

ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Генрих Вельфлин

Ренессанс
и барокко

Генрих Вёльфлин

Ренессанс и барокко

Исследование сущности
и становления стиля барокко
в Италии

*Перевод Е. Г. Лундберга
под редакцией Е. Н. Козиной*

А

Санкт-Петербург
«Азбука-классика»
2004

УДК 7.0
ББК 85.1 В
28

Серия «Художник и знаток»

Автор проекта и научный редактор И. А.
ДОРОНЧЕНКОВ

Перевод с немецкого
Е.Г.ЛУНДБЕРГА под
редакцией Е. Н.
КОЗИНОЙ

Оформление серии и макет
А.В.ДЗЯКА

Подготовка иллюстраций В. А.
МАКАРОВА

В марке серии использован рисунок
Питера Брейгеля «Художник и знаток»

© А. К. Якимович, статья, 2004
© А В. Дзяк, оформление серии, 2004
© «Азбука-классика», 2004

ISBN 5-352-00608-5

Содержание

А. Якимович. Генрих
Вёльфлин и другие • 9

Генрих Вёльфлин **РЕНЕССАНС И БАРОККО**

Введение

1. Определение итальянского барокко »52
2. Определение римского барокко «53
3. Временные рамки • 54
4. Мастера • 56
5. Современная точка зрения на изменение стиля.
Термин «барокко» • 65
6. Отношение к античности.
Чувство собственного достоинства • 67

I. Сущность изменения стиля

Глава I. Живописный стиль

1. Понятие живописного стиля в целом «72
2. Живописный стиль в живописи «73
3. Линии и массы (свет и тень);
плоскость и пространство • 74
4. Свободный стиль • 77
5. Необозримое и Непостижимое • 78
6. Разграничение живописного и цветного • 80
7. Живописный стиль в скульптуре » 8 1
8. Применение понятия [живописного]
к архитектуре барокко • 82

Глава II. Величественный стиль

1. Общее впечатление от ренессанса и барокко • 84
2. Величественный стиль. Стремление к колоссальному »85
3. Упрощение и единство композиции »87

Глава III. Массивность

1. Увеличение массы и подчеркивание тяжести вплоть до потери формы • 94
2. Характер массы: мягкая, сочная. Вздутость • 98
3. Масса не вполне сформирована и расчленена «104
 - а) Связанные материей, мало различающиеся формы: пилоны, пилястры, лизены; утопленная в стену колонна »104
 - б) Умножение мотивов »109
- в) Умножение начальных и заключительных мотивов «111
 - г) Границы и углы »111
- д) Целое не является завершенным организмом. Замкнутая, неразвитая массивность • 114

Глава IV. Движение

1. Отношение силы и массы • 116
2. Устремление в высоту • 116
 - а) Неравное распределение пластического элемента «117
 - б) Разрушение горизонтали (ломка форм) «117
 - в) Ускорение движения линий «118
 3. Устремление в высоту как мотив вертикальной композиции. Успокоение по вертикальной линии «119
 4. Движение по горизонтали • 120
 - а) Ритм вместо метра • 121
 - б) Нарастание пластической экспрессии по направлению к середине «121
 - в) Волнообразное искривление фасада «121
 5. Мотив напряженности: неудовлетворительные пропорции и формы • 123
 6. Мотив перекрывания форм и необозримости • 125
 7. Неограниченное: эффекты освещения во внутреннем пространстве «126
8. Заключение. Система пропорциональных соотношений в ренессансе и барокко «127

II. Причины изменения стиля

1. Механическая и психологическая теории • 134
 2. Испытание первой « 1 3 6
 3. Испытание второй • 139 4. Идеал тела в искусстве барокко »144
 5. Истоки у Микеланджело • 147
 6. Его настроение »149
 7. Серьезность постренессанса »150
 8. Поэзия • 150
9. Неопределенно-живописное. Возвышенное »153
10. Барокко как антипод античности и ренессанса «156

III. Развитие архитектурных типов

Глава I. Церковная архитектура

1. Центрические и вытянутые в плане постройки «184
 2. Системы фасада »187
 3. Историческое развитие фасада • 198
 4. Внутреннее пространство • 209
 - а) Продольный неф с капеллами «211
 - б) Бочарный свод »213
 - в) Отделка стен • 214
 - г) Формы купола и освещение «219

Глава II. Дворцовая архитектура

1. Общие замечания. Противопоставление фасада и внутреннего пространства.
 - Частный и общественный типы дворца »222
 2. Стена и ее членение.
 - Соотношение стены и проемов «223
 3. Горизонталь в композиции • 226
 4. Вертикаль в композиции • 226
 - а) «Ultima maniera» Браманте и ее развитие «228
 - б) Фасады по образцу палаццо Фарнезе «229
 - в) Фасад с мезонином «229
 5. Формы членения «231
 6. Окна • 233

- 7. Ворота »235
- 8. Двор • 235
- 9. Лесгница • 240
- 10. Внутренние помещения «241

Глава III. Виллы и парки

- 1. Пригородный и сельский типы виллы • 244
- 2. Архитектура пригородной виллы • 244
- 3. Архитектура сельской виллы • 248
- 4. Вход, площадки перед домом и позади него «250
- 5. Композиция парка: тектоническое и атектоническое »251
- 6. Величественный стиль.
Выделение giardino secreto «255
- 7. Использование деревьев:
группа, аллея ; роща «258
- 8. Использование воды • 260
 - а) Фонтан • 261
 - б) Каскад • 265
 - в) Бассейн (пруд) • 266
- 9. Шутихи • 267
- 10. Восприятие парка.
Его общественный характер • 268

Литература «371

Примечания • 274

Список иллюстраций • 281

Указатель имен • 283

Генрих Вёльфлин и другие

О классическом искусствознании
неклассического века

В Британской Энциклопедии сказано, будто до Генриха Вёльфлина искусствознание ограничивалось «анекдотическим» подходом к материалу, то есть занималось пересказом биографических моментов, занятых историй и популярных легенд о великих художниках прошлого. С Вёльфлина, как иногда думают и говорят, начинаются попытки построить методологически надежное здание «науки об искусстве». То есть до него таких попыток как будто и не было.

Конечно, такое мнение по меньшей мере легкомысленно, и его можно отнести разве что к салонным публицистам викторианской Англии, любившим рассказывать занятные истории из жизни сэра Кристофера Рена, Томаса Гейнсборо или других достопочтенных джентльменов.

Попытки создать строгое знание, основывающееся на некоторых аксиомах и пользующееся эмпирически проверяемыми и теоретически основательными методами, предпринимались на Европейском континенте за десятилетия до того, как Вёльфлин издал в 1888 году свою книгу «Ренессанс и барокко». (Она вышла в русском переводе в 1913 году.) Тем более усердными и заметными были такие попытки в начале XX века, когда Вёльфлин подытоживал свои методы исследования

читать их, уже зная о методах и достижениях XX века, не могут (да и не собираются) сказать читателю о том, чем же отличаются произведения живописцев, скульпторов и архитекторов от прочих порождений интеллекта, таланта, человековедения, поэтического дара, общественного пафоса или религиозного рвения классической эпохи, то есть XV-XVIII столетий христианского летосчисления.

Мы можем узнать крайне важные вещи из старинной, XIX века литературы по искусству. Мы можем узнать, кто из художников был приверженцем неоплатонизма, кто был набожен, а кто был явным или тайным образом вольнодумен. Мы можем узнать в подробностях, каким образом идеи гуманизма и студии античного наследия доходили до художников Возрождения и воспринимались ими, и каким образом эта констелляция жизни и культуры переживает ряд кризисов и катастроф в ходе XVI и XVII столетий, и как воздействуют на общественную атмосферу и исторический процесс приход Контрреформации, развитие Галилеевых и Ньютоновых концепций, а затем и философия Просвещения. Мы можем научиться тому, как оперировать понятиями различных гуманитарных наук и дисциплин. XIX век был в этом смысле на редкость плодотворен и щедр. Но оставался без ответа очень существенный вопрос. Какими языками, собственно говоря, запечатлевают этот богатый опыт создатели живописных произведений, пластических композиций и архитектурных памятников?

Какими средствами они пользуются как художники? То есть именно как художники, а не как мыслители или поэты, не как религиозные проповедники, участ-

ники придворных кружков или интеллектуальных сообществ, не как сторонники тех или иных политических, эстетических или иных позиций своего времени. Старое довёльфлиновское искусствознание (особенно в лице Венской школы) охотно теоретизировало по поводу таких понятий, как «оптические ценности», «тактильные ценности» и «пространственные координаты». Но ведь эти построения Ригля и Шмарзова были вполне приложимы не только к визуальным искусствам, но и к великому зрелищному искусству театра. В сущности, картина живописца или архитектурный ансамбль рассматривались как своего рода сцена из спектакля. Таковы знаменитые рассуждения Ригля по поводу картины Рембрандта «Ночной дозор» в книге «Голландский групповой портрет»².

Иными словами, специализация искусствоведческих методов как таковых была впереди. Оставалось еще научиться рассматривать живописное произведение как живописное произведение, видеть в архитектуре архитектуру, а в скульптуре скульптуру. То есть не «произведение искусства» вообще (всякого искусства), а именно данного искусства. И не иллюстрацию к предполагаемо великим и незыблемым постулатам философии или психологии, а именно конкретные проявления данных художественных языков как таковых.

Генрих Вёльфлин был тем самым ученым, который стал впервые разрабатывать специальные методы искусствоведения самым систематическим и основательным образом и выработал учение о языке искусства. Современники признали его создателем новой дисциплины, и за первопроходцем потянулись много-

численные ученики и последователи, которых привлекала именно систематичность и обзорность, а следовательно — заведомая усвояемость системы Вёльфлина.

Вообще говоря, именно по Вёльфлину с тех пор и учат студентов-художников и студентов-искусствоведов, ибо Вёльфлин оставил такие книги, которые позволяют профессорам излагать историю и теорию искусств связно и последовательно. Ведь если обрушить на студентов поток сведений из истории техники и политических идей, из истории религии и литературы, из психологии и социологии и других культурологических дисциплин, да еще и потребовать от них теоретического обобщения этого материала, то несчастные жертвы потока в большинстве своем никогда не смогут выбраться из него.

Учиться же «по Вёльфлину» удобно потому, что его представления и тезисы хорошо сопрягаются с исходными постулатами нормальной логики и вербального человеческого мышления. Вербальное мышление линейно, оно исходит из того, что всякое развитие имеет начало, апогей и завершение; именно в такой последовательности Вёльфлин и рассматривал историю искусства Запада, начиная с Джотто и кончая маньеристами XVI века. Разумеется, такое уподобление циклов развития искусства циклической жизни отдельного человека, природы или общества вовсе не было открытием XIX века; оно известно с античности. Однако же в сочетании с другими методами интерпретации этот старинный миф приобретал некое сходство с методами строгих наук — например, наук о природе.

Мышление нормального человека Нового и Новейшего времени пользуется оппозициями, и без этих оппозиций ничего не умеет взять в толк. Как можно было бы объяснить кому-нибудь что-нибудь из истории людей, не пользуясь понятиями вроде «добро» и «зло», «прошлое» и «будущее», «культура» и «дикость»? Вёльфлин блестяще использовал эту вербальную специфику человеческого ума (ту самую специфику, против которой протестовал его современник Анри Бергсон, считавший эти привычки людского мышления фатальным ограничением нашего познавательного процесса).

Описывать историю искусства как историю смены и борьбы двух противоположных принципов было чем-то обязательным для немецкого искусствознания, которое развивалось под знаком гегелевской диалектики. Ригль полагал, что история искусства развивается как борьба и смена «оптического» и «тактильного» начал, а Шмарзов указывал на такие две противоположности, как «пластическое» и «живописное». Вёльфлин продолжил, расширил и радикально преобразовал эту ментальную традицию. Он выработал таблицу из пяти пар понятий, которая в образовании искусствоведов XX века играла почти ту же роль, которую играет таблица умножения в развитии младшего школьника. Вот она: 1) линейность—живописность; 2) плоскостность—глубина; 3) замкнутая форма — открытая форма; 4) тектоническое начало — атектоническое начало; 5) безусловная ясность — неполная ясность.

Воспоминания о классическом гегельянстве были сильны в прежнем искусствознании, но Вёльфлин

почти полностью стер эти воспоминания. Разумеется, тень Гегеля обязательно возникает там, где имеют место бинарные оппозиции. Но искусствовед Вёльфлин не интересовался хитроумная философская доктрина «единства и борьбы противоположностей». Искусствознанию надо было научиться анализировать картины, скульптуры и архитектурные композиции, а не вдаваться в умные отвлеченные рассуждения в духе академического философствования и старой Венской школы. Поздний Вёльфлин, вспоминая борьбу за утверждение своей методики, писал в «Мыслях об истории искусства»: «В изобразительном искусстве — все форма»³.

Такие слова можно сказать только в полемическом задоре, и они отражают ту борьбу мнений, которая развернулась на рубеже XIX и XX веков по поводу методов искусствознания. По сути дела, в приведенных словах Вёльфлин отказывался и от понятия «художественной воли» А. Ригля, этой перенесенной в искусствознание «абсолютной идеи» Гегеля, и от концепций младших сотоварищей — Макса Дворжака и Эрвина Панофского, предлагавших видеть в искусстве не только форму, но и закодированное послание изнутри тела культуры. Разные ученые осуществляли эту операцию по-разному, но Вёльфлину это было все равно, и он не собирался вдаваться в различия между концепциями, которые представлялись ему ошибочными. Он настаивал на том, что следует ограничиваться формальным анализом, но сам этот анализ должен быть доведен до совершенства. Возникла строго формализуемая дисциплина, в которой имеется набор элементарных исходных аксиом и предлагается мето-

дика систематического, неслучайного разворачивания этих исходных аксиом в итоговые постулаты. Причем, что характерно для позитивной науки, новый искусствовед вёльфлиновского типа теперь не был вынужден искать свои результаты на стороне.

Он теперь обращался исключительно к самому произведению как таковому, не выходил за рамки произведения. Исследователь «формальной школы» анализировал устройство и фактуру, форму и другие специфические параметры церковного фасада или скульптурного рельефа, алтарной композиции или живописного портрета. Таким образом, предмет рассмотрения был строжайшим образом ограничен и конкретизирован. Теперь вроде бы не надо было думать о том, что там находится за пределами самого формального языка как такового. За кадром остаются история и психология, экономика и политика, религиозные движения и развитие технических средств.

Сам Вёльфлин был прекрасным эрудитом по этой части, особенно в том, что касалось истории культуры Италии, но его метод позволял отсекал аморфную материю, «культуру вообще», и это было замечательным и поучительным открытием. В известном смысле можно видеть в том настоящую революцию. Как это ни парадоксально, в определенной перспективе академический профессор Вёльфлин олицетворял собой дух бунта и непокорности. Он выстроил здание гуманитарной дисциплины, которое покоилось не на постулатах Канта и Гегеля (точнее, Риккерта, Когена и прочих хранителей философской мысли, рассматривавшейся как главное культурное достояние Германии).

Вёльфлин предположил, что у искусствоведения есть свои законы, свои методы, свои понятия, которые, разумеется, не отделены китайской стеной от общих принципов гуманитарного знания (в том числе и от философии), но имеют и высокую степень автономности.

Искусствоведение одно время до крайности воодушевилось этими в самом деле революционными новациями Вёльfliна. Действительно, теперь ученые держали в своих руках то, чего никогда не было в искусствоведении прежних времен: ясно очерченный предмет исследования и логично выстроенную методику его рассмотрения и анализа. Успех этого труднейшего предприятия (превращения искусствоведения в строгую науку) представлялся столь очевидным, что Прусская академия наук в Берлине впервые приняла историка искусств, создателя «формальной школы» в число своих сочленов в 1901 году. Началась история искусствоведения в его новой ипостаси — в виде академической науки высокого полета, науки, которую преподают в университетах, за которую присуждают звания и титулы и которая обладает своей иерархией ценностей и понятий, имен и мифов.

Затем, как известно, настали другие времена, «формализм» вёльфлиновской школы стал казаться чересчур узким и искусственным, и развернулись поиски других смыслов и ценностей искусства — тех самых, которые, разумеется, запечатлевались в формальном устройстве произведения, но которые определялись как раз теми самыми аспектами культурной реальности времени, от которых суровый Вёльфлин требовал абстрагироваться. Венская школа выдвигает из своих

рядов молодого Макса Дворжака и новую школу «Истории искусств как истории духа» (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*).

С севера Германии, из Гамбурга, приходит и распространяется методика работы со «скрытыми смыслами» и зашифрованными кодами сакрального искусства и классического «образованного» искусства прошлого. Знаменем этого нового этапа развития становится имя Эрвина Панофского. Эти постформальные методики исследования как бы возродили интерес к той самой общекультурной материи, которую Вёльфлин выводил за скобки. В известном смысле можно утверждать, что его дело кончилось так называемой великой неудачей, как и большинство великих интеллектуальных предприятий и философских открытий XIX — XX веков. Мы же не можем сказать, будто Макс Вебер, Эдмунд Гуссерль или Зигмунд Фрейд на самом деле «выиграли» те грандиозные кампании по обновлению своих дисциплин (или созданию новых), которые (кампании) были ими затеяны. Революции в гуманитарных науках происходили по другим сценариям и оплодотворяли поле знаний не только в качестве общепризнанных методов, но и в качестве остропроблематичных и дискуссионных методов, зачастую жестоко критикуемых и радикально корректируемых.

Основатели новых школ гуманитарного знания в конце XIX и начале XX в е к а , создатели новой психологии и социологии, новой философской антропологии и истории, нового литературоведения и искусствознания не были творцами незыблемых истин. Они добились более проблематичных, но и более плодо-

творных результатов: с них начался новый виток споров и дискуссий, соперничества и схваток воззрений и школ — одним словом, началась новая жизнь.

Искусствоведение уже в первые десятилетия XX века стало все более настоящим образом разворачиваться в сторону «культурологии», пытаясь не растерять достижений формальной школы Вёльфлина, но выработать тот широкий и общий взгляд на искусство и культуру, который в узком «формализме» не обязателен. Помня об этом и имея в виду эти новые импульсы, попытаемся теперь поглядеть на эпоху Вёльфлина и его младших современников так, как мог бы посмотреть великий культуролог XIX века Якоб Буркхардт. В какой исторической среде, в какой культурной атмосфере существовали Вёльфлин и Дворжак, Паноф-ский и Зедльмайр в то самое время, когда произошли судьбоносные повороты, развороты, революции и когда искусствоведение превратилось в зрелую и развитую дисциплину?

Наука о классическом искусстве как таковая, если рассмотреть ее в культурном контексте эпохи, представляется бастионом своего рода культурного консерватизма. Как было сказано выше, ее в современном виде не существовало до конца XIX века.

То были те самые времена, когда культурное общество Запада (образованные классы, как принято говорить в англосаксонской социологии) полностью признавало ценность классического искусства. Правда, Ипполиту Тэну, Джону Рёскину и другим знаменитостям доклассического искусствоведения было ведомо, что в последние времена появились какие-то сомнительные экспериментаторы, к которым уже

приклеились странные и смешные прозвания: «романтики», «импрессионисты». Но всякому уважающему себя культурному человеку XIX века представлялось несомненным, что великое и настоящее искусство — это искусство от Рафаэля до Энгра, от Дюрера до Гейнсборо, а неудачные опыты несчастной современности можно просто сбросить со счетов. (Не случайно Бальзак дает главному герою «Шагреновой кожи» имя Рафаэль: это значимое имя, и оно обозначает «культурного героя» Нового времени.)

Позиции классического искусства в сознании образованного человека были в XIX веке чаще всего совершенно незыблемы, а вот науки о классическом искусстве, то есть строгой науки в академическом смысле, еще не существовало. С конца XIX и особенно с начала XX века разворачивается беспрецедентная серия культурных субверсий, потрясений основ классического искусства и литературы. Рождается новая авангардистская культура. И вот надо же было так случиться, что именно на этом историческом отрезке, в условиях глубоких потрясений старой музейной культурности как таковой и рождается искусствоведческая наука, которая и посвящает свои главные усилия научному познанию истории искусства «от Рафаэля до Эн-гра». Имеется в виду — в метафорическом смысле: предметом подлинной искусствоведческой науки могут быть не только Рафаэль или Энгр, но и Фидий, и братья ван Эйк. Но что касается таких фигур, как Пикассо и Малевич, то эти последние, как долгое время казалось, никак не могут быть предметом научного познания и обречены оставаться в ведении критиков, эссеистов, философствующих теоретиков и прочих

несолидных фантазеров. Такое представление о предмете искусствоведческой науки стало меняться лишь к концу XX века, когда определенные разделы авангардного искусства стали с осторожностью вводиться в обиход большой науки.

Первые три десятилетия XX века полнились «антиклассическим» искусством, искусством экстремистов и экспериментаторов, которые, как часто говорят, занимались тем, что «отодвигали границы искусства», пытались ввести в границы искусства все более негармоничные и противоречивые, этически взрывчатые и эстетически проблематичные вещи, процессы, смыслы. Сросшись с этим антиклассическим искусством в виде своего рода сиамского близнеца, функционировало и антиклассическое искусствоведение, то есть критика и теория современного (modern) или актуального (actual) процесса. Зачастую невозможно отличить, где кончается практическое, визуальное оформление этой субверсивной деятельности и начинается ее вербальное, искусствоведческое оформление.

Академические ученые, почтенные профессора и знатоки классического искусства существовали с конца XIX века по конец XX века в особо взрывчатой и провокационной, подчас крайне некомфортабельной исторической обстановке и испытывали такие интеллектуальные импульсы, которые ставили под вопрос саму возможность классической науки о классическом искусстве. Какое там классическое искусство! Властители дум эпохи, то есть Ницше и Фрейд (а за ними Витгенштейн и Адорно, Беньямин и Фуко и множество их почитателей в мире мысли и искусства), очень громко говорили о том, что классическая куль-

турность как таковая есть вообще фикция (если даже и «полезная фикция», как выражался Ницше). Культура и искусство, то есть культура гармонического равновесия и искусство высоких гуманистических идеалов, были интерпретированы как мистификация или иллюзия, как прикрытие для чего-то крайне негармоничного и решительно внечеловеческого: как маскировка чудовищных сил истории (Адорно), животных «драйвов» психики (Фрейд) или беспомощности нашего вербального обращения с миром непознаваемых сущностей (поздний Витгенштейн).

Историки классического искусства — Г. Вёльфлин и М. Дворжак, Г. Зедльмайр и Э. Гомбрих, Э. Панофский и другие — должны были противостоять этой эпохе распада ценностей, исторических кошмаров, интеллектуальных фантомов и этических ловушек. Они выполняли эту задачу с блеском, как бы осуществив неоромантический тезис Хосе Ортеги-и-Гассета: мыслитель становится мыслителем в той мере, в которой он противостоит своему времени.

Престарелый Вёльфлин доживал свою жизнь в Швейцарии под грохот все более катастрофической войны. Среди фюреров нацистской культуры многие учились по его книгам (и делали из них собственные выводы). К счастью для ученого, он не был евреем, и многочисленная агентура немцев, как и многочисленные пронацистски настроенные обитатели Цюриха, ему не угрожала. Главный продолжатель и оппонент Вёльфлина, «расово чуждый» Панофский был вынужден спасаться бегством и переселиться в Америку, чтобы не сгинуть в машине «окончательного решения» расового вопроса.

За океаном Панофский успешно преподавал и издавал свои новые книги, но отдельные обмолвки и замечания в этих книгах позволяют предположить, что бесцеремонная Америка, гордая своим достатком, своей технологией и своей массовой культурой, нередко вызывала у профессора ностальгические воспоминания о старой культурной Европе, где был его настоящий дом, ныне униженный и изгаженный диктатурой и идеологической истерией.

Мы с самого первого подхода и довольно легко обнаруживаем те позиции, по которым историки искусства «спорили с веком» и противостояли современности (в смысле modernity). Вёльфлин родился в 1864 году и дожил до 1945 года, но в своих напечатанных трудах как будто ни разу не дал понять читателю, что он вообще когда-либо заметил, что он жил во времена Сезанна и Пикассо, сюрреалистов и абстракционистов. Как говорили знавшие его люди, он и импрессионистов не любил за «нарушение законов искусства». Он вел себя точно так же, как академические ученые-искусствоведы XIX века, которые полагали, будто современность угодила в тупик и утратила способность к высокому искусству, а потому не интересовались тем фактом, что рядом с ними жили такие художники, как Курбе, Эдуард Мане или Поль Сезанн. Не знать ничего о нарушителях канонов, о революционных экспериментаторах искусства было невозможно, но не хотеть знать — это очень даже возможно, и бывает нередко. Умолчание есть, как известно, значимый и выразительный жест. Вёльфлин не критиковал и не пытался печатно опровергнуть «современное искусство», как Ганс Зедльмайр, не пытался подверстать это

искусство к истории искусств и подчинить общей логике и конкретной методике научного исследования, как подчас делали, с осторожностью и осмотрительностью, Арнольд Хаузер и Эрнст Гомбрих. Вёльфлин просто хранил молчание.

Казалось бы, дело ясное: перед нами не просто отец новой академической науки, но и один из светочей нового культурного консерватизма, один из хранителей тех лампад священной Большой Культуры, которые были, по выражению Валерия Брюсова, унесены в катакомбы и там продолжают теплиться. Но с течением времени меняются портреты великих людей. Вглядываясь в дело и наследие Вёльфлина, рассматривая его на фоне культурных и художественных процессов его эпохи, мы можем обнаружить там и нечто довольно неожиданное. Приглядимся еще раз к нашему герою и делу его жизни.

Революционный смысл «формального» учения Вёльфлина заключался в том, что он отсекал или выводил за скобки обильный и, казалось бы, аморфный материал жизни и культуры. Зачем нам на самом деле разбираться в том, как развивалась религия, какие были обычаи и нравы в прежние времена, как тогда слагали стихи, играли на подмостках, путешествовали или изучали физику? У нас в руках есть формальные понятия, есть бинарные оппозиции Вёльфлина (живописное versus пластическое, открытость versus закрытость и прочее). Мы прилагаем этот инструмент к архитектурному, или живописному, или скульптурному произведению и осуществляем тот самый формальный анализ, который и дает нам понимание произведения. Мы теперь знаем, что, например, мастера

А. Якимович

барокко — Рубенс, Бернини и Борромини предпочитают динамику, живописность, контрастность, открытость формы, то есть мы знаем самое главное об их искусстве. С какой стати нам нужно знать о том, какие у них были отношения с королями и архиепископами, как они относились к религиозным спорам своего времени, как представляли себе законы природы или истории, какие стихи любили или как они вели себя в обыденной жизни? Тут, конечно, концепция Вёльфли-на некоторым образом играет на руку тем лукавым и ленивым студентам, которые не любят читать трудные книги и мечтают о какой-нибудь «универсальной отмычке», о волшебной формуле, которая поможет в любой ситуации и раскроет все секреты.

