grapho – пишу) – надписи или рисунки на стенах зданий и переходов, вагонах поездов, а также заборах и прочих вертикальных поверхностях. Иногда – форма фольклора.

Гризайль (франц. grisaille от gris – серый) – вид однотонной (монохромной) живописи, выполняемой исключительно в сером, белом и черном цвете.

Гробница – архитектурное сооружение или саркофаг, вмещающее тело умершего и увековечивающее его память. Примерами гробниц могут служить египетские пирамиды, мастабы, крито-микенские купольные гробницы-толосы, скальные гробницы Индии, Передней Азии и этрусков, монументальные мавзолеи Древней Греции и Рима, купольные гробницы Индии, богато украшенные скульптурой сооружения Китая и Кореи. В Западной Европе гробницы помещались внутри церквей.

Грот (франц. grotte, от итал. grotta) – тип паркового помещения или павильона, кладка или отделка которого (ракушки, туф, морские камни) имитируют естественную пещеру. Гроты были широко распространены в европейской садово-парковой архитектуре XVII–XVIII вв. (в России – с XVIII в.).

Гурт (нем. Gurt, буквально – пояс, подпруга) –

• профилированные горизонтальные и вертикальные тяги на фасаде и в интерьере;

• в готической архитектуре арка из тесаных клинчатых камней, укрепляющая ребра крестового свода, выполненного из мелких камней. См. также: *Нервюра* .

Дадаизм (франц. dadaisme, от dada – «деревянная лошадка»; в переносном смысле – бессвязный детский лепет) – авангардистское литературно-художественное течение в 1916—1922 гг., имевшее своей целью разрушение буржуазной культуры и дискредитирование мещанских нравов. На место отрицаемого дадаизм ставит анархическую инициативу индивидуума, ничем не связанного в повседневной жизни и в искусстве.

Дворец (от «княжий двор» – жилище князя) – резиденция правителя, представителя знати, духовенства или зажиточного человека.

В рабовладельческих деспотиях Востока и в восточной части Средиземноморья строительство дворцов было связано с задачами представительности и с государственной идеологией. Сложную композицию здания составляли многочисленные помещения для торжественных приемов и церемоний. Римские дворцы отличались симметрией главных помещений, которые располагались вокруг дворов с фонтанами, водоемами и скульптурой. Аналогичные композиционные приемы применялись в архитектуре дворцов императоров и наместников в римских европейских, азиатских и африканских провинциях, в Византийской империи, где их планы видоизменялись в соответствии с местными условиями. В раннесредневековой Европе дворцы входили в комплекс крепостных сооружений, позже постепенно обособились в самостоятельные постройки, отличавшиеся богатством декора. В эпоху Возрождения в Европе сложился новый тип городского дворца – палаццо. В XV–XVI вв. сформировался более репрезентативный тип дворца (королевский, императорский, царский). Их комплексы, занимавшие нередко целый квартал и включавшие обширные парки, доминировали над окружающим пространством (Версаль, Лувр, Эскориал, Императорский дворец в Пекине, XV в.). Характерной чертой композиции дворца стала анфилада, объединявшая большое количество помещений, а также парадный двор – курдонер. С середины XIX в. сооружаются крупные, часто роскошно отделанные дворцы общественного назначения («Хрустальный дворец» на Всемирной выставке в Лондоне, 1851 г., Дворец спорта в Риме, 1960 г.).

В архитектуре Советской России и позднее СССР были распространены т н. Дворцы Труда, Культуры, Спорта и т д.

Декор (франц. decor – украшение, лат. decoro – украшаю) – система украшений сооружения – фасада или интерьера. Может быть как простой (например, одноцветная покраска, однородная фактурная обработка поверхности и т д.), так и сложной (сочетание орнамента и изображения, скульптуры и росписи, различных по фактуре и текстуре материалов). Декор – одно из средств зрительного объединения зданий или предметов в ансамбль.

Донжон (франц. donjon) – главная башня феодального замка, четырехугольная или круглая в плане, поставленная в самом недоступном месте и служившая убежищем при нападении неприятеля.

Дорический ордер – один из трех основных архитектурных ордеров.

Колонна дорического ордера не имеет базы, ствол прорезан вертикальными желобками – каннелюрами; капитель состоит из круглой подушки – эхина и толстой квадратной плиты – абака. Антаблемент членится на архитрав, фриз и карниз; фриз по горизонтали делится на триглифы и метопы.

Дорический ордер сложился в дорийских областях Древней Греции в период перехода к строительству храмов и сооружений из камня (встречается уже между 600 и 590 гг. до н э. в самой Греции и в дорийских колониях – храм Артемиды в Керкире). В VI–V вв. до н э. дорический ордер стал важнейшим элементом монументальных композиций и главным средством художественной выразительности зодчества поздней архаики и классики. См. подробнее: *Ордера архитектурные* .

Дормиторий (лат. dormitorium – спальня) – многоместная спальня для младших студентов.

Доходный дом – многоквартирный жилой дом, построенный для сдачи квартир внаем. Как тип сложился в европейской архитектуре 1830—1840-х гг. и к XX в. стал одним из основных типов городского жилья. В конце XIX – начале XX вв. доходный дом обычно занимал по периметру весь принадлежавший домовладельцу участок с незастроенным внутренним двором-колодцем. Доходные дома имеют сотообразную пространственную структуру: однородные по планировке квартиры группируются вокруг лестничных клеток, коридоров и галерей. Многообразную архитектурную и декоративную обработку имел, как правило, лишь парадный, уличный фасад.

Железобетон – искусственный строительный материал, состоящий из стального арматурного каркаса залитого бетоном и конструктивно объединяющий рабочие свойства стали и бетона. При этом арматура работает на растяжение, а бетон – на сжатие.

Жесткость – способность конструкции или ее элемента не подвергаться деформациям (или подвергаться им в допустимых пределах) при внешних механических воздействиях.

Жертвенник –

• помещение (а также стол) в алтарной части храма, расположенное к северу от собственно алтаря;

• архитектурно оформленное сооружение с алтарем. В некоторых случаях жертвенники ставились как знаки памятных событий, жертвы на них не приносились.

Замковый камень, замок – клинообразный камень или кирпич в вершине свода или арки. Часто имеет орнаментальную или скульптурную обработку. Иногда превращается в декоративную деталь, украшающую арки и плоские перемычки.

Замок – укрепленное жилище феодала. Ранние замки имели суровый облик благодаря глухим мощным стенам, рассчитанным на длительную оборону. С переходом к тактике активной обороны на стенах и башнях появляются машикули для навесной стрельбы. В XIII–XVI вв. замки превращаются в сложные комплексы оборонительных, жилых, культовых и хозяйственных сооружений, образующие целостные ансамбли. Их облик обогащается аркадными галереями (главным образом во внутренних дворах), эркерами, многообразными башнями с нарядными завершениями. С развитием артиллерии замок утрачивает значение крепости, в его композиции главную роль начинает играть дворцовое здание. Признаки замковой архитектуры сохраняются, но отделка башен, зубчатых стен с бойницами приобретает все более декоративный характер. В дальнейшем замки вытесняются городскими и загородными дворцово-парковыми комплексами.

Звонница – надстроенное на стене храма или установленное рядом с ним сооружение с проемами для подвешивания колоколов. Виды звонниц:

- стенообразные – в виде стены с проемами;
- столпообразные – башенные сооружения с многогранным (как правило, в русской архитектуре, – восьмигранным, реже – девятигранным) основанием с проемами для колоколов в верхнем ярусе. В нижних ярусах часто располагается церковь;
- палатного типа – прямоугольный в плане объем с крытой сводчатой аркадой, опоры которой расположены по периметру стен.

Зал – большое, обычно парадно оформленное помещение, рассчитанное на одновременное пребывание значительного числа людей. Залы бывают различного назначения: физкультурные, актовые, концертные, зрительные.

Зубцы – завершение стен древних и средневековых крепостей, феодальных замков и дворцов и т д. Прорези в зубцах и просветы между зубцами (русское название XVII в. – промежки), сделанные до половины высоты, служили бойницами верхнего боя. При обороне зубцы защищали стрелков из лука и метателей дротиков. После возникновения огнестрельного оружия появилось название мерлон. На Руси в XIV в. зубцы назывались першами. Зубцы применялись и в качестве архитектурно-декоративных элементов.

Ипподром (греч. hippodromos, от hippos – лошадь и dromos – бег, место для бега) – место проведения испытаний рысистых и скаковых лошадей и конноспортивных соревнований. Ипподромы Древней Греции и Рима представляли собой прямоугольную площадку с закругленным концом и стеной посередине, вокруг площадки располагались трибуны для зрителей. Первый в России ипподром был организован в 1826 г. в Лебедяни Тамбовской губернии, в 1834 г. был создан в Москве (в 1951—1955 гг. здание ипподрома с трибунами было перестроено архитектором И.В. Жолтовским).

Иконостас (от греч. eikon – образ и stasis – место стояния) – перегородка с рядами икон (чинами), отделяющая алтарь от основной части православного храма. Иконостас пришел на смену низкой алтарной преграде византийского типа. В развитой форме (высокий иконостас), известной на Руси с конца XIV – XV вв., чины устанавливались на расписных балках-тяблах и располагались один над другим в строго иерархической последовательности. Внизу находится ряд местных икон, выше – «деисусный» чин (deisis – греч. моление; включал иконы с изображениями Христа и обращенных к нему в молитвенных позах Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов, отцов церкви и др.), еще выше – «праздничный» (с изображениями главных эпизодов Евангельского цикла) и «пророческий» чины. В XVI–XVII вв. в иконостас включают новые ряды (страстной, апостольский, праотеческий и др.). Тябла и стойки иконостаса украшались резьбой, басмой, чеканкой. С появлением во второй половине XVII в. резных колонок, профилированных и раскрепованных цоколей и карнизов, сплошного золочения иконостасы становятся средоточием монументально-декоративного убранства храмов. В XVIII – начале XIX вв. традиционные формы иконостаса сильно изменяются под влиянием убранства западноевропейских алтарей.

Импост (франц. imposte) – профилированная архитектурная деталь над столбом, лопаткой или капителью колонны (часто в форме антаблемента), служащая опорой для пяты арки. Узкий простенок, членящий дверной или оконный проем по вертикали.

Инкрустация (лат. incrusto – обмазывать, in – в, на и crusto – накладная работа) – вид декорировки изделий и фасада или интерьера зданий с врезанным орнаментом, чаще всего выполненный из другого материала, обычно более ценного или отличающегося по фактуре и цвету, с рисунком, не выступающим над поверхностью.

Интерколумний (лат. intercolumnium, от inter – между и columna – колонна, столб) – пролет между рядом стоящими колоннами в ордерной архитектуре. Величина интерколумния (постоянная для каждой данной

колоннады) зависит от масштабов сооружения, характера и ордера колоннады, а также от размера и материала колонн и архитрава.

Интерьер (от франц. interieur – внутренний) – внутреннее пространство помещения. Функциональное назначение интерьера определяет его архитектурное решение (размер, пропорции и т д.) и характер убранства, которые в свою очередь служат художественной выразительности интерьера.

Ионический ордер – один из трех главных греческих архитектурных ордеров. Имеет стройную колонну с базой и фустом, прорезанным вертикальными желобками – каннелюрами; капитель состоит из двух крупных завитков – волют, иногда без фриза, архитрав состоит из трех горизонтальных полос; фриз часто сплошь покрывался рельефом. Ионический ордер отличается от дорического ордера большей легкостью пропорций и более богатым декором всех частей. Ионический ордер сложился в каменном зодчестве в ионических областях Древней Греции между 560 и 500 гг. до н э. Особенное распространение ионический ордер получил в Греции в эпоху эллинизма.

Казино (итал. casino – домик, casa – дом) –

- в итальянской архитектуре Возрождения и барокко – главное здание загородной виллы или постройка, стоящая обособленно в парке;
- в XIX–XX вв. казино стали называть дачу, загородный дом.

Камин (нем. Kamin, от греч. kaminos – печь, очаг) – открытая комнатная печь с прямым дымоходом, согревающая комнату непосредственным пламенем горящего топлива. Обычно служил элементом оформления помещения, в парадных комнатах богато украшался колонками, карнизами, скульптурой, выполненными из металла, камня, дорогих пород дерева и т д. Выступающая из плоскости стены часть камина часто использовалась как подставка для различных предметов. Поверхность стены над камином нередко покрывалась стенной живописью, картинами, зеркалами. Каминные трубы, выходящие над крышей, в некоторых зданиях богато обрабатывались: на их поверхности помещались картуши, а завершались колпаком, препятствующим ветру загонять дым обратно. Характерен для стран Западной Европы XVII–XVIII вв.

Кампанила (итал. campanile) – в итальянской архитектуре средних веков и Возрождения четырехгранная или круглая многоярусная башня-колокольня, обычно стоящая отдельно от храма.

Каннелюры (от франц. cannelure – желобок) – вертикальные (на стволе колонны или пилястры) и горизонтальные (на базе колонны ионического ордера) желоба. Делаются либо вплотную одна к другой (дорический ордер), либо с небольшими промежутками (ионический ордер).

Капелла (позднелат capella, итал. capella – часовня) – в католической и англиканской архитектуре небольшое сооружение или помещение для молитв одного знатного семейства, для хранения реликвий, размещения певчих и т д. Капеллы находились в храмах (в боковых нефах или вокруг хора – «венец капелл» в готической архитектуре), а также в замках и дворцах. Строились также отдельно стоящие капеллы (например, Сикстинская капелла).

Капитания, капитанство (португ. capitania, от позднелат. capitaneus – военачальник), в XVI – начале XIX вв. административно-территориальная единица в Бразилии (первоначально представляла собой наследственное феодальное владение, которое получали от короля представители португальской феодальной знати). Капитании существовали также и в других колониях Португалии – на островах Мадейра, Азорских, Зеленого Мыса.

Капитель (от позднелат. capitellum – головка) – пластически выделенная венчающая часть вертикальной опоры (столба или колонны), передающая ей нагрузку от архитрава и других расположенных выше частей здания (или образно выражающая эту функцию, например, в пилястре). Известны в зодчестве Древнего Востока. В античную эпоху сложились три основных классических типа капителей: дорическая, ионическая, коринфская (см. подробнее: *Ордера архитектурные*). Своеобразные типы капителей были созданы в Китае, Японии, Мексике, в византийской, романской, готической, древнерусской архитектуре, архитектуре Армении, Грузии, Средней Азии. С эпохи Возрождения широко варьировались типы античных капителей.

Кариатида (греч.) – скульптурное изображение стоящей женской фигуры, которое служит опорой балки в здании. Кариатиды были широко распространены в античной архитектуре и европейском зодчестве XVII–XIX вв.

Карниз (нем. Karnies; первоисточник: греч. koronis – заключение, конец) – горизонтальный выступ на стене, поддерживающий крышу (покрытие) здания и защищающий стену от стекающей воды; имеет также декоративное значение. Карниз бывает верхний (венчающий, например, в антаблементе) и промежуточный.

Картуш (франц. cartouche, от итал. cartoccio – сверток, кулек) – украшение в виде щита или не до конца развернутого свитка, на котором помещается герб, эмблема или надпись. Лепные и резные картуши украшали входы во дворцы. Были распространены в XVI–XVIII вв.

Каскад (франц. cascade, от итал. cascata, от cascare – стремительно падать вниз) – естественный или искусственный водопад, низвергающийся уступами. В парковой архитектуре каскады создаются расположением на разных уровнях водоемов, ступеней и уступов, по которым стекает вода. Знамениты каскады итальянских вилл (д'Эсте в Тиволи, 1550—1572 гг., архитектор П. Лигорио), в парке Петродворца.

Кафедра (греч. kathedra – сидение, скамья) –

• в христианской церкви возвышение, с которого произносятся проповеди. Кафедры богато украшались резьбой, статуями, рельефами. В мусульманских мечетях такие кафедры называют минбарами;

• возвышение для преподавателя, лектора, оратора;

• в вузе – основное объединение научно-преподавательского состава по одной или нескольким родственным дисциплинам.

Квадр (от лат. quadrum – четырехугольник) – каменный блок в форме параллелепипеда, употребляемый для кладки стен и сводов.

Квартал (от лат. quartus – четвертый) – ограниченная с четырех сторон улицами часть застроенной территории населенного пункта, предполагающая целостность архитектурного замысла и соблюдение экономических противопожарных и санитарно-гигиенических требований.

Кессоны, кассеты (франц. caisson – ящик) – квадратные или многоугольные углубления на потолке или внутренней поверхности арки, свода или потолка. Играют конструктивную и декоративную роль, а также применяются для улучшения акустики помещений.

Киворий (греч. kiborion) – первоначально – сосуд для питья; в христианских храмах – дарохранительница, помещавшаяся под алтарной сенью. Позже киворием стали называть алтарную сень, обычно поддерживаемую колоннами и богато украшенную. См. также: *Балдахин* .

Кинетизм (кинетическое искусство) (от греч. kinetikos – приводящий в движение) – направление в изо-культуре, обыгрывающее эффекты реального движения всего произведения или отдельных составляющих его

форм.

Киоск (турецк. киушк, персидск. кушк – павильон) – небольшая легкая постройка, предназначенная для мелких (торговых, почтовых) операций, иногда для демонстрации каких-либо экспонатов и др. Киоски сооружаются самостоятельно или внутри крупных общественных зданий.

Классицизм – архитектурный стиль, распространенный в Европе в XVIII – начале XIX вв., главной чертой которого было обращение к формам античного зодчества как к эталону гармонии, простоты, строгости, логической ясности и монументальности. Архитектуре классицизма в целом присуща регулярность планировки и четкость объемной формы. Основой архитектурного языка классицизма стал ордер, в пропорциях и формах близкий к античности, симметрично-осевые композиции, сдержанность декоративного убранства, регулярная система планировки городов.

Клуатр (франц. cloitre, от лат. claustrum – закрытое место, позднее – монастырь) – закрытый двор в католическом монастыре, окруженный внутренней галереей. Характерен для романской и готическойархитектуры.

Коллаж (франц. collage, буквально – наклеивание) – художественная техника, особенностью которой является составление целого изображения из ряда отдельных фрагментов других изображений. На основной фон накладываются различные кусочки и сюжеты, вырезанные из других картин, или созданные с нуля.

Колокольня – башня с открытым ярусом для колоколов. Ставилась рядом с храмом или включалась в его композицию. В средневековой русской архитектуре известны столпообразные и шатровые колокольни наряду со звонницами стенообразного и палатного типа. См. также: *Кампанила* .

Колонна (франц. colonne, от лат. columna – столб) – архитектурно обработанная, круглая в поперечном сечении вертикальная опора, стержневой элемент архитектурных ордеров. Возникла как простейший элемент стоечно-балочной конструкции; получила художественную интерпретацию и классические формы в искусстве Древнего Египта и Древней Греции. В классических архитектурных ордерах главная часть колонны – ствол (фуст) – обычно утончается кверху, иногда имеет небольшое расширение – энтазис – и обрабатывается вертикальными желобками – каннелюрами. Ствол покоится на простой или сложной базе и увенчивается капителью. Колонны применяются в композиции как фасадов зданий, так и их внутреннего пространства; ее художественная выразительность и значение определяются пропорциями, членениями,

пластической обработкой, а также соотношением высоты и диаметра с интерколумнием и размерами сооружения в целом. Отдельно стоящие колонны, часто увенчанные скульптурой, обычно служат памятниками (Александровская колонна). В каркасных зданиях колонны (каменные, железобетонные, металлические, деревянные) – один из основных элементов каркаса, воспринимающих нагрузку от прикрепленных к ним или опирающихся на них других элементов (балок, ригелей, ферм).

Колоннада (франц. colonnade) – ряд или ряды колонн, объединенных горизонтальным перекрытием. В наружной композиции здания колоннада применяется в виде портиков и галерей, примыкающих в к зданию, соединяющих его обособленные объемы и зрительно связывающих его с пространством двора или площади, а также с окружающей природой. Иногда колоннада является самостоятельным сооружением (преимущественно в садово-парковом искусстве). Внутри здания колоннады обрамляют крупные залы, расчленяют или связывают отдельные части парадного интерьера.

Консоль (франц. console) – конструкция (например, балка или ферма), жестко закрепленная одним концом при свободном другом, или часть конструкции, выступающая за опору. Консоль применяется обычно в тех случаях, когда устройство дополнительных опор невозможно или нецелесообразно (например, несущая конструкция балкона, карниза и пр.). Разновидностью консоли является кронштейн.

Конструктивизм – направление в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне XX в., поставившее своей целью художественное освоение возможностей современного научно-технического прогресса. В зодчестве тесно примыкает к рационализму и функционализму. Сложилось в 1910-е гг., прежде всего на базе кубизма и футуризма, разделившись вскоре на два обособленных (хотя и постоянно взаимодействующих) потока: «конструктивизм социальный», тесно связанный с задачами «социальной инженерии», создания нового человека путем радикального преобразования окружающей его предметно-материальной среды (эта линия наиболее интенсивно развивалась в Советской России 1920-х гг.) и «конструктивизм философский» (более характерный для капиталистических стран), ставящий социально-преобразовательные цели в более отвлеченно-созерцательном плане (прежде всего – в различных видах геометрической абстракции). Обе традиции вошли в кинетизм, пародийно отразившись в деконструктивизме.

Контрфорс (от франц. contre-force – противодействующая сила) – поперечная стенка, вертикальный выступ или ребро, усиливающие основную несущую конструкцию (преимущественно стену с наружной стороны постройки) и воспринимающие главным образом горизонтальные

усилия (распор от сводов, перекрывающих здание, давление грунта на подпорные стенки, гидростатическое давление на основание плотины и т п.). К основанию стены поперечное сечение контрфорсов обычно увеличивается (плавно или уступами); при незначительных горизонтальных усилиях сечение по высоте может оставаться постоянным. Контрфорсы бывают каменные, бетонные или железобетонные. Каменные контрфорсы – один из основных элементов готической конструкции. Возведение контрфорсов широко применяется для укрепления стен при реставрации памятников архитектуры.

Корабль – то же, что *неф* .

Коринфский ордер – один из трех основных архитектурных ордеров. Имеет высокую колонну с базой, стволом, прорезанным каннелюрами, и пышной капителью, состоящей из нарядного резного узора листьев аканта, обрамленного небольшими волютами. Сложился во 2-й половине V в. до н э. получил широкое распространение в архитектуре эпохи эллинизма и Древнего Рима.

Корпус (лат. corpus – тело, единое целое) – отдельное здание, составляющее часть архитектурного комплекса или ансамбля.

Коттедж (англ. cottage, первоначально – крестьянский дом) – сельский или городской одноквартирный индивидуальный жилой дом, при котором имеется небольшой участок земли. Коттеджи бывают двухэтажными с внутренней лестницей; в первом этаже – общая комната, кухня, хозяйственные помещения, во втором – спальни. Коттедж возник в Англии в конце XVI – начале XVII вв. и стал традиционным типом английского жилища. Коттеджи широко распространены в других странах.

Красная линия – в градостроительстве обозначает условную границу, отделяющую территорию улиц, проездов, магистралей и площадей от территорий, предназначенных под застройку, которая может осуществляться как по красной линии, так и с отступом от нее.

Кремль, детинец, город – центральная укрепленная часть русского средневекового города. Впервые упоминается в летописи под 1331 годом («кремник»). Кремли располагались на высоких местах, обычно у берега реки или озера, окружались глубокими рвами и стенами. В кремле находились соборы, дворец князя, дворы бояр и церковной знати.

Крепость – укрепления, защищающие город, населенный пункт или определенную территорию. Наиболее ранние крепости – дерево-земляные укрепления. В Древнем Риме сложились типы укрепленных военных поселений – лагерей, которые впоследствии стали основой для многих европейских городов. Разнообразные типы крепостей были созданы в средние века, когда они служили целям обороны замков, городов, монастырей (земляные валы, рвы, крепостные стены с укрепленными воротами, дозорными и боевыми башнями, машикулями, подъемными мостами, нередко с предвратными укреплениями – барбаканами) или обороняли от вражеских нашествий обширные территории. Укрепления русских городов получили название Кремлей. В пограничной полосе Русского государства XV–XVII вв. сооружались крепостные сооружения из дерева, так называемые остроги. С появлением огнестрельного оружия и артиллерии возникают крепости нового типа (бастионные укрепления, форты).

Крестово-купольный храм – тип христианского храма, сложившийся в развитом средневековом зодчестве Византии. В классическом варианте крестово-купольного храма четыре свободно стоящие в середине здания опоры соединены арками, на которые опирается барабан, перекрытый куполом; переходом от арок к барабану служат паруса. Между опорами по осям храма крестообразно расходятся к внешним стенам сводчатые проходы, а образующиеся в результате угловые помещения также покрываются небольшими куполами или сводами. Эта устойчивая система взаимосвязанных пространств, ячеек обусловливает стройную композицию крестово-купольного храма. Главную роль в ней играет центральный купол, высоко поднятый на барабане. Ярусом ниже располагаются сводчатые рукава креста, еще ниже – угловые помещения. Эта композиция наглядно обозрима и изнутри, и снаружи храма. Наряду с организацией пространства большую роль в создании архитектурного образа играет пластическая выразительность массивных стен и опор. В композицию интерьера крестово-купольного храма с его большими поверхностями стен и сводов органично включается византийская система храмовой росписи,

Крипта (лат. crypta, от греч. krypte – крытый ход, сокровенное место) – в Древнем Риме – сводчатое подземное помещение; в западноевропейской средневековой архитектуре – часовня под алтарной частью храма для почетных погребений.

Кровля здания, сооружения – верхнее ограждение (оболочка) крыши или покрытия здания (сооружения), непосредственно подвергающееся атмосферным воздействиям. Состоит из водоизолирующего слоя и основания (обрешетки, сплошного настила, стяжки), укладываемого по несущим конструкциям либо по утеплению (в совмещенных покрытиях). Кровли различают по виду применяемых кровельных материалов. Кровля должна быть легкой, долговечной, экономичной в изготовлении и

эксплуатации, отвечать условиям пожарной безопасности.

Кроки (франц. croquis – набросок) – быстро сделанный (карандашный) рисунок, схватывающий наиболее характерные черты натуры или местности либо бегло фиксирующий общий композиционный замысел архитектурного сооружения, произведения живописи, скульптуры или графики.

Крон (от греч. chroma – цвет, краска) – синтетический неорганический пигмент желтого и красного цвета.

Кронштейн (от нем. Kragstein), консольная опорная деталь или конструкция, служащая для крепления частей машин или сооружений к вертикальной стене или колонне. Конструктивно кронштейн выполняется в виде самостоятельной детали с раскосом или в виде значительного утолщения в базовой детали. Кронштейны обычно применяют для установки подшипников, отдельных узлов машин, арматуры на мачтах и опорах электропередачи и т д. В архитектуре, использующей ордерные элементы, кронштейн – обычно выступ в стене, часто профилированный (с декоративными завитками или другими украшениями). Служит для поддержки балконов, сильно выступающих карнизов и пр.

Кубизм (франц. cubisme) – авангардистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX в. и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы.