Такова ирония истории — в данном случае истории искусствознания. Как бы то ни было, учение Вёльфли-на было решительно редуционистским. Оно отводило в сторону, оно позволяло игнорировать огромные пласты информации, то есть культурологической информации. Тем самым «формальная школа» становилась частью того общего культурного движения, которое наблюдается в эпоху преавангарда (1870-1900) и авангарда (1900-1930). Общий вектор культурного развития был в это время решительно редуционистским. Художники и литераторы в эти десятилетия последовательно отсекают и выводят за рамки искусства то изобилие культурной информации, которое предписывалось классической академической культурой.

Искусство этого времени последовательно отворачивается от литературности и театральности, от нарративности и натуроподобия, от исторической эрудиции, психологизма и прочих запасов культурного че-26

ловека. Теоретики же нового искусства (такие как Аполлинер, Леже, Малевич и другие) подбирают аргументы для этого процесса радикальной редукции, и в этом заключается, по всей видимости, пафос авангарда начала XX века.

Можно ли сопоставлять редукционизм художественного авангарда с редукционизмом искусствоведческой науки, то есть «формальной школы»? Сам основатель этой школы, судя по всему, не приветствовал бы такого сопоставления. Но, как известно из истории культуры, она не только иронична, но еще и в некотором смысле иносказательна. Она нередко позволяет прочитать в том или ином своем процессе некие смыслы, угадать связи, обнаружить созвучия, которые самим агентам этих процессов были не видны, которые были бы для них неприемлемы.

Таким образом, если иметь в виду решительный редукционизм Вёльфлина, то он располагается в таблице истории идей в разделе раннего авангарда или очень близко к нему. Так что вопрос не в том, откуда он взял энергию для консервативной оппозиции своей эпохе. Вопрос скорее в том, откуда получена революционная энергия непокорности. Ведь это же в самом деле событие неординарное. Вчерашний примерный студент из Мюнхена, старательный последователь эмпирических позитивистских штудий в духе XIX века, почитатель изобильных культурологических богатств Буркхардта поворачивает на новые рельсы и, начиная с книги «Ренессанс и барокко», решительно и систематически расстается с богатейшим старым искусствоведением, с запасами старой культурологии и сурово сводит смысл искусства к немногим оппозици-

ям и формальным понятиям, не позволяя себе отвлекаться на философские, социологические, психологические, исторические, литературные или иные увязки и отсылки.

Если смотреть на Вёльфлина в такой перспективе, то можно сказать, что он делал в искусствознании то, что новые художники, от Сезанна до Малевича, делали в искусстве. Ученый представляет в своей науке тот самый тип неистового редукциониста, нового «про-фанного аскета» (выражение В. Беньямина), который отменяет запасы старой культурности, отвергает богатства музеев и книг, потому что ему чудится, будто существуют элементарные вечные законы простейших форм, по которым и надо строить картину, пластическую композицию или архитектурное сооружение.

Знаменитый английский историк Арнольд Тойнби описал в своих мемуарах молодость, учебу и занятия историческими науками ученого в 1900-1920 годы⁴. В свои молодые годы Тойнби занимался филологическими и историческими исследованиями по классической античности и, как он иронически писал в упомянутых выше мемуарах поздних лет, даже не помышлял о том, что для наук истории и филологии имеет смысл еще что-нибудь, помимо классического наследия античного мира. Другой истории и другой культуры для него просто не существовало.

Ему представлялось само собой разумеющимся, что история и культура как таковые — это то самое, что было в Древней Греции и Древнем Риме. Все прочее не имеет смысла, то есть не имеет отношения к истории

и культуре. Начиная от Меровингов и кончая Ллойд Джорджем, от романских храмов до странных книг и картин современников, простирается территория шума и ярости, но там нет строя и духа. Необязательное, как ему казалось, наполнение нескольких эпох, многих столетий представлялось неопиту высокому знанию, полному молодого энтузиазма и академического идеализма, какой-то досадной помехой для мысли о культуре и истории. Он молчаливо полагал, что в учебнике истории многовато лишних страниц, которые не обязательно читать. То был род редуционизма, еще более решительный и воинственный, нежели искусствоведческий культ «классического искусства».

Потребовалась мудрость зрелого возраста для того, чтобы Тойнби, как он говорит, осознал тот факт, который на уровне обыденной жизни известен любому неученому человеку. История обширнее и богаче, чем история классических периодов, периодов высокого совершенства в области языка и литературы, мысли и искусства. И для ученого эти другие времена, времена смут и несовершенств, интересны ничуть не менее, нежели времена совершенства и гармонии, могучих творческих личностей и бессмертных шедевров.

Тойнби пришел к этому выводу в зрелые годы, но Догадались ли о возможности такого вывода крупные историки искусства XX века? Для них история искусства, если судить по их основным трудам, простиралась от классической античности до (с оговорками) позднего барокко и классицизма. Причем не в мировом масштабе, а в масштабах Западной Европы: уже византийский и древнерусский мир культуры пред-

ставлялся им несколько посторонним или по меньшей мере пограничным разделом великого искусства прошлого.

Восток, Древняя Америка и Африка были отданы этнографии и антропологии. В зрелые годы Вёльфлин пытался восполнить эти пробелы и хотя бы на словах заявить о способности искусствоведения изучать неевропейское неклассическое искусство. В «Истолковании искусства» он заявил: «Мы сделались более отзывчивыми и стремимся отдать должное всякой художественной форме, пусть даже примитивных или экзотических культур... Мы не лишаем себя эстетических ценностей, когда готовы одновременно наслаждаться чистыми формами Браманте, и тяжелой роскошью древнеиндусских храмов, и Фидием, и северороманской церковной скульптурой»⁵. Так и видишь маститого профессора, которому приходится терпеливо объяснять культурному истеблишменту Европы, что индусские храмы — это тоже предмет для научной истории искусства, а не просто экзотические порождения далеких варварских народцев. Декларация Вёльфлина в данном случае произвольно ставит под сомнение то самое, что она декларативно провозглашает. Перед нами — белый господин, который снисходительно дает подчиненным народам лицензию на обладание «художественной формой».

Наука об искусстве, идущая от Вёльфлина и переживающая дальнейшие трансформации в деятельности Дворжака, Зедльмайра, Хаузера и Панофского, а затем и других культовых имен данной дисциплины, была в глобальном масштабе предприятием локальным. В географическом и хронологическом отношении

она ограничивалась очень небольшим куском планеты и очень недолгим периодом развития. К концу XX века можно говорить уже и о тендерной ограниченности этой дисциплины. Как язвительно стали писать жесткие и прямолинейные американские феминистки, науки Запада — это науки «мертвых белых мужчин», посвященные истории, политике, экономике и культуре этих самых «мертвых белых мужчин». А где же история, культура и искусство другого пола, более талантливое и гибкое, но придавленного и оттесненного агрессивным патриархатом? Где искусство женщин Ренессанса, искусство женщин эпохи барокко? Или, быть может, в истории искусства «второго пола» были совсем иные ступени развития и там не годятся термины и понятия мужских наук?

Игнорировать свое время или бросать ему вызов — дело весьма почтенное и для академических ученых вполне привычное. Но будет верно сказать, что заниматься этим почтенным делом было гораздо труднее в XX веке, чем за одно или два столетия до того. Дело в том, что самые оригинальные, самые острые и самые знаменитые современники наших искусствоведов стали громко говорить о том, что основные установки искусства и культуры были в корне неверны. Мысль и искусство увидели свою задачу в демонстрации новых идей о том, почему прежняя вера в Человека и почитание его культурных орудий (язык, познание, наука, смысл) оказались сомнительными или прямо ошибочными. Проникнуть в подсознание, показать абсурд логики, выявить недостоверность очевидного, «сказать ни о чем» или «сказать Ничто» — вот какие предложения стали звучать, а в качестве аргументов фигу-

рировали и неклассические, «безумные» науки XX века, странный мир физики и биологии, а также турбулентные, загадочные исторические процессы, которые ставили думающего человека перед невыносимым выбором.

Вот капитализм с его грубыми или тонкими приемами эксплуатации и массового оглушения людей; вот враги капитализма — коммунисты со своими параноидальными идеями и сибирскими лагерями и фашисты со своими истерическими замашками и кровавым расистским бредом. Из этого и выбирать?

Да как же это? Заниматься классическим искусством, видя в нем вершину и образец истории мировой культуры? Помилуйте, как это можно — возражал, например, Теодор Адорно и многочисленные левые интеллектуалы середины и второй половины XX столетия. Сейчас другая история, сейчас другое время. Чудовищные события века провели ту линию, которая отделила «старое» от «нового». Писать стихи после Освенцима невозможно — повторяли «новые левые» Адорнову присказку. Иными словами, культивировать старую культуру в период нового знания о безумии и зверстве рода человеческого есть занятие не очень умное и даже некоторым образом безнравственное.

«Новых левых» многие считали наивными, а в период умудренно-разочарованного постмодерна они уже воспринимались как смешные старые идеалисты и романтики. И тем не менее их уроки действовали.

В среде художников и критиков искусства прочно утвердилась мысль о том, что классическое искусство стало немислимым, что искусство вообще завершило свою историю, а заниматься им могут только профес-

сора и академики, посланники прошлого в безумном настоящем. Мы, новые люди новой культуры, получаем от них свое образование, мы читаем Вёльфлина и Панофского, мы проходим Зедльмайра и Гомбриха так, как дети читают азбуку и свои первые стишки и фразы. Это необходимо для грамотности, но это лишь первая стадия нашего культурного развития. Когда мы вырастаем, мы не открываем азбуку и не наслаждаемся детскими стишками, а читаем взрослые книги. Если же вспоминаем детские книги, то для того, чтобы учить по ним собственных детей.

В среде «продвинутых» художников и критиков, теоретиков и историков искусства XX века бытует эта примечательная иллюзия. Им представляется или мнится, будто культура, искусство и мысль эпохи авангарда и постмодерна есть дело для взрослых людей, которые живут сегодняшним днем, не играют в игрушки и умеют отказываться от мифов, иллюзий и удовольствий незрелого ума. А вот искусство Возрождения, барокко и классицизма, а точнее, наука об этом искусстве, то есть наука великих академических ученых XX века, — это скорее «для общего развития», занятие для учащейся молодежи, территория старательной школьной дисциплины и умилительно наивных иллюзий насчет гуманизма и учености, дисциплинированности и культурности, исторического прогресса и нравственных ценностей. Когда мы становимся более зрелыми, мы начинаем понимать, что это все необходимо, но не очень-то реально.

В 1900-1920 годах учение Вёльфлина об искусстве распространилось по университетам Запада и России, притом настолько успешно, что быстро заняло очень

видное место среди методов изучения истории искусств. Как можно было бы ожидать, вскоре появились и решительные критики «формализма», такие как престарелый А. Шмарзов, а позднее более молодые кадры — социолог А. Хаузер, философ Б. Кроче.

Одновременно с этим создавались другие, альтернативные методики. Самой «удачливой» и живучей из них оказалась так называемая иконология, связанная с именами Аби Варбурга, Фрица Закля, Эрвина Панофского и некоторых других ученых. Основоположники и классики иконологической школы заявили тезисы, которые представляются диаметрально противоположными «формальной школе» Вёльфлина. Новые лидеры методологического авангарда науки были уверены, что отсекают изучение искусства (то есть конкретного памятника искусства) от проблем и методов культурологии есть дело неплодотворное. Наоборот, надо научиться погружать художественное явление в породившую его социокультурную историческую среду. Такое «погружение» осуществимо только одним способом: необходимо внимательно исследовать разнообразнейшие ценности, идеи и институты, которые актуальны для эпохи возникновения данного произведения.

Иконология «вспомнила» о том, что мотивы, темы, композиции, формальные приемы, наблюдаемые в том или ином произведении искусства, несут на себе отпечатки той картины мира, которая была свойственна художнику как человеку своего времени и своей культуры. Такая точка зрения как будто не была решительно новой и неожиданной, однако она отличалась

и от подхода старой, довёльфлиновской «культурологии искусства», и от «формальной школы» как таковой.

В «Ренессансе и барокко» Вёльфлин задал свой знаменитый вопрос: «Где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта в студию архитектора?»⁶. С его точки зрения, то был победоносно риторический вопрос. Мы имеем памятники архитектуры, и мы имеем тексты богословов и историков, мыслителей и прочих умов эпохи. Те и другие суть факты, доступные наблюдению и изучению. Но каким образом можно показать, как какая-нибудь конкретная идея, какой-нибудь конкретный аспект культурного целого эпохи отразился в конкретных формах колонн или сводов, окон или фасадных композиций? Не может такого быть! Вёльфлин был решительно в том уверен. Но младшие сотоварищи и оппоненты были убеждены в обратном. Иконология стала апеллировать к «аморфному» материалу, к разнородной информации, к данным разных дисциплин и разных эпистемологических разрядов. Это по-своему рискованно: можно выиграть в широте охвата, но проиграть в верифицируемости. Так оно и было в старой довёльфлиновской *Kunstwissenschaft*.

Материал иконологии, источники иконологии не обязательно имеют отношение к искусству, и этот факт всегда оставался камнем преткновения для представителей этой школы (и удобным поводом для претензий критиков и неприятелей). Для научной дисциплины неспецифичность предмета, материала и источников информации представляется странной. Возможно ли это — изучать десятки или сотни фактов из разных областей одновременно, апеллировать к

истории и экономике, богословию и литературоведению, психологии и социологии, и притом верить в то, что этот избыток разнородной информации поможет нам в интерпретации произведения искусства, эпохи развития, стиля или национальной школы?

Вполне естественно, что на протяжении всего XX века раздавалось мнение о том, что тысяча посторонних фактов не заменит главного — сути произведения искусства. Изучать следует само произведение, его «духовные центры», и бессмысленно глядеть по сторонам и хвататься то за одно, то за другое, уповая на то, что откуда-нибудь придет решение загадки произведения. Ниоткуда не придет это решение, если сам исследователь не найдет его в самом произведении.

Каждый искусствовед слышал такие аргументы или даже произносил их сам. Но такой пафос почти что мистического понимания (понимания в условиях недостатка информации) определенно находился в противоречии с очень существенными тенденциями развития научного знания. Гуманитарные знания явственно становились все более комплексными в XX веке.

Даже те из ученых, кто обращался к математическим методам и представлял относительно точные науки среди наук о человеке, постоянно пользовались данными смежных или даже как будто отдаленных дисциплин. Так, социология широчайшим образом прибегала и прибегает к методам, понятиям, фактам из истории и психологии, экономики и физиологии, а также из литературоведения и искусствознания.

Но необходимость в главном предмете и центральном узле понятий и методов сохраняется и в комп-

лексных дисциплинах XX века. Иконологическое искусствознание сделалось одной из таких дисциплин. А поскольку Заксль, Панофский, Гомбрих вовсе не собирались возвращаться к «вдохновенным прозрениям» и «гениальным догадкам» эпохи Тэна и Рёскина, Буркхардта и Патера и верили в возможность науки нового типа — разносторонней, комплексной и почти что универсальной, — им пришлось взять на себя большую ответственность и гигантский труд.

Им удалось создать такую дисциплину, которая отличалась редкостной комплексностью и широтой охвата материала, но все же не была всеядной, не бралась за что угодно без разбору, а довольно ясно и вразумительно отбирала и выстраивала обилие «косвенной» информации. Иконология стала уделять особое внимание повторяющимся мотивам, которые переходят из эпохи в эпоху, передаются от художника к художнику, от одного вида искусства к другому. То было в самом деле методологическим спасением. Искусствовед иконологической школы теперь изучал не такой узкий и ясный предмет, как конкретная вещь (статуя, здание, живописное полотно, гравюра). Но его предмет не был и безбрежным. Предмет был чрезвычайно обширен, поскольку факторы выбора и трактовки мотивов художником разнообразны и многолики. И в то же время он имел форму, костяк, структуру и границы, ибо речь шла о мотивах повторяющихся, узнаваемых, воспроизводящихся вновь и вновь в истории искусств.

Панофский был человеком следующего за Вёльфлином поколения. Он родился в 1899 году и дожил до 1969 года. Он, так сказать, официально и печатно

А. Якимович

дал нам понять, что заметил рядом с собой не только музеи классического искусства и не только шедевры старинной архитектуры, но и некоторые создания искусства XX века: в свои зрелые, самые плодотворные и богатые идеями годы он написал в 1946 году этюд о языке искусства кино.

Для университетского профессора классического отделения это было, пожалуй, верхом отваги и либерализма — а может быть, и данью уважения той массовой культуре Америки, которая ему иной раз сильно досаждала, но подчас могла и пробудить в нем исследовательский интерес.

Философские предпосылки иконологической школы восходили не только к старому позитивизму XIX века, не только к гегелевской философии истории с ее представлением о «духе времени», но и к некоторым принципиально постклассическим постулатам. Еще Варбург утверждал, будто основные повторяющиеся мотивы истории искусств самой своей повторяемостью говорят о чрезвычайно древних истоках и смыслах этих мотивов. Изображение символического или геральдического животного, матери с ребенком, оружия, растения определенного вида указывает не на культуру рациональности, которая свойственна Новому времени, а на «дионисийские» воспоминания о первобытных энергиях, доразумных и доморальных смыслах.

Этот постулат иконологии не всегда ясно формулируется его сторонниками и представителями, но в главных исследовательских работах иконологической школы он постоянно присутствует. Иконология — это не только наука о том, как посредством рас-

судка, дисциплины, эрудиции и священного предания выстраивается упорядоченное здание символических смыслов. Иконология еще и говорит о том, как в этом упорядоченном здании звучат голоса дочеловечности и докультурности, отголоски биокосмических энергий первобытного существования. Таким образом, в основе ученого лабораторного волхования, в основе эрудированных исследований Панофского, посвященных скрытым смыслам произведений братьев ван Эйк и Альбрехта Дюрера, заложены те философские предпосылки, от которых отталкивались Ницше и Фрейд, Батай и Бахтин.

Если «формальная школа» Вёльфлина оказалась, при всех своих «спорах с веком», параллелью к определенным тенденциям и специфическим явлениям раннего авангарда XX века, то историческое место зрелого искусствovedения XX века не так легко вычислимо и не столь очевидно.

С одной стороны, мы только что подметили, что те «интуиции о докультурности», которые лежат в основе искусствovedческих исканий Варбурга и Панофского, близки к неклассической картине мира от Ницше до Бодрийяра. С другой стороны, иконология оказалась поразительно созвучной подрастающему с 60-х годов XX века постмодернистскому комплексу симптомов в мысли и культуре, ибо в иконологии присутствовал глубокий интерес к частностям и фрагментам, к цитированиям и повторям мотивов — то самое, на что стали обращать специальное внимание мыслители постструктурализма и художники постмодернизма.

То и другое очевидно и не требует доказательств. ° есть еще один аспект проблемы искусствознания

XX века. Как это ни парадоксально, в определенный момент времени развитая иконологическая школа Панофского сделалась союзницей Вёльфлина. Речь снова шла о центральных спорных вопросах, о понятиях стиля, произведения, смысла, формальной структуры, а предметом внимания снова было классическое искусство Ренессанса и барокко.

В середине XX века, а точнее, с 1933 по 1945 год немецкое искусствознание было, по известным историческим причинам, обескровлено и вытеснено со сцены. По тем же причинам видное место в западной науке об искусстве заняли ученые из англосаксонских стран или те, кто прошел в этих странах свою школу и приобрел там свои методы. Дэнис Мэхон, Энтони Блант и другие стали практиковать своего рода «пристальное зрение», подобное «пристальному чтению» литературоведов Йельской школы. У них все чаще стала возникать мысль о том, что классические шедевры Рафаэля и Джотто, маньеристов и Пуссена, Микеланджело и Бернини не обязательно нуждаются в общих стилевых обозначениях⁷.

Как выяснилось позднее, директор Варбургского института в Лондоне сэр Энтони Блант после Второй мировой войны работал на советскую разведку и передавал ей информацию о политических настроениях и намерениях правительственных верхов, куда этот убежденный, но тайный марксист был вхож. Однако то, что он писал, во что верил в своих капитальных искусствоведческих трудах, было продиктовано не марксизмом и уж тем более не рукой Кремля.

Ученый делал выводы, вытекавшие из традиций английского и американского прагматизма. Чем внима-

тельнее мы смотрим на предмет, тем больше замечаем в нем множество сигналов и свидетельств, характеристик и аспектов, которые никак не сводятся к общим стилевым знаменателям. В произведениях, которые мы привычно относим к эпохам Ренессанса, маньеризма, барокко и классицизма, на самом деле обнаруживается не один язык, не один-единственный стиль эпохи, а некое стилевое многоязычие, стилевой синкретизм. Потому и можно назвать, например, Пуссена классицистом, который подчас вспоминал о средствах выражения барокко, вырос из маньеристических опытов и очень тяготел к классическому Возрождению и классической античности. (Подчас это тяготение приводило его к подлинным шедеврам в духе «возрождения античности» и «возрождения Возрождения».)

Отсюда определенно следовало, что почтенные стилевые понятия XVIII—XIX веков, которым Вёльфлин дал новую жизнь в начале XX века, не вполне обязательны для ученого, который занят делом, а не общими теоретическими мечтаниями. Англо-американская школа второй половины XX века была до крайности прагматична и предаваться теоретическим мечтаниям не собиралась. Новые вожди академического племени умели погружаться в произведения по Вёльфлину и ничего не имели против того, чтобы вдумываться в культурологические факты по Варбургу и Панофскому; но самое главное для них было в том, чтобы оставить вредную привычку толковать о «стиле эпохи» или, по крайней мере, строго ограничить рассуждения на эту тему.

Нет «стиля эпохи». Слова «Ренессанс» или «барокко» суть условные общие обозначения для некоторых аспектов некоторых произведений некоторых художников, и не более того. На самом деле жизнь искусства и порождения этой жизни всегда многостильны и многоязычны. Произведение классического искусства по своей сути полифонично. Общие термины вредны и опасны. Несомненно реальны только частные факты. Вещи важны, конкретные факты и достоверные данности, а не умные общие слова по поводу вещей и данностей. Подобного рода умонастроения распространялись повсеместно, и их отголоски можно было уловить в университетах и музеях Востока и Запада.

Новые ученые середины XX века и их новая философия искусства — вот кто были подлинными детьми своего времени, а то, что они говорили, выдавало своего рода версию постмодернистской ментальности. Англия и Америка не верили в «тотальные» стилевые обозначения, они опасались диктатуры гипнотических патетических обозначений. В самом деле, ведь Рубенс понятия не имел о том, что он писал свои картины в стиле барокко, и не понял бы нас, если бы мы умудрились сказать ему это.

Понятия существуют в нашем сознании, они суть абстракции, но мы ведь хорошо знаем о том, как часто оказываются обманчивыми всякого рода категории ума. Мало ли что может почудиться человеку, мало ли какие диковины и нелепости мерещатся самым что ни на есть умным и ученым людям.

Когда подобные убеждения стали распространяться в середине XX века, в этот момент обнаружилось, что старые кадры из Германии и Австрии, которые до того

не могли ужиться с гитлеровцами и потому перенесли свою деятельность в Англию и Америку, еще способны сказать свое веское слово и побороться за права теоретического сознания. А они (Панофский, Гомбрих, Заксль и другие) знали толк в фундаментальной теории и не испытывали к ней такого недоверия, как их англосаксонские коллеги.

Обитая в цитадели нового искусствovedческого прагматизма, Панофский заявляет в своем блестящем эссе «Барокко», что эта абстракция нужна, важна и содержательна. Вообще говоря, суть явления по имени «искусство барокко» понималась Панофским вовсе не так, как она понималась во времена Вёльфлина.

Старая «формальная школа» противопоставляла «уравновешенный» и «гармоничный» Ренессанс, с одной стороны, и буйство, конфликтность, драматизм художественного видения барокко. То была едва ли не первая заповедь «формальной школы». Панофский подошел к вопросу уже во всеоружии зрелого и развитого синтетического искусствознания середины XX века. Он учитывал не только формальный язык произведений искусства, но и те скрытые «послания», которые расшифровываются иконологическими способами.

Кроме того, в распоряжении Панофского находилось то знание, которое почти отсутствовало во времена расцвета Вёльфлина. На протяжении XX века, и особенно начиная с его середины, историки искусства выявили и проанализировали целый ряд таких произведений XVI и начала XVII века, которые не вписывались ни в понятие «Ренессанс», ни в понятие «барокко». То были рафинированно изощренные по своей

пластике, до крайности интеллектуализованные и мудреные по своим эзотерическим аллюзиям и намекам произведения скульптуры и живописи (реже архитектуры). К ним стали прилагать слово «маньеризм». Перенесенное в искусствоведение, оно понемногу избавлялось от негативной окраски, присущей слову «манерный» в обыденной жизни. Оно превращалось в строгий безоценочный термин, в орудие объективной науки. Но прозвище «маньеризм» не случайно закрепилось за такого рода искусством.

Панофский пришел к выводу, что искусство барокко противостоит вовсе не Ренессансу. Так думал Вёльфлин, но это неверно. Напротив, барокко оказалось ответом на маньеризм, опровержением философии европейского маньеризма. В искусстве барокко многое было как раз созвучно Ренессансу: жизнелюбие и интерес к реальной природе, сочная пластичность, витальная энергетика. Барокко и Возрождение, как утверждал Панофский, находились в одном лагере в то время, когда разворачивалась борьба умно-изошренной искусственности, с одной стороны, и буйно-телесного «искусства жизни» — с другой. Говоря несколько условно, тогдашняя культурная элита сражалась с тогдашней «массовой культурой» — и, как бы мы к тому ни относились, в реальной истории культуры и искусства результат такой схватки всегда предрешен.

В этом пункте Панофский оказался решительным оппонентом «формальной школы» и лично Генриха Вёльфлина. Но это с одной стороны. С другой же стороны, первый стал единомышленником второго. Пожалуй, именно фундаментальность мышления больших фигур искусствоведения предотвратила тот

поворот, который намечался в середине века. Искусствоведы сохранили в своем арсенале не просто отвлеченные термины, которые обозначают крупные эпохи и стилевые языки. Можно сказать нечто большее: наука сохранила свое умение и право делать большие обобщения, не утрачивая умения работать с конкретным произведением искусства.

Так воспитанники немецкой науки помогли искусствознанию избежать двух вещей. Во-первых, помогли не поддаться соблазнам и нелепостям идеологий. Искушения и испуг правых и левых, проекты безумцев всех мастей, готовых уничтожить половину человечества ради предполагаемого блага другой половины, не подействовали. Во-вторых, наука сумела отстраниться от тех крайних форм «деловитости» и «конкретности», которые навязывались ей безбрежно свободным от идеологий и идей и соразмерно тому жестоким миром рыночной демократии Запада. Есть чему поучиться у этой науки, если имеется готовность посмотреть на нее поближе и попристальнее.

Герой Томаса Манна, молодой писатель Тонио Крегер, живет в Мюнхене в те самые первые годы века, когда там гремело имя Вельфлина и утверждало свои права новое искусствознание. Тонио Крегер размышляет о том, как теперь быть художнику. Дело художника как-то так повернулось, что ему нельзя прямо и в позитивном смысле заниматься отстаиванием «ценностей культуры».

Как только пытаешься работать ради этого, так напнается какая-то мертвечина. Эту ловушку и потом стоянно ощущали и описывали. Ее считали политик о й ловушкой, ловушкой истеблишмента, ловуш-

кой диктатуры и тоталитаризма. Или ловушкой свободного рынка и демократии. Адреса писали разные, а смысл был один. Мечтаешь о высших ценностях культуры и человечности? Попадешь в тупик фикций и иллюзий, подделок и мертвечины.

Герой Томаса Манна заявляет: настало такое время, что теперь изобразить человеческое начало художник может только в том случае, когда умеет удалиться от человеческого начала и взглянуть на человека отстраненным и нечеловеческим взором. Можно по этому поводу торжествовать и приплясывать, можно горевать или возмущаться, но факт остается фактом. Изменился сам модус отношения к основам культурности. В акте саморазрушения только и может теперь существовать культура. Пока она сама себя не подрывает, не подтачивает, она не живет. Вне импульсов саморазрушения она может быть только лживой, мертвой и поддельной.

Такова общая подпочва для огромного количества теоретических рассуждений о культуре XX века, от Зиммеля до Бодрийера. И такова общая подпочва для искусства XX века. С этой подпочвой приходилось взаимодействовать всем и постоянно, кто жил и действовал в XX веке.

Классическое искусствознание XX века вовсе не было таким уж кабинетным занятием или проявлением идеалистического искейпизма, как иногда полагают профаны. Ведь очень понятно, что искусствоведам так хотелось сказать, будто Брейгель и Микеланджело, Караваджо, Бернини, Веласкес, Гойя, Домье — это все Наши художники. Искусство Ренессанса, маньеризма, барокко, романтизма — это Наше искусство. Мы его

не отдадим. Оно не Другое, оно говорит с человеком о проблемах человека, оно расширяет территорию человеческого, оно имеет смысл в рамках нашего культурного Мы. Там не территория бреда, не подполье безумцев и каталептиков, а царство Нашего, человеческого смысла. При этом, как мы уже отчасти видели, искусствоведы понимали, что на самом деле все значительно сложнее. Смысл искусства не сводится к тому, чего ждет от искусства культурный, разумный, нравственный хомо сапиенс. Искусствознание стало осваивать проблему Иного.

Главные персонажи этой исторической драмы считали основоположником и отцом своей многопонимающей, скрытной, трудной дисциплины не кого иного, как Генриха Вёльфлина, — и тогда, когда возвращались к его идеям, и тогда, когда их оспаривали.

Александр Якимович

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Riegl* A Spatromische Kunstindustrie. Wien, 1927; *Riegl* A Historische Grammatik der bildenden Künste. Köln, 1966; *Schmarsow* A Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig; Berlin, 1905.

² *Riegl* A Holländisches Gruppenportrat. Wien, 1931.

³ *Wölflin* H. Gedanken zur Kunstgeschichte. Basel, 1941. S.U.

⁴ *Toynbee* A Experiences. London; New York: Oxford University Press, 1969. P. 36.

⁵ Вёльфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922. С. 27.

⁶ Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913. С. 75.

⁷ *Mahon* D. Studies in Seicento Art and Theory. London, 1947; *Blunt* A Art and Architecture in France, 1500-1700. London, 1953.

Генрих Вёльфлин

Ренессанс и барокко

Разложение ренессанса — такова тема настоящего исследования. Оно должно стать вкладом в историю стиля, а не в историю жизни художников. Моей задачей было наблюдать симптомы распада и открыть, по мере возможности, в «одичании и произволе» закон, позволяющий заглянуть во внутреннюю жизнь искусства. И должен признаться, в этой задаче я и вижу конечную цель истории последнего.

Переход от ренессанса к барокко — одна из интереснейших глав в развитии нового искусства. И если я здесь осмеливаюсь искать психологическое объяснение этого перехода, то мне, разумеется, не нужно предварять мой труд каким-либо оправданием, а только просьбой о его снисходительной оценке. Данная работа не более чем опыт в этом направлении. Как к опыту и следует к ней отнестись.

В последний момент я отказался от намерения дать параллельное изображение античного барокко. Это сделало бы книгу слишком громоздкой. Я надеюсь, что вскоре буду иметь возможность провести это интересное сравнение в другом месте.

*Генрих Вёльфлин
Мюнхен, 1888*

ВВЕДЕНИЕ

1. Словом «барокко» принято обозначать стиль, в котором растворился ренессанс или, как нередко говорят, в который ренессанс выродился.

Это превращение стиля¹ имело для искусства Италии совершенно иное значение, чем на Севере. Интересный процесс, который можно наблюдать в Италии, был переходом от строгого — к «свободному и живописному», от законченного — к бесформенному. Северные народы не достигли этой ступени развития. Архитектура ренессанса не создала у них столь совершенные, чистые и закономерные формы, как на Юге; она всегда пребывала в большей или меньшей зависимости от произвольности живописного и даже от декоративного. Поэтому не может быть речи о «разложении» строгого стиля*.

Подобное явление предлагает нам и история античного искусства, где постепенно появляется понятие вычурного, барочного**. Античное искусство «умирает» с теми же симптомами, что и искусство ренессанса.

* О том, что называется барочным на Севере: Dohme R. Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jht. // Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst. 1878.

** Sybel L. Weltgeschichte der Kunst. 1888 (включает в себя раздел «Римское барокко»).

2. Определить эти симптомы и будет задачей нашего исследования.

Она требует от нас прежде всего точного ограничения поля наблюдения. Единственного, общего для всей Италии барокко нет. Из многочисленных, зависевших от местности преобразений ренессанса только одна его форма — а именно *римская*, если позволительно так выразиться, — может претендовать на типичность. Тому есть три причины.

Во-первых, Рим знал ренессанс в его высшем проявлении. Браманте создал здесь свой чистейший стиль. Наличие античных памятников довершило остальное, и архитектурное чутье обострилось до такой степени, что всякая порча (*Lockerung*) форм воспринималась отчетливее, чем где бы то ни было. Все, что мы сказали бы об итальянском искусстве в целом, имеет значение здесь, в частном случае. Наблюдать переход от ренессанса к барокко нужно там, где лучше всего знали, что есть строгость формы, и где ее разрушение совершалось со всей полнотой сознания. Этот контраст нигде не был так велик, как в Риме.

Но и барокко нигде не появилось так рано, как здесь. Такова вторая причина. И мы сталкиваемся здесь не со стилем дурных подражателей, господствующим там, где иссяк гений; напротив, следует сказать: великие мастера ренессанса сами дали жизнь барокко. Оно родилось в лучшую пору расцвета, и Рим продолжал первенствовать в деле развития искусства.

И наконец, третье: римское барокко есть плод наиболее полного и коренного преобразования ренессанса. В то время как в других местах более или менее ясно проглядывают остатки старого стиля, а новый стиль лишь высокопарно повторяет то, что раньше

выражалось просто, — здесь, напротив, исчез всякий след прежней манеры воспринимать красоту. Так называемое венецианское барокко, которое принято считать антиподом римского, не дает, в сущности, ничего нового: «...самые ничтожные идеи раннего венецианского Возрождения продолжают здесь свое существование в форме барочной напыщенности»*. Пожалуй, не будет ошибкой говорить только о римском барокко.

3. После того как мы выделили область, речь пойдет о более точном *временном определении*. Предшественником барокко был ренессанс; вслед за барокко появился новый классицизм, внесший первые признаки оживления во вторую половину XVIII столетия; в целом барокко наполняет собой приблизительно два века. Однако развитие его в этот период таково, что понятие единства применимо к нему лишь с натяжкой. Начало и конец очень мало схожи между собой. Нелегко распознать характерные черты барокко. Уже Буркхардт замечает, что следовало бы, собственно говоря, начинать именем Бернини совершенно новую главу его истории (это приблизительно 1630 год). В начале своего существования барокко было тяжело, массивно, лишено свободы и серьезно; постепенно его массивность тает, формы становятся легче и радостнее, и в конце концов приходит то игривое разрушение всех тектонических форм, которое мы называем рококо.

* Burckhardt J. Der Cicerone². 1904. Bd. II. S. 334.

В наши намерения не входит дать описание всего развития стиля, мы хотим лишь постигнуть его исходную точку, ответив на вопрос: во что превращается ренессанс? Поэтому мы займемся исключительно первым периодом — до 1630 года. Начало этого периода я связываю непосредственно с высоким Ренессансом. Так называемого позднего Ренессанса я по отношению к Риму не могу признать, ибо нашел в нем лишь запоздалых представителей этого стиля, из-за которых все же нельзя устанавливать новый этап в истории искусства. Высокий Ренессанс не завершился отличным от него, имевшим собственную специфику поздним Ренессансом; наоборот, именно его высшая точка оказалась началом пути к барокко. Где бы ни возникало нечто новое, оно являлось лишь признаком приближения нового стиля.

Здесь не место обосновывать это утверждение: для этого необходим анализ форм. При помощи последнего должно быть выяснено, каким комплексом симптомов определяется барокко, и лишь затем возможно будет указать его начало.

Исходной точкой, безусловно, нужно считать группу тех произведений, которые давно уже признаны лучшими созданиями золотого века искусства. Но вершина здесь представляет собой лишь узкий горный кряж. После 1520 года уже не возникало безукоризненно чистых по стилю произведений. То тут, то там появлялись предвестники новой эпохи; затем их становится все больше, они побеждают и овладевают общим течением искусства: начинается барокко. Ничего нельзя возразить против того, чтобы моментом зрелости нового стиля считать 1580 год.

4. *Мастера*. Объять все творческие силы в целом и проследить их индивидуальные различия в частности — это входит в задачи истории художников (*Kunstlergeschichte*). История стиля интересуется лишь теми гениями, которые действительно создавали его, в остальных же вопросах она имеет право ограничиться ссылкой на соответствующие источники*.

Величайшие из мастеров барокко: Антонио да Сангалло, Микеланджело, Виньола, Джакомо делла Порта, Мадерна. Предвестники нового стиля — последние произведения Браманте, Рафаэля и Перуцци.

Браманте (умер в 1514 году). Жил в Риме с конца 1499 года, — здесь завершился важный период его становления. Заслуга Г. Геймюллера в том, что он определил его «ultima maniera [последнюю манеру]». Если можно с полным основанием считать палаццо Кан-челлерия, Сан-Пьетро ин-Монторио и здания Ватикана совершеннейшими выражениями рафинированного ренессанса, то нет никакого права судить о римском стиле Браманте исключительно по этим образцам. Его последние произведения тяжелы и громоздки по манере. Памятники этого периода: его собственный дом, ныне разрушенный, но сохранившийся* Второе издание «Vite...» Вазари (1568); *Baglione G.* Le vite de' pittori, scultori, architetti etc. Dal 1572 fino al 1642. Napoli, 1733³. Сообщения современников в издании: *Milizia F.* Memorie degli architetti amichi e mo-derni. Bassano, 1784. Кроме того, новейшие обработки материала — см. ниже.

** *Geymüller H.* Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom. Paris; Wien, 1875; *Geymüller H.* Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano, 1884.

ся на рисунке Палладио, и начатый им дворец Сан Бьяджо.

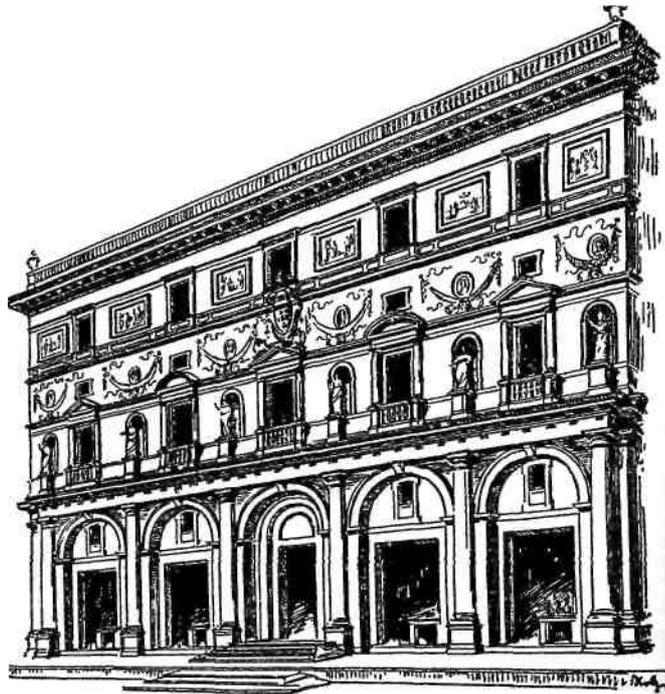
В области церковной архитектуры собор Св. Петра был той великой задачей, в решении которой пробовали свои силы лучшие представители эпохи. Целым рядом этапов в развитии стиля стали различные проекты Браманте. Наша история стиля могла бы без малейшего колебания ограничиться изучением одного этого памятника, так как в нем отразились все фазы стилевых изменений в течение целого века, начиная от первого плана Браманте и заканчивая сооружением главного нефа Мадерны.

Рафаэль (умер в 1520 году). Геймюллер определяет его значение в архитектуре лишь немногими словами: «продолжатель последнего стиля Браманте и связующее звено между ним и Палладио».

Его дворец Видони-Кафарелли по стилю примыкает непосредственно к собственному дому Браманте. На почве совершенно нового понимания (*Gefühl*) красоты было создано палаццо дель Аквила (разрушенное, но известное по рисункам и гравюрам*); распределение его фасада сыграло значительную роль при постройке дворцов ближайшего будущего (рис. 1). Рафаэлю также принадлежит и проект вытянутого в плане здания для собора Св. Петра.

Б. Перуцци (умер в 1537 году). Его последние произведения: дворец Коста и дворец Массими алле Колонне («дворец с колоннами»). В его созданиях проявляется новое чувство формы.

Ferrero P. Palazzi di Roma; рисунок Пармиджанино, опубликованный Геймюллером в «*Raffaello*».



1. Рафаэль. Палаццо дель Аквила. 1520. П
о Г. Геймюллеру

А да Сангалло Младший (умер в 1546 году) — главный представитель развивающегося барокко. Стиль его массивен и сосредоточен, «robusto e severo [крепок и суров]», по выражению Риччи*. Он учился у Рафаэля, но знания, приобретенные у него, претворял и продолжал в самостоятельном творчестве. Сангалло стал изобретателем множества новых архитектурных

* Ricci. Storia dell'architettura in Italia. Roma, 1864. Lib. III. P. 57.

форм. Его главное произведение — дворец Фарнезе*. Его собственный дом, ныне палаццо Саккетти, — образец аристократического городского дома.

Микеланджело Буонарроти (умер в 1564 году). С давних времен прославлен как «отец барокко». Быть может, немалое значение имело то обстоятельство, что Микеланджело занялся архитектурой, будучи уже зрелым и знаменитым; этим было обеспечено поклонение и подражание всему, что он создавал. Он обращался с формами с суверенной свободой. Он не спрашивал об их назначении; они служили композиции, нацеленной на выразительность пластических контрастов и согласное взаимодействие света и тени. Каждая его линия значительна.

Его флорентийские постройки: Сан Лоренцо (проекты фасада 1516 и 1517 годов); капелла Медичи (начало работы относится к 1520 году); библиотека Лауренциана, начатая около 1523 года, ее лестница — «немного позже».

Римские сооружения Микеланджело: реконструкция Капитолия (проект относится к первым годам понтификата Павла III). Статуя Марка Аврелия, как свидетельствует надпись, была установлена в 1538 году. Возможно, что ее овальный постамент не случаен, а согласован с задуманной Микеланджело овальной формой площади. Двойная лестница Двор-*. Как известно, влияние Микеланджело было решающим при за-—шении этого здания. Он значительно изменил фасад: ради выступающего далеко вперед карниза он поднял стены на два метра, чем нарушил все пропорции.

**Основные даты: в 1558 году Микеланджело описывает лестницу в письме к Вазари. В 1559 году он посылает Амманати ее модель.

ца сенаторов может быть с уверенностью отнесена ко времени до 1555 года*. Впрочем, это сооружение было закончено лишь Джакомо делла Порта и Рай-нальди. В то время когда Вазари готовил второе издание своей книги, Дворец консерваторов был хотя и не полностью, но в существенной своей части закончен. Подобный по формам Дворцу консерваторов и расположенный напротив дворец заложен позже. О «сог-donnata», полого поднимающейся главной лестнице, Вазари упоминает как о еще незаконченной**.

1 января 1547 года в руки Микеланджело была отдана судьба собора Св. Петра. Он руководил постройкой до самой своей смерти. Его редакция плана, наружных архитектурных украшений задней стороны собора и, наконец, модель купола (1558) — все это шаги, имевшие огромное значение для нового искусства.

Работы последних лет его жизни: перестройка главного помещения терм Диоклетиана в церковь Санта Мариа дельи Анжели и создание Порта Пиа (1561).

Все последующее развитие искусства зависело от Микеланджело. Никто, приблизившийся к нему, не избежал его очарования, и никто в то же время не решился подражать ему непосредственно. Остальные

* Она уже указана на плане Рима этого года. Гравюры приблизительно того же времени воспроизводит Летаруйи (*Letarouilly P.M. Edifices de Rome moderne. 1864-1870. P. 721*), лучше — у Мюнца (*Muntz E. Antiquites de Rome. Paris, 1886. P. 152*). Впрочем, в теперешнем своем виде она не соответствует замыслу Микеланджело. Верпы оба лежащих речных бога, но в середине Микеланджело предполагал устроить нишу с колоссальной статуей Юпитера. Благодаря фонтану, ниша теперь так укорочена, что в ней помещается лишь небольшая статуя Рима, производящая очень неприятное впечатление. Фонтан впервые появляется на рисунках до 1600 года.

** *Вазари. Т. V. Микеланджело. С. 330-331.*

властители дум (до эпохи Бернини) — Виньола, Джакомо делла Порта, Мадерна.

Джакомо Бароцци да Виньола (1507-1573, родом из Модены). Виньола считается, по общепринятому мнению, законченным догматиком. Так как он написал знаменитый учебник о пяти ордерах, то на первый план выступает следующее его определение: теоретик, представитель академической приверженности правилам. Это несправедливо. Стоит только взглянуть на титульный лист его «Regola», чтобы убедиться, что искусство Виньолы осмеливается и позволяет себе быть очень свободным⁴. Во дворе палаццо ди Фиренце он положительно соперничает с Микеланджело в произвольной трактовке форм (имеются в виду мотивы Лауренцианы). Он выдвинулся, приехав в Рим во второй раз в правление Папы Юлия III (1550)*. Ему было тогда сорок три года. Его первый приезд в молодости дал ему классическую школу; теперь он попал в сферу влияния Микеланджело. Небольшая Сант Андреа (Оратория) перед Порта дель Пополо еще сдержанна и строга по формам. Вилла Юлия III, с ее нетвердой, идущей на ощупь архитектурой, возможно, в основе своей принадлежит не ему**. Здесь вполне вероятно участие Микеланджело, Амманати, Вазари и самого заказчика, Папы Юлия III. Микеланджело был высокого мнения о Бароцци. Он привлек Виньолу к строительству палаццо Фарнезе, где последнему принадлежат галерея и многие детали: двери, камин и прочее. Виньола также принял участие в перестройке Капитолия, где стал

*Визари. Т. V. Т. Дзуккери. С. 226. Он, кажется, уже в 1547 году покинул Болонью, чтобы поступить на службу к Фарнезе. **Там же. Т. V. С. 78 4 - 785.

руководителем работ и самостоятельно построил боковые галереи, находящиеся наверху, возле лестниц, напротив Арачели и Монте Каприно*. После смерти мастера Виньола стал главным архитектором собора Св. Петра и в этом звании возвел боковые купола, внося характерные дополнения в проект Микеланджело. Главная же его заслуга — создание замка Капрарола, построенного для Алессандро Фарнезе (гигантское пятиугольное сооружение в формах переходного стиля пятидесятых годов), и церкви Иль Джезу, начатой в 1568 году и предвосхищающей всю церковную архитектуру барокко". Смерть помешала Виньоле закончить это последнее произведение. Но проект его фасада сохранился на гравюре.

Преемником Виньолы в постройке этой церкви и в отношении влияния на судьбы римской архитектуры стал Джакомо делла Порта (умер в 1603 году). Он вовсе не приходился братом скульптору Гульельмо делла Порта, как это принято думать, и вообще не был ломбардцем, а был, по выражению Бальоне, «*di patria e di virtù Romano* [римлянином по рождению и по доблестям]»***.

* Первые их изображения появились уже в 1555 году.

** Сайта Мария дельи Анжели в Ассизи (1569) столь принципиально отличается от церкви Иль Джезу, что следует признать ошибкой традицию приписывать ее авторство Виньоле.

*** *Baglione G.* Op. cit. P. 76. Генеалогическое древо миланских Порта (Гульельмо и др.) приводит Кинкель *{Kinkel G. Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin, 1876. S. 46}*. Имя Джакомо в нем не встречается. Позже, начиная с Ф. Милиция, его считали миланцем, может быть, потому, что действительно существовал миланский архитектор Джованни Джакомо делла Порта *{Вазари. Т. V. Леони. С. 614}*. Уже Вазари, по-видимому, плохо разобрался в истории фамилии Порта: он называет Джакомо дядей, а не отцом Гульельмо. Мы еще встретимся с этим именем ниже.

Сохранившаяся дата его рождения, 1541 год, уже потому почти невероятна, что фасад церкви Санта Катарина деи Фунари был им закончен, согласно надписи, в 1504 году. Джакомо проявил гениальность на всех своих поприщах. Благоволение заказчиков способствовало развитию его творческих сил. Он первый придал черты подлинного барокко и церковному фасаду (Иль Джезу, Санта Мария аи Монти), и дворцовому фасаду, и архитектуре вилл. Величайшим его произведением стал бы купол собора Св. Петра, если бы ему можно было приписать не только его исполнение, но и чертежи (см. соответствующий раздел третьей части).

То, что было начато делла Порта, завершил, преувеличил и, если угодно, разрушил *Карло Мадерна* (1556-1629, уроженец берегов озера Комо, ребенком попавший в Рим). Поздние произведения Мадерны отличаются снижением серьезности, прежде свойственной барокко. Основательность замысла, который стремится передать нечто значительное, исчезает. Наступает эра поверхностного искусства, которое ищет свой высший смысл в чрезмерности декоративных украшений. То, на что он был способен, Мадерна показал в прекрасном фасаде церкви Санта Сусанна, законченной в 1603 году. Это его первое крупное произведение так и осталось лучшим. Самое же большое по размерам — законченный в 1612 году фасад собора Св. Петра — дает меньше, чем от него ожидаешь. Не следует, однако, забывать, каким трудным делом было Расчленил эту огромную поверхность и творить, будучи связанным мотивами, которые оставил ему в на-

следство Микеланджело. Нартекс при этом вновь достоин величайшего восхищения.

Вокруг этих трех великих мастеров группируются менее значительные.

Прежде всего, это деятельный *Бартоломео Амманати*, современник Виньолы, уроженец Флоренции, который стал архитектором в Риме, будучи уже взрослым человеком, и в котором римское чувство проявилось в самом чистом виде (дворец Гаэтани.) Не пройди он римскую школу, прекрасный мост Санта Трини-та во Флоренции был бы немыслим. При постройке же дворцов он, напротив, вскоре возвращается к флорентийской манере. Колледжо Романо, производящий весьма сомнительный эффект и обязанный своим происхождением второй римской поездке художника, выдает (и именно своим фасадом) то, в какой степени ему изменило его крупное дарование.

Далее следуют *Мартино Лунги Старший* и его сын *Онорио* (умер в 1619 году), дядя Мадерны *Доменико Фонтана* (умер в 1607 году) и его брат *Джованни* (умер в 1614 году), *Фламинио Понцио*, *Оттавиано Маскерини*, *Франческо да Вольтерра*, Джованни Фиамин-го, прозванный *Вазанцио*, и многие другие, все — не римляне. Большинство их явилось из Ломбардии — главным образом с берегов озера Комо. Маскерини — болонец. Родина Франческо да Вольтерра понятна из его имени. Вазанцио — нидерландец (Ганс из Ксантена). В новом направлении сумели разобраться лишь немногие из них; большинство проявили беспомощность в обращении с новыми формами и не создали чего-либо цельного в духе нового искусства. Римляне,

во всяком случае, с самого начала обладали большими, чем иноземцы, данными для воплощения массивности и величия, которые свойственны барокко.

Этим определяется значение римлянина *Джованни Баттиста Сория* (умер в 1651 году), художника посредственного, но сохранившего и в более позднее время способность развернуть в своих творениях всю «gravitas [значительность]» прежнего стиля.

5. Барокко, в отличие от ренессанса, не сопровождалось ни одной теорией. Стиль развивался, не имея образцов. Казалось, его творцы не сознавали, что они ищут принципиально новые пути. Поэтому и не возникло никакого нового обозначения стиля: *stilo mo-derno* [современный стиль] включал абсолютно все, что не относилось к античности или к *stilo tedesco (gotico)* [немецкому (готическому) стилю]. Однако теперь у теоретиков искусства появилось несколько новых определений признаков красоты, ранее не известных: *capriccioso*, *bizzarro*, *stravagante* и др.* Благо-*Capriccioso* — своенравный, своеобразный (от *capro* — козел). Часто встречается у Вазари: как выражение высшей похвалы для искусства Микеланджело; Т. I. Введение... Об архитектуре. Гл. III. С. 80: «...прикрывая прекрасными и причудливыми (*capricciosi*) украшениями недостатки искусства и природы...»; Т. IV. Москва. С. 505: «...не увидишь жертвенных алтарей более прекрасных и своеобразных (*belli e capricciosi*)»; Т. V. Т. Дзуккери. С. 225, о Виньоле: «...много всяких его рисунков, полных прекрасной и смелой выдумки (*belle e capricciose fantasie*)» и т. д. Более поздний пример: собрание «*ornamenti capricciosi*» Монтани и Сория (Рим, 1625). В подобном смысле употреблялись и *bizzarro* (Т. I. Введение... Об архитектуре. Гл. III. С. 80) и *stravagante*. Суждение Вазари (Т. V. Микеланджело. С. 408): «...Папа упросил Микеланджело дать ему рисунок для Порта Пиа, и тот сделал три, один другого необычайнее и прекраснее (*stravagante e bellissimo*)». Точно такое же употребление слов у Ломатцо (*Lomazzo G. P. Trattato dell'arte della pittura. Milano, 1584*).