Купол (итал. cupola – купол, свод, от лат. cupula, уменьшительное от cupa – бочка) – вид перекрытия (свода), близкий по форме к полусфере. Формы купола образуются различными кривыми, выпуклыми наружу. В куполе обычно возникают горизонтальные усилия (распор), которые передаются на поддерживающую его конструкцию или воспринимаются нижним (опорным) кольцом самого купола. Каменные (кирпичные) купола могут опираться на цилиндрический постамент (барабан). Если куполом завершается прямоугольная в плане ячейка здания, переход от квадрата к круглому (или эллиптическому) основанию купола решается с помощью специальных сводов – парусов или тромпов. Купольные перекрытия впервые получили развитие в архитектуре Древнего Рима (в зданиях терм и общественных зданий – базилик). Для римской архитектуры характерны купола полусферические купола с кессонированной внутренней поверхностью. В средние века разнообразные по конструкции купола использовались главным образом в храмовой архитектуре. С осознанием роли купола во внешнем облике здания изменяются и его наружные

очертания относительно внутренних; позже над ними появляются внешние оболочки (отличные по очертаниям от собственно купола), обычно в виде криволинейного покрытия по деревянным стропилам (ранний пример – собор Сан-Марко в Венеции, IX–XI вв.). Купола с внешними оболочками, опирающиеся на постаменты – барабаны, получили широкое распространение в русской средневековой архитектуре (см. *Глава*), а также в зодчестве Средней Азии. В эпоху Возрождения такие купола распространились в архитектуре Западной Европы, подчас становясь доминантой городской застройки. В архитектуре Возрождения получают распространение зонтичные купола и римские кессонированные купола. Постройки Андреа Палладио (XVI в.) послужили примером, следуя которому архитекторы вновь стали использовать купола в светских зданиях; эта тенденция получила развитие в XVIII в. Со второй половины XIX в. применяются купола с металлическим каркасом и остеклением, купола из дерева и железобетона. В XX в. с развитием монолитного и сборного железобетона, тонкостенных сводов-оболочек и металлических конструкций резко увеличилось многообразие структур и форм куполов: появились ребристые, ребристо-кольцевые, сетчатые, с волнистой внутренней поверхностью, «геодезические» (образованные из стандартных многоугольных элементов), сборные и другие купола. Возникают новые типы куполов: из полимерных материалов, с двойной надувной оболочкой и др.

Курдонер (франц. cour d'honneur, буквально – почетный двор) – парадный двор дворца, усадьбы или особняка, образуемый главным корпусом и выступающими по его сторонам боковыми крыльями (флигелями), реже – колоннадой. От улицы, площади, дороги курдонер обычно отделяется сквозной оградой. Был широко распространен в европейской архитектуре XVII – начала XIX вв. (в России – с начала XVIII в.). в современной архитектуре иногда применяется как прием парадной пространственной композиции.

Курзал (нем. Kursaal) – помещение клубного типа на курортах, предназначенное для концертов, лекций, выставок.

Куртина –

- участок, засаженный одной породой деревьев, кустарников; группа деревьев, кустарников одной породы;
- часть крепостной стены или крепостного вала между двумя бастионами;
- (устар.) гряда для цветов или других растений; клумба.

Лабрадор (название по месторождению на полуострове Лабрадор) – высококачественный облицовочный камень серого, темно-серого до черного цвета с синеватой иризацией (игрой цветов), применяемый в

основном в монументальной архитектуре.

Лавра (греч. labra – построенная из камня), в Византии – церковная постройка, обнесенная каменной стеной. Позднее – крупный монастырь.

Лемех – в русской деревянной архитектуре продолговатые, слегка изогнутые дощечки в форме лопатки или плоской уступчатой пирамидки, служащие для покрытия глав, барабанов, шатров и др.

Лепнина – рельефные украшения (фигурные и орнаментальные) на фасадах и в интерьерах зданий, как правило, отлитые или отпрессованные из гипса, штукатурки, бетона или других материалов.

Лоджия (итал. loggia, от древневерхненем. laubja – беседка) – помещение, открытое с одной или нескольких сторон, где стену заменяет колоннада, аркада, парапет и т д. Лоджия может быть отдельным сооружением (Лоджия деи Ланци во Флоренции, ок. 1376—1380 гг.) или частью здания (балкон, углубленный в стену, вход), пластически его обогащающей.

Ложа (франц. loge – маленькая комната, хижина, древневерхненем. Laubja – беседка, крытая галерея) – в зрительном зале – места, выделенные перегородками или барьерами в виде небольших помещений, предназначенных для нескольких зрителей, и расположенные по сторонам и сзади партера (ложа-бенуар), могут располагаться и на ярусах. Ложи получили широкое распространение в XVI–XVII вв. с возникновением в европейских городах крупных общественных театров.

Лопатка, лизена – плоская вертикальная полоса, выступающая на поверхности стены здания. Лопатка может быть конструктивным утолщением стены или иметь декоративное значение, являясь одним из средств членения фасадов.

Мавзолей (лат. mausoleum, от греч. mausoleion) – монументальное погребальное сооружение, включавшее камеру, где помещались останки умершего, и (иногда) поминальный зал. Назван по гробнице карийского царя Мавсола в Галикарнасе (ныне в Турции, IV в. до н э.). Мавзолеи получили распространение в Древнем Риме и в средние века на Востоке. В архитектуре тоталитарных государств XX в. тип мавзолея получает новое развитие в качестве гробниц для вождей.

Майолика (итал. maiolica – от старого названия о. Мальорка или Майорка, через который ввозились в Италию произведения испано-мавританской керамики) –

• в узком смысле – итальянские керамические изделия XV–XVII вв. с цветным пористым черепком, с сюжетной росписью по сырой непрозрачной глазури (рисунок по белой обмазке с прозрачной свинцовой глазурью, т н. полумайолика). Изделия: посуда, плакетки, панно, скульптура;

• в широком смысле – изделия из цветной обожженной глины с крупнопористым черепком, покрытые глазурью. Большого расцвета достигла в странах Древнего Востока, в средневековье – в Испании, Италии, Франции. На Руси известна с XI в. Высокого расцвета достигла архитектурная майолика Ярославля и Москвы в XVII в. (наличники окон, фигуры святых, фризы, порталы, изразцовые печи).

Манеж (франц. manege) – прямоугольное или круглое здание без внутренних перегородок для тренировки лошадей, обучения верховой езде, конноспортивных состязаний. В архитектурном отношении наиболее выразительны манежи XVIII–XIX вв., в том числе классицистические (Манеж в Москве, 1817—1825 гг., инженер Л.Л. Карбонье, по проекту А. Бетанкура, архитектор О.И. Бове).

Мансарда (франц. mansarde) – помещение (преимущественно жилое) на чердаке здания, двухскатная крыша которого состоит из двух частей: верхней пологой и нижней отвесной. Конструкция мансарды была разработана французским архитектором Ф. Мансаром. В широком смысле мансарда – любое помещение, устроенное на чердаке под высокой крышей.

Маскарон (франц. mascaron, от итал. mascherone – большая маска) – декоративный рельеф в виде маски, изображающей (часто в гротескном или фантастическом облике) человеческое лицо или голову животного. Маскароны помещаются преимущественно на замках арок, оконных и дверных проемов, используются в качестве водометов (с отверстием для выпуска воды на месте рта), а также для украшения мебели.

Мастаба (араб., буквально – каменная скамья) – современное название древнеегипетских гробниц периодов первых династий фараонов (ок. 3000—2800 гг. до н э.) и Древнего царства (ок. 2800—2250 гг. до н э.). Состоит из соединенных вертикальной шахтой наземного прямоугольного в плане сооружения (в виде лежащего параллелепипеда) с наклоненными к центру стенами и подземной погребальной камеры с несколькими помещениями, украшенными статуями, рельефами, росписями.

Машикули (франц. machicoulis) – навесные бойницы, расположенные в верхних частях стен и башен средневековых укреплений. Утратив с

развитием огнестрельного оружия оборонительное значение, машикули использовались как элемент архитектурного декора.

Медальон (франц. medaillon, от итал. medaglion, увеличительное от medaglia – медаль) – изобразительная или орнаментальная композиция (лепной или резной рельеф, роспись, мозаика) в овальном или круглом обрамлении.

Мезонин (от итал. mezzanino) – надстройка над средней частью жилого (обычно небольшого) дома. Мезонин часто имеет балкон. В России мезонин получил широкое распространение в XIX в. как часть каменных и особенно деревянных малоэтажных зданий.

Метопа (греч. metope) – прямоугольные, почти квадратные плиты, которые, чередуясь с триглифами, образуют фриз дорического ордера. Метопы иногда украшались рельефами, реже – живописью. Первоначально (до развития каменной архитектуры) в Древней Греции метопами называли прямоугольные промежутки между выходящими на фасад здания торцами балок перекрытия.

Мечеть (от араб. масджид – место поклонения) – мусульманское культовое сооружение. С VII–VIII вв. развивались типы центрально-купольной (мечеть Куббат ас-Сахра в Иерусалиме) и колонной (имела прямоугольный план, внутренний двор, окруженный галереями, и многостолпный молитвенный зал) мечети. В обращенной к Мекке стене молитвенного зала помещались одна или несколько молитвенных ниш – михрабов. В различных странах под воздействием местных традиций выработались самостоятельные типы мечетей.

Минарет (от араб. манара, буквально – маяк) – башня (круглая, квадратная или многогранная в сечении) для призыва мусульман на молитву; ставится рядом с мечетью или включается в ее композицию. Ранние минареты часто имели винтовую лестницу или пандус снаружи (спиралевидные минареты), в поздних – внутри башни. Различаются два основных типа минаретов – четырехгранные (Северная Африка), либо круглоствольные (Ближний и Средний Восток). Минареты украшались узорной кирпичной кладкой, резьбой, глазурованной керамикой, ажурными балконами.

Модерн (от франц. moderne – современный) или ар-нуво – направление в искусстве, бывшее популярным во второй половине XIX – начале XX в. Его отличительными особенностями являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям (в особенности, в архитектуре), расцвет прикладного искусства. Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные

функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека.

Модульон, модильон (франц. modiglione) – архитектурная деталь типа кронштейна, которая поддерживает выносную плиту венчающего карниза, преимущественно в ордерной архитектуре. Иногда модульон играет только декоративную роль.

Мозаика (франц. mosaique, итал. mosaico, лат. musivum, буквально – посвященное музам) – изображение или узор, выполненный из однородных или различных по материалу частиц (камень, смальта, галька и т д.). Особый вид мозаики – инкрустация. Мозаика составляется из мелкоразмерных или более крупных частей материала, подобранных по рисунку, плотно пригнанных друг к другу и скрепленных между собой и с грунтом каким-либо вяжущим веществом. Мозаика – один из видов монументально-декоративного искусства, реже – станковые картины.

Монастырь (греч. monasthrion – уединенное жилище, от monas – одинокий и threo – оберегать) – общины монахов (мужские монастыри) или монахинь (женские монастыри), принимающие единые правила жизни (устав).

Древнейшие монастыри – буддийские – появились во 2-й половине 1-го тысячелетия до н э. в Индии и распространились в странах Южной и Юго-Восточной Азии. Пещерные монастыри в Индии (в Аджанте, II в. до н э. – VII в. н э.) и Китае (Цяньфодун близ Дуньхуана, 353—366 гг.) включали вырезанные в скале молитвенные залы (чайтья) со ступами, кельи, монашеские общежития (вихара), трапезные, библиотеки. Монастыри из наземных построек в Китае, Японии, Юго-Восточной Азии (Лингусы в Нанкине, Китай, XIV–XVII вв.) имели характер живописных комплексов, состоящих из молитвенных и жилых сооружений, мемориальных храмов и пагод, или регулярных осевых ансамблей смежных дворов, окруженных деревянными храмами-павильонами. Ламаистские монастыри Тибета (обычно располагавшиеся по склонам гор), Монголии, Бурятии, Калмыкии в основном представляли собой регулярные комплексы из ярусных храмов и домов лам.

Суровый крепостной характер носили первые христианские монастыри, появившиеся в IV–VI вв. в Северной Африке и на Ближнем Востоке. Они были окружены мощными стенами и включали храмы (трехнефные базилики), помещения для жилья, трапезы, чтения. В VI–IX вв. сформировался архитектурный тип западноевропейского католического монастырского комплекса (сохранился план монастыря Санкт-Галлен в Швейцарии, ок. 820 г.), имевшего регулярную планировку, где доминировала церковь, к которой примыкал дворик-клуатр с галереями, окруженный другими монастырскими помещениями и постройками (Сент-Олбанс в Англии, 1077—1088 гг., Клюни в Бургундии, 1088 – XII в.). Композиция монастырей варьировалась различными монашескими орденами. С экспансией немецкого ордена связаны монастыри-замки, где

клуатр и залы включены в единый объем (Верхний замок в Мальборке, Польша, конец XIII – XIV вв.). В эпоху готики типы монастырских сооружений повлияли на светское зодчество (приюты, госпитали, рынки). Православные монастыри Византии, балканских стран, Руси, Армении имели более свободную и разнообразную планировку, складывавшуюся иногда в течение веков (монастырь Хора в Константинополе, V–XV вв., монастырские комплексы на Афоне, X–XI вв., в Метеоре XIV–XVIII вв. в Греции). Комплекс окружали стены с башнями; вдоль стен располагались кельи, в центре – собор, трапезная, колокольня, колодец. В Каппадокии, на Балканах, в Закавказье известны пещерные монастыри, (Давид Гареджа, Герард). Живописные архитектурные ансамбли представляют собой русские монастыри. При их основании и расширении учитывалось расположение (при слиянии рек, у озера, на острове), природное окружение, характер рельефа, что органично связывало комплекс с ландшафтом. Оборонные функции монастырей определили мощь крепостных стен с башнями (Троице-Сергиева лавра, Кирилло-Белозерский монастырь и др.). Построенные вокруг городов или в их черте русские монастыри образовывали оборонительную линию и являлись узлами городской планировки (Донской монастырь, Новодевичий монастырь). Архитектурные формы русских монастырей до середины XVI в. были строгими, лаконичными, а в конце XVII в. обогатились красочнымузорочьем.

В период Возрождения и барокко монастыри потеряли крепостное значение. Вместо них появились парадные ансамбли монастырей-дворцов, построенных компактно, по единому плану (Эскориал, Смольный монастырь в Санкт-Петербурге). В XX вв. новые монастыри строятся редко и не играют значительной роли в застройке города.