склонно принималось все оригинальное, нарушавшее правила. Тяга к бесформенному стала всеобщей.

Обычное в наши дни название этого стиля («барокко»), также принятое итальянцами*, имеет французское происхождение. Этимология слова не установлена. Одни предполагают здесь намек на логическую формулу бессмысленного («baroco»), другие видят связь с названием жемчужной раковины, имеющей удлиненную, неправильную форму. Большая Энциклопедия употребляет это слово уже в том смысле, который нам известен: «Baroque, adjectiv en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus... il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque [Применительно к архитектуре барокко — это оттенок чего-то странного. В нем есть, если хотите, некая тонкость или, если можно так выразиться, злоупотребление... и даже более. Идея барокко несет в себе нелепую ноту излишества. Борромини придал странность своим наиболее великим произведениям; Гварини может считаться мэтром барокко]». Различия между «baroque» и «bizarre» здесь не совсем обычны для нас; мы воспринимаем второе выражение как более резкое. В качестве признанного в истории

* С каких пор, я не могу указать точно. Слово «*barocco*» уже очень рано встречается в итальянских произведениях и имеет значение не совсем честного приема в торговле; как философский термин оно обозначает род силлогизма, который не может быть признан верным. Французские классицисты перенесли его (кажется, около середины XVIII века) в художественную литературу. Ф. Милиция (*Milizia F. Dizionario delle belle arti del disegno*. Bassano, 1797) применяет его уже в современном смысле.

искусства понятия это слово потеряло оттенок насмешки; но в разговорной речи оно употребляется до сих пор, когда мы хотим отметить бессмысленность и чудовищность объекта.

6. Со смертью Рафаэля наступает заметное охлаждение к *античному*. Не то чтобы ему стали уделять меньше внимания, — напротив. Однако ему уже не поклоняются по-детски, со священным трепетом*. В конце концов ему перестают даже подражать, — это лишь холодноватое созерцание, идущее от назидательности. В Риме создается *Витрувианская академия*, которая заново и очень основательно зарисовывает развалины древнего мира". Этим занимается и Виньола. Как результат своих изысканий он издает «Regola» — руководство к изучению пяти античных ордеров, которое остается классическим образцом на протяжении двух веков. Слова предисловия очень характерны для понимания духа, в котором эта книга написана. Автор хочет сопоставить то, что нравится публике, и вывести правило, которое дало бы всякому возможность быть уверенным в успехе творчества***. Во всем

* Вазари: «...остатки сооружений, которые мы почитаем как некие святыни и которым мы пытаемся подражать как единственным образцам высшей красоты» (Т. IV. А. да Сангалло. С. 55). Впрочем, у Вазари можно найти выражения и другого рода (см. ниже).

** *Burckhardt J. Renaissance in Italien. 1878⁵*; см. также: *Bottari G. Raccolta di lettere... Milano, 1822-1825. II*

* * * «...Я в отношении практического применения архитектурных украшений всегда считал необходимым обращаться к мнению всех писателей, какие мне только были доступны, и, сравнивая их друг с Другом и с сохранившимися античными творениями, пытаться извлечь из этого такое правило, на котором я мог бы успокоиться в твердой уверенности...» (*Виньола. Правило пяти ордеров архитектуры. М., 1939. С. 16*).

же выходящем за пределы пяти ордеров он вполне независим. До античного духа ему нет дела.

Открыто жалуется на недостаток уважения к античному *Скамоцци*: «Le cose fatte dagli antichi vengono sprezzate e quasi derise [вещи, сработанные древними, теперь презирают, и над ними почти что смеются]»; «Sono molti, che non l'istimano molto [многие не слишком-то их ценят]»*.

В целом можно заметить, что античное начинает восприниматься как «правило». Одни нарушают его? сознательно, более же робкие умы пытаются примирить и оправдать то, что всегда может быть оправдано. Так, *Ломаццо* в своем «Trattato dell'arte» пытается сопоставить случаи, когда даже древние позволяли себе некоторые вольности, и делает это именно затем, чтобы оправдать современников".

Ломаццо был миланцем, люди же, окружавшие Микеланджело, рассуждали иначе. Как освобождение приветствовал Вазари то неслыханное, на что решился Микеланджело в капелле Медичи: «Художники ему бесконечно и навеки обязаны за то, что он порвал узы

* *Scamozzi V.Idea. dell'architettura universale. Venezia, 1615. Lib. I. XXII. P. 64.*

** Так, примером для него служит портал из местности Фолиньо: его арка достигает фронтона. Фронтон открыт книзу, вернее, это лишь несущие полуколонны, снабженные антаблементом. Ср. первоначальный замысел окон Сангалло для второго этажа дворца Фарнезе. Характерно, что говорит об этом маленьком памятнике Серлио, который его знал и изобразил: «E ancora che paja cosa licentiosa, perche l'arco rompe il corso dell' architrave e del fregio, nondimeno non mi dispiacque la inventione. La cosa e molto grata alia vista [и все же он кажется вещью допустимой, потому что, хоть арка и ломает линию архитрава и фриза, такая выдумка скорее правится. Все это весьма приятно для обозрения]» (*Serlio S. Libri d'Architettura. Venetia, 1566. Lib. III. Fol. 74.*)

и цепи в тех вещах, которые они неизменно создавали на единой проторенной дороге»*.

Восхищение древним миром все более и более ограничивалось поклонением его величию в целом, грандиозности его предприятий — вместо частного поклонения его формам**. Исчезло желание находить божественное в самом незначительном памятнике античного духа и поклоняться ему. Быть может, это зависело и от обостренного ощущения собственного достоинства, которое приходится признать за тем поколением. Глубоко укоренилась уверенность, что с древними можно помериться силами. Сам Микеланджело, которого хвалили за скромность, сказал по поводу своего проекта церкви Сан Джованни деи Фьорентини, что ни римляне, ни греки не достигали в храмовой архитектуре ничего подобного***. То же самое еще чаще повторял Вазари****.

Подобным чувством собственного достоинства приходится объяснять и то равнодушие, с которым,

* *Вазари*. Т. V. Микеланджело. С. 309- Ср. *Condivi A Vita di Buonarroti*. P. 52 (по изд.: *Frey C. Vita di M. B. P.* 192): «...cosa inusitata e nuova non obbligata a maniera o legge alcuna antica over moderna [вещь необычная и новая, не подчиненная никакой манере или закону, ни древнему, ни современному]» (о плане фасада для дворца Юлия III); «...mostrando, l'architettura non esser stata cosi dalli passati assolutamente trattata, che non sia uogo a nuova inventione non men vaga e men bella [показывая при всем том, что архитектура абсолютно не была проработана мастерами прошлого, что здесь неуместны новые выдумки, не менее пустые и менее красивые]». ⁶

Вазари говорит о чистом стиле барокко в Порта (воротах) ди Санто Спирито: «...были сооружены... с таким великолепием, что могут выдержать сравнение с древними постройками» (Т. IV. А. да Сангалло. С 81).

Вазари. Т. V. Микеланджело. С. 408.

По поводу карниза дворца Фарнезе (Т. V. С. 331); по поводу над-Робия Медичи (там же. С. 309) и т. д.

например, Сикст V разрешил снести Септизоний Септимия Севера⁷ — для того, чтобы воспользоваться его строительным материалом*.

Как никакому другому стилю, барокко было свойственно чувство своего исключительного права на существование и своей исключительной непогрешимости. Интересно познакомиться ближе с этим художественным воззрением.

* Протест нескольких знатных любителей античного остался безрезультатным.

I

Сущность изменения стиля

Глава I. ЖИВОПИСНЫЙ СТИЛЬ

1. Историки искусства единогласно считают отличительной чертой архитектуры барокко ее *живописный* характер. Архитектура изменяет в барокко своей природе и пытается воздействовать средствами, свойственными другому роду искусства: она становится живописной.

Понятие живописного принадлежит к числу наиболее важных, но и наиболее неясных и расплывчатых понятий, которыми оперирует история искусства⁸. Существует, подобно живописной архитектуре, и живописная пластика. Кроме того, в истории живописи может быть выделен даже особый живописный период; также говорят о живописных световых эффектах, о живописном беспорядке, о живописной роскоши и т. д. Кто хочет выразить этим понятием что-либо определенное, тот должен вначале отдать себе отчет в его содержании.

Что значит «живописный»? Проще всего было бы сказать: живописно то, из чего выйдет *картина*, то, что без всяких добавлений может стать сюжетом для живописца.

Строгий античный храм, не лежащий в развалинах, — неживописен. Как бы велико ни было архитектурное впечатление от подобного здания, в картине оно выглядит однообразно; современному художнику

стоило бы большого труда заинтересовать зрителя подобным объектом. Он должен прибегнуть к световым и воздушным эффектам и написать ландшафт, то есть привнести то, что выходит за пределы собственно архитектурного. С другой стороны, получить живописное впечатление от богатой архитектуры стиля барокко гораздо легче: в ней больше движения, в ней более свободные линии, более оживленная игра света и тени, и то, что она дает, отвечает требованиям живописности тем более, чем значительнее ее грехи против высших законов строительного искусства. Строгое архитектурное чувство бывает оскорблено, как только прекрасное перестают искать в устоявшейся форме, в спокойном строении тела и начинают видеть очарование в движении масс, при котором формы кажутся ежеминутно изменчивыми, проникнутыми то растущей, то убывающей страстью.

Можно было бы сказать даже так: строгая архитектура воздействует тем, что она *есть* на самом деле, то есть своей телесной подлинностью; живописная же архитектура — тем, чем она *кажется*, то есть иллюзией движения.

Но при этом следует сразу заметить, что не может быть и речи о решительном, исключаящем друг друга противопоставлении двух родов архитектуры.

2. Живописное основано на иллюзии движения. Могут спросить, почему же именно движение *живописно*, почему именно только живописи предназначено быть выразительницей движения. Очевидно, ответ следует искать в своеобразной сущности искусства живописи.

Во-первых, основное предназначение живописи — заражать кажущимся; воплощенное в живописи лише-

но физической реальности. Кроме того, она, как ни одно искусство, располагает средствами для воспроизведения движения. Этими средствами она обладала не всегда. Я заметил уже, что в ее истории был особый живописный период. Лишь исподволь вырабатывала она живописный стиль, освобождаясь от господства графической манеры. Переход этот завершился в итальянском искусстве в пору расцвета ренессанса. Его можно проследить во многих местах. Превосходный пример — Рафаэль: в своем монументальном произведении, ватиканских Станцах, он прошел путь от старого стиля к новому на глазах у всего мира. Станца д'Элиодоро может быть названа моментом решительного перелома (1512-1514)*.

Каковы же эти новые средства выражения, которым суждено было сыграть решающую роль в архитектуре?

Я попытаюсь ниже выявить основные черты живописного стиля.

3. Художественные интенции наиболее непосредственно выражаются в эскизах. Эскиз выдает то, что художнику представлялось самым существенным: мы видим, как он думает. Сравнение эскизов послужит и для нас исходным пунктом в выяснении связи между двумя манерами.

Каждая из них требует особого материала. Графический стиль пользуется пером или твердым карандашом; живописный — углем, мягкой сангиной или широкой растушевкой. В первом — только линии; все ограничено, резко очерчено; основное впечатление

* *Rumobr C. F. v. Italienische Forschungen. 1831. Bd. IH. S. 85; Springer A R a f f a e l und Michelangelo, 2. A u f l. Bd. I. S. 279; Wölfflin H. Die klassische Kunst. München, 1899. S. 85⁹.*

достигается контуром. Во втором — широкие и расплывчатые массы, контуры едва намечены неуверенными, повторяющимися штрихами, а то и вовсе отсутствуют.

Не только детали, но вся композиция расчленяется скоплениями света и тени; целые группы мотивов объединяются одним общим тоном и, таким образом, противопоставляются другим.

Старый стиль мыслил *линейно*, его намерения не простирались дальше плавного течения и созвучия линий; живописный стиль мыслит только *массами*: свет и тень — его элементы.

Свет и тень по самой своей природе заключают в себе сильно выраженный момент движения. В то время как ограниченная линия уверенно руководит глазом — так что, следуя ее несложному движению, он без труда может охватить образ в целом, — здесь многообразное, противоречивое движение масс света увлекает за собою все дальше, не зная границ и завершенности, то усиливаясь, то ослабевая.

Прежде всего на этом основано впечатление непрерывной изменчивости, которое удается произвести этому стилю.

Контур уничтожается принципиально; вместо замкнутой спокойной линии проступает неопределенная сфера завершения, массы не закреплены и не связаны твердыми линиями и потому растекаются. Раньше фигуры резко выделялись на светлом фоне, теперь глубина картины обыкновенно темна и очертания фигуры сливаются с этим фоном. Выдаются лишь отдельные освещенные поверхности. Из этих исходных данных вытекают следующие свойства стиля.

Контрасту (Gegensatz) *линейного* и *объемного* соответствует контраст *плоского* и *пространственного* (пластического)¹⁰.

Пользуясь тенями, живописный стиль придает изображению скульптурность; отдельные его части кажутся расположенными в пространстве ближе или дальше*. Впечатление «ближе или дальше» уже определяет момент движения, свойственный всему рельефно-телесному в противоположность плоскостному. Поэтому этот стиль пытается все плоское заменить выпуклым, прибегая повсюду к пластике, к свету и тени. Усиливая их контраст, можно достигнуть подлинно «живого» впечатления от картины.

Подобное достижение легко обнаружить в ватиканских Станцах. Кажется, Рафаэль сознательно использует связь мотива с волнующим действием. Драматическое воздействие «Изгнания Элиодора» значительно усилено мерцанием отдельных светлых пятен на темном фоне**.

Одновременно с этим происходит углубление пространства. Окружающая изображения рамка (например, ворота) трактуется на позднейших из них так, чтобы можно было подумать, что действительно глядишь через дугу свода. После этого следует не только один план, один ряд фигур, — напротив, взор уходит в глубину изображения, не имеющего предела.

* Разумеется, речь здесь идет лишь о количественной разнице: старый стиль тоже не был совершенно плоскостным в смысле чисто линейного рисунка.

** Но никогда итальянцы не достигали того неверного мерцания, которое любили голландцы. Итальянцы и тут остались верными своей пластической натуре: их световые эффекты просты, они обычно давали движущиеся *фигуры*, избегая неопределенного движения воздуха и света, в чем был так велик Рембрандт.

4. Живописный стиль имеет своей целью вызвать иллюзию движения. Распределение масс света и тени — таков первый момент, которым достигается это впечатление; вторым моментом я считаю *нарушение правильности* в распределении мотивов (свободный стиль, живописный беспорядок). Все правильное — мертво, неподвижно и неживописно.

Неживописна прямая линия, ровная поверхность. Если они на картине неизбежны, как, например, при передаче архитектурных мотивов, то их нарушают «случайно», заменяя целое — его обломками. Для «оживления» вводится «случайная» складка ковра или что-нибудь в этом роде.

Неживописно равномерное распределение фигур, совершающееся по правилам метрики; лучше [в этом отношении] — ритмическая последовательность, еще лучше — совершенно случайная группировка, необходимость которой заключается лишь в определенном размещении светлых и темных масс.

Чтобы достигнуть дальнейшей иллюзии движения, все изображаемое или хотя бы значительную его часть располагают наискосок по отношению к зрителю. При распределении отдельных фигур, конечно, давно уже прибегали к подобной вольности; относительно же групп и всего тектонического — правила придерживались твердо. Проследите изменения на примере ватиканских росписей: косо разложенные книги «Диспута», столик «Афинской школы», всадник в «Элиодоре» и др.* В конце концов ось изображения (как для архитектурных пространств, так и для композиций с фигурами) вообще располагается под углом

* Для живописного изображения архитектурных фасадов расположение под углом почти неизбежно. О мотиве перекрывания, играющем при этом особую роль, см. ниже.

по отношению к зрителю. При высокой линии горизонта (взгляд снизу) диагональное направление приобретает также и ось заднего плана.

Наконец, неживописна и симметрия. Вместо согласованности отдельных форм живописный стиль знает лишь равновесие масс, причем обе половины картины могут быть очень несхожи между собою. В таких случаях середина остается свободной. Центр тяжести передвинут в сторону, и тем достигается своеобразное напряжение в композиции.

Свободная живописная композиция принципиально распределяет фигуры не по архитектурной схеме, — она не знает правил для расстановок и пользуется лишь игрой света и тени, не подчиняющейся никаким правилам*.

5. Третьей чертой живописного стиля я считаю неувязимость (неограниченность).

К «живописному беспорядку» можно отнести ту манеру изображения, когда отдельные предметы не представлены с полной определенностью, а отчасти скрыты. Мотив перекрывания одного предмета другим — один из существенных в живописном стиле. Все, что может быть с первого же взгляда схвачено целиком, делает картину скучной, поэтому отдельные части картины маскируются, предметы расставляются

* Расположенные на плоскости узоры, обладающие такой сложной композицией, что нельзя понять, какому закону они подчинены, производят вполне живописное впечатление. Можно представить себе арабские образцы, достигающие действительно беспокойного мерцания и впечатления неустанной изменчивости. Чем труднее воспринять лежащий в основе композиции закон, тем беспокойнее она действует. В этом смысле интересно рассматривать полы в ватиканских изображениях: «Диспут» — совершенный покой, «Элиодор» — беспокойный трепет (пол усиливает здесь общее впечатление от картины).

один позади другого, и таким путем фантазия побуждается к наивысшему напряжению — к угадыванию скрытого. Начинает казаться, что полускрытое само стремится к свету. Картина оживает, скрытое проступает на ней и т. д. Строгий стиль также не мог избежать частичного перекрывания предметов. Оно применялось давно, но в этих случаях по меньшей мере все существенное изображалось так, чтобы элемент беспокойства был смягчен. Теперь, напротив, избираются положения, при которых действительно возникает ощущение случайности.

Случай, когда рама перекрывает фигуры таким образом, что иные из них видны только до половины, обусловлен тем же соображением.

В высших своих проявлениях живописный стиль вообще вторгается в область непостижимого. Если бы можно было сказать, что нарушение правил противопоставлено архитектонике (*das Architectonische*), то здесь имеет место решительное отрицание пластики. Чувству пластики противоречит все неопределенное, теряющееся в бесконечном, но как раз в этом и скрыта подлинная сущность живописного стиля.

Не отдельные формы, не отдельные фигуры, не отдельные мотивы, а эффекты масс; не ограниченное, а бесконечное! Старый стиль, например, давал лишь определенное число человеческих фигур, легко поддающихся восприятию. Каждая из этих фигур была ясна и понятна. Теперь на сцене появляются народные массы (их увеличение можно проследить в серии росписей ватиканских Станц), они теряются во мраке Дальнего плана; глаз отказывается различать частности и хватается за общее; благодаря невозможности охватить все, создается впечатление бесконечного разнообразия, и воображение, как того желал худож-

Ренессанс и барокко

ник, работает непрерывно. Именно бесконечность, безграничность и величайшее разнообразие мотивов, не дающие успокоения фантазии, составляют главное очарование живописных складок, живописного ландшафта или интерьера. Как безграничны и бездонны архитектурные пространства «Элиодора» сравнительно с «Афинской школой»!

Если идти до конца, то живописный стиль должен уничтожить пластическую форму. Его настоящая задача — жизнь света во всех его проявлениях, и здесь самый простой мотив вполне может дать разнообразие и живописную роскошь.

6. Здесь следует упомянуть об одной часто повторяемой ошибке — о смешении живописного и цветного.

Живописный стиль в той форме, в какой мы его только что анализировали, может совершенно игнорировать красочность. Величайший мастер в этой области, Рембрандт предпочитал офорт, передающий лишь свет и темноту.

Цвета могут усилить выражение настроения, но их присутствие несущественно. И прежде всего, в намерения живописного стиля вовсе не входит добиваться высшей силы и чистоты отдельных красок и приводить их к такому гармоническому соединению, где бы взаимно усиливалась индивидуальность каждой из них. Наоборот, индивидуальность каждого цвета нарушается здесь переходными тонами; все краски подчинены одному господствующему тону, цель которого — поддержать основную игру света и тени. Отличительная черта работ Рафаэля этого периода — переходы тонов. Одноцветные, спокойно-законченные плоскости его прежней манеры исчезли, цвета из-

менились и отливают различными оттенками, всюду — движение и жизнь.

Другой пример несовпадения живописного и цветного мы находим в истории античной пластики. Раскраска статуй исчезла как раз в то время, когда искусство стало живописным, то есть когда появилось убеждение, что можно ограничиться лишь действием света и тени*.

7. Я надеюсь, что предложенным анализом исчерпаны элементарные художественные средства живописного стиля**.

Средства живописной *скульптуры* более ограничены. Но и она пользуется тенями и светом для своих композиций, подчиняясь, таким образом, требованиям стиля, который предпочитает движение масс всему остальному***.

Линия исчезает. В пластике это влечет за собою исчезновение граней. Они закругляются так, чтобы вместо резкой границы появился легкий переход от света к тени.

В контуре нет больше замкнутой линии. Глаз не должен скользить сверху вниз по краям ограниченной плоскостями фигуры; он постоянно уходится вглубь. Рассмотрите хотя бы руку ангела Бернини: она трактована на манер витой колонны¹¹.

* Быть может, отчетливее всего эта эволюция заметна в трактовке волос.

** История живописного стиля еще не написана. Она должна была бы привести к очень интересным результатам.

***Г.Бруни о пергамской «Гигантомахии»: «Пользуясь резкими противопоставлениями теней и света и соответственной группировкой масс, художники достигли здесь высших пределов того, что мы называем живописностью впечатления» (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. Bd.. V. S. 237).

И чем меньше считали необходимым единство линий контура, тем меньше заботились и об упрощенных в трактовке плоскостях, напротив, четко выпуклые плоскости старого стиля были отвергнуты, и, чтобы достигнуть впечатления одушевленности, художники стали прибегать к «случайным» нарушениям этих плоскостей.

Это остается верным и относительно рельефа. Если во фризе Парфенона был допустим золотой фон, выгодно оттенявший прекрасные очертания человеческих фигур, то при более живописном рельефе, подобном «Гигантомахии» Пергамского алтаря, подчеркивание контура совершенно неуместно. Подчеркиванием не удалось бы добиться ничего, кроме спутанных цветных пятен, — до такой степени впечатление от всего произведения покоится не на линейном начале, а на движении масс*.

Впрочем, исследование того, к чему приводит или к чему может привести применение живописного начала в пластике, не входит в мои задачи. Я прерываю его, ибо наша тема — архитектура, и я возвращаюсь к предложенному выше положению: архитектура в барокко стала живописной и такова, в сущности, характеристика этого стиля.

8. Следует ли рассматривать барокко [только] с указанной точки зрения? Признаюсь, что, на мой взгляд, делать понятие живописного фундаментальным для этого исследования — неправильно.

Прежде всего, будет ошибкой полагать, что архитектура переняла чужую технику, в то время как речь идет о всеобщем изменении форм (Formwandlung), которое одновременно проявилось и в других искус* См. А. Конце о рельефе у греков¹².

ствах, вплоть до музыки, и имело общие для всех них и очень глубокие корни. Но в таком случае о чем говорит нам слово «живописность»? Следует ли думать, что архитектура изменила свойственной ей вещественной правдивости исключительно ради иллюзорных эффектов и красоты? В этом смысле живописным можно было бы назвать любой не органический стиль¹³. Нельзя ли сказать, что архитектура занята лишь передачей движения? Этими словами было бы дано хоть сколько-нибудь точное определение стиля. Однако одного понятия движения недостаточно для характеристики барокко. Французское рококо тоже стремилось к передаче движения, но ведь это совершенно иное явление. Легкое, порхающее движение чуждо римскому барокко: оно тяжело и массивно. Следует ли тогда принять за его отличительную черту массивность? Но ведь она находится уже за пределами живописного. Понятие это слишком общее для того, чтобы при его помощи можно было ухватить суть барокко.

Поэтому будет гораздо правильнее выявить отличительные черты нового стиля путем сравнения его с тем, что было до него, — с ренессансом; тогда можно будет установить и то, какие формы следует называть живописными. Было бы не только нефилософским, но и ненаучным подходом ограничиться сравнением частных случаев — окна с окном, карниза с карнизом, траверсы с траверсой, — нужно попытаться найти общие, определяющие образование форм исходные точки.

Да будет мне позволено сказать вначале несколько слов о поражающем нас непосредственно — о разнице впечатлений от произведений барокко и ренессанса.

Глава II. Величественный стиль

1. Ренессанс — искусство прекрасного, покойного существования. Он дает нам ту освобождающую красоту, которая воспринимается как некое общее состояние благополучия, как равномерное усиление нашего жизненного пульса. В его совершенных созданиях мы не находим ничего подавленного или стесненного, ничего беспокойного или возбужденного. Каждая форма возникает свободно, цельно и легко; своды определяются правильнейшими дугами; пропорции приятные и ненапряженные. Все дышит удовлетворением, и мы не впадем в ошибку, сочтя это божественное спокойствие и отсутствие неудовлетворенности чистейшим выражением художественного гения (*Kunstgeist*) того времени.

Барокко имеет в виду совсем другие впечатления. Оно хочет увлечь со всей силой страсти, непосредственно и непобедимо. Оно не воодушевляет равномерно, оно — возбуждает, опьяняет, приводит в экстаз. Оно исходит из впечатления сиюминутности, в то время как ренессанс действует медленнее и спокойнее, но тем продолжительнее сохраняет свою власть* Можно было бы вечно жить в его среде.

* Следует вспомнить прекрасный рассказ Альберти о том, как люди не могли насытиться созерцанием прекрасного здания и, уходя от него, все оглядывались: «Смотрящие не должны после долгого созерцания полагать, что не стоит, уходя, вновь взглянуть на то, на что они неоднократно взирали с восхищением...» (*Альберти*. Кн. IX. Гл. ПС С. 332)¹⁴.