Монумент (лат. monumentum, буквально – памятник, от лат. moneo – напоминать), в скульптуре и архитектуре памятник значительных размеров в честь крупного исторического события, выдающегося деятеля и т д. Нередко монумент сооружают в виде скульптурно-архитектурного комплекса.

Монументализм (от лат. monumentum, буквально – памятник) – направление творчества, ориентированное на создание общественно-значимых, героико-эпических памятников городской и парковой скульптуры; живописных, мозаичных и изобразительно-тематических композиций на фасаде зданий и в их интерьере.

Мулюра, мулюр (франц. moulure – резьба, лепной орнамент) – отлитое украшение.

Навершие – верхушка какого-нибудь сооружения, устройства.

Наличник – декоративное обрамление оконного проема. Термин «наличник» применяют обычно к русской архитектуре XV – начала XVIII вв.

Нартекс, нарфик, притвор (позднегреч. narthex – ларчик, шкатулка) – входное помещение, примыкавшее обычно к западной стороне христианского храма. Нартекс предназначался для лиц, не имевших права входить внутрь главного помещения для молящихся.

Небоскреб – высотное здание в несколько десятков этажей (деловое, административное, гостиничное, жилое и др.). Сооружение небоскребов началось в 1880-х гг. в США с изобретением стального каркаса и пассажирских лифтов и было вызвано плотностью городской застройки и дороговизной земельных участков. Небоскреб «Эмпайр стейт билдинг» в Нью-Йорке (1930—1931 гг., архитектурная фирма «Шрив, Лэм и Хармон») насчитывает 102 этажа, «Сирс и Робак» в Чикаго (1970—1974 гг., фирма «Скидмор, Оуингс и Мерилл») – 109 этажей.

Некрополь (греч. nekros – мертвый, polis – город) – большое кладбище с гробницами, каменными надгробиями на окраине древних городов. В Древней Александрии некрополи служили одновременно и местом отдыха горожан, имели зелень и водоемы.

Неоклассицизм – проявление ретроспективистских тенденций в искусстве, возрождение традиций и форм классицизма.

Нервюра (франц. nervure, от лат. nervus – жила, сухожилие) – арка из тесаных клинчатых камней, укрепляющая ребра свода; то же, что гурт. Система нервюр (главным образом в архитектуре готики) образует каркас, облегчающий кладку свода.

Неф (франц. nef, от лат. navis – корабль) – вытянутое помещение, часть интерьера (обычно в зданиях типа базилики), ограниченное с одной или с обеих продольных сторон рядом колонн или столбов.

Ниша (франц. niche, от итал. nicchia) – углубление в стене здания для установки статуй, ваз, размещения встроенных шкафов и пр. Иногда ниши применяют для пластической обработки стены.

Обелиск (греч. obeliskos, буквально – небольшой вертел) – монументальное сооружение в виде высокого граненого, чаще квадратного в сечении, суживающегося кверху столба. Обелиск увенчивается плоской пирамидой. Часто высекается из целого камня. В Древнем Египте обелиски ставили как памятники (с гранями, покрытыми иероглифами) у дворцов и храмов. Обелиск – распространенный тип памятника и монумента. В России обелиски сооружались с XVIII в.

Обломы, мулюры – архитектурные элементы, различные по своему поперечному сечению – профилю, расположенные по горизонтали (на цоколях, в карнизах, междуэтажных поясах или тягах, базах колонн), иногда по наклонной (в карнизах фронтонов), кривой (архивольты арок, нервюры) или ломаной (обрамления порталов, окон) линии. Обломы, широко распространенные в ордерной архитектуре, служат для усиления архитектурного декора, образно-художественной выразительности тектонической основы здания. По поперечному сечению обломы делятся на прямолинейные (полка) и криволинейные (вал, гусек, каблучок и др.). Обломы впервые получили применение в Древней Греции, откуда были заимствованы зодчеством Древнего Рима, затем Возрождения и европейской архитектурой последующих эпох. В современной архитектуре в металлических, бетонных и деревянных элементах конструкций употребляется термин профили (переплеты остекления, обрамления и тяги на навесных стеновых панелях).

Обмеры – точные измерения всех элементов архитектурного сооружения или комплекса с последующей фиксацией их размера на чертеже. Обмеры – один из основных источников для реставрации или воссоздания произведений архитектуры. В архитектуроведении обмеры – важный материал для анализа закономерностей построения архитектурной формы.

Оранжерея (франц. orangerie, orange – апельсин), застекленное помещение для выращивания и содержания зимой южных древесно-кустарниковых, чаще вечнозеленых растений. Нередко оранжереей называют только холодные помещения, а полутеплые и теплые – теплицами.

Органическая архитектура – направление в архитектуре XX в. (особенно распространенное в 30–50-х гг. XX в., в США и Западной Европе), провозгласившее своей задачей создание таких произведений, форма которых вытекала бы из их назначения и конкретных условий среды, подобно форме естественных организмов. Идеи органической архитектуры, впервые сформулированные в 1890-х гг. американским архитектором Л. Салливеном, были развиты его учеником Ф.Л. Райтом. Основу концепции Райта составляла идея непрерывности архитектурного пространства, противопоставленная подчеркнутому выделению его отдельных частей в классицистической архитектуре; впервые реализована им в так

называемых домах прерий (дом Роби в Чикаго, 1909 г.). Полемизируя с техницистскими крайностями функционализма, противопоставляя ему стремление к учету индивидуальных потребностей и психологии людей, органическая архитектура в середине 1930-х гг. становится одним из ведущих направлений современной архитектуры. Под воздействием ее идей сложились региональные архитектурные школы в скандинавских странах; в США принципы органической архитектуры использовала так называемая калифорнийская школа во главе с Р. Нейтрой. Во 2-й половине 1940-х гг. теория органической архитектуры была подхвачена в Италии архитектором Б. Дзеви. После смерти Райта органическая архитектура окончательно растворилась среди других направлений архитектуры 1960-х гг. Некоторые общие приемы формообразования, отдельные приемы, выработанные органической архитектурой, продолжают широко использоваться в архитектуре и дизайне.

Ордера архитектурные (от лат. ordo – порядок) – система конструктивных, композиционных и декоративных приемов, выражающая тектоническую логику стоечно-балочной конструкции (соотношение несущих и несомых частей).

Несущие части: колонна с капителью, базой, иногда с пьедесталом.

Несомые: архитрав, фриз и карниз, в совокупности составляющие антаблемент.

Классическая система ордеров сложилась в Древней Греции как закрепленная традицией в нескольких вариантах переработка деревянной стоечно-балочной конструкции, применявшейся в строительстве храмов и других зданий. Основные ордера, получившие название от греческих племен и областей: дорический, ионический, коринфский (разновидность дорического ордера – тосканский, коринфского и ионического – композитный). Прототипом дорического ордера были постройки с плоским перекрытием по балкам и двухскатной крышей, крытой соломенной, камышовой (позднее черепичной) кровлей, прототипом ионического ордера – постройки с плоской крышей (земляная кровля поверх сплошного настила из брусьев или мелкого круглого леса). Оба они встречаются уже в VI–V вв. до н э. С IV в. до н э. известен коринфский ордер. Членение ордеров на несущие и несомые части, связанные системой выразительных обломов, сделало ордерную систему к середине V в. до н э. гибким художественным приемом архитектуры греческой классики. Правила построения ордера изложены в трактате Витрувия, который в основу измерения пропорциональных соотношений отдельных его частей кладет модуль – половину диаметра ствола колонны у ее основания. Возможности различного (иногда даже условного) применения ордера для характеристики других архитектонических систем (например, стены) во многом обуславливают индивидуальность древнегреческих построек в эпоху классики, а также широкое применение ордеров в различные исторические эпохи (в архитектуре Древнего Рима, Возрождения, барокко, классицизма). В Древнем Риме возникли тосканский и композитный (коринфские капители сочетаются с ионическими волютами) ордера. В эпоху Древнего Рима и позже получили распространение многоярусные

ордерные композиции, ордерное членение стены с использованием полуколонн и пилястр (известны еще в Древней Греции). Применялись также ордера или его отдельные элементы в сочетании со сводчатыми или арочными конструкциями (Колизей, древнеримские базилики и ротонды, арочные колоннады в эпоху Возрождения). Ордер вызывает большой интерес архитекторов и теоретиков эпохи Возрождения (впервые в Италии в XV в. у Брунеллески). Тщательно изучается Витрувий, появляются архитектурные трактаты Альберти, Палладио, Виньолы в Италии, Делорма во Франции и др. Сравнительно свободное употребление ордеров в XV веке сменяется более строгим их применением в XVI в.

Орнамент (лат. ornamentum – украшение, от orno – украшаю) – живописное, графическое или скульптурное украшение, составленное согласно законам симметрии, ритмического повтора одного или нескольких элементов. Орнамент можно продолжать в обе стороны, даже если его композиция ограничена, замкнута. По характеру композиции орнамент может быть ленточным, центрическим, заполняющим всю поверхность или же сочетающим эти типы в более сложные комбинации. По мотивам, используемым в орнаменте, его делят на геометрический, состоящий из различных форм; растительный, стилизующий элементы растительного мира; зооморфный или животный, стилизующий фигуры или части фигур реальных или фантастических животных; геральдический, где используют знаки, эмблемы, трофеи и т д.; гротескный, сочетающий изобразительные и декоративные мотивы; арабесковый, представляющий собой комбинации растительных и геометрических мотивов (часто с включенными надписями); т н. тератология – сочетание геометрических и звериных форм.

Особняк – комфортабельный, чаще 1-2-этажный многокомнатный городской жилой дом для одной семьи. Особняк обычно расположен на отдельном участке, включающем двор со службами и сад. Получил распространение с начала XIX в.

Отель (франц. hotel, лат. hospitalis) –

• во французской архитектуре – городской особняк. Обычно размещен на относительно стесненном участке, отодвинут вглубь территории и отгорожен от улицы и соседних участков сомкнутыми строениями служебных флигелей и высокими каменными оградами, образующими замкнутый внутренний двор с парадным въездом с улицы. Композиционно замкнутый двор приобретает значение парадного аванвестибюля. Сад расположен обычно за главным корпусом и связан с входными помещениями. В XVI–XVII вв. отель – аристократический жилой дом, обычно с парадными и служебными дворами. В XVIII в. отелями стали называть различные здания – от городского дворца до небольшого дома для одной семьи. Развитый тип отеля – чаще всего двухэтажный дом с парадными залами, жилыми комнатами и служебными помещениями;

• гостиница.

Офорт (от франц. eau-forte – азотная кислота), вид гравюры на металле, в котором углубленные элементы печатной формы создаются путем травления металла кислотами.

Павильон (франц. pavillon, от лат. papilio – шатер) –
• небольшая, легкая по конструкции открытая постройка, связанная с природой (многие храмы и дворцы Востока, европейские парковые постройки);
• часть дворцового здания, имеющая самостоятельную крышу;
• постройка для выставочной экспозиции, киносъемок, торговли.

Пагода (португ. pagoda, от санскр. бхагават – священный, кит. Бао-та, буквально – башня сокровищ) – буддийское мемориальное сооружение и хранилище реликвий. Пагоды возникли в начале нашей эры в Китае, известны в Корее, Японии, странах Юго-Восточной Азии. Имеют форму павильона или башни (часто многоярусной) с квадратным или 6–8 – и 12-угольным планом. Строительным материалом для пагод служат дерево, камень, кирпич, металл.

Палата (от среднегреч. palation, лат. palatium – дворец) – в русской средневековой архитектуре зал, обычно бесстолпный или с одним поддерживающим своды столпом (Грановитая палата в Московском Кремле). Палаты – в русской средневековой архитектуре богатое жилое каменное или деревянное здание, обычно в два или более этажей, с многочисленными помещениями. С XVII в. палаты принимают характер небольших дворцовых корпусов или особняков (палаты Волковых, Троекуровых в Москве).

Палаццо (итал. palazzo, от лат. palatium – дворец; название происходит от Палатинского холма в Риме, на котором строили свои дворцы древнеримские императоры) – тип городского дворца-особняка, характерный для итальянского Возрождения. Сложился в XV в. преимущественно во Флоренции. Классическое палаццо представляло собой трехэтажное (реже двух – или четырехэтажное) здание, выходившее фасадом на улицу, композиционным центром которого был внутренний двор, обнесенный арочными галереями. Ранние палаццо отличались замкнутостью и монолитностью объема, суровостью внешнего облика и имели фасады, отделанные крупным рустом. С XVI в. в оформлении фасадов усилилась роль ордерных элементов и скульптурного декора; композиция обрела большую связь с городским окружением и природной средой. К заднему фасаду палаццо часто стал примыкать террасный сад. В различных областях Италии сложились местные разновидности палаццо.

Палладианство – направление в европейской архитектуре XVII–XVIII вв., ветвь классицизма. Палладианство в Англии, Германии, России (Ч. Камерон, Дж. Кваренги, Н.А. Львов) следовало созданным А. Палладио типам городского дворца, виллы, церкви, строгой закономерности и гибкости его композиционных приемов.

Паллиатив (франц. palliatif от лат. pallium – покрывало, плащ) – неисчерпывающее, временное решение, полумера.

Пальметка, пальметта (франц. palmette, от греч. palma – ладонь) – элемент античного орнамента, изображающий стилизованный лист пальмы (название по сходству с пальцами руки).

Пандус (от франц. pente douce – пологий склон) – прямоугольная или криволинейная в плане наклонная площадка, служащая для въезда к парадному входу, расположенному над цоколем здания, или для подъема автомобилей в многоярусных гаражах; в отдельных случаях заменяет лестницы. В XX в. пандусы чаще всего устраиваются в общественных и промышленных зданиях, транспортных сооружениях, гаражах и т д.

Панель (нем. Paneel) – крупноразмерный плоскостный элемент строительной конструкции заводского изготовления. Широко применяются в современном сборном строительстве.