Непосредственное воздействие барокко очень сильно, но вскоре мы отворачиваемся от него с чувством некоторой опустошенности*.

Барокко не дает счастливого бытия (Sein), его тема — бытие возникающее (Werden), преходящее, не дарующее успокоения, неудовлетворенное и не знающее покоя. Настроение не разрешается, а переходит в состояние страстного напряжения.

Только что обрисованное общее воздействие стиля на зрителя основано на особом толковании форм, которое может быть рассмотрено двояким образом: с точки зрения массивности и с точки зрения движения.

Черту, кратко названную Вазари «*maniera grande*»¹⁵ и по преимуществу свойственную этому стилю — а именно монументальность его композиций, — мы считаем его третьей характеристикой**. Монументальность композиции порождает тот стиль, который можно назвать *величественным* (*der grosse Stil*)¹⁶.

2. Барокко свойственны две черты: с одной стороны, увеличение абсолютных пропорций, с другой — упрощение и унификация композиции.

После работ Микеланджело и Рафаэля в Ватикане живопись и пластика, так же как и архитектура, начинают стремиться к крупным и все более возрастающим масштабам. Лучшие мастера барокко все отличались нервностью. Ср. о Бернини: *Milizia F. Memorie...* II. P. 173; о Борромини — *Ibid.* II. P. 158. Есть сообщения и о меланхолии, например у Борромини, который кончил самоубийством. Микеланджело был очень нервен, раздражителен и подвержен смене настроений. Ср. Ч. Ломброзо: «Неврозы Микеланджело».

**Противоположное: «*maniera gentile* [благородная манера]». Румор, по-моему, ошибается, отождествляя «*maniera grande*» с выражением «живописный стиль». «*Ingrandire la maniera* [укрупнить манеру]» значит, безусловно, больше.

щим размерам. Появляется привычка отождествлять прекрасное и колоссальное. Разнообразие и изящество уступают место упрощению, которое можно воплотить только в больших массах, и целое объединяется могучим движением, растворяющим частности так, чтобы их нельзя было отделить от общего.

Вкус к большим и даже колоссальным размерам, более или менее свойственный Риму еще с античных времен, возродился в монументальных замыслах любивших широкий размах пап эпохи Ренессанса. Лучший образец всей архитектуры того времени — собор Св. Петра. Здесь был применен масштаб, по сравнению с которым прежние постройки сразу показались ничтожными. Страсть к сооружению церквей, владевшая контрреформационными кругами, вечно возбуждалась этим памятником, хотя надежды сравняться с ним не было. В частных постройках видна та же тенденция производить впечатление огромными размерами. С тех пор как дворец Фарнезе, начатый Алессандро Фарнезе в бытность его кардиналом, был переделан им после избрания Папой (1534) и, с повышением сана обладателя, длина фасада увеличилась с 43 до 59 метров*, быстро растет потребность в величественных зданиях. Первые примеры: дворец Фарнезе в Пья-ченце, созданный под влиянием римского образца, и замок Фарнезе в Капрароле — оба построены Виньо-лой. В Риме быстро множатся создания непотизма — дворцы, словно стремящиеся превзойти друг друга грандиозностью. Даже веселая легкость вилл становится жертвой тяготения к колоссальному.

* *Вазари*. Т. IV. А. да Сангалло. С. 84.

Все, на что может указать Флоренция как на лучшие свои сокровища, кажется сравнительно небольшим. Единственным исключением можно было бы счесть дворец Питти; но не следует забывать, как много в этом здании относится к эпохе барокко. Созданное Брунеллески занимает по площади лишь половину его теперешнего фасада*.

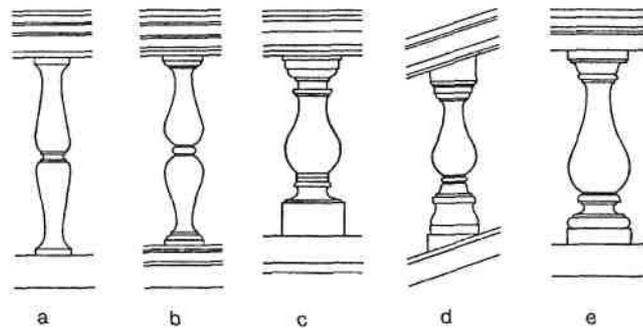
Увеличение масштаба — постоянный спутник вырождающегося искусства, или, вернее, искусство идет на спад, когда сила впечатления начинает достигаться массивностью, колоссальностью пропорций. Частности ускользают; тонкость восприятия формы притупляется; остается лишь стремление к внушительному и подавляющему.

3. Вкусу барокко не свойственно нагромождение отдельных частей, оно пытается создавать из одного куска весь корпус здания. Вместо обилия мелких деталей оно стремится к единству и грандиозности, вместо расчленения — к связности**.

Изменение форм в этом смысле можно наблюдать как в частностях, так и в целом.

а) Увеличение размеров здания, естественно, упрощает детали и требует от них большей выразительности* Ему принадлежат лишь семь средних осей в трехэтажной средней части фасада. Три остальные оси слева и справа и двухэтажные флигели, увеличившие ширину фасада со 107 до 205 метров, созданы в XVII и XVIII веках (*Durm J. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, 1903, S. 138*).

**В эпоху барокко можно было услышать такие критические замечания: «...композиция Антонио получилась слишком измельченной благодаря множеству выступов и очень мелким членениям» — так выразился Микеланджело о проекте фасада Св. Петра А. Сангалло (*Vaza-Pi. T. V. A. da San Gallo Ml. S. 82*). Или его страстное возражение против красивой галереи вокруг купола собора во Флоренции, которую начал Баччо д'Аньоло («клетка для сверчков!») (там же. Т. III. Д'Аньоло. С. 784).



2. Колонки балюстрады:

- а) Темльетто *Д. Браманте* (1502);
- б) палаццо *Массими Б. Перуцци* (начало строительства— 1534);
- с) палаццо *Фарнезе А. да Сангалло* (1513-1534);
- д) лестница *Капитолия Микеланджело* (1560-е годы);
- е) палаццо *Капрарола Виньолы* (1559-1564)

сти. Так, вместо тройного членения архитрава мы находим только двойное; в профилях карнизов обилие мелких деталей замещается немногими значительными линиями; колонки балюстрады, составлявшиеся раньше из двух одинаковых половинок, становятся цельными (рис. 2) — раньше всего у Сангалло и Микеланджело*.

б) Этот принцип имел решающее значение для композиции в целом — и для вертикальной проекции, и для плана.

Деление фасада на несколько схожих между собою этажей стало представляться безвкусным. Монумен-
Нововведение это тотчас же принимается в Риме. Виньола употребляет сначала оба вида одновременно (вилла Папы Юлия III). В Северной Италии, наоборот, ренессансные формы удерживаются гораздо дольше (у Палладио, Сапсовино, Санмикели). В период раннего Ренессанса балюстрада создавалась из простых столбиков (у Брунел-лески — дворец Питти, собор, капелла Пацци и др.).

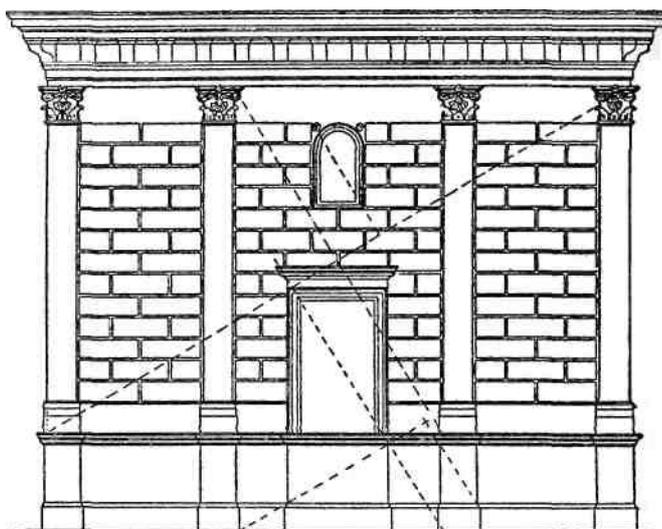
тальный стиль потребовал цельного и единого фасада.

Понятно, что особенно трудной была эта задача для архитектуры дворцов.

Рим стоял впереди других городов и в этом отношении. Сам Браманте влиял здесь на изменение стиля. Его «ultima maniera» решительно стремится к *единству в вертикальном развитии фасада*. Период сооружения палаццо Канчеллерия, когда можно было возводить три одинаковых этажа один над другим, отошел и для него в прошлое: первому этажу он старается придать характер цоколя, приподнимающего всю массу здания.

Энергичнее всех был Микеланджело: во дворцах Капитолия он смело связал два этажа одним строем пилястр колоссального ордера. За ним последовал Пал-ладио. В самом же Риме этот пример сначала не нашел подражателей. Здесь пришлось искать иные средства для того, чтобы изменить вертикальное членение фасада, придав ему единство. Впечатление это было достигнуто тем, что один из этажей стал господствовать над другими — как по размерам, так и по богатству пластических деталей. Более поздней эпохе (Бернини) удалось создать путем комбинации двух мотивов новый тип фасада, который затем значительно воздействовал на все монументальное зодчество: нижний этаж, трактованный как цоколь, и ордер пилястр, проходящий по всей высоте здания.

Венеция осталась на старом пути. Расположенные в свободном ритме массы не были здесь приняты. Дворцы в стиле палаццо Пезаро (Б. Лонгена, ок. 1650) по-прежнему предлагают последовательный ряд вели-



3. Д. Браманте. Палаццо Канчеллерия, верхний этаж бокового крыла. Завершение строительства— 1526

колепных, но сходных между собою этажей. У Палладио очень часто можно найти два, даже три этажа одной высоты.

Палаццо Канчеллерия так же типично по примененному в нем ренессансному *принципу горизонтального членения*, как и по членению вертикальному. Пилястры делят фасад таким образом, что один большой интервал находится между двумя меньшими. Ширина бокового интервала по отношению к главному определяется золотым сечением*. Геймюллер называет этот мотив «ритмической травеей Браманте» (рис. 3).

* $b : B = B - (b + B)$; B — большой интервал; b — боковые интервалы. 90

Это явление очень важно для надлежащего понимания Ренессанса*. Оно встречается чаще всего именно в связи со средней аркой (мотив триумфальной арки). В ренессансе замечательны сравнительная оценка и расположение плоскостей по отношению друг к другу: боковые интервалы достаточно узки, чтобы не нарушать доминирующего значения средних; с другой стороны, они достаточно велики, чтобы иметь вполне самостоятельное значение.

Барокко принципиально отвергает подобное распределение: оно требует абсолютного единства и в жертву этому единству приносится самостоятельность боковых частей. Сравните, например, какое изменение пережил мотив триумфальной арки над алтарем Иль Джезу (Дж. делла Порта): средняя арка велика; боковые части неразвиты, почти убоги; колонны сдвинуты так тесно, что кажутся едва ли не слившимися.

Подобный же пример: изменения, произведенные в нише Браманте на средней площадке лестницы в садах делла Пинья (вероятно, работы А. да Сангалло).

В противоположность Риму, Северная Италия и в этом отношении осталась верной ренессансу. Обратите внимание на вызвавшую столько подражаний систему внутреннего пространства церкви Сан Феделе в Милане (Пеллегрини Тибальди, 1569): здесь мотив триумфальной арки повторен дважды. Подобный же образец — внешнее членение стен в Санта Мария дел-ла Салюте в Венеции (Б. Лонгена, 1631) и др.

Равным образом начинает господствовать идея единства и в *интерьере*: боковые капеллы сливаются, создается одно огромное помещение.

* Это деление появляется уже у Альберти в пропорции $b : B = 1 : 2$ (церковь Санта Мария Новелла во Флоренции, Сайт Андреа в Мантуе).

История плана параллельна истории «ритмической травеи». Во флорентийских базиликах раннего Ренессанса (Сан Лоренцо, Санто Spirito) отношение бокового нефа к главному равнялось 1 : 2; этими же пропорциями определялось в ту эпоху деление плоскостей и их соотношение (см. фасады Альберти). В первом плане собора Св. Петра Браманте сохранил для боковых купольных приделов и главного нефа соотношение золотого сечения, принятое для интервалов «ритмической травеи» палаццо Канцеллерия. Позднейшие планы собора Св. Петра указывают на постепенное уменьшение боковых приделов — принцип, нашедший самое полное свое выражение в главном нефе Иль Джезу (Виньола, 1568), где налицо только *один* неф с капеллами, которые, правда, сообщаются между собою, но совершенно не производят впечатления самостоятельных боковых нефов. Иль Джезу стал прообразом всего римского церковного зодчества. Такую же картину представляет собой история трехнефного вестибюля. Оригинал его — у Рафаэля в вилле Мадама (первый план). Окончательная редакция — дворец Фарнезе Антонио да Сангалло. Промежуточная ступень — второй план виллы Мада-ма. Такое распределение пространства сохранялось в Северной Италии дольше, чем в Риме.

Ренессанс понимал значение и красоту определенных соотношений больших и малых частей здания. Деталь есть отражение целого, ступень к нему, предвосхитившая его форму¹⁷. Поэтому даже в огромных творениях, подобных собору Св. Петра Браманте, искусство Ренессанса все же смягчало впечатление громоздкости и подавляющей тяжести.

Барокко дает лишь огромное по размерам.

Сравним собор Св. Петра Микеланджело с собором Св. Петра Браманте. Прежде всего, план здания: у Браманте (идеальный проект) форма поперечных частей креста повторяется дважды, каждый раз в меньших пропорциях, и в этих повторениях чудится, что какой-то грандиозный мотив звучит все тише и тише. У Микеланджело не найти уже и следа подобных оттенков.

Еще характернее эволюция членения стен. Исходя из двухэтажной постройки, Браманте в конце концов сам пришел к колоссальному ордеру, но для окончаний рукавов креста сохранил оформление небольшими колоннами. Благодаря этому зритель не останавливается в смущении перед чем-то огромным и необъятным: его чувство успокаивается при виде стоящих рядом и соразмерных человеку форм; и необъятно-колоссальное сразу становится ясным и близким. Микеланджело устраняет эти подготовляющие к восприятию целого портики. Дух барокко ищет чрезмерного, подавляющего. Речь могла бы идти здесь о *патологическом эффекте* этой гигантомании.

Глава III. МАССИВНОСТЬ

1. Барокко требует от своих созданий *широкой, тяжелой массивности*. Стройность пропорций исчезает. Здания становятся все тяжелее; иногда эта тяжесть угрожает гибелью форме. Грაციозная легкость ренессанса исчезла. Все формы становятся шире и полновеснее. Взгляните, например, на балюстраду Капитолийской лестницы Микеланджело (рис. 2d); соответственно этому изменяются пилястры и столбы*. Фасады церквей и частных домов увеличиваются в горизонтальном направлении; так, фасад собора Св. Петра искусственно расширен постановкой угловых башен. При сооружении дворцов архитекторы не прибегают больше к выделению вертикалей. По примеру палаццо Фарнезе, пилястры устраняются даже при фасадах о девятнадцати осях (дворец Русполи работы Амманати). В церквях вертикали сохранены, но в противовес им карнизы выдаются далеко вперед, и число поясов и продольных линий сильно увеличено. ;

* Характерно, что и в пейзажной живописи, например в трактовке деревьев, проявляются аналогичные требования: вместо стройных деревьев ренессанса — большие листовые массы. Любимое дерево барокко — сочное и тяжелое фиговое дерево. Характерен в этом отношении Анибале Карраччи. Также и в колорите предпочтение отдается темным, тяжелым тонам. Сами картины, кажется, приобретают какую-то неопределенную тяжеловесность.

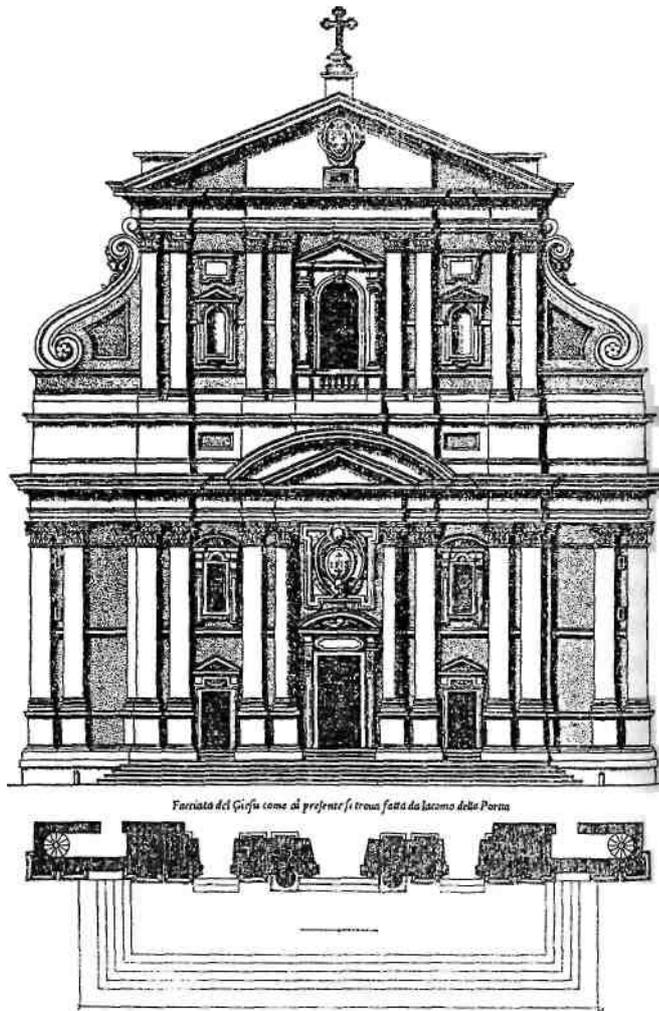
Впечатление тяжести и массивности непосредственно достигается низко спущенным фронтоном. Он скорее ниспадает, чем свободно вздымается кверху. Решающим фактором для создания этого впечатления является горизонтальный выступ у основания фронтона (один из ранних образцов — Иль Джезу работы Дж. делла Порта). Тут же, с обеих сторон, — большие и тяжелые акротерии (рис. 4).

Низкий цоколь (сравните Иль Джезу Виньолы и делла Порта) и загруженность несущих частей высокими аттиками над антаблементом (там же) — вот дальнейшие средства, которыми стало пользоваться барокко, чтобы создать желаемое впечатление.

Лестницы барокко служили выражением любви к господству широких, неодухотворенных масс. В то время мечтали «salire con gravità [восходить величаво]», по выражению Скамоцци, но лестницы делались столь пологими, что восходить по ним было очень неудобно. В качестве чудовищного примера можно назвать те круглые ступени, которые образуют первый подъем от площади с колоннадой к собору Св. Петра. Они похожи на медленный поток тяжелой, тугоплавкой массы. Ни о каком подъеме по этим ступеням не могло быть и речи, ощущается лишь соскальзывание вниз.

Подобное подчинение господству мертвой материи тяжело отражается на архитектурных формах, Действительно страдающих под напором тяжести.

Радостная полукруглая арка заменяется придавленной, эллиптической (Микеланджело впервые использовал такие своды: во дворе палаццо Фарнезе, второй



4. Дж. делла Порта. Ил Джезу, проект фасада.
Завершение работы над фасадом — 1575

этаж*); коколи колонн, бывшие прежде стройными и высокими и тем значительно усиливавшие впечатление легкости, теперь безотрадно сжаты, так что поневоле чувствуешь жестокую мощь нагруженной на них тяжести. Это происходит и в вестибюле палаццо Фарнезе (А. да Сангалло).

Микеланджело сделал первый шаг в сторону колоссального. В аркадах Дворца консерваторов на Капитолии он дал безусловно скверную пропорцию. Верхний этаж так тяжело надавливает на поставленные снизу слишком тонкие колонны, что они оказываются как бы прижатыми к проходящим по всей высоте здания пилястрам. Зрителю кажется, будто колонны стоят здесь только поневоле. Это впечатление отчасти обусловлено чрезвычайно иррациональными и неприятно сжатыми пропорциями интервалов между колоннами, — в них столько напряжения, что никто не назовет их свободными, произвольно отлитыми формами**.

Вкус к обилию материи, естественно, внес в архитектуру стремление к *бесформенному*. И человек, у которого совершенно отсутствовало архитектурное чувство меры — как у Джулио Романо, — неизбежно впадал в крайности: в Зале гигантов его палаццо дель Тэ в Мантуе форма окончательно уничтожена. Рушатся грубые массы; бесформенные обломки скал — вместо

*«...Пользуясь сложными и новыми способами применения циркуля он определил полуовальную форму свода» (*Вазари*. Т. V. Микеланджело. С. 331).

**Мотив идущих вдоль двух этажей пилястр с колоннами в первом этаже был повторен в *чистой* трактовке на фасаде Сан Джованни ин Латерано (А. Галилеи, XVIII век).

карниза; углы обломаны; все распадается, хаос господствует во всех очертаниях пространства.

Подобные случаи все же лишь исключения, и они не определяют общего характера барокко; так что проявления натурализма, не боявшегося господства материи во всей ее бесформенности — в «сельском фонтане» или в парковой архитектуре, — извинительны.

2. Свободная, широкая (*breite*) форма в стиле барокко связана с совершенно новым пониманием *материи*; я говорю о той идеальной материи, внутреннюю жизнь и самобытность которой выражают части архитектурного целого. Кажется, что твердый, малодоступный материал ренессанса стал в руках мастеров барокко *сочным, и мягким*. Иногда художника искушает мысль творить из глины. И действительно, Микеланджело делал из нее архитектурные модели — например, модель взлетающей лестницы библиотеки Лауренциана во Флоренции и др.* Кажется, его здания своими формами выдают этот прием моделирования из глины, замечает Я. Буркхардт". Таким же образом начинает трактовать материал живопись. Стоит только сравнить пейзаж Аннибале Карраччи с раннеренессансным флорентийским, чтобы дать особенно яркий пример: острые скалы заменила неуклюжая тяжелая масса сочного зелено-синего цвета, как бы глубоко пронизанная светом. Этот переход от резко очерченного, можно сказать, металлического стиля к мягкой, массивной полноте и сочности замечается

* *Bottali G.* Op. cit. I. 17. **

Burckhardt. Renaissance. S. 77.

во всем. Тот же Аннибале Карраччи находил фигуры Рафаэля позднего периода «невыносимо жесткими» и «подобными куску дерева» («Una cosa di legno, tanto dura e tagliente [они словно из дерева, настолько они тверды и резки]»^{*}).

Уже Вазари жалуется на сухость прежней римской манеры Браманте (палаццо Канчеллерия). «Secchezza [сухость]» внушает барокко величайшее отвращение.

По мере того как материал становится более мягким, а масса текучей, тектоническая связь рушится и массивный характер стиля, нашедший себе выражение в широких, тяжелых формах, начинает проявляться в недостаточном расчленении архитектурного тела и в недостаточной определенности отдельных форм.

Прежде всего, архитекторы барокко трактуют *стену* не так, чтобы было видно, что она сложена из отдельных камней, а так, будто она представляет собою однообразную цельную массу. Слоистость камня не служит больше художественным мотивом, она по возможности маскируется. Лучший пример из поры Ренессанса: аккуратно пригнанные квадраты палаццо Канчеллерия. Там же использован и кирпич во всем его изяществе (боковые фасады). Теперь кирпич повсеместно скрывается штукатуркой. Первый по времени пример: дворец Фарнезе А. да Сангалло^{**}. Тесаный камень (Рим издавна имел прекрасный травертин) не должен казаться отдельными плитами, а должен производить впечатление общей массы. Рустованные фа^{*}Boltari G. Op. cit. I. P. 120. Федерико Цуккари находит, правда, и бо-лонсгай колорит слишком *сухим* по сравнению с ломбардским. Нужно *ingrassare il secco colorire della scuola Caraccesca* [смягчить *сухой* колорит школы Карраччи]» (Ibid. VII. P. 513).

^{**}В Северной Италии кирпич еще долгое время кладется открыто.

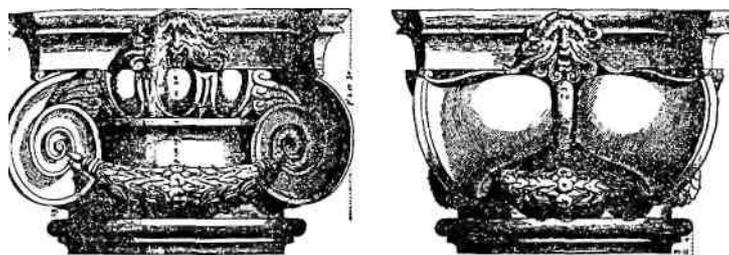
сады исчезают. Опыты Браманте и Рафаэля с рустом для цоколей дворцов не были повторены*.

Таким образом, можно сказать, что барокко отнимает у стены тектонический элемент. Масса теряет свою внутреннюю структуру. Неудивительно, что там где нет прямоугольных камней кладки, вскоре могут исчезнуть все прямые линии и острые углы. *Жесткость и острота притупляются и смягчаются острые углы округляются.*

Склонность к мягкой и сочной полноте форм — черта подлинно римская. Флоренция по-прежнему предпочитает жесткие и сухие формы. Даже сам Микеланджело не вполне свободен от влияния своей родины.

Легче всего подчинились новым требованиям декоративные украшения. Например, в гербовых щитах уже очень рано был осуществлен идеал барокко (щит на фасаде палаццо Фарнезе работы Микеланджело; на Порта дель Пополо работы Нанни; на фасаде церкви Иль Джезу — Джакомо делла Порта). Если сравнить с этими образцами щит с угла палаццо Канчеллерия, то тотчас станут ясными принципиальные различия ренессанса и барокко. Произведение ренессанса кажется ломким; его хрупкая материя ограничена острыми гранями и углами; полное же создание барокко закручивается внутрь всеми своими округлыми и выпуклыми формами**.

* Впрочем, у Рафаэля были уже не отдельные блоки камня, а цельные, примененные по всему зданию плиты. Требованиям барокко решительно противоречит мотив церкви Джезу Нуово в Неаполе (1600): здесь весь фасад покрыт разделенным на грани рустом. **Иллюстрация у Буркхардта. Ренессанс... Илл. 208.



5. Микеланджело. Капитель Дворца консерваторов.
Начало строительства — 1560

Картуш трактуется подобным же образом, с отступлением от флорентийской или североитальянской модели, напоминавшей кусок нарезанной кожи*.

Сюда же относится и создание знаменитой ионической капители, которую Микеланджело использовал во Дворце консерваторов (рис. 5).

Мрамор почти повсюду уступает место травертину—с тех пор как Микеланджело «облагородил» последний, употребив его для украшения дворца Фар-незе**. Пористость этого камня («spugnoso») вполне соответствует требованиям барокко. Мрамор же нуждается в более тонкой обработке.

Мягкость и массивность в тектонических частях фасада проявляются в виде преувеличенно раздутого фриза и, что еще более характерно, в раздутой форме Цоколя (см. цоколь палаццо Фарнезе, рис. 4е). Затем,

*Этот характерный мотив напоминает форму, близкую человеческому уху. В Южной Баварии именно поэтому стиль барокко называют стилем ушной раковины (*Ohmvaschlstil*).

**Вазари: «...более всех мастеров облагородил этот камень Микеланджело Буонарроти, украшая двор палаццо Фарнезе...» (Т. I. Введение... Об архитектуре. Гл. I. С. 68).

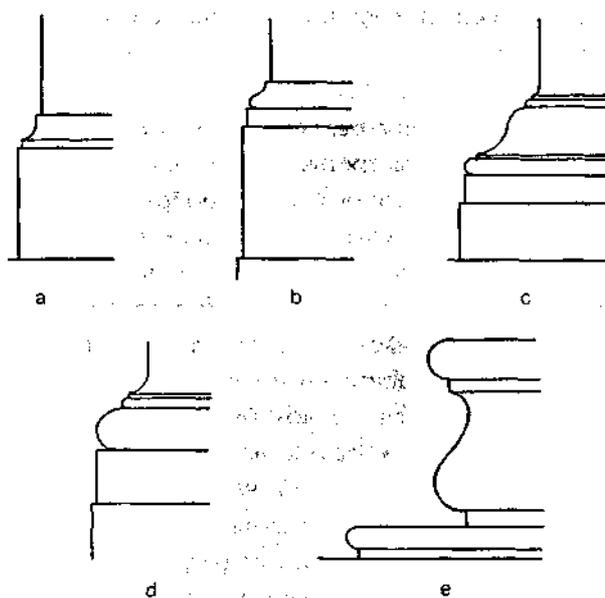
речь идет о той форме фронтона, которая дает линиям изогнутой крыши заключительный спиральный завиток (проект Виньолы для главного портала церкви Иль Джезу; раньше — на крышках саркофагов капеллы Медичи у Микеланджело). Об образовании волюты речь будет ниже. Своеобразно применяется стилизованный венок или связка листьев в качестве фриза (Виньо-ла); в Латеранской базилике пышной грудой слабо связанных пальмовых листьев декорированы пилястры и внутренние поверхности арок (Борромини).

В профилировании особенное внимание отдано мягким, текучим линиям. Между отдельными формами не проводится резкая грань — они мягко переходят одна в другую. *Прямой угол исключен полностью**.

Я сопоставлю два профиля Браманте: палатцо Канцеллерия — цоколь нижнего этажа и цоколь пилястры следующего этажа (рис. 6а, б) с двумя профилями более позднего времени (рис. 4с, d). Точный, четко разграничивающий и вникающий в мельчайшие детали тонкий вкус ренессанса невозможно переоценить. Наоборот, даже в ранних явлениях барокко видно стремление к мягкому, плавному переходу или слиянию.

Отвращение к жестким обрывам прямых углов так велико, что барокко, избегая их, предпочитает завершить тектоническую плоскость крутым закруглением. Один из ранних примеров: цоколь Порты ди Санто Спирито А. да Сангалло (рис. 6d); другой пример —

* Потому что та жесткость линий, из-за которой во Флоренции стропильные крыши прорывали стену, противоречила римскому чувству.



6. Профили: *a) — b)* palazzo Канцеллерия *Браманте* (1526);
c) Дворец консерваторов *Микеланджело* (начало строительства — 1560);
d) Porta ди Санто Спирито *А. да Сангалло* (1523-1524);
e) цоколь palazzo Фарнезе *А. да Сангалло* (1513-1534)

цоколь задней стороны собора Св. Петра Микеланджело. Между тем строгий стиль требовал, чтобы поверхности не отклонялись от вертикальной линии.

На том же принципе основано притупление углов на плане здания; понимание тектонического утрачивается до такой степени, что представители барокко начинают придавать произвольные изгибы стенам фасада. Так как этот мотив служит лишь признаком

Ренессанс и барокко

все возрастающей любви к движению, то подробнее речь о нем ниже*.

3. *Барокко чуждо совершенное расчленение массы материала* — такова третья определяющая черта стиля. Члены архитектурного тела приобретают массивность, они слабо разграничены; они не живут каждый самостоятельной жизнью, в точно отведенных ему пределах. Напротив, детали лишаются своей ценности и силы, отдельные части здания увеличиваются, переставая быть разобщенными и свободными. Архитектурное тело остается в целом безжизненно сдавленным; и как его вид в вертикальной плоскости, так и план страдают недостатком расчлененности.

Радостное впечатление, вызываемое архитектурой ренессанса, зависело именно от разрыхления массы, от удачной обработки архитектурного тела и от свободной гибкости его отдельных частей.

Барокко возвращает архитектуру к состоянию бесформенности.

а) Симптом того же рода — замена колонны четырехгранной опорой, оформленной пилястрами. Серьезность, которую придает фасаду такой пилон, коренится в его подчиненности. Колонна рождается и выступает из массы свободно, округло и ясно, ее форма определяется самостоятельно, она вся — свобода, жизнь; между тем, четырехгранная опора не может, так сказать, освободиться от породившей ее стены. Ее

* Впрочем, и относительно других примеров нужно сказать, что момент движения играет большую роль. Плоскость, заканчивающаяся закруглением, естественно, дает больше движения, чем ровная плита, и т. д. Я еще вернусь к этой теме по другому поводу.

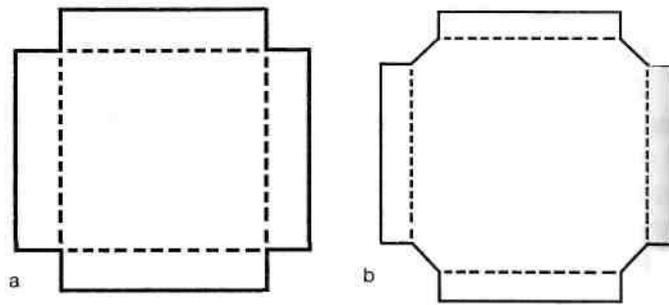
форма несамостоятельна; массивно-тяжелое начало господствует в ней.

Веселые приморские города Генуя, Неаполь, Палермо никогда не отказывались от колонны. Флоренция, в общем, тоже осталась ей верна. В Рим она возвратилась лишь около середины XVII столетия. Для всего же первого периода барокко характерны четырехгранные опоры.

Особенно ощутимо в архитектуре зданий исчезновение веселых, окруженных колоннадой дворов и лоджий. Всю перемену настроения можно понять, сравнив двор палаццо Фарнезе с двором палаццо Канчел-лерия. Он чудовищно серьезен. Также и церковная архитектура конструктивно требовала пилонов. Огромные цилиндрические своды нуждались в мощной поддержке. Пилон превратился в большую нерас-члененную массу. Но и этого недостаточно. Чтобы усилить впечатление массивности, архитекторы барокко сделали еще один шаг: промежуточным аркам они не позволили касаться карниза, часть стены над ними оказалась свободной; кроме того, были устранены венчающие консоли (замковые камни). Сравните внутреннюю систему Иль Джезу Виньолы и главные, упомянутые уже однажды, окна замка Капрарола; интерьер церкви Санта Мария ай Монти (Дж. делла Порта); затем Сан Грегорио Магно, фасад работы Сория; Скала Санта, фасад работы Д. Фонтана и др.

В Северной Италии, где здания в силу необходимости возводились из кирпича, поневоле пришлось остановиться на форме четырехгранной опоры; но там сумели придать ей легкость, сделав ее стройной и разрешив в четырех пилястрах (рис. 7). Сравните Сан

Ренессанс и барокко



7. Схемы пилонов: а) ренессанс; б) барокко

Джованни Эванжелиста (Парма), Санта Джустина (Падуя) и Сан Сальваторе (Венеция). Барокко исключительно своеобразно использовало эту опору о четырех пилястрах: оно сделало ее массивнее, как на то указывает рис. 7б (пример, данный Микеланджело во Дворце консерваторов). Масса здания не переливается в пилястры и не скрыта ими; она проглядывает между притупленных углов опоры.

Замена колонны таким пилоном означает, естественно, и замену полуколонны — *пилястрой*. Сравните превращение двора палаццо Фарнезе во двор, оформленный пилястрами, у Джакомо делла Порта (палаццо делла Сапиенца) и у Амманати в Колледжо Романо.

Очень распространенная манера переходного времени — покрывать полуколонны и пилястры блоками руста, словно цепями приковывая их к стене. Серлио, который чрезвычайно любил подобные формы, ссылается в свое оправдание на пример Джулио Романо*.

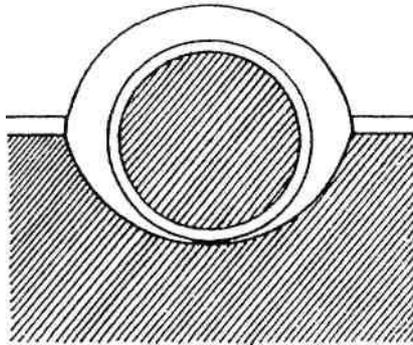
**Serlio. Op.cit. Lib.IV.106*

И Виньола часто пользовался этим мотивом для ворот — однако в большинстве случаев согласно принятому в данном месте обычаю.

Высшего выражения связанности материи достиг *Микеланджело*: форма у него борется с материалом. Это все то же стремление к диссонансам, до известной степени к патологическому, о котором мы уже говорили по поводу дворцов Капитолия, где колонны прижаты к большим пилонам нагруженной на них тяжестью. Кроме того, Микеланджело придавал формам то состояние, при котором невозможно вырваться из удушающих объятий стены. В вестибюле Лауренцианы колонны скрыты по две в углублениях стен и не выходят за границу, определенную их поверхностью. Этой композиции так недостает чувства умиротворенности и сама она, в свою очередь, так мало удовлетворяет зрителя (другими словами, так мало обусловлена необходимостью), что возникает ощущение неустанного движения: страстное кипение, волнующий бой с материей. И это совершенно особое впечатление, достигнутое духом барокко в данной части здания.

Вдвойне сильнее воздействует после него то чудесное разрешение, которое этот дикий пролог получает в главном помещении Лауренцианы, за лестницей: здесь все становится вдруг спокойным и примиренным. Первое пространство лишь подготовляло к этому новому и более благородному впечатлению. По поводу такой композиции контрастов речь впереди.

Только Микеланджело мог отважиться на осуществление подобных замыслов. Аркады Дворца консерваторов повторяют тот же мотив в несколько изменен-



ной форме. Чтобы обеспечить сильное впечатление контраста во внутренних помещениях здания, Микеланджело сделал формы нижнего зала в высшей степени тяжелыми и массивными. Колонны утоплены в стену. Это не полуколонны, они свободны и округлены, но всей доступной полноты свободы они еще не добились. Половина их тела уже не связана со стеною, оставшая часть — в ее плену (рис. 8). Воображению представляется неустанная, беспокойная работа высвобождения.

Последующие архитекторы пользуются этой, если можно так сказать, «утопленной в стену колонной (*Mauersäule*)» очень часто, с различными изменениями величины свободной части (четверть, половина, три четверти окружности). Этот прием рекомендовался для фасадов благодаря резкости светотеневых эффектов, вызываемых выемками в стене по обе стороны колонны.

Во втором периоде барокко эта форма исчезает: колонна освобождается, выдвигается вперед и, наконец,

приобретает спутника в виде стоящей за нею пилястры.

б) В пору Ренессанса части архитектурного целого были определены, чисты и просты; барокко *увеличивает число частей, повторяя отдельные мотивы.*

Первый повод для введения этого новшества заключался в нарушении пропорций; чувство вкуса требовало более мощных форм*. Вскоре вообще появилась привычка многократно повторять однажды сказанное (например, повторение форм фронтона и помещение одного из них внутрь другого и т. д.). Единичные формы утратили значение, о них больше не думают; все, значение чего выходит за пределы случайного, должно быть повторено дважды или трижды. Да и где же, в конце концов, остановиться, когда утерян вкус к простоте? Результатом является следующее-, многократное повторение контура во имя живописности. Вместо совершенно ясного и четкого однократного выделения архитектурных форм создается целый комплекс линий, в котором нельзя выделить основную.

Таким путем барокко опять-таки создавало иллюзию движения: кажется, будто форма еще только должна определиться.

Умножение контуров являет собой в этом смысле мотив *пучка пилястр*: каждая пилястра фланкируется полупилястрой, всегда отступающей на задний план. Позже возводилась еще и третья, самая дальняя, равнявшаяся четверти первой. Источник этого мотива нужно, вероятно, искать в архитектуре кирпичных зданий, где легко было прийти к идее замены округ-

*Связки полуколонн и пилястр были известны уже в пору расцвета Ренессанса.

лых полуколонн подобными переходами от колонны к пилястре. И действительно, эти формы встречаются уже очень рано в сооружениях Романьи и Ломбардии (например, в Сан Кристофоро в Ферраре).

Однако не исключена возможность иного происхождения этой формы. Ее можно найти в лоджии виллы Фарнезина — на стороне стены. Здесь этот мотив обусловлен совершенно иной целью: плоскость стены должна была воспроизводить пилон с его пилястрой. Очень вероятно, что эта форма, благодаря своей выразительности, была перенесена на фасады дворцов барокко именно отсюда.

В Риме первый пример использования самостоятельного пучка пилястр дает Браманте при сооружении первого этажа двора Бельведера*. За ним следуют: Перуцци (дворец Коста) и Микеланджело (двор палаццо Фарнезе, третий этаж). Таким образом, было узаконено всеобщее подражание этому мотиву.

Только что описанной форме подобна *плоская рама*, с трех сторон заключающая интервал между пилястрами. Она одновременно своего рода отражение пилястр. Благодаря ей вновь устраняется четкость и простота форм. Границы стираются, нет ясности в обозначении отдельных деталей — только переходы, часто напоминающие хроматическую гамму в музыке. Углубление в стене, или, другими словами, обрамление интервалов плоской рамой, могло родиться там, где здания возводились из кирпича. Мы обнаруживаем это у Перуцци, который, будучи сиенцем по проис-^{*} *Serlio*. Op. cit. Fol. 119- Не возникла ли эта форма после переделок Перуцци? Летаруйи, кажется, не согласен с этим (Le Vatican I. Cour du Belvédère. Pl. 11).

хождению, умел пользоваться этим материалом; затем, в значительной степени, и у Микеланджело.

в) С темой повторов тесно связана *манера удваивать начальные и заключительные мотивы*. Формы не ограничиваются с прежней отчетливостью ни вверху, ни внизу: вместо ясного начала и определенного заключения — колебание, неумение и невозможность закончить, остановиться. Первым примером этого характерного для бесформенного искусства явления можно считать опоры двора палаццо Фарнезе. Сравните, чтобы усвоить разницу, их цоколи и двойные карнизы с еще такими простыми и уверенными формами Палладио во дворе Карита в Венеции.

Усложнение формы цоколя опоры: надгробный памятник Павлу III Гульельмо делла Порта (здесь все колонны снабжены двойными плитами).

Повторение линии аттика в церковных фасадах: Иль Джезу Дж. делла Порта (проект Виньолы был еще сравнительно прост) и др. Линия венчающего карниза повторяется многократным эхом. Конца нет — только повторения и неопределенность (рис. 4).

г) *Границы и углы*. Впечатление массивности обусловлено еще и тем, что граница, в которую заключен материал, не вполне подчиняет его. В этом отношении барокко полностью противоположно готике. *Готика выдвигает на первый план крепко связанные между собою части*-, граница очень прочна, а материал, охватываемый ею, легок; *барокко же выдвигает на первый план материальную массу*-, граница или вовсе исчезает, или, несмотря на грубость ее формы, оказывается недостаточно прочной; масса переливается на ружу вопреки сдерживающей силе.

Место ренессанса в этом отношении — между готикой и барокко: совершенное равновесие облекающих материю форм и их содержания.

Украшения, которые несет пилястра ренессанса, немислимы для того времени без прямоугольной рамы; барокко разрывает границу и позволяет орнаменту расплываться. Первые примеры: у Микеландже-ло в гробнице Юлия II (Сан Пьетро ин Винколи), у А. да Сангалло и Симоне Моски в капелле Чези в Санта Мария делла Паче*. Разделенный на кессоны цилиндрический свод был раньше охвачен гуртом; барокко обходится без гурта, кессоны покрывают весь свод и ничем не ограничены (например, у Галилеи в капелле Корсини в Латеранской базилике, одном из самых чистых проявлений позднего периода).

Вообще говоря, к образованию угла композиция относится довольно безразлично. Следует еще раз вспомнить, что готика подчеркивает части, мощь которых связывает детали воедино; барокко, напротив, отдает предпочтение массе. В частности, по углам кампанилы Джотто во Флоренции мы видим башни одинаковой высоты, внимание стиля сосредоточено здесь на возможно прочном соединении частей. Ренессанс завершал поверхность стены одной только пилястрой (первоначально — одиночной, впоследствии — удвоенной). Барокко уже в начале своего существования оторвало и отодвинуло пилястру от угла здания, предоставив, таким образом, грубой массе стены самой служить заключением. Примеры: Виньола, капитолийские залы; нартекс в Санта Мария ин Доминика (ошибочно приписанной Рафаэлю) и др. Если вместо одной пилястры дан их пучок, то возникает це-*

Вазари. Т. IV. Москва. С. 504.

лый ряд угловых линий, за которыми очень нелегко различить очертания угла самого здания (ср. надгробие Павла III работы Гульельмо делла Порта, Сан Гре-горио Магно Сория и др.). Барокко принципиально считало ненужным подчеркивать линию угла. Его внимание было направлено только на фасад, при этом его внешние, угловые части в любом случае оставались вне поля зрения: вся мощь и все богатство переброшены в центр.

Наибольшей силы впечатления барокко достигало там, где оно, усложняя мотивы, создавало грандиозное, не считаясь с размерами находящегося в его распоряжении пространства, — там, где содержание льется через край. Строго говоря, это недопустимо для композиции в целом; можно согласиться лишь с преувеличенной эффективностью деталей, диссонансы которых разрешались бы в гармонии целого.

Примеры: во-первых, оформление перекрытий. Кессоны заполняются украшениями так, что между последними и их рамой нет соответствия. В Ренессансе все детали были приведены в благозвучие; все было полно воздухом и простором; барокко же нагромождает и стесняет детали таким образом, что зрителю начинает казаться, будто они разрывают границы. Первый образец подобных потолков дал Сангалло в палаццо Фарнезе*. О сдавленных нишах церковных фасадов речь будет ниже.

Во-вторых, роспись подкупольных парусов: знаменитые фигуры Доменикино в Сант Андреа делла Балле, которые слишком велики для данного помещения. В более позднее время художники без колебаний позволяли содержанию вырваться наружу.

Овалы здесь заключены в тесные прямоугольники.

В соборе Св. Петра легко заметить постепенное увеличение фигур в росписи парусов свода над арками главного нефа; самые поздние из них (впереди, возле входа) — самые пышные; нечто подобное мы видим и при украшении ниш статуями. Согласно идее барокко статуя лишена всякого очарования, если она не угрожает разрушить нишу.

д) *Масса архитектурного тела в целом остается замкнутой и нерасчлененной; план здания недостаточноразвит.*

Вся масса здания остается *замкнутой*. Лоджии и подобные им формы исчезают. Проемы становятся все меньше. Глухая стена из травертина — таков идеал церковного фасада. Дворцовая архитектура стремится к тому же. Как было указано, средняя арка не достигает карниза, оставляя часть стены цельной и нетронутой. Этот мотив создает у зрителя чувство неудовлетворенности.

Фасад остается *нерасчлененным*. Уже величественный стиль требовал по возможности ограничить расчленение. Он стремился дать фасад, сформированный из одной глыбы камня. Однако единство его не абсолютно; второстепенные части фасада сохраняются, хотя им и придается подчиненное значение. Именно в этом и скрыта недостаточность расчленения фасада. Ренессанс особенно любил представлять целое как гармоническое соединение отдельных, самостоятельных частей. Ренессанс, например, охотно отделял от церковного фасада боковые пристройки, которые в малом виде повторяли мотив главного здания (например, Мадонна ди Кампанья в Пьяченце). Барокко не имеет понятия о подобном расчленении: его второстепенные части тупо тонут в общей массе, не предпо-

лагающей отдельного, индивидуального существования деталей.

Наконец, в планах зданий барокко нужно отметить *отсутствие развития*. Здание представляет собой сжатую в комок массу. Но ведь как раз на «разрыхлении» основной массы и покоится радостная легкость всякого здания. Во что обратилась бы вилла Ротонда Палладио без ее портиков? Чем была бы вилла Фарнезина, лишенная очаровательного мотива выступающих вперед флигелей, которым, кажется, предоставлена полная свобода самостоятельного бытия. Барокко никогда не решается прибегнуть к подобным формам; там, где оно пользуется мотивом боковых пристроек, выступающая вперед часть никогда не освобождается от давления всей массы и чувствуется недостаток гибкости сочленений (ср. виллу Боргезе и палаццо Барберини).

Позже барокко возвращается к более свободным формам.

Глава IV. Движение

1. Принципы барокко — массивность и движение. Барокко стремится не к совершенству архитектурного тела, не к красоте всего «растения», как сказал бы Винкельман, а к процессу, к передаче определенного, владеющего этим телом движения¹⁸. Поскольку, с одной стороны, увеличивается масса и прибавляется вес тела, постольку, с другой стороны, нарастает сила его членов, но нарастает не так, чтобы ею был равномерно наполнен весь корпус. Барокко направляет силу движения к одной точке, где дает ей прорваться с неумеренной расточительностью; остальные же части остаются тупо неодушевленными. Задачи художественного творчества, заключающиеся в необходимости поднять и нести материю, которые раньше осуществлялись неторопливо и легко, как нечто само собой разумеющееся, — эти задачи выполняются теперь с определенным насилием над материей, со страстным напряжением. При этом не только отдельные члены совершают заданную им работу, а вся масса принимает в ней участие, все тело вовлекается в размах движения.

2. В противоположность ренессансу, который любил созерцать в явлении то, что было в нем спокойно-

го и непреходящего, барокко проявляет вкус к движению, направленному в определенную сторону. Оно стремится вверх, создавая таким образом коллизию между вертикально действующей силой и косностью тяжелых масс. Вертикальная сила, становясь все могущественнее, в конце концов преодолевает эту косность — таков второй период барокко.

а) Мотив *устремления в высоту* выражается, прежде всего, в частностях — *в неравном распределении* пластического элемента. Тяжелые части окон, например, переносятся вверх. Классическое окно ренессанса с карнизом и полуколоннами изменяется: вместо полуколонн — только консоли; карниз, однако, не делается меньше, — наоборот, приобретает тяжелую, далеко выступающую вперед форму. Расчет идет на энергичный перепад светотени как главное средство воздействия на зрителя.

б) К этому присоединяются значительные нарушения горизонтали в целом, — такое *искажение форм*, которое с совершенным равнодушием к правам и смыслу частной формы преследует одно только общее живописное впечатление от движения. Вертикальные части обрамления окна либо продолжены ниже его основания, либо вытянуты вверх завитками, имеющими форму ушек; основание фронтона разорвано; нарушена форма его верхнего угла и т. д. Как на виновника подобных новообразований всегда можно указать на Микеланджело. Так, большое влияние на эту Фанеру оказали окна второго этажа во дворе дворца Фарнезе, подготовленные, в свою очередь, формами окон Лауренцианы. В противоположность тревожным

формам этих деталей, большие горизонтали антаблемента сохраняют свое спокойствие. Изломы карниза использовались в течение всего первого периода барокко крайне редко. Применяли их главным образом для обозначения больших частей фасада. Вплоть до Мадерны архитекторы прибегали к этому приему для того, чтобы достигнуть значительной выразительности. Опасным он стал лишь в XVII столетии, когда каждая четвертная пилястра и полупилястра должны были отразиться в выступах карниза и горизонтальная линия, таким образом, совершенно уничтожалась. Именно тогда тектоническое строение было принесено в жертву дикой жажде движения, фронтоны достигли чудовищной высоты и стали выгибаться наружу и т. п. Мы не можем проследивать здесь эту эволюцию.

в) Другая черта устремления ввысь — *ускорение движения линий*. Сюда относится создание пилястр, подобных гермам: расходящиеся кверху линии кажутся более порывистыми, чем параллельные (у Микеланджело: лестница Лауренцианы, надгробие Юлия II в Сан Пьетро ин Винколи; затем кое-где у Виньола). Тем же стремлением обусловлено использование витых колонн: в них видно движение. Первыми витыми колоннами в монументальном искусстве можно считать колонны кивория Бернини в соборе Св. Петра (1633). По крайней мере Виньола в своем «Regola» называет их первыми*. В раннем барокко эта форма не

* Как известно, они имеются уже на коврах Рафаэля (сделанных по старым образцам); в 1562 году руководство к конструкции витых колонн дает Виньола¹⁹.

имеет большого значения. О том, как проявилось стремление ввысь в архитектуре куполов, будет сказано в связи с церковной архитектурой вообще.

3. Новый вкус сильно отразился на формах церковного фасада. Прежде всего, появилась совершенно новая манера заполнения поверхности. Раньше отношение окон и ниш к предоставленной им площади было так спокойно и согласованно, что казалось, они созданы для площади стены, а площадь стены для них, теперь же этой гармонии нет. Ниша с ее фронтоном до тех пор стремится в высоту, пока не наткнется на какое-либо препятствие. Вместо того чтобы спокойно заполнять предоставленный ей интервал между пилястрами, она, пока есть какая-либо возможность, устремляется вверх — в то время как под ней остается незаполненным большое пространство стены. Впечатление этого устремления вверх усиливается еще и тем, что ниши кажутся сжатыми из-за близко приставленных к их сторонам пилястр.

Кое-где проявляются симптомы, напоминающие о готике, хотя в целом готика и барокко противоположны друг другу. Разница и в данном случае очень существенна. В готике направленные вверх силы движутся беспрепятственно и, играя, растворяются в высоте; барокко же требует их острого столкновения с тяжелым карнизом и только тогда — и это самое важное — допускает спокойное разрешение.