Панно (франц. panneau, от лат. pannus – кусок ткани) – часть стены, выделенная обрамлением (лепной рамой, рамой орнамента и т д.) и заполненная живописным или скульптурным изображением или орнаментом.

Пантеон (лат. pantheon, от греч. pantheion – место, посвященное всем богам) –

- в Древнем Риме – «храм всех богов», построенный около 125 г. н э.
- усыпальница выдающихся людей. Обычно пантеоны располагаются в зданиях, имеющих (или первоначально имевших) культовое назначение (Вестминстерское аббатство, Пантеон в Париже).

Паперть – помещение перед входом в церковь, имеющее вид небольшой галереи.

Парапет (от франц. parapet, итал. parapetto, от parare – защищать и petto – грудь) – ограда, перила или невысокая сплошная стенка, проходящая по краю крыши, террасы, балкона, вдоль моста, набережной (в качестве заграждения) на гребне плотины, мола, дамбы (для защиты от разрушений волнами).

Паркет (франц. parquet) –

• первоначально паркет – маленький парк во Франции;

• в XIV–XVII вв. паркет – огражденная для аудиенции часть зала с ковром на полу. В XVII в. место ковра занял настил из брусков дерева (обычно ценных пород);

• материал в виде небольших древесных строганых планок (клепок) для покрытия полов;

• деревянное покрытие пола. Виды паркета: штучный, мозаичный, щитовой. Художественный паркет – из древесины твердых и ценных пород.

Партер (франц. parterre, от par – по и terre – земля) –

• в садово-парковом искусстве открытая часть сада или парка (в регулярном парке участки правильной формы с узорами из стриженого буксуса, цветных песков, толченого кирпича, угля; в пейзажном – в виде лужаек) с газонами, цветниками, водоемами, бордюрами из кустарника, иногда украшенного скульптурой, фонтанами, куртинами, отдельными деревьями. В XX в. делали преимущественно цветочные партеры с замощенными дорожками;

• в театральном здании – плоскость пола зрительного зала с местами для зрителей. В современном партере места для зрителей размещаются рядами, параллельно барьеру оркестра, и разделяются поперечными и продольными проходами, ведущими к выходам из зрительного зала. Для лучшей видимости пол паркета обычно повышается от сцены к задним рядам.

Паруса, пандативы – элементы купольной конструкции, обеспечивающие переход от квадратного в плане подкупольного пространства к окружности купола или его барабана. Парус имеет форму треугольника, вершина которого обращена вниз и заполняет пространство между подпружными арками, соединяющими соседние столпы подкупольного квадрата. Основания парусов в сумме образуют круг и распределяют нагрузку купола по периметру арок. Являясь одной из конструктивных особенностей византийской и древнерусской архитектуры (главным образом крестово-купольных храмов), купольных зданий эпохи Возрождения и XVII–XIX вв.

Пассаж (франц. passage, буквально – проход, переход) – тип торгового (реже – делового) здания, в котором магазины и конторские помещения расположены ярусами по сторонам широкого прохода с застекленным покрытием. Пассажи строились преимущественно в Европе во 2-й половине XIX в.

Патио (исп. patio) – открытый внутренний двор, часто окруженный галереями. Широко распространен в средиземноморских странах и в Латинской Америке.

Периптер (от греч. peripteros – окруженный колоннами, от peri – вокруг и pteron – крыло, боковая колоннада) – основной тип древнегреческого храма периодов архаики и классики. Периптер – прямоугольное в плане здание, с четырех сторон окруженное колоннадой. Внутри периптер обычно состоял из пронаоса и наоса, позади наоса часто устраивалось закрытое помещение – опистодом (храм Деметры в Пестуме, Парфенон). Внешние формы периптера часто использовались в архитектуре классицизма.

Перистиль (от греч. peristylos – окруженный колоннами, от peri – вокруг и stylos – столб, колонна) – прямоугольные двор и сад, площадь, зал, окруженные с четырех сторон крытой колоннадой. Перистиль как составная часть древнегреческих жилых и общественных зданий известен с IV в. до н э., широкое распространение получил в эллинистическом искусстве и искусстве Древнего Рима.

Пилон (греч. pylon – ворота, вход) –

• массивные столбы, служащие опорой арок, перекрытий, мостов либо стоящие по сторонам входов или въездов;

• башнеобразные сооружения с трапециевидными фасадами (обычно украшенными рельефами), воздвигавшиеся по сторонам входов в древнеегипетские храмы.

Пилястра, пилястр (итал. pilastro, от лат. pila – колонна, столб) – плоский вертикальный выступ прямоугольного сечения на поверхности стены или столба. Имеет те же части (ствол, капитель, база) и пропорции, что и колонна, обычно без утолщения в средней части – энтазиса. Широко применялись в ордерной архитектуре, являясь преимущественно декоративным элементом, членящим стену. Иногда пилястра конструктивно усиливает стену.

Пирамида (от греч. pyramis) – монументальное сооружение, имеющее правильную пирамидальную (иногда ступенчатую или башнеобразную) форму и характерное в основном для древнего мира. Как правило,

пирамидами называют гробницы древнеегипетских фараонов Древних и Средних царств, воплощающие идею о сверхчеловеческом величии правителя (ок. 2800 – ок. 1700 до н э.); крупнейшей из древнеегипетских пирамид является пирамида Хеопса в Гизе (высота 146, 6 м, XXVIII в. до н э.). Постройки типа пирамид (нередко служившие постаментами для храмов и связанные с космологическими культами) возводились и в Центральной и Южной Америке (преимущественно в 1-м тысячелетии н э.). В древнеримском и новоевропейском искусстве мотив пирамид нередко использовался в сооружениях мемориального типа.

План в архитектуре – выполненное в определенном масштабе графическое изображение горизонтальной проекции здания (либо одного из его помещений) или комплекса зданий, населенного пункта или отдельных его частей. На плане могут быть указаны конструкции стен, опор и перекрытий, расстановка мебели в интерьерах, расположение оборудования и схема технологического процесса в производственных помещениях, озеленение территории, схема транспортной сети в городе и др.

Плафон (от франц. plafond – потолок) – в широком смысле – любое (плоское, сводчатое или купольное) перекрытие какого-либо помещения. Украшающее плафон произведение монументально-декоративной живописи и скульптуры – сюжетное и орнаментальное – также обозначается термином «плафон». Живописные плафоны могут исполняться непосредственно на штукатурке (в технике фрески, масляными, клеевыми, синтетическими красками), на прикрепляемом к потолку холсте (панно), мозаикой и другими способами.

Плинтус (греч. plinthos – плита, плитка, кирпич) – деревянный профилированный брусок, идущий вдоль стены помещений, закрывающий щель между стеной и полом. Иногда плинтус является также элементом архитектурного оформления помещения.

Площадь – открытое, архитектурно организованное, обрамленное какими-либо зданиями, сооружениями или зелеными насаждениями пространство, входящее в систему других городских пространств. Предшественниками городских площадей были парадные дворы дворцовых и храмовых комплексов Крита, Древнего Египта, Вавилонии, Ассирии. Прямоугольный план и замкнутая периметрическая застройка характерны для древнегреческой агоры и древнеримского форума. Столь же замкнутый характер (при нерегулярном плане) имели площади (главным образом торговые) европейских городов XII–XIV вв. В эпоху Возрождения создавались площади с очертаниями правильной геометрической фигуры (прямоугольник, трапеция), в эпоху барокко появились площади многоугольные, круглые и других сложных очертаний. В русских средневековых городах большую общественную и градостроительную роль

играли кремлевские, торговые, соборные площади. С XVIII в. получили широкое распространение площади с открытой пространственной композицией. Выдающиеся образцы площадей различного назначения были созданы архитекторами русского классицизма в последней трети XVIII – первой трети XIX вв. В современном градостроительстве городские площади делятся на два типа – транспортные и пешеходные. Транспортные иногда делятся на несколько ярусов (для развязки движения в разных уровнях) и имеют различные специализированные назначения (вокзальные, с обширными стоянками автомобилей и др.). Пешеходные площади могут создаваться как парадный и представительный центр города, как театральные, торговые, мемориальные (в честь исторических событий, выдающихся государственных деятелей, ученых, мастеров искусства).

Подиум, подий (лат. podium, от греч. podion – ножка, основание) – высокая, обычно прямоугольная платформа с лестницей с одной стороны и отвесными другими сторонами. На подиумах возводились античные (преимущественно римские) храмы. Подиумом называется также стена вокруг арены и возвышение с местами для знатных зрителей в античном цирке.

Подклет – нижний этаж каменного или деревянного жилого дома или храма, обычно имеющей служебно-хозяйственное назначение.

Полка – архитектурный облом, горизонтальный, прямоугольный в сечении выступ в базе колонны, карнизе и др., иногда практического назначения (защита оконных проемов от затекания влаги).

Полуколонна – колонна, выступающая из стены приблизительно на 1/2 своего диаметра. Может быть декоративной или несущей.

Поп-арт (англ. pop art, от pop – отрывистый звук, легкий удар, хлопок, похожий на хлопанье пробки, буквально – искусство, производящее взрывной, шокирующий эффект; трактуется также как сокращение от английского popular art – популярное, общедоступное искусство) – направление в изобразительном авангардистском искусстве 1950—1960-х годов, «раскрывающее эстетические ценности» образцов массовой продукции. Образ, заимствованный в массовой культуре, помещается иной контекст:

- изменяются масштаб и материал;
- обнажается прием или технический метод;
- выявляются информационные помехи и др.

При этом исходный образ неизменно утрачивает первоначальную идентичность, обесценивается или обнаруживает свою изнанку, парадоксально преобразуется и иронически перетолковывается.

Поребрик – вид орнаментальной кирпичной кладки, при которой один ряд кирпичей укладывается под углом к наружной поверхности стены.

Портал (нем. Portal, от лат. porta – вход, ворота) – архитектурно оформленный вход в здание. Для античности характерны порталы с плоскими перемычками, для древней Вавилонии – арочные, для средневековой архитектуры Древнего Востока – пештаки. С XI в. в романской, готической и древнерусской архитектуре распространяются арочные, так называемые перспективные порталы, оформленные в виде уступов, в углах которых помещались колонки, соединенные архивольтами.

Портик (от лат. porticus) – ряд колонн, объединенных аттиком и фронтоном (или только аттиком), помещенный перед фасадом здания. Ордерные формы портиков возникли и получили распространение в античной архитектуре Греции и Рима, широко использовались в архитектуре классицизма.

Постамент (нем. Postament) –

- архитектурное основание произведений скульптуры, колонн, и др.;
- подставка, на которой устанавливается произведение станковой скульптуры.

Постмодернизм – в архитектуре и изобразительном искусстве, совокупность тенденций в художественной культуре второй половины XX в., связанных с радикальной переоценкой ценностей авангардизма. Утопические устремления прежнего авангарда сменились более самокритичным отношением искусства к самому себе, война с традицией – сосуществованием с ней, принципиальным стилистическим плюрализмом. Постмодернизм, отвергая рационализм «интернационального стиля», обратился к наглядным цитатам из истории искусства, к неповторимым особенностям окружающего пейзажа, сочетая все это с новейшими достижениями строительной технологии. Изобразительное творчество постмодернизма (ранним рубежом которого стал поп-арт) провозгласило лозунг «открытого искусства», которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями. В этой ситуации прежнее противостояние традиции и авангарда утратило свой смысл.

Придел – в православном храме небольшая бесстолпная пристройка с южной или северной стороны фасада либо специально выделенная часть основного здания, имеющая дополнительный алтарь для отдельных богослужений.

Притвор – см. подробнее: *Нартекс* .

Приямок – углубление сделанное в подвальном этаже дома перед окнами (находящимися частично или целиком ниже уровня земли).

Прогон – балка в несущих конструкциях здания, опирающаяся непосредственно на опорные части сооружения: стены, колонны, пилоны. На прогоны, в свою очередь, укладываются второстепенные балки.

Пропилеи, пропилон (от греч. propylaion – преддверие, вход) – парадный проход, проезд, образованный симметричными портиками и колоннадами, расположенными по оси движения. Известны в эгейском искусстве, но особенно характерны для архитектуры Древней Греции. В XIX в. к типу пропилей обращались архитекторы классицизма. Во 2-й половине XIX – XX вв. пропилеи строятся как часть особо значительных торжественных архитектурных комплексов или сооружений, имеющих мемориальное значение.

Пропорции (от лат. proportio – соотношение, соразмерность) – соотношение величин элементов художественного произведения, а также отдельных элементов и всего произведения в целом.

Проспект (лат. prospectus – вид, обзор, prospicio – смотреть вперед) – прямая, длинная и широкая улица в городе, проходящая через большие территории.

Простенок – часть стены между оконными, дверными проемами.

Профиль (франц. profil, от лат. prae – перед и filum – нить) –

- архитектурный облом или сочетание обломов;
- боковой очерк;
- вертикальное (поперечное, продольное) сечение, разрез какого-либо участка поверхности, предмета.

Пудостский камень – известковый туф, добываемый около поселка Пудость Гатчинского района Ленинградской области. Пудостский камень обладает небольшой объемной массой, пористостью, морозостойкостью, а также легко обрабатывается, поэтому использовался для декоративных

работ – облицовки стен, изготовления скульптур. Имеет интересные свойства, которых нет у других отделочных материалов – меняет цвет в зависимости от освещения и погоды, принимая различные оттенки серого и желтовато-серого цвета. Имеет пористую структуру, чем-то напоминающую структуру пемзы, отчего при использовании в облицовке придает зданию благородный «старинный» вид.

Пуризм (франц. purisme, от лат. purus – чистый) – стилевое течение, ратующее за чистоту и простоту форм.