В верхней части фасада поверхность и ее заполнение примиряются, но совершенное успокоение можно найти только внутри здания; этот контраст взволнованного языка фасада и невозмутимого спо-

койствия интерьера следует считать величайшим достижением барокко*.

Источник подобного решения вертикали (успокоения страстного, устремленного вверх порыва) следует искать у Микеланджело. Вестибюль Лауренцианы — пример чистейшего его воплощения**. Для Рима определяющее значение имело, вероятно, решение западного фасада собора Св. Петра: Микеланджело создал здесь великолепные формы, стремящиеся к чистоте и успокоению по вертикальной линии, разрешение же противоречивых мотивов фасада*** происходит в куполе. Из данного примера можно понять, что разумел этот великий человек под «компонированием в крупных масштабах».

4. Композиция горизонтали эволюционировала подобным же образом.

Новый стиль находился в резком противоречии с классическим флорентийским чувством здравого смысла (Sinnesweise), которое стремилось к сдержанной репрезентации своей гордыни и избегало роскошного украшения входных дверей и главных окон своих дворцов. Новый стиль, напротив, желал привне-* К сожалению, в более позднее время страсть к декорированию так изменила внутреннее убранство зданий, что впечатление от этого контраста исчезло.

** Сравните аналогичные части верхнего и нижнего этажей, например углубления над главными нишами, напоминающие слуховые окна: внизу — продолговатые;верху — квадратные с вписанным кругом. Более полного успокоения нельзя себе представить.

* * * Ощущение беспокойства усиливается тем, что поля стен заполняются попеременно то двумя, то тремя окнами (нишами), расположенными друг над другом; таким образом, в заполнении поверхности стены отсутствует согласованность.

сти в композицию движение и наращивал эффекты по мере приближения к центру фасада.

а) В простейшем своем виде этот принцип представляет собой *ритмическую* последовательность, подменяющую метрически правильную*.

Таково расположение окон палаццо Киджи (Джакомо делла Порта): во все более убыстряющемся темпе они следуют к центру фасада, в то время как с точки зрения тектоники такое изменение интервалов ничем не обусловлено.

б) Следующую ступень в развитии этого принципа демонстрируют церковные фасады. Джакомо делла Порта превращает их в систему расположенных друг за другом архитектурных элементов, благодаря чему *пластическая экспрессия* непрерывно *нарастает* по направлению к центру. В частности, пилястры сменяются полуколоннами и колоннами; по мере приближения к центру фасада, где сконцентрирована основная масса последних, увеличивается напряжение и прирост сил. Угловые поля остаются почти совершенно безмолвными. Все архитектурное тело одушевлено неравномерно.

в) Следствием этого принципа стало *волнообразное искривление* всей массы фасада; края его слегка отступили назад, центр, напротив, живо выступил вперед, к зрителю. Это развитие тенденции, заложенной Микеланджело, создавшим знаменитую лестницу Лауренцианы**.

* В расположении и колонн, которое предложил для фасада собора Св. Петра Рафаэль, есть движение, но еще нет ритма.

** Только он хотел построить ее из дерева, а не из камня.

Первый пример изогнутой линии фасада дал А. да Сангалло*, но его фасад выгнут лишь в одну сторону, вперед: Цекка Веккиа (Старый Монетный двор, Банко ди Санто Спирито)** и Порта ди Санто Спирито. Образцы усиленного движения впервые можно найти у Борромини: Сант Аньезе на пьяцца Навона (сдержанно), затем Сан Карло алле Куаттро Фонтане (1667) (на грани возможного)***.

Волнообразным изгибом стены барокко добилось еще одной цели: глаз получает впечатление в высшей степени оживленного движения. Изгиб сопровождается фронтонами, окнами и колоннами, их одинаковые формы видны одновременно под различными углами. Кажется, что, например, колонны, расположенные по различным осям, неустанно поворачиваются и вращаются. Можно подумать, что всеми членами фасада внезапно овладело опьянение. Таково искусство Борромини.

Однако с ним стиль потерял свою первоначальную массивную серьезность. Новый вкус не мог больше терпеть пустые стены, и потому вся композиция разрешалась в избытке декоративных украшений и движения.

* Дворец Массими алле Колонне Перуцци не относится к данному случаю, поскольку здесь изгиб фасада был обусловлен направлением улицы, а не эстетическими соображениями.

** Вазари не упускает случая указать на новый мотив, говоря о Сангалло: «В квартале Банко Антонио п р и с т р о и л фасад к старому римскому Монетному двору, закруглив его на углу с отменнейшим изяществом, что было признано вещью удивительной и трудной...» (Т. IV. А. да Сангалло. С. 62).

*** Изогнутых дворцовых фасадов Рим не знает; но в других местах они, конечно, встречаются.

5. Чувство удовлетворенности и законченности оказалось чуждым для барокко; в нем нет покоя бытия, а только тревога становления, напряжение переходного состояния. Это вновь, хотя и другим путем, выливается в иллюзию движения. Речь идет о мотиве *напряженности пропорций*. Круг, например, вполне спокойная, неизменная форма; овал — беспокойная, как бы стремящаяся ежеминутно измениться. Овал лишен внутренней необходимости. Барокко принципиально останавливается на их «вольных» пропорциях, — замкнутое и законченное противоречит его сущности.

Барокко использует овал не только для медальонов и подобных им форм, но и в качестве планов зала, двора, церковного интерьера. Овал рано появляется как средство передачи взволнованности и движения, у Корреджо (1515 год)*, — в то время как в Риме еще никто не предугадывал этой формы ни в живописи**, ни в архитектуре. Микеланджело, вероятно, был в этом отношении посредником: см. его овальный постамент конной статуи Марка Аврелия на Капитолии (1546)***. Овал часто встречается у Виньолы: медальоны во дворе Капраролы, овальное основание лестницы там же и др. Еще пример: овальный teatro Дж. делла Порты во Дворе палаццо делла Сапиенца, который можно счи-

* «Мадонна с четырьмя святыми» (Дрезден): овальный медальон с венком из листьев.

** Совершенно живописная «Мадонна ди Фолиньо» Рафаэля²⁰ характеризуется еще правильной окружностью нимба (*Rumohr*. Op. cit. Bd. III. s. 565).

*** Фигуры коней у основания лестницы Дж. делла Порты вновь поставил на прямоугольный цоколь (1583); форма постаamenta статуи Марка Аврелия, очевидно, связана с площадью, которой уже тогда предполагали придать овальную форму.

тать переработкой полукруглого teatro двора Бельведера. Также совершенно исчезло с церковных фасадов круглое верхнее окно ренессанса.

В теории эллиптическую форму для архитектурных пространств в целом первым рекомендовал Серлио*; практическое же ее применение последовало значительно позднее (см. ниже, в разделе о церковной архитектуре).

Подобным же образом квадрат уступил место прямоугольнику. При этом нужно заметить, что прямоугольник и эллипс, построенные с использованием золотого сечения, обладают стабильным характером по сравнению с другими подобными им фигурами, более вытянутыми или сжатыми. Барокко избегало пользоваться их совершенным соотношением, тогда как ренессанс, напротив, преклонялся перед ним.

В церковной архитектуре барокко достигло впечатления наибольшей монументальности, пожертвовав центрическим типом постройки в пользу продольного.

Усиление этого принципа напряженности достигалось там, где появлялось *нечто оскорбляюще неудовлетворительное*. Мы уже упоминали о приемах такого рода: колонны остаются скрытыми в углублениях стен; масса украшений и деталей грозит затопить сдерживающие ее границы; отдельные участки фасада диссонируют по заполняющим их деталям. Однако это приводит к одному и тому же: нарастает впечатление движения.

* *Serlio*. Op. eie. Lib. V. Fol. 204.

б. Формы, нарушающие правила и явно незаконченные, не оформившиеся и не отлившиеся, превосходно служили намерениям барокко; так же удачно применяло оно живописный мотив *перекрывания*, то есть такого распределения фигур, при котором последние частично закрывают друг друга.

Следует еще раз повторить: форма пучка пилястр побуждает фантазию «изобрести» полупилястру. Строгое архитектурное чувство требует исключительно цельных и ясных форм, которые пребывают спокойными именно в силу своей цельности и ясности. Но там, где, напротив, одни фигуры наполовину скрыты другими, все оказывается непостижимым и вместе с тем производящим впечатление движения.

Когда же к частичному перекрыванию присоединяется *усложненная композиция и доходящий до необозримости избыток* форм и мотивов (который ведет к тому, что детали, как бы велики они ни были, полностью утрачивают самостоятельное значение), тогда от подобного соединения всех элементов и рождается столь свойственное барокко оглушающее и опьяняющее изобилие.

Как пример назову произведение Карраччи — композицию потолка галереи Фарнезе. Она возникла под влиянием росписи Сикстинской капеллы — но какая разница! Простой, ясный архитектурный замысел Микеланджело сознательно принесен в жертву необоснованной пышности. Очень трудно определить план целого; глаз все время волнуется присутствием неуловимого; изображение закрывает изображение; пытаешься проникнуть в бесконечное, кажется, только

затем, чтобы увидеть новую бесконечность; в углах взгляду открывается пустое пространство.

Те же принципы определяют роскошные фасады собора Св. Петра и его подобий. За обилием заглушающих друг друга мотивов почти не понимаешь, где именно находится подлинная стена, ограничивающая данное пространство.

7. Отвращение к ограниченному и определенному и есть, быть может, наиболее глубокая черта характера барокко.

Своими лучшими достижениями (внутренним убранством церквей) оно внесло в искусство совершенно новое — *направленное на бесконечность — понимание пространства*: форма уничтожалась ради Живописного в высшем смысле, ради *волшебства света*. Замысел покоился теперь не на определенных пропорциях ограниченного пространства, не на благотворном соотношении его высоты, ширины и глубины. Прежде всего живописный стиль заботился об эффектах освещения: непостижимость темной глубины, магия льющегося сверху, от незримой высоты, купола света, переход от темного к светлому и еще более светлому — вот те средства, которыми воздействовало [на зрителя] барокко.

Пространство, которое ренессанс освещал равномерно и которое не мыслил себе иначе, как тектонически замкнутое, растворилось в безграничном. Отныне зритель не может воспринять внешний образ, его взгляд по всем направлениям уходит в бесконечность. Хоры исчезают в мерцании золота высоко поднятого алтаря. В блеске «splendori celesti [небесного

сияния]» — как тогда говорили — почти не видны очертания темных капелл; над головой же, где прежде пространство спокойно замыкалось плоским потолком, высится чудовищный свод. Или нет, он кажется открытым: по нему струятся облака, белеют хоры ангелов, сияет небесный свет — мысль и взор теряются в неизмеримых пространствах.

Нельзя при этом не отметить, что подобные явления всепобеждающей декорации относятся все же к более позднему периоду барокко. Тем не менее основная черта нового искусства — наслаждение пространством и светом — была с самого начала выражена в нем со всей решительностью.

Противопоставление барокко ренессансу в этом отношении может быть, разумеется, только относительным: и раньше не удавалось обойтись без световых эффектов. Но теперь мы склонны воспринимать что-то более живописным, чем современники; мы видим в их созданиях больше живописной преднамеренности, чем было на самом деле. Вообще же следует держаться такого принципиального взгляда: вкус к эффектам освещения не мог появиться до тех пор, пока не получил признания в самой живописи.

8. *Заключение. Система пропорциональных соотношений.* Ренессанс очень рано выработал ясное представление о том, что первый признак совершенства в искусстве есть признак необходимости. Совершенное должно вызывать впечатление, будто иным оно и не могло быть, будто каждое изменение его малейшей части разрушило бы смысл и красоту целого. Очень важно — особенно для выяснения склонности

итальянского искусства к классичности (Klassizität), — что этот закон (если его можно назвать законом) был угадан и высказан уже в середине XV столетия. Заслуга эта принадлежит великому *Леону Баттисте Альберти*. Классическое место VI книги его рукописи «De re aedificatoria libri decem [Десять книг о зодчестве]»* гласит: «Красота есть строгая соразмерная гармония (conspinnitas) всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь...»²¹

Альберти говорит здесь как пророк. Его завет исполнили полвека спустя Рафаэль и Браманте.

На вопрос, как достигала архитектура впечатления необходимости, можно ответить одно: оно зависело почти исключительно от гармонии пропорций. Все-возможные соотношения целого и частей должны были обнаруживать свою зависимость от лежащего в их основе единства; соотношения не должны были казаться случайными; одно вытекало из другого согласно необходимости — как единственно естественное, единственно мыслимое.

В таких случаях говорят о впечатлении чего-то органического. И по праву, ибо тайна скрыта как раз в том, что искусство творит как природа — *всегда повторяя в деталях образ целого*²².

Я приведу пример: верхний этаж бокового крыла палатцо Канцеллерия Браманте (рис. 3). Меньшее верхнее окно пропорционально главному, а вместе они повторяют пропорции предоставленного им ин-* Готовый манускрипт Альберти показывал Папе Николаю V в 1452 году. Первое издание: Флоренция, 1485.

тервала между пилястрами. Мало того, общая поверхность этого участка делится в отношении, обратном пропорции малого центрального участка ($b : h = H : B$): их диагонали перпендикулярны. Этим самым уже заданы пропорции боковым полям стены, однако здесь есть и другой смысл: они повторяют в малом размере форму всего этого трехэтажного крыла, исключая, конечно, цоколь и карниз*. Удивляешься этой гармонии, связывающей частное с целым. Она идет еще дальше: ни одна малейшая часть здания не случайна, все обусловлено однажды принятой основной пропорцией. И разве она могла бы быть произвольно выбранной и не связанной необходимостью? Нет, она определена соотношением золотого сечения, то есть тем, которое мы считаем «чистым» и которое воспринимается как наиболее приятное и естественное.

То, что мы называем пропорциональностью, Альберти называет «ограничение» (*finitio*)**. Он определяет его как «взаимное соответствие (*correspondentia*) линий, которыми отмериваются величины» (то есть ширина, длина и высота)²³, что, в общем, объясняет немного. Зато очень вероятно, что в словах VI книги: «все следует выравнивать по строгим углам и определенным линиям» — он был по смыслу очень близок нашей теории²⁴. «*Finitio*» — один из аспектов высшего понятия, «*concinnitas*». Они, в сущности, сливаются. По

Этот род пропорциональности раньше других исследовал Август Тирш (*Thiersch*), показав ее самым удивительным образом на античных памятниках. Его в высшей степени ценные рассуждения можно найти в справочнике по архитектуре, изданном Дурмом, и др. (*Hand-buch der Architectur. Bd. IV*). Эту теорию следовало бы дополнить лишь принципом обратной пропорциональности. Я надеюсь еще вернуться к этой теме в другой связи.

См. об этом в IX книге.

крайней мере Альберти вынужден определять и то и другое одинаковыми выражениями. И то и другое понимается через гармоничность. «Concinnitas» значит, что различные части «mutuo ad speciem correspondent». В другом месте она названа «согласием и созвучием частей (consensus et conspiratio partium)»²⁵, и, когда Альберти говорит о прекрасном фасаде как о «musica», в которой нельзя изменить ни одного тона²⁶, он подразумевает не что иное, как необходимость, или, если угодно, органичность, соединения форм*.

Барокко не видит никакого смысла в этих понятиях. Оно не может их воспринять. То, что хочет выразить его искусство, есть не совершенное бытие, а становление, движение. Поэтому связь между формами ослабевает. Барокко решается использовать «нечистые» пропорции и вносить диссонансы в созвучие форм. Само собой разумеется, всеобщий диссонанс невозможен до тех пор, пока эстетическое впечатление существует как цель. Но *взаимосвязанные пропорции становятся все более редкими, и глазу все труднее уловить их*. Кажется, что простая гармония стиля Браманте стала тривиальной. Архитекторы начали использовать более отдаленные соотношения, искусственные переходы, которые неопытному глазу легко могут показаться абсолютной бесформенностью. При этом нужно особенно внимательно отнестись к последствиям, которые имело умножение пилястр, ис-*

Все рассуждения Альберти совершенно независимы от Витрувия, который определял «proportio» таю «Пропорциональность представляет собой соответствие (conproportio) в размерах условленного отрезка частей всего здания со всем сооружением в целом: из этой пропорциональности получается закон соразмерности» (*Витрувий. Об архитектуре*. Кн. III. Гл. I. С. 77)²⁷.

чезновение определенных границ — короче говоря, уничтожение ясно очерченных деталей. На фасаде Иль Джезу Джакомо делла Порта (рис. 4), например, как и можно было ожидать, правый угол главного портала под лучковым фронтоном (то есть пилястра вместе с цоколем и карнизом) пропорционален правому углу всего среднего корпуса фасада, увенчанного большим фронтоном (исключая цоколи нижних пилястр). Но связь их не совсем ясна, потому что в лучковый фронтон с его пилястрами вставлен другой, поддерживаемый колоннами треугольный фронтон. Последний благодаря своим колоннам, противостоящим пилястрам, кажется более важным и отвлекает внимание от первого. Подобные случаи повторяются в фасаде многократно. Тут бросается в глаза аналогия с определенными способами возбуждать внимание, которыми пользуется музыкальная композиция. Я не считаю нужным развивать это сравнение дальше.

Однако замечательно не это усложнение восприятия гармоничных соотношений, а *сознательно создаваемый диссонанс*. Барокко предлагает сдавленные ниши, не согласованные с размерами стен окна, слишком большие для предназначенной им поверхности росписи*, — короче говоря, элементы, взятые как бы из другой тональности, определенные другой шкалой пропорций. Художественная задача заключается в разрешении этих диссонансов. В своем движении вверх противоречивые элементы примиряются, из диссонансов рождается гармония чистых соотношений.

* Например, вопиющая несоразмерность боковых стен галереи Фарнезе. Хочется сказать, что стена не может «переварить» изображения.

Попытки создать подобный контраст между внешним и внутренним обликом здания заходят еще дальше. Сравните в Лауренциане (Флоренция) ее лестницу и зал; во дворце Фарнезе (Рим) вестибюль и двор.

Архитектура становится драматичной; произведение искусства составляется не из цепи законченных прекрасных деталей, которые покоятся в самих себе, напротив, части приобретают цену и значение лишь в целом и лишь целому придаются удовлетворительное завершение и ясные очертания.

Искусство ренессанса стремилось к совершенству и законченности, то есть «к тому, что природе удастся произвести лишь в очень редких случаях»²⁸. Барокко стремится к впечатлению бесформенности, которую нужно обуздать.

«Concinnitas» Альберти в глубинной своей сущности равна духу творящей природы, величайшей художницы (*optima artifex*)*. Искусство человека лишь пытается стать в ряды созданий природы и тем слиться с той всеобщей гармонией вещей, которую Альберти не раз определяет восторженными словами. Природа равна себе во всех частях: «...нет сомнений, что природа во всем остается себе подобной»²⁹.

Я думаю, что здесь мы заглядываем в глубину художественного гения (*Kunstgeist*) ренессанса. Здесь же яснее всего можно разглядеть сущность приведшего к барокко превращения стиля.

* «... Мы можем сказать так. Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, — отвечающие строгому числу, ограничению (*finitio*) и размещению, которых требует гармония (*concinnitas*), то есть абсолютное и первичное начало природы» {Альберти. Т. I. Кн. IX. Гл. V. С. 318}.

II

Причины изменения стиля

1. Где лежат корни барокко? Мы удивленно задаем себе вопрос о причине, о почве, на которой возникло это могучее явление, подобное силам природы по непобедимости и властности. Почему умер ренессанс? И почему ему наследовало именно барокко?

Преобразование представляется совершенно необходимым: мы далеки от мысли, будто произвол отдельного человека, искавшего удовлетворения в небывалом, мог вызвать к жизни новый стиль. Мы имеем здесь дело не с экспериментами отдельных архитекторов, которые пробовали то одно, то другое, а именно со *стилем*, отличительная и существенная черта которого — целостность чувства формы. Движение [к нему] начинается сразу во многих точках; старое перерождается, увлекая все за собою, и наконец ничто уже не противится потоку: новый стиль родился. Почему же все это должно было произойти?

Можно сослаться на закон *притупления*, и такой ответ действительно дают нередко. Формы ренессанса утратили свое очарование. Виденное слишком часто уже не впечатляет нас: ослабевшее чувство формы требует более сильных возбудителей. Архитектура создает их и тем самым становится барочной.

Этой теории притупления противопоставляют другую, ту, которая в истории стиля пытается увидеть отражение изменений человеческого бытия.

Согласно ей, стиль есть *выражение* своего времени; он изменяется вместе с изменениями человеческого восприятия. Ренессансу надлежало умереть, ибо он не соответствовал больше биению пульса времени, не выражал того, что было его двигательной силой и что представлялось тогда наиболее существенным.

Первая теория подтверждается совершенно независимым от содержания эпохи развитием форм. Переход от жесткого к мягкому, от прямого к закругленному есть процесс чисто механического свойства (да позволено мне будет так выразиться). Жесткие и угловатые формы как будто сами собой смягчаются под руками художника. Стиль развивается сам по себе, отмирает сам по себе, — подберите какие угодно выражения, которыми принято обозначать этот процесс. Образ расцветающего и вянущего растения превосходно поясняет эту теорию. Как растение не может цвести вечно, а неизбежно подлежит увяданию, так и ренессанс не мог всегда оставаться верным себе. Он вянет, теряет свои формы, и это его состояние мы называем барокко. Нельзя обвинять почву в том, что растение гибнет, поскольку законы его бытия заключены в нем самом. Точно так же и со стилем: необходимость изменения приходит к нему не извне, а изнутри: чувство формы развивается по своим собственным законам.

2. Что можно возразить на подобные размышления? Факт, предпосланный им, несомненен: восприятие перестает реагировать на однообразное, слишком часто повторяемое раздражение. Сопереживание становится все менее интенсивным. Формы теряют свою способность впечатлять, поскольку им больше не сочувствуют, не сопереживают. Они отжили, износились, стали невыразительными.

Этот упадок интенсивности восприятия можно назвать «переутомлением чувства формы»*. Я сомневаюсь, что единственным виновником этого утомления была «слишком большая отчетливость усвоенного памятью образа (Gedächtnissbild)», как того хочет Геллер. Но в любом случае понятно, что это могло привести к необходимости усиливать эффекты.

Что проясняет нам эта теория относительно барокко? Немногое.

У нее два недостатка. Во-первых, односторонность. Эта теория рассматривает человека не во всей полноте и реальности, а лишь как существо, воспринимающее формы, умеющее наслаждаться ими, устающее от них и требующее новых возбудителей. Однако нигде в человеческой природе не найти такого действия или страдания, которое не было бы обусловлено общим нашим жизнеощущением, то есть тем, что мы есть на самом деле, во всей полноте нашего реального существования. Если барокко подчас прибегает к неслыханно сильным средствам выражения, то всеобщее притупление ощущений у представителей этой эпохи играет здесь большую роль, чем «переутомление чув-
Göller Zur Ästhetik der Architektur. 1887; Entstehung der architektonischen Stilformen. 1888.

ства формы». Чтобы выразить задуманное, архитектура предлагала такие грубые средства не потому, что люди до отупения насмотрелись на формы Браманте, а потому, что в то время вообще была утеряна утонченность восприятия. Благодаря рафинированному наслаждению жизнью и пребыванию в аффектированном состоянии, люди перестали воспринимать умеренное и негромкое*. И затем, как вообще может притупление служить толчком к созданию стиля? И что такое, в сущности, это увеличение возбуждающих внимание моментов, которое вызывается притуплением? Можно сделать подвижное еще более подвижным, большое — еще большим, стройное — еще более стройным, отдельные части можно комбинировать все более искусно. Но таким путем все же не будет создано нечто действительно новое. Готику можно утончать и заострять до последних пределов, можно пустить в ход самую сложную систему пропорций, самую искусную комбинацию форм — но все-таки совершенно неясно, как рождается новый стиль".

Барокко же представляет собой нечто существенно новое, то, чего нельзя вывести из предыдущего.

* Также мне представляется ошибкой то, что Геллер видит здесь аналогию со случаем восприятия слишком часто повторяемой мелодии, становящейся в конце концов избитой. Против такого факта возразить нечего, но нельзя столь поверхностно сопоставлять архитектурный стиль с мелодией. Если уж сопоставлять, то только с музыкальным стилем, который внутри себя допускает бесконечное множество образований.

** Единственный ответ (на который вряд ли кто-нибудь решится) — объяснить новый стиль как необходимую реакцию против старого. Таким образом, можно в гегелевской манере прийти к эволюции, в которой решающим моментом является противопоставление, антагонизм. Однако история искусства вряд ли подчинится философскому построению, которое вынуждает извращать факты, — как в случае, когда взаимоотношения абстрактных понятий объясняется история философии.

Разрозненные явления «притупления» (как, например, с трудом улавливаемая система пропорций) не составляют *сущности* стиля. Отчего искусство становится тяжелым и массивным, а не легким и играющим? Разгадку нужно искать при помощи другого взгляда на вещи. Теория притупления — неудовлетворительна.

Точка зрения, представителем которой является архитектор Геллер, кажется мне совершенно несостоятельной. Он видит в «переутомлении чувства формы» единственную «двигательную силу, которой мы обязаны всем прогрессом со времен примитивных украшающих форм у древнейших народов» (Zur Ästhetik der Architektur. 1887. S. 32). Причина утомления заключается «в большой отчетливости усвоенного памятью образа» (S. 23). И так как «умственная работа, которая совершается в памяти при создании образа (Gedächtnissbild) какой-либо прекрасной формы должна производить непроизвольное душевное удовольствие от нее» (S. 16), то для этой теории очень ясно, что необходимо постоянное изменение: коль скоро мы заучим какие-то формы на память, они потеряют свое очарование. Задача архитекторов заключается в том, чтобы в группировке масс, в образовании и сочетании отдельных форм вечно изобретать что-то новое. Но как возникает всеобщее чувство формы, стиль? Почему в конце ренессансной эпохи, например, не каждый из искавших новое предлагал что-либо иное? Потому что нравилось только одно. Но почему же нравилось только это одно?