Пьедестал (франц. piedestal – подножие, от pied – нога, итал. piedistallo, от piede – нога и stallo – место) – художественно оформленное основание, на котором устанавливаются произведения скульптуры, обелиск, колонна и т д. Геометрически правильные формы пьедестала часто выполняются с применением ордерных элементов и состоят из базы, карниза и тела (или стула), который мог быть украшен рельефом. Произвольные формы пьедестала могут быть в виде естественных необработанных камней и т п. Пьедестал может устраиваться под парой колонн, под целой их группой. В римской ордерной архитектуре наличие пьедестала определяет полный ордер, его отсутствие – неполный.

Разрез архитектурный – фронтальная проекция здания или архитектурной детали, условно рассеченная плоскостью. Служит для условного изображения на чертеже конфигурации архитектурных деталей, объемов или внутренних пространств.

Раскос – строительный элемент, соединяющий два узла каркаса, фермы и т п. Раскосы располагаются по диагонали замкнутого контура и обеспечивают жесткость конструкции.

Распалубка – часть свода, образующаяся при пересечении взаимно перпендикулярных цилиндрических поверхностей. Распалубка является либо фрагментом крестового свода, либо дополнительным сводом, врезанным в основной цилиндрический или зеркальный своды.

Распор – горизонтальная составляющая вертикальной нагрузки, возникающая в арках, сводах и других сводчатых конструкциях.

Ратуша (польск, ratusz, от нем. Rathaus *1 Rat – совет и Haus – дом*) – здание городского самоуправления в ряде европейских стран. Средневековый архитектурный тип ратуши сложился в основном в XII–XIV вв.; обычно двухэтажное здание с залом совещаний на втором этаже, балконом и

многоярусной часовой башней. В XVI–XVII вв. на средневековую композиционную основу накладывались ренессансные и барочные элементы. В конце XIX – начале XX вв. строились ратуши в национально-романтическом стиле (ратуша в Стокгольме, 1911—1921 гг., архитектор Р. Эстберг). Современная ратуша – функционалистское административное здание, иногда органически сочетающееся с исторически сложившимся городским окружением. На территории бывшего СССР ратуши строились в западных областях Украины и Белоруссии, в Прибалтике.

Рационализм (лат. rationalis – разумный) – совокупность архитектурных направлений первой половины XX в., использовавших современные представления об обществе и современные достижения науки и техники.

Регулярный парк, французский парк – парк, имеющий регулярный, т е. геометрически правильный план (обычно осевую схему).

Рельеф (франц. relief – выпуклая резьба, итал. rilievo – выступ, выпуклость, лат. relevo – поднимать) – выпуклое скульптурное изображение на плоскости, составляющей с ним одно целое. В зависимости от того, на сколько фигуры возвышаются над фоном, различают рельеф низкий (барельеф) и высокий (горельеф). Рельеф может быть самостоятельным произведением или включаться в композицию стены, свода и т д. По отношению к плоскости фона различают углубленный и выпуклый рельеф. Углубленный (т н. койланоглиф или рельеф «en ereux») применяется, главным образом, в украшениях зданий Древнего Египта.

Репрезентативный (от франц. representatif – показательный) – характерный, показательный, представляющий, изображающий, символизирующий.

Ретроспективизм – традиционалистское направление в архитектуре первой половины XX века, основанное на освоении архитектурного наследия прошлых эпох, от ренессанса и древнерусского зодчества до классицизма первой трети XIX века (ампира).

Ригель (нем. Riegel – поперечина, засов) – стержень, балка или иной горизонтально расположенный элемент строительной конструкций, служащий опорой для прогонов и плит, устанавливаемых в перекрытиях или покрытиях зданий.

Ригоризм (франц. rigorisme, от лат. rigor – твердость, строгость) (книжн.) – строгое проведение какого-либо принципа в действии, поведении и мысли,

исключающее какие-либо компромиссы, учет других принципов, отличных от исходного, и т п.

Ризалит (от греч. risalita – выступ) – выступающая часть здания, идущая во всю его высоту. Ризалиты обычно расположены симметрично по отношению к центральной оси здания; составляя единое целое с основной массой постройки, вносят разнообразие в пространственную организацию фасада.

Ризница – в христианских храмах помещение для хранения риз (облачения священника при богослужении) и церковной утвари. Обычно находилась внутри храма, иногда являлась пристройкой или (в монастырях) отдельным зданием.

Розетка (от франц. rosette, буквально – розочка) – орнаментальный мотив в виде стилизованного распустившегося цветка (например, розы).

Рококо (франц. rococo, от франц. rocaille – декоративная раковина, ракушка, рокайль) – стиль в искусстве (в основном, в архитектуре), возникший во Франции в первой половине XVIII в. (во время правления регента Филиппа Орлеанского) как развитие стиля барокко. Характерными чертами рококо являются изысканность, большая декоративная нагруженность интерьеров и композиций, грациозный орнаментальный ритм, большое внимание к мифологии, эротическим ситуациям, личному комфорту. Наивысшее развитие в архитектуре стиль получил в Баварии. Впоследствии стиль рококо сменился неоклассицизмом.

Романский стиль – стиль средневекового западноевропейского искусства X–XII вв. (в ряде стран также XIII в.). Главная роль в романском стиле отводилась суровой, крепостного характера архитектуре: монастырские комплексы, церкви, замки располагались на возвышенных местах, господствуя над местностью. Церкви украшались росписями и рельефами, в условных, экспрессивных формах выражавшими могущество Бога. Вместе с тем полусказочные сюжеты, изображения животных и растений восходили к народному творчеству. Высокого развития достигли обработка металла и дерева, эмаль, миниатюра.

Ростральная колонна (от лат. rostrum – нос корабля) – отдельно стоящая колонна, ствол которой украшен скульптурными изображениями носовой части кораблей. Были распространены в Древнем Риме и в период ампира, воздвигались в честь морских побед или как символ морского могущества страны.

Ротонда (итал. rotonda, от лат. rotundus – круглый) – центрическое сооружение, круглая в плане постройка (храм, мавзолей, павильон, зал), обычно увенчанная куполом.

Руина (от лат. ruina – обвал, развалины) – развалины какого-либо сооружения или населенного пункта, являющихся археологическими и историческими памятниками. В пейзажных парках XVIII – конца XIX вв. нередко возводились искусственные (античные или готические) руины.

Руст, рустовка, рустик (от лат. rusticus – простой, грубый) – рельефная кладка или облицовка стен камнями с грубо отесанной или выпуклой лицевой поверхностью. Оживляя плоскость стены игрой светотени, рустика создает впечатление мощи, массивности здания. При отделке фасада штукатуркой рустика имитируется разбивкой стены на прямоугольники и полосы.

Садово-парковое искусство – искусство создания садов, парков, скверов, бульваров и других озеленяемых участков. Специфика садово-паркового искусства – в использовании для организации пространства живого растительного материала, непрерывно меняющего свой облик, и в объединении в единое целое элементов природы и художественного творчества. Практика озелененного строительства включает помимо создания озелененных участков подбор растений для различных климатических и почвенных условий.

Салон (франц. salon) –
- парадный зал, передняя гостиная, комната для приемов;
- магазин художественных изделий;
- демонстрационный зал для предметов торговли.

Саман, адоба (тюрк., буквально – солома) – необожженный кирпич-сырец, приготовленный из глины с добавлением резаной соломы или других волокнистых материалов (костры, мякины). С 5–4 тысячелетия до н э. широко распространен в безлесных районах. Ныне применяется главным образом в странах Азии для строительства малоэтажных построек.

Сандрик (итал. sandric, от лат. sanidis – доска, настил) – декоративная архитектурная деталь в виде небольшого карниза, расположенного над проемом окна или двери на фасадах зданий (реже в интерьерах). Сандрик иногда опирается на консоли и завершается фронтоном. Служит для отвода дождевой воды от проема, но в композиции здания имеет

тектоническое значение, подчеркивая ритм чередующихся окон, дверей, простенков.

Саркофаг (греч. sarkophagos, буквально – едящий мясо, плотоядный; первоначально – название породы известняка, который якобы уничтожал трупы) – небольшая гробница у народов древности; в более широком смысле – любой архитектурно и художественно оформленный гроб. В истории искусства особенно примечательны древнеегипетские (первоначально воспроизводившие формы жилища, а с 3-го тысячелетия до н э. – облик умершего), этрусские (с фигурой умершего на крышке), эллинистические, римские и раннесредневековые (с рельефами и архитектурным декором) саркофаги. Тип античного саркофага получил дальнейшее развитие в эпоху Возрождения и барокко.

Свод – пространственная конструкция, перекрытие или покрытие сооружений, имеющие геометрическую форму, образованную выпуклой криволинейной поверхностью. Под нагрузкой свод, подобно арке, работает преимущественно на сжатие, передавая на опоры вертикальные усилия, а также во многих типах свода горизонтальные (распор). Простейшим и наиболее распространенным является цилиндрический свод, опирающийся на параллельно расположенные опоры (стены, ряды столбов, аркады и т п.); в поперечном сечении он представляет собой часть окружности эллипса, параболы и др. Два цилиндрических свода одинаковой высоты, пересекающиеся под прямым углом, образуют крестовый свод, который может опираться на свободностоящие опоры (столбы) на углах. Части цилиндрического свода – лотки, или щеки, опирающиеся по всему периметру перекрываемого сооружения на стены (или арки, балки), образуют сомкнутый свод. Зеркальный свод отличается от сомкнутого тем, что его верхняя часть (плафон) представляет собой плоскую плиту. Производной от свода конструкцией является купол. Отсечением вертикальными плоскостями частей сферической поверхности купола образуется купольный (парусный) свод (свод на парусах). Многочисленные разновидности этих основных форм определяются различием кривых их сечений, количеством и формой распалубок и пр. (своды стрельчатые, ползучие, бочарные, сотовые и др.). древнейшими являются так называемые ложные своды, в которых горизонтальные ряды кладки, нависая один над другим, не передают усилий распора. В 4–3 тысячелетии до н э. в Египте и Месопотамии появились цилиндрические своды, распространившиеся в архитектуре Древнего Рима, где также употреблялись сомкнутые своды и крестовые своды. В византийской архитектуре применялись цилиндрические, парусные, крестовые своды, в частности, в крестово-купольных храмах. В архитектуре Азербайджана, Индии, Китая, Средней Азии и Ближнего Востока использовались преимущественно стрельчатые своды. В Западной и Северной Европе в средние века получили распространение крестовые своды, которые в архитектуре готики приобрели стрельчатый характер с основным конструктивным элементом – нервюрой. С древности своды выполнялись

преимущественно из природного естественного камня и кирпича. Величина прочности камня на изгиб ограничивала примерно на 5 м ширину пролета в стоечно-балочной конструкции. Применение сводов (в которых камень, работая не на изгиб, а на сжатие, обнаруживает более высокую прочность) позволило значительно превысить эти размеры. Со 2-й половины XIX в. своды нередко создавались на основе металлических конструкций. В XX в. появились различные типы монолитных и сборных железобетонных тонкостенных сводов-оболочек сложной конструкции, которые применяются для покрытий большепролетных зданий и сооружений. С середины XX в. распространяются также деревянные клееные сводчатые конструкции.

Сейченто (от итальянского seicento, буквально – шестьсот), принятое в итальянском языке наименование XVII в.; применяется для условного обозначения художественной культуры Италии XVII в.

Сень (старослав. – тень, шатер, навес, покров) – в архитектуре шатер, навес на столбах или колоннах, возводящийся над алтарем, колодцем, троном или завершающий башню. См. также: *Балдахин*, *Киворий* .

Сертан – степные засушливые области на северо-востоке Бразилии.

Сецессион (нем. Sezession, от лат. secessio – уход) – название объединений художников в Мюнхене (1892), Вене (1897), Берлине (1899), отвергавших доктрины академизма и выступавших провозвестниками стиля «модерн». Среди мастеров Сецессионов – архитектор П. Беренс, О. Вагнер, живописцы Г. Климт, М. Либерман, Л. Коринт и др.

Символизм (франц. Symbolisme) – направление в европейском и русском искусстве 1870—1910-х гг.; сосредоточено преимущественно на художественном выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных, часто изощренных чувств и видений.

Синагога (греч. synagoge – собрание, место собрания) – в иудаизме община верующих и молитвенный дом. При многообразии архитектурных типов синагоги имеют общие черты: прямоугольный план, деление на три–пять нефов, у восточной стены «ковчег завета» и возвышение для чтения священных текстов перед ним.

Сквер (англ. square) – небольшой участок, озелененный деревьями и кустарниками, расположенный в городской застройке. Предназначен для кратковременного пребывания и отдыха. Планировка чаще всего

регулярная. Центральная часть сквера нередко служит местом устройства фонтана или установки монумента в окружении цветников.

Слобода, свобода – пригородное поселение (группа поселений), расположенное вдоль дороги, ведущей в город, за посадом. В России известны в XI–XVIII вв. Слободы пользовались временным освобождением от уплаты налогов и других повинностей, отсюда произошло и их название.

Собор – главный храм города или монастыря, где совершает богослужение высшее духовное лицо (патриарх, архиепископ и др.). Архитектура собора обычно отличается монументальностью форм, отражает основные тенденции господствующего архитектурного стиля. В городе бывает несколько соборов.

Средокрестие – в средневековых (преимущественно романских и готических) христианских храмах пространство, образованное пересечением продольных нефов с поперечным трансептом.

Стадион (греч. stadion – место для состязаний) – крытое или без покрытия сооружение для спортивных состязаний с трибунами для зрителей, спортивными площадками, вспомогательными помещениями. Прототипом современного стадиона служит древнегреческий. Название «стадион» возникло в связи с тем, что длина главного ристалища в Олимпии равнялась 1 стадию. Стадионы не строились с IV в. (с запретом Олимпийских игр) до 1896 г., когда с учреждением международных Олимпиад в Афинах на развалинах античного стадиона был сооружен новый.

Стела (греч. stele – столб) – вертикально стоящая каменная плита (обычно надгробная) с надписью или рельефным изображением. В Древней Греции, как правило, ее увенчивали фронтон или акротерий. Намогильные стелы ведут свое начало от распространенного в эпоху бронзы обычая класть на покойника тяжелый камень, препятствующий его выходу из могилы. С возникновением представления о душе, независимой от тела, стелы стали воздвигать как место обитания этой души. Нередко стелой называют также каменные столбы или плиты с высеченными на них текстами или изображениями, поставленными в честь какого-либо важного события, победы над врагом, в память о больших постройках.

Стереобат (греч. stereobates) – в античной архитектуре цоколь храма или колоннады. В древнегреческом зодчестве стереобат обычно состоял из трех ступеней, верхняя из которых (или только ее поверхность) называется стилобатом.

Стилобат (греч. stylos – колонна и batos – доступный для прохода) – верхняя часть ступенчатого цоколя здания, или общий цокольный этаж, объединяющий несколько зданий.

Столп –

• массивная внутренняя опора – прямоугольная или крестчатая в плане, поддерживающая своды;

• башня, башнеобразное сооружение, не связанное с крепостными стенами, стоящее отдельно.

Стоя, стоа (греч. stoia, stoa) – длинные открытые галереи-колоннады с одним или двумя рядами колонн (в последнем случае наружный ряд возводился в дорическом, внутренний – в ионическом ордере). Стои нередко имели стену по одной из длинных сторон, украшались статуями и живописью. Сооружались изолированно, либо в комплексе. Общественные постройки эпохи эллинизма служили местом прогулок, театральными фойе, парадными залами для городских торжеств и т д. Стои обрамляли площади по двум, трем, иногда и четырем сторонам.

Стропило – опора для кровли – два бруса, соединенные верхними концами под углом, а нижними упирающиеся в стену здания.

Стук, стукко (итал. stucco – алебастр) – высший сорт штукатурки, предназначенный для отделки стен и архитектурных деталей, обладающий большой прочностью, принимающий после полировки вид мрамора, состоящий из извести и толченого мрамора.

Сюрреализм (франц. surrealisme, буквально – сверхреализм) – направление в искусстве XX в., провозгласившее источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. Главной чертой сюрреализма стала парадоксальная алогичность сочетания предметов и явлений, которым виртуозно придается видимая предметно-пластическая достоверность.

Табернакль (от лат. tabernaculum – шатер) –

• в католических храмах сооружение для хранения предметов религиозного поклонения, богато украшенное резьбой, скульптурными изображениями;

• в готических храмах башнеобразная открытая пристройка (или архитектурно оформленная ниша) для размещения статуй.

Театр (от греч. theatron – место для зрелищ, зрелище) – тип архитектурной постройки, предназначенной для театральных представлений.

Первые театральные здания появились предположительно в VI в. до н э. в Древней Греции. Они были открытыми и состояли из орхестры (круглая площадка – сцена), театрона (места для зрителей) и скены (пристройки для переодевания и хранения реквизита). Театры сооружались амфитеатром на склоне холма (орхестра и скена располагались у подножия). До IV в. до н э. театрон и скена были деревянными, позже – каменными. В IV–III вв. до н э. основной игровой площадкой стала плоская кровля (логейон) портика-проскения скены, а на орхестре располагался хор. Для связи с орхестрой устраивались лестницы и пандусы. Скена была приспособлена для установки декораций (пинак) и сценических механизмов. Греческие театры вмещали всех свободных граждан города. Наряду с открытыми театрами строились крытые (одеон). Тип открытого греческого театра получил развитие в Древнем Риме. В таких театрах через центр полукруглой орхестры, на которой размещались места для привилегированных зрителей, проходила передняя граница невысокой площадки – просцениума. Для остальных зрителей ряды мест (кавеа) возводились амфитеатром, опиравшимся на сводчатые конструкции. Амфитеатр полукружием охватывал орхестру, примыкал к боковым выступам сцены, образуя единый замкнутый объем. Верхний ярус кавеа завершался крытой колоннадой, стены сцены украшались нишами, статуями и др. Первое крытое здание театра было построено римлянами в Помпеях (I–III вв. до н э.). Сложившаяся в античный период структура театрального здания оказала большое влияние на его последующее развитие.

В период средневековья театральные здания не строились. Представления литургической драмы устраивались в храмах, позже на папертях, в XIV–XVI вв. (как и постановки моралите в XV–XVI вв.) – на площадях и улицах городов на временных подмостках или повозках. В эпоху Возрождения строительство театров возобновилось сначала в Италии, затем в других странах. Возводились закрытые театры с глубоким сценическим пространством.

В XVI в. была создана «перспективная сцена», состоящая из невысокого игрового помоста по всей ширине зала, фоновой части для сменных щитов и задника с постоянными перспективными изображениями улиц и площадей. Пол был наклонным. Зрители располагались в орхестре и амфитеатре.

В XVII в. впервые появилась сцена с порталом, щитовыми кулисами и сменными задниками. С развитием оперы в 1-й половине XVII в. для создания лучшей акустики и видимости начали сооружать театры с ярусными галереями (вначале непрерывными, позже разделенными перегородками на ложи). Усовершенствовалось техническое оснащение сцены, вводились дополнительные помещения для зрителей (фойе, вестибюль). Наиболее совершенный образец итальянского театра – театр

«Ла Скала» в Милане (1778 г., архитектор Дж. Пьермарини). В конце XVI в. в Англии возник тип театрального здания, в котором сочетались элементы античного (орхестра, ярусы для зрителей) и средневекового (подмостки) театра (театр «Глобус» в Лондоне, 1599 г.). Существовали также небольшие частные крытые театры с четырехугольными залами и сидячими местами в орхестре.

Во 2-й половине XVIII в. начал складываться так называемый французский тип театра – с круглым залом, окруженным на три четверти периметра открытыми, неразделенными на ложи ярусами, опирающимися на колонны большого ордера; в партере устанавливались кресла для привилегированных зрителей.

В XVIII–XIX вв. в Европе и Америке использовался преимущественно так называемый итальянский тип театра, в России строились театры как итальянского типа (Большой театр в Москве, Александринский театр в Петербурге), так и французского типа (усадебный театр в Останкино). В последней четверти XIX в. с дифференциацией театральных жанров на драматические и музыкальные и потребностью в более демократической структуре театрального здания связано с появлением нового типа театра – с секторальным залом (амфитеатр без партера и ярусов). В первые десятилетия XX в. появились театральные здания без глубинной «сцены-коробки», со зрительным залом и открытой сценической площадкой, а также типы театра с амфитеатральным залом и с так называемым аудиторным залом, в которых амфитеатр или партер дополнены одним или несколькими нависающими над ними балконами.

Тектоника архитектуры – это художественная логика, ясно читаемая структура, где на основе композиционных средств – ритма, гармоничных пропорций, контрастов пластики и цвета, богатстве нюансов – создаются выразительные архитектурные формы. Термин «тектоника» введен историком античного зодчества Карлом Беттихером в 1844 году. Он определил его следующим образом: «Под тектоникой в более узком смысле понимаем деятельность в области архитектуры и ремесел, этически вытекающую из потребностей духовной и физической жизни».

Терем (от греч. teremnon – кров, жилище) – в древнерусской архитектуре верхний жилой ярус хором больших жилых домов, сооружавшийся над сенями, или отдельно стоящая высокая жилая постройка на подклете.

Термы (лат. thermae, от греч. thermos – горячий) – в Древнем Риме общественные бани, являющиеся также общественными и спортивными сооружениями. Как тип зданий сложились ко 2-й половине II в. до н э. Включали кроме горячей (кальдарий), теплой (тепидарий) и холодной (фригидарий) бань вестибюль, раздевальни и другие помещения, а также парильни, залы для занятий спортом, собраний и др., симметрично располагавшиеся симметрично по сторонам главного зала. Огромные внутренние помещения перекрывались мощными цилиндрическими и

крестовыми сводами и куполами и пышно украшались мозаиками, росписями, скульптурой и т д. Термы отапливались горячим воздухом по каналам, проложенным под полами, в стенах; часто использовались термальные воды.

Терраса (франц. terrasse, от лат. terra – земля) – открытая с трех сторон (с XIX в. чаще застекленная) летняя неотапливаемая пристройка к зданию, перекрытая крышей на столбах и сообщающаяся с ним дверью. Террасами называют также части так называемых террасных зданий, уступами спускающихся по склону.

Тимпан (греч. tympanon) – треугольное поле фронтона; углубленная часть стены (ниша) полуциркульного, треугольного или стрельчатого очертания над окном или дверью. В тимпане часто помещают скульптуру, живописные изображения, гербы и др.

Толос, фолос (греч. tholos) – в древнегреческой архитектуре круглое в плане сооружение (святилище, гробница, памятник, музыкальный зал).

Торговые ряды – протяженная постройка с аркадами или колонными галереями для торговли. В Западной Европе строились с 13–15 вв., в России – в 17–19 вв. торговые ряды часто определяли градостроительное решение центра.

Торговый центр – комплекс зданий, где размещены магазины и учреждения бытового обслуживания.

Тосканский ордер – упрощенный вариант дорического ордера. Возник в Древнем Риме на рубеже I в. до н э. – I в. н э. Имеет колонну с базой, но без каннелюр и гладкий фриз.

Травертин – промежуточная форма камня между известняком и мрамором, использующаяся в качестве строительного материала.

Трансепт (позднелат. transeptum, от лат. trans – за и septum – ограда) – в европейской церковной архитектуре поперечный неф или несколько нефов в базиликальных или крестообразных в плане зданиях.

Возник в раннехристианских храмах, когда усложнение литургии потребовало увеличить пространство перед алтарем и апсидой. Переход от продольных нефов к трансепту оформлялся подпружными арками средокрестия.

Трапезная (от греч. trapeza – стол, кушанье) –

• в христианских монастырях специальное здание с залом для совместных трапез, церковью и подсобными помещениями (поварни, кладовые и др.); русские трапезные XVI–XVII вв. имели большие одностолпные, двухстолпные или бесстолпные залы с открытыми террасами-гульбищами и лестницами, богатым декоративным убранством.

• просторная невысокая пристройка с западной стороны христианского храма, служившая для богослужения в зимнее время и общественных нужд прихожан. Характерны для русской архитектуры XVII–XVIII вв.

Трибуна (франц. tribune, итал. tribuna, лат. tribunal) –

• места для зрителей с повышающимися рядами в цирке, стадионе и т д. Места для публики как отдельно возведенные (иногда с навесом), так и внутри какого-либо общественного помещения;

• сооружения для выступлений в залах общественных собраний, на площадях и т д.

Триглиф (греч. triglyphos, от tri-, в сложных словах – три и glypho – режу) – прямоугольная, несколько вытянутая по вертикали плита с несколькими желобками. Чередуясь с плитами-метопами, триглифы образуют фриз в дорическом ордере. Размещаются по осям колонн и интерколумниев и на концах фриза на углах здания. Триглифы воспроизводят в камне торцы балок первоначального деревянного перекрытия.

Тромпы (франц. trompe, от древневерхненем. trumba – труба) – треугольная нишеобразная сводчатая конструкция в форме части конуса, половины или четверти сферического купола. Тромпы служат для перехода от нижней, квадратной в плане части здания к верхней, круглой или многоугольной в плане (к куполу или его барабану). Иногда тромпы служат опорной конструкцией для угловых куполов, эркеров. Тромпы были распространены в средневековой архитектуре Византии, Передней и Средней Азии, Закавказья и Европы (в русском зодчестве – преимущественно в XVII в.). См. также: *Паруса* .

Тябло (лат. tabula) – горизонтально расположенный деревянный брус, на который устанавливаются иконы в иконостасе.

Тяга – горизонтальный или вертикальный профилированный поясок, выступ (обычно штукатурный или каменный), членящий стены зданий или обрамляющий панно и потолки. Как правило, состоит из нескольких

обломов.

Узорочье – украшение различными приемами (аркатура, бегунец, поребрик, рельеф и т п.) стен, наличников, колонок и т д.

Усадьба – в русской архитектуре – комплекс жилых, хозяйственных, парковых и других построек, составляющих единое хозяйственное и архитектурное целое. Типы помещичьих усадьб складывались в XVII–XIX вв. В боярских усадьбах XVII в. появились приемы регулярной планировки прилегающего к жилому дому парка («огорода»). Классический тип помещичьей усадьбы XVIII–XIX вв. обычно включал барский дом с флигелем, обслуживающие постройки – конюшни, оранжереи, сараи и другие постройки, парк, а также церковь (в крупных усадьбах). В конце XVIII – начале XIX вв. в Москве и других городах сложился своеобразный тип городской усадьбы, включающей дом-особняк, «службы», сад или двор. Этот тип городского жилья был вытеснен впоследствии интенсивной застройкой городских кварталов и улиц и сохранился в единичных образцах. Городские дворцовые усадьбы XVIII в. оказали заметное влияние на объемно-пространственные решения общественных зданий (университетов, больниц, департаментов), а в градостроительстве создали живописные разрывы в монотонной периметральной застройке кварталов.

Фасад (франц. facade, от итал. facciata, от faccia – лицо) – наружная сторона здания или сооружения. В зависимости от конфигурации постройки и ее окружения различают главный фасад, уличный фасад, боковые фасады, уличный, дворовый, парковый и другие фасады. Пропорции, тектоническое и декоративное членения фасада обычно обусловлены назначением сооружения, особенностями его стилистического, пространственного и конструктивного решения.

Фахверк (нем. Fachwerk, от Fach – панель, секция и Werk – сооружение) – тип конструкции преимущественно малоэтажных зданий. Фахверк представляет собой каркас, образованный системой горизонтальных и вертикальных элементов и раскосов из деревянного бруса (в архитектуре 2-й половины XIX – XX вв. из металла и железобетона) с заполнением промежутков камнем, кирпичом, саманом и другими материалами. При этом фахверк играл роль не только конструктивного, но и декоративного элемента здания, расчленяя фасад на панели различной формы (а иногда и окраски) и придавая зданию своеобразный, живописный вид. Фахверковые постройки были широко распространены в средневековой Западной Европе; в современном гражданском строительстве строятся в районах с теплым климатом, например, на юге бывшего СССР. В промышленной архитектуре фахверк – каркас ограждающей конструкции, служащий для принятия больших масс перекрытия.

Филенка (нем. Fullung – заполнение, от fullen – заполнять) –

• часть поля стены или ее частей (пилястра), обведенная рамкой, часто профилированной. Внутренняя поверхность называется полем филенки и может быть на одном уровне с остальной частью стены либо выше. В углах филенки иногда устраивают кнопку – выступающую деталь разнообразной формы. Поле филенки может быть заполнено рельефом, живописью или украшено другим образом;

• деревянные, обычно профилированные щиты, вставляемые в рамы деревянных панелей, перегородок, дверей и т п.;

• узкая полоска окраски (1–3 см) на границе между разными цветами окраски стен.

Фланкирующий (от франц. flanquer) – расположенный сбоку, граничащий, примыкающий.

Флигель (от нем. Flugel, основное значение – крыло) – вспомогательная пристройка к жилому дому или отдельно стоящая второстепенная постройка, входящая в комплекс городской или сельской усадьбы, функционально и композиционно подчиненная ее главному сооружению.

Фойе (франц. foyer – очаг) – помещение, расположенное рядом с залом и служащее для пребывания зрителей во время антракта или для отдыха артистов (артистическое фойе).

Фонарь (греч. phanarion, уменьшительное от phanos – светоч, факел) –

• круглое или многогранное в плане сооружение с большими оконными проемами, венчающее купол или какое-либо другое перекрытие и служащее для их естественного освещения;

• остекленный или имеющий ряд окон выступ в стене здания на высоту 1–2 или более этажей, то же, что эркер;

• остекленная часть кровельного покрытия, предназначенная для верхнего освещения.

Фонтан (итал. fontana, от лат. fons, fontis – источник, ключ) – сооружение, служащее основанием или обрамлением для бьющих вверх или стекающих вниз струй воды. Первоначально фонтаны сооружались преимущественно только как источник питьевой воды. Затем сочетание движущейся воды с архитектурой, скульптурой и зелеными насаждениями стало одним из средств создания различных решений в архитектуре и садово-парковом искусстве. Фонтаны были излюбленным украшением городских площадей в античных, средневековых западноевропейских городах, в странах Ближнего и Среднего Востока, в Индии. В XVI–XVIII вв. создавались

грандиозные системы фонтанов на виллах и дворцово-парковых комплексах. Современным фонтанам придается декоративный характер, который усиливается электрической подсветкой и музыкой в вечерние часы.

Форт (лат. fortis – сильный, крепкий) –

• в фортификации XVII–XVIII вв. – небольшая крепость, защищавшая отдельные мосты, дороги и др.;

• в XIX–XX вв. отдельное укрепление, входящее в состав фортовой крепости, которая имела один или несколько поясов таких фортов. При этом они выносились от ядра крепости на 2–3 км с промежутками 1, 5–2 км. Устраивались для удержания важных пунктов вблизи крепости, чтобы затруднить ее обход. Подобными фортами были и порубежные крепости, находящиеся за несколько верст от древнерусского города.

Форум (лат. forum) – в Древнем Риме площадь, рынок, ставшие местом общенародных собраний, центром политической жизни. Здесь находились храмы главных богов – покровителей города, базилики для суда и др. целей, здания для заседаний сената или городского управления. Развиваясь с VI в. до н э., в императорский период форумы превратились в парадные архитектурные ансамбли, окаймленные портиками и украшенные статуями.

Фреска (от итал. fresco – свежий, сырой) – живопись водяными красками по свеженанесенной, сырой штукатурке. Краски разводят чистой или известковой водой. При высыхании штукатурка образует пленку, делающую фреску долговечной.

Фриз (франц. frise) –

• в архитектурных ордерах средняя горизонтальная часть антаблемента, между архитравом и карнизом; в дорическом ордере расчленяется на триглифы и метопы (триглифно-метопный фриз), в ионическом и коринфском ордерах заполняется сплошной лентой рельефов или оставляется пустым;

• сплошная полоса декоративных, скульптурных, живописных и других изображений (часто орнаментального характера), окаймляющая верх стен, поверхность пола помещения, поле ковра и др.

Фронтон (франц. fronton, от лат. frons, frontis – лоб, передняя часть стены) – завершение (обычно треугольное, реже – лучковое) фасада здания, портика, колоннады, ограниченное двумя скатами по бокам и карнизом у основания. Поле фронтона (тимпан) часто украшается скульптурой. Декоративные фронтоны украшают двери и окна зданий.

Функционализм – направление в архитектуре XX в., требующее строгого соответствия зданий и сооружений протекающим в них производственным и бытовым процессам (функциям). Функционализм возник в Германии (школа «Баухауз») и Нидерландах (Я.Й.П. Ауд); во многом сходны искания конструктивизма в СССР. Используя достижения строительной техники, функционализм дал обоснованные приемы и нормы планировки жилых комплексов (стандартные секции и кварталы, «строчная» застройка кварталов торцами зданий к улице).

Фуст (итал. fusto) – средняя, приблизительно цилиндрическая часть колонны, расположенная между базой и капителью.

Фьяска (итал.) – бутылка, оплетенная соломой.

Хай-тек (англ. high tech, сокращение high technology, буквально – высшая технология) – направление в архитектуре последней трети XX в., эстетически осваивающее инновационные разработки передовых отраслей науки и техники, развивает традицию конструктивизма. Сооружения в этом стиле благодаря применению новейших материалов, полировке поверхностей и т д. напоминают образцы современной технологии, сборные производственные модули, контейнеры. Выразительным элементом образа иногда становится сама инфраструктура здания (трубопроводы, кабели). Типичный пример хай-тека – Национальный центр искусств имени Ж. Помпиду в Париже (архитекторы Р. Пиано, Р. Роджерс, 1977).

Холл (англ. hall) – в период раннего средневековья большое помещение под высокой двухскатной кровлей, в котором собирались члены англосаксонского рода; позднее в традиционном английском жилище общая комната, приемный зал с лестницей на верхний этаж. В современных общественных зданиях и гостиницах небольшой зал для отдыха, ожидания, встреч. Иногда холлом называют также зал для публичных собраний, концертов.

Хор (греч. khoros) – в раннехристианских церквах место перед алтарем, предназначенное для певчих и отделенное оградой от остальной части церкви; позднее в западноевропейских странах хором стала называться вся восточная (алтарная) часть церковного здания.

Хоромы (устар.) – в России большой жилой деревянный дом, часто состоявший из отдельных строений, объединенных сенями и переходами. В переносном смысле – богатый, просторный дом, квартира.

Хоры – в православных храмах – балкон, расположенный, как правило, в западной части (иногда также над южным и северным нефами) и предназначенный для высшей знати. На хорах также могли быть устроены приделы. Присутствие хор характерно для придворных княжеских храмов.

Храм – культовое здание, предназначенное для богослужения и выполнения религиозных обрядов. Архитектура основных типов храмов (святилища, христианские церкви, мусульманские мечети, иудаистские синагоги, буддийские храмы) исторически видоизменялись соответственно развитию зодчества в разных странах и приобретала яркое национальное своеобразие. В течение тысячелетий храмы выполняли не только религиозные, но и общественные функции (торжественные собрания, церемонии). В символике архитектурных частей и декоративного убранства храма раскрывались основные черты мировоззрения эпохи.

Центрические сооружения – постройки, симметричные относительно вертикальной оси в центре главного помещения (круглого, квадратного или многоугольного в плане). К центрическим сооружениям относятся постройки разнообразного назначения. Особенно широко центрические сооружения распространены в культовой архитектуре Среднего и Дальнего Востока, Западной и Восточной Европы.

Циркумференция (лат. circumferentia – обнесенная вокруг) – постройка, располагающаяся по кругу либо обрамляющая полукругом площадь.

Цитадель (от итал. cittadella, буквально – маленький город) – мощная крепость, главное укрепленное ядро феодального города, часто служившее его административным и культурным центром.

Цоколь (от итал. zoccolo, буквально – башмак на деревянной подошве) – нижняя, обычно несколько выступающая часть наружной стены здания, сооружения, памятника или колонны, лежащая на фундаменте. Цоколь обрабатывается рустовкой, профилями (см. *Обломы архитектурные*), получает декоративную обработку.

Часовня – небольшая христианская культовая постройка без помещения для алтаря (в часовне читаются молитвы, но литургия не совершается). Служили памятниками, ставились в городах, деревнях, на дорогах, на кладбищах, устраивались в богатых домах.

Черепица – кровельные штучные изделия из обожженной глины. Имеют форму прямоугольников, снабженных выступами и впадинами для крепления на обрешетке, или форму 1/2 усеченного конуса. Укладывается выпуклостями вверх (верхний ряд) и выпуклостями вниз (нижний ряд), т н. лотковая или татарская черепица. Старейший вид кровельного материала, широко распространена во многих странах.

Четверик – в русской и украинской каменной и деревянной архитектуре четырехугольное в плане сооружение или составная часть композиций шатровых и ярусных храмов, в том числе в сочетании с восьмигранной частью (восьмерик на четверике).

Чинквеченто (итал. cinquecento, буквально – пятьсот) – термин, применяемый для обозначения художественной культуры Италии между 1500—1600, а также культуры Высокого Возрождения (1490—1520).

Шатер, шатровое покрытие – завершение центрических построек (храмов, колоколен, башен, крылец) в виде высокой четырехгранной, восьмигранной или многогранной пирамиды. Распространено в русском каменном зодчестве с XVI в. Кирпичные шатры складывались из наклонных рядов или горизонтальных рядов кирпича с напуском, деревянные – напуском венцов с уменьшающимися длинами сторон. В культовых сооружениях шатер обычно увенчивался луковичной главой, в гражданской и военной – дозорной вышкой, флюгером.

Шато (франц. chateau – замок) – замок времен позднего французского феодализма, имеющий уже дворцовый характер и связь с садово-парковым окружением. Шато присущи и черты замка-крепости: ров, заполненный водой, опоясывающий здание и площадку прилегающего к нему открытого двора. Дворец расположен как бы на островке, изолирующем его от всего усадебного и садово-паркового окружения.

Шпалеры – стенные безворсовые ковры, вытканные ручным способом на специальных ручных станках в технике т н. репсового уточного переплетения. Рисунок создастся цветными нитями утка (шерсть, шелк, золотые и серебряные нити металлические), плотно закрывающими неокрашенную основу (шерсть, лен) и образующими характерную для шпалер рубчатую фактуру. Каждая уточная нить ведется только в границах своего красочного пятна. Зазоры между отдельными участками сшиваются тончайшей шелковой нитью.

Шпиль (нем. Spille) – вертикальное остроконечное завершение зданий в виде сильно вытянутых вверх конуса или пирамиды, увенчанных флагом, скульптурным или резным изображением.

Шпиц (нем. Spitze – острие), игловидное завершение башни. В архитектуре Петербурга первой четверти XVIII в. шпицы уподобляли мачтам кораблей.

Шроша – грузинский мрамор, темно-красный, с мелкими белыми прожилками.

Штоф (нем. Stoff, буквально – ткань) – декоративная ткань комбинированного или другого переплетений, гладкоокрашенная со сложным тканым крупным рисунком. Используют для обивки мебели, стен, для занавесей.

Щипец –

• верхняя часть фасадной стены в форме угла (или какого-либо сложного очертания), ограниченного двумя скатами (или более) крыши и в отличие от фронтона не отделенного от низа особым горизонтальным карнизом;

• декоративный треугольник, венчающий окно, портал и т п.

Эклектика (от греч. eklektikos – способный выбирать, выбирающий) – соединение разнородных художественных элементов; обычно имеет место в периоды упадка искусства. Элементы эклектизма заметны, например, в позднем древнеримском искусстве, комбинировавшем формы, заимствованные из искусства Греции, Египта, Передней Азии и др. К эклектизму тяготели представители болонской школы, которые полагали, что смогут достичь совершенства, соединяя лучшие, по их мнению, стороны творчества великих мастеров Возрождения.

В истории искусства наиболее заметное место занимает эклектизм архитектуры середины – 2-й половины XIX в., чрезвычайно широко и зачастую некритически использовавшей формы различных исторических стилей (готики, ренессанса, барокко, рококо и др.); характерно, однако, что этот архитектурный и оформительский эклектизм с его «свободой выбора» архитектурных и орнаментальных мотивов оказал значительное влияние на становление целостного в своей сущности, но питающегося из самых разнообразных источников стиля модерн.

Экспрессионизм (от лат. expressio – выразительность) – направление в западноевропейском искусстве первой трети XX в., для которого характерны броскость, гротескность художественного образа.

Эллинг (голл. helling) –

• помещение для стоянки дирижаблей и аэростатов;

• строение с наклонным фундаментом (стапелем), в котором закладывается и строится корпус судна.

Эркер, фонарь (нем. Erker) – полукруглый, треугольный или многогранный остекленный выступ в стене здания. Делается чаще всего в несколько этажей, иногда во всю высоту фасада (обычно кроме первого этажа); увеличивает площадь внутренних помещений, улучшает их освещенность и инсоляцию.

Эрмитаж (франц. ermitage – приют отшельника, от ermite, лат. eremita – отшельник, пустынник) – парковый павильон в уединенном месте. В XVIII в. такие павильоны стилизовали под хижину христианского пустынника. Затем – малый дворец, расположенный в парке.

Этаж (франц. etage) – продольная часть дома, комнаты которой находятся приблизительно на одном уровне. В жилом доме различают этажи: надземные, цокольные, подвальные, антресоли, мансардные.

Ярус –

• часть сооружения, повторяющаяся и расположенная друг над другом (галереи, балконы, ложи в зрительном зале и т п.);

• горизонтальное членение фасада, обычно соответствующее этажу здания.