3. Вторая теория, пытающаяся объяснить формы барокко, — психологическая. Она толкует архитектурный стиль как выражение своего времени; эта точка зрения не нова, но никогда не была систематически обоснована. Она с давних пор вызывала нападки практиков, и, нужно признаться, не всегда незаслуженные. Действительно, много забавного можно найти в так называемых культурно-исторических введениях, которые предпосылались описанию определенного стиля в справочниках. Они объединяют содержание больших временных отрезков слишком общими понятиями, которые к тому же должны создать картину общественных и частных отношений, передать жизнь ума и духа. А поскольку из-за этого приема общая картина приобретает расплывчатый характер, то еще более потерянным чувствует себя тот, кто ищет связующие нити между общими сведениями и проблемами стиля. Здесь нельзя получить никакого представления об отношениях, существующих между фантазией художника и этими историческими условиями. Как связана готика с феодализмом и схоластикой? Какой мост можно перекинуть между иезуитами и барокко? Неужели кого-нибудь удовлетворит сравнение этих двух явлений на том основании, что оба они не считались со средствами, стремясь к великой цели? Имело ли значение для художественной фантазии то обстоятельство, что иезуитство навязывало свой дух отдельной личности и жертвовало правом индивидуума во имя идеи общего?

Прежде чем предаваться подобным сравнениям, следует поставить себе вопрос: что вообще может

быть выражено тектонически и что может быть определяющим для архитектурной фантазии (Formphantasie)?*

Систематические разъяснения по этому вопросу я не могу здесь дать, намечу лишь немного".

Что определяет работу воображения художника в области формы? Говорят, то, что составляет содержание времени. Для веков готики называют феодализм, схоластику, спиритуализм и т. д. Но где именно пролегает путь, ведущий из кельи схоласта к мастерской архитектора? На деле перечисление подобных культурных влияний говорит очень мало, даже в том случае, если и удастся с помощью всяких ухищрений прибавить несколько аналогий со стилем своего времени. Но дело не в частностях, а в господствующем духе эпохи, порождающем эти частности. И этот дух не может быть определенной мыслью или системой положений, ибо в таком случае он уже перестал бы быть духом. Мысль — высказывается; дух же может быть выражен и тектонически, ибо каждый стиль в той или иной степени приносит с собою свой особый дух. Возникает лишь вопрос о характере средств выражения в том или ином случае.

При ответе можно исходить из известного и легко проверяемого психологического факта. Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете — даже при полном

* См. меткие замечания Шпрингера (*Springer A Bilder zur neueren Kunstgeschichte*. 2. Aufl. Bd. II. S. 400).

** До сих пор я касался этой темы в моей диссертации: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architectur*. München, 1886 (на правах рукописи)³⁰.

несходстве форм — некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны. Мы убеждены, что предмету неприятно стоять косо или падать. Более того, с удивительной тонкостью мы воспринимаем радость или горе бытия любой конфигурации, любого совершенно далекого от нас образования. Нам равно понятна пребывающая в тупости жизнь грубо сколоченного предмета, не обладающего свободными членами, тяжелого в своей неподвижности, и светлое, радостное чувство изящно и легко членимой формы.

Мы предполагаем, что всюду существуют тела подобные нашему; весь внешний мир мы обозначаем по принципам выразительности, перенятым у собственного тела. Его опыт в выражении таких состояний, как насыщенная силой основательность, строгая подобранность или тяжелое, лишенное опоры, распростертое бессилие, мы переносим и на весь предметный мир*.

И разве архитектура не подвержена тому же закону произвольного одушевления?³²

Она участвует в подобном творчестве очень активно. Ясно, что, будучи искусством материальным, она отсылает к человеку как к *телесному* существу. Она есть выражение времени-лишь постольку, поскольку переводит в свои монументальные формы телесное бытие человека, определенную манеру держаться и двигаться, игриво-легкую или серьезно-важную осан-* *Lolze H. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 1868; lotze H. Micro-cosmos. 3. Aufl.; Viseber R. Das optische Formengefühl. 1872; Volkelt J. Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik. 1876*³¹.

ку, взволнованность или спокойствие — одним словом, *жизнеощущение эпохи*. Однако, как всякое искусство, архитектура идеально возвышает это жизнеощущение, стремясь показать человека таким, *каким он хотел бы быть*³³.

Разумеется, стиль может развиваться только там, где живет сильное чувство телесного бытия определенного рода. Наше время этого чувства лишено совершенно. Но существует, например, особая статья, характеризующая эпоху готики: каждый мускул напряжен, движения резки и точны; внимание обращено к конкретному; ни в чем нет и тени небрежности. Ничего расплывчатого, во всех чертах — яснейшее выражение воли. Нос изящен и тонок. Все излишнее в массе тела, все округлости исчезли. Тело наполнено ощущением силы. Фигуры, высокие и стройные, кажется, едва касаются земли. В противоположность готике, ренессансу свойственно выражение радостного бытия. Жесткое и негибкое становится свободным и раскрепощенным, в движении — спокойная сила, в неподвижности — полное сил спокойствие.

Манера держаться и двигаться находит свое выражение и в костюме.

Стоит только сравнить башмак эпохи готики с башмаком ренессанса. Чувствуется совершенно иная манера ступать: первый узок, заострен, вытянут длинным загибом вперед; второй широк, удобен, касается земли со спокойной уверенностью и т. д.

Я далек от мысли отрицать влияние технических условий на возникновение отдельных форм. Природа материала, способ его обработки, конструкция не мо-

гут не влиять на архитектуру эпохи. Но, вопреки некоторым новым течениям, я настаиваю на том, что техника *никогда не создавала нового стиля*. Когда речь идет об искусстве, то всегда первично определенное чувство формы. Формы, вызванные к жизни техникой, не должны противоречить этому чувству; они могут оказаться устойчивыми, если только подчинятся господствующему и независимому от техники вкусу (Formgeschmack).

При этом я не придерживаюсь мнения, будто во все моменты своего существования стиль в равной степени оказывается чистым выражением своего времени. Я думаю здесь не о начальной ступени, когда стиль еще борется с этим выражением и постепенно учится быть определеннее и точнее в том, что он хочет выразить. Напротив, я имею в виду те периоды, когда уже законченная система форм передается одним поколением другому, когда бывшие раньше живыми отношения исчезают, когда застывший стиль, которым пользуются, не понимая его, все больше превращается в мертвую схему. Биение пульса народной жизни можно наблюдать тогда в другом месте: не в огромных и малоподвижных формах архитектуры, а в малых декоративных искусствах. Здесь чувство формы находит себе свободное и непосредственное разрешение, и отсюда начинается обновление: именно декоративное искусство является местом рождения нового стиля*.

* См. мою «Психологию архитектуры» (S. 50), а также: *Semper G. Stil*. Bd. II. S. 5^m.

4. *Объяснить* стиль означает не что иное, как включить его в общую историю эпохи и доказать, что его формы говорят на своем языке то же самое, что и остальные составляющие его времени. Пытаясь доказать это на примере барокко, я тем не менее не стану исходить из общего культурно-исторического определения наступившего после ренессанса периода, а воспользуюсь тем, что лежит на поверхности и непосредственно поддается сравнению: строением тела и его осанкой в изобразительных искусствах. Причем речь пойдет, конечно, не об отдельных мотивах, а о сложении в целом (*der allgemeine Habitus*). Можно ли таким способом исчерпывающе охарактеризовать стиль, это другой вопрос. Пока я оставляю его в стороне. Однако смысл подобного сопоставления стилевых форм с *человеческим* образом в том, что он непосредственно выражает духовное.

Римский барочный идеал телесности может быть определен так: вместо стройных и упругих фигур ренессанса появляются массивные, крупные, малоподвижные тела с преувеличенной мускулатурой и развевающимися одеяниями (тип Геркулеса).

Радостная легкость и гибкость исчезают. Все становится более тяжелым и прижимается к земле под гнетом своей тяжести. Лежащие фигуры тупо неподвижны, лишены какого-либо напряжения.

В то время как ренессанс чувствовал все тело и за облегающими одеяниями постоянно видел его очертания, барокко упивалось цельными массами. Лучше ощущалась материя, чем внутренняя структура и членение. Плоть здесь недостаточно твердая; она мягка,

бессильна и не обладает упругостью мускулатуры ренессанса. Члены связаны, несвободны и неподвижны в суставах; они находятся в плену у массы; фигура остается внутренне зажатой.

Но это лишь одна из сторон: массивность здесь всегда сочетается с сильным движением, которое достигает порой мощи и безудержного размаха. Изображение движения вообще основная цель барокко.

По мере развития стиля темп движения все ускоряется, становясь наконец торопливым и стремительным. Сравните изображения «Вознесения» у различных мастеров. «Вознесение» Тициана — это тихое и плавное движение вверх; у Корреджо — уже шумный полет; у Агостино Карраччи — почти молниеносная стремительность.

В качестве идеала видится не уравновешенное бытие, а состояние взволнованности. Всюду господствуют возбуждение и страсть; все, что раньше было простым и свободным выражением широко живущей природы, превращается в страстное напряжение. Спокойная поза становится воодушевленно-патетической или переходит к дикому порыву, словно бы задействована могучая сила, идущая на все во имя победы.

Как характерно изменились «Рабы» Сикстинской капеллы Микеланджело³⁵ в соответствующих образах галереи Фарнезе, созданных Карраччи! Сколько в них беспокойства, сколько изломов!

Все произвольные движения тела становятся тяжелыми, неловкими, требуют необычайной затраты сил.

Отдельные члены тела утрачивают свою самостоятельность, свою свободу. Малейшее движение требует участия всего корпуса.

Тело бессильно выразить крайние проявления экстаза и дикого восторга. И когда отдельные члены поддаются им, все оно в целом продолжает цепенеть в тяжелой неподвижности.

Нерасчетливая растрата энергии вовсе не обозначает избытка физических сил. Напротив, действие двигающихся членов неудовлетворительно, а вся власть над телом, осуществляемая импульсами духа, — весьма несовершенна.

Между волей и телом произошел разрыв. Кажется, что люди этого времени не умеют управлять своим телом и не вполне владеют своей волей: оживление и движение распределены неравномерно.

Состояние бессилия, вялости, аморфной покорности при стремительности движения отдельных частей становится со временем исключительным идеалом искусства.

Для примера сравните «Галатею» Рафаэля в вилле Фарнезина и то, как ее написал Агостино Карраччи в палаццо Фарнезе. Пример выбран очень скромный, но даже его вполне достаточно для выявления черт, характерных для барокко. У Карраччи движение живее, более аффектировано, но как далека вся фигура его Галатеи от легко несущей свое тело Галатеи Рафаэля! Масса ее тела тяжелее, она бессильно клонится к земле, безвольно подчиняясь законам тяготения*.

* Следует обратить внимание и на то, что Рафаэль разработал свою тему в вертикальном, а Карраччи — в горизонтальном формате.

В тех случаях когда тяжесть всего тела не могла быть выражена достаточно ярко, барокко прибегало к помощи огромных масс одеяний, для того чтобы при их помощи сделать контраст между взволнованным движением и тупой пассивностью целого более убедительным.

Так изображалось человеческое тело в Риме в последовавшее за ренессансом время*.

Нетрудно провести параллель в отношении архитектурной формы: массивность, тяжеловесность, неспособность собраться с силами, отсутствие гибкости и равномерного членения, наращивание движения и усиление экспрессии, страстная возбужденность, — здесь наблюдаются те же симптомы, что и при передаче человеческого тела.

Параллельна и эволюция этих видов искусства-, давление тяжести ослабевает и в середине XVII столетия архитектура вновь обращается к легкости. Но этот момент выходит за пределы нашего исследования.

5. У истоков этого искусства, естественно, не мог стоять никто иной, кроме *Микеланджело*, — насколько вообще позволительно связывать мировую судьбу искусства с именем отдельного человека. Микеланджело по праву присвоено имя «отца» барокко, но не за его «самовольность» в архитектуре — ибо произвол не бывает стилевым принципом, — а за его властную манеру обращения с телом и за его необычайную глуби* Флорентийцы очень долго оставались сдержанными, строгими, умеренными, чуждыми аффектов мастерами. В Венеции победило наслаждение бытием. Ломбардцы же предпочитали нарядность и грацию.

ну, которая могла найти себе выражение лишь в бесформенном. Современники называли эту черту «terribile»³⁶.

По поводу стиля Микеланджело, становившегося со временем все своеобразнее, я повторю несколько замечаний, заимствованных из характеристики А. Шпрингера: «Образы Микеланджело обладают гораздо большей силой, чем это бывает в природе. И в то время, как в античности все действия были проявлениями свободной личности и в любой момент могли быть сдержаны, а мотивы их — скрыты, мужчины и женщины Микеланджело, наоборот, представляются нам безвольными порождениями внутреннего чувства. Это чувство не оживляет гармонически и равномерно отдельные члены тела: одним оно дает всю полноту выражения, другие же оставляет тяжелыми и безжизненными»*, «...отсутствует равномерность одушевления», «...сверхчеловеческая сила одних частей и грузная тяжесть других». Массивное, почти геркулесовское строение тел. Впечатление беспокойства усилено открытым противопоставлением частей тела (контрапост). Напор чувств словно разрывает фигуры, но движение их сковано: лишь изредка чувство преодолевает косность массы — с тем большей силой и страстностью, чем упорнее было ее сопротивление. Некоторые образы Микеланджело, как говорил Я. Буркхардт, на первый взгляд дают впечатление не

* *Springer A Raffael und Michelangelo*. 2. Aufl. Bd. II. S. 247. Ср. статью Хенке (Henke) «Die Menschen Michelangelos im Verhältnis zur Antike» и (о Сикстинской капелле): *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. Bd. VII.

возвышенно-человеческого, а подспудно-чудовищного*.

б. Фигуры капеллы Медичи стали вершиной его искусства. Они полнее всего выражают дух, которым проникнут этот стиль. Глядя на эти так называемые аллегорические фигуры, не следует слишком много думать ни об аллегории, ни о месте, где они размещены. Эти образы Ночи и Дня, Вечера и Утра, распростертые, глухо вздыхающие, борющиеся со сном, с судорожно сведенными или безжизненно падающими членами, одержимы глубоким внутренним беспокойством и неудовлетворенностью, — тем настроением, которое у Микеланджело проявляется повсюду (как в стихотворениях, так и в статуях**) и которое можно было бы назвать мировой скорбью, если бы эти слова не стали плоскими и невыразительными.

Удивляешься как чуду тому, что Микеланджело удалось подчинить свои чувства пластической форме***. Но, быть может, еще удивительнее то, что он заставил и архитектуру служить выражением подобных мыслей. Все его сооружения носят печать индивидуальности, единственной в своем роде. Они передают личное настроение с силой и остротой, которых в архитектуре не достигал никто — ни до него, ни после.

* *Burckhardt. Cicerone. Bd. II. S. 434.*

** Мотивы капеллы Медичи подготовлены, даже предвосхищены обнаженными фигурами на парусах Сикстинской капеллы. Ср. «Вечер» с фигурой, находящейся между Кумской сивиллой и Исией (слева). Луврские «Рабы» вновь передают то же самое настроение. Финальной концепцией Микеланджело было абсолютное бессилие тела, состояние совершенного безволия (Флорентийская пьета и пьета Ронда-пини). *** *Springer A Op. C iL Bd. II. S. 262.*

7. Микеланджело нигде не воплотил счастливого бытия. Уже поэтому он стоит вне ренессанса. После довавшее за ренессансом время сурово по своей сути.

Эта суровость проявляется во всех сферах*: в религиозном самосознании светское вновь противопоставляется церковному, откровенное наслаждение радостями жизни — исчезает. Тассо избирает для своего христианского эпоса героя, утомленного миром**. В обществе, в социальных отношениях господствует сдержанность; вместо свободной грации ренессанса — серьезность и достоинство; вместо легкой и веселой игривости — торжественная и шумная роскошь; повсюду стремление только к величественному и значительному.

8. Интересно проследить, как проявился новый стиль в поэзии. Перемену настроения вполне выражают различия в языке *Ариосто* и *Тассо****. Достаточно сравнить начало «Неистового Роланда» (1516) с началом «Освобожденного Иерусалима» (1584).

Как просто, весело и оживленно начинает Ариосто:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, Le
cortesie, l'audaci imprese io canto, Che furo
al tempo, che passare i Mori D'Africa il
mare, e in Francia nocquer tanto...

* Отсылаю к труду Ранке, где представлены изменения во всей духовной жизни (*Ranke L. Römische Pabste*. 8. Aufl. Bd. I. S. 318ff.). ** Освобожденный Иерусалим. I. 9.

*** Маринизм³⁷ не имеет ничего общего с этим первым периодом барокко.

(Дам, рыцарей, оружие, влюбленность
И подвиги и доблесть я пою
Времен, когда, презревши отдаленность,
стремили мавры за ладьей ладью
на Францию...*)

И как отличается от него Тассо:

Canto l'armi pietose, e il Capitano Che il gran
sepulcro liberò di Cristo: Molto egli oprò col
senno e con la mano; Molto soffr[gv]i nel
glorioso acquisto: E invan l'Inferno a lui
s'oppose, e invano S'armò d'Asia e di Libia il
popol misto; Che il Ciel gli die favore...

(Пою мечи святые и героя, Который гроб
Христов освободил. Велик умом и дланью
тверд средь боя, Преград в борьбе он
много находил. Вотще Восток и Юг в
толпах, без строя, Вотще с ним ад на битву
выходил: Всегда Господь, под сенью
благодати, Сбирал его рассеянные рати**.)

Обратите внимание на преувеличенно торжественные эпитеты, на звучные окончания, на тяжелые повторения (*molto — molto; e invan — e invano*), на полновесное строение фраз и замедленный ритм целого.

Однако не только выражения, но и сами воззрения и образы становятся величественнее. О многом говорит, например, то, как изменяет саму Музу Тассо. Он

* Перевод Ю. Верховского. **
Перевод Д. Мина.

возносит ее в бескрайние небесные пространства и вместо лаврового венка дает ей золотую корону из вечных звезд*.

Щедро раздается эпитет «gran», и фантазия повсюду побуждается к значительным по замыслу и торжественности представлениям.

Ту же тенденцию мы можем найти еще раньше в чрезвычайно интересном примере, а именно в переделке, которой в середине XVI века *Берни* подверг «Влюбленного Роланда» *Боярдо* (приблизительно через пятьдесят лет после появления оригинала)**.

Где Боярдо пишет: «Анджелика кажется Утренней звездой, лилией сада, только что сорванной розой», у Берни: «Анджелика кажется сияющей Звездой Востока или, говоря по правде, Солнцем». Образ стал величественнее, масштабнее и звучнее. Боярдо слишком увлекался частным и прихотливым, он еще любил пестрое разнообразие раннего Ренессанса, детали и [их] множественность. Более позднее время стремилось к великому.

В целом можно сказать так: в то время как ренессанс любовно вникал в каждую деталь и интересовался ее отдельным существованием (так что искусство

* O Musa, tu che di caduchi allori,
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona... (I. 2)
[О Муза, ты, что с Пинда лавров бранных
Не возлагаешь на главу свою,
Но в золотом венце из звезд нетленных

Средь ангелов блаженствуешь в раю... — *Пер. Д. Мина*] ** С р . :
Ranke L. Zur Geschichte der italienischen Poesie // Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1835. Оттуда и заимствован настоящий пример. Поэма Боярдо появилась в 1494 году, переделка — в 1541 году.

не могло нарадоваться ни на разнообразие, ни на интимную обработку частностей), барокко отступило от этих задач. Оно потребовало не столько величия в деталях, сколько одного общего впечатления: *меньше созерцания, больше настроения.*

9. Несомненно, мы достигли здесь точки, которая находится за пределами анализа телесности в барокко. Ведь именно то, что барокко разрешается не только в одном мотиве человеческого тела, и составляет существенную черту стиля. Оно не способно понять ценность и индивидуальный смысл отдельных форм. Оно ценит лишь общее неопределимое впечатление от целого. Отдельное и ограниченное, пластическая форма — теряют свое значение; работа идет с *эффектами масс*, даже с самыми неуловимыми элементами: свет и тень становятся непосредственными средствами выражения. Иными словами, барокко недостает свойственной ренессансу удивительной интимности в переживании каждой формы. Воспринимая (живописную) картину целого, барокко больше не чувствует архитектурное тело так, будто сопереживает (с симпатией) движению каждого его члена. Воздействие света приобретает большее значение, чем форма.

Чем обусловлено такое понижение способности к пластическому сопереживанию? Я отказываюсь объяснить этот феномен. Кажется, что он определяется многими факторами; главный из них, пожалуй, рост интереса к «настроению», если употребить это слово в его современном смысле. Строгому стилю, в этой связи, угрожала двойная опасность. С одной стороны, культ настроения губит тонкость понимания телесно-

го, с другой стороны, новое требование заставило архитектуру тягаться с живописью, чьи художественные средства непосредственно предназначены для передачи настроения. Именно из-за этого живопись стала сугубо современным искусством; она — то искусство, где новаторы могут высказываться наиболее полно и прямо.

И тем не менее духу барокко ничто не могло заменить архитектуру как способ выражения. Она обладала исключительным свойством — способностью передавать *величественное*. Здесь мы касаемся самого нерва барокко. Его замыслы могут быть воплощены лишь в огромном. Церковная архитектура — то единственное место, где оно чувствует себя полностью удовлетворенным: *восхождение в Бесконечное, растворение в ощущении высшего могущества и непостижимости* — таков пафос постклассического времени. Отречение от понятного. Потребность в захватывающем*.

Архитектура барокко, и прежде всего гигантские пространства церквей, обволакивает сознание своего рода дурманом. Возникает одно смутное общее ощущение, постигнуть объект не удастся, внимание зрителя растворяется в бесконечном.

Заново разгоревшаяся религиозность иезуитства охотнее всего настраивалась на молитву посредством представления безграничных небесных пространств и несчетных хоров святых**. Люди упиваются, воображая невообразимое, жадно кидаются в пропасть бес* «Красота — для счастливого поколения, несчастное же нужно попытаться растрогать возвышенным» (Шиллер — Зюверпу). Ср.: *Springer // Raffael und Michelangelo* (предисловие ко второму изданию). ** Ignatii Loyolae. *Exercitia spiritualia*. Rome, 1548.

конечного. Но беспредметная восторженность свойственна не одним только иезуитам: не углубляясь в то, что и Джордано Бруно наслаждался блаженством этих чувств — величайшим мыслимым счастьем было для него восхождение в космос*, — я замечу, что иезуитство восприняло ценности, которым давно поклонялись. Уже в последние годы жизни Рафаэля мы встречаемся с подобной повышенной (сродни патологии) чувствительностью. Его святая Цецилия (1513)³⁸, молчаливо опустившая руки и неподвижно глядящая перед собой, но не затем, чтобы что-нибудь увидеть, а чтобы открытой душой отдаться овладевшей ею небесной музыке, была началом целого ряда картин, изображавших еще выразительнее и полнее подобное же настроение сладострастной расслабленности, восторженного экстаза или безысходной покорности и неземного блаженства.

Тоска души, жаждущей раствориться в бесконечном, не может довольствоваться законченными формами, чем-либо простым и доступным обозрению. Полуприкрытые глаза перестают воспринимать очарование прекрасной линии, появляется потребность в дополнительном скрытом воздействии: подавляющие размеры, неограниченные пространства, непостижимое волшебство света — вот идеалы нового искусства.

К. Юсти характеризует Пиранези как «современную по страстности натуру»: «бесконечность, мистерия возвышенного (в пространстве и [живописной] силе) — его среда»**. Слова эти глубоко т и п и ч н ы .

* «Если хотите, любите женщину, но не забывайте поклоняться бесконечному».

** *Justi C. Winckelmann und seine Zeitgenossen. 1898. Bd. I. S. 254.*

10. Никто не станет отрицать необыкновенной близости нашего времени итальянскому барокко. По крайней мере неоспоримо совпадение отдельных явлений. Теми же аффектами манипулирует *Рихард Вагнер*. «Ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust! [Испить — погрузиться — неосознанно — высшее наслаждение!]

Его творческая манера совершенно совпадает с пониманием форм, и неслучайно он обращается именно к *Палестрине**. Палестрина — современник барокко**.

Мы не привыкли относить искусство Палестрины к барокко. И все-таки сравнительный стилистический анализ должен указать на их родство; там, где одно искусство начинает вырождаться, другое лишь обретает свою сущность. То, что в архитектуре отвергается и ощущается как противоречащее ее основам, может быть вполне уместно в музыке, поскольку она по своей природе создана для передачи неопределенных (*formlose*) настроений. Вытеснение замкнуто-ритмической фразы, строгой систематической конструкции и наглядно-ясного членения в музыке может способствовать более выразительной передаче настроения и даже быть просто необходимым там, где в архитектуре уже были бы нарушены ее естественные границы. В музыке можно считать достижением тот «элемент жизни» в творениях Палестрины, который называли «скрытым ритмом (*Latenz des Rhythmus*)» (Амброс)

* *Wagner R* Sämtliche Werke. Bd. IX. S. 98.

** Подобные мысли часто встречаются у Ницше. Ср. «Человеческое, слишком человеческое» (I. 219, Религиозное происхождение новой музыки; II. 144, О стиле барокко; или II. 134, Как после новой музыки душа приходит в движение)³⁹.

или «нарушением такта (A-tactisches)» (Зейдль)*. В архитектуре же нечто подобное означало бы разложение.

Ее (архитектуры) расцвет обусловлен всеобщим и сильным чувством — счастьем формировать и ограничивать материю. Ренессанс обладал таким чувством. Высшая красота, «conspinnitas», есть, по словам Альберти, «некое врожденное душам знание»⁴⁰. Она есть состояние совершенства, цель, к которой стремится природа во всех своих произведениях**. Где бы нам ни встретилось что-либо совершенное, мы всегда почувствуем его присутствие, ибо по природе своей нуждаемся в нем: «...от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением»⁴¹.

Совершенное есть точная середина между двумя крайностями — недостаточным и чрезмерным. Для искусства же бесформенного нет никаких ограничений, никакого исчерпывающего и законченного выражения.

В классическую пору ренессанса люди чувствовали так же, как в классическую античную эпоху. И чтобы со всей силой показать всемирно-историческую противоположность барокко ренессансу, мне не приходит в голову лучшего, чем привести слова Юсти, описывающие художественное чувство Винкельмана, этой классически настроенной природы: «Мера и форма, простота и благородство линий, покой души и

* Seidl A Vom Musikalisch-Erhabenen. Leipziger Dissertation. 1887. S. 126; Ambros A W. Geschichte der Musik. Leipzig, 1880-1882. Bd. IV. S. 57.

** «Ибо все, что производит природа, все это соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было *вполне (absolute) совершенно*» {Альберти. Т. I. Кн. IX. Гл. V. С. 318}.

Ренессанс и барокко

тонкое восприятие — таковы были великие слова его художественного Евангелия. Кристально чистая вода была его излюбленным символом»*. Стоит только назвать антипод каждому из перечисленных понятий, и сущность нового искусства будет определена.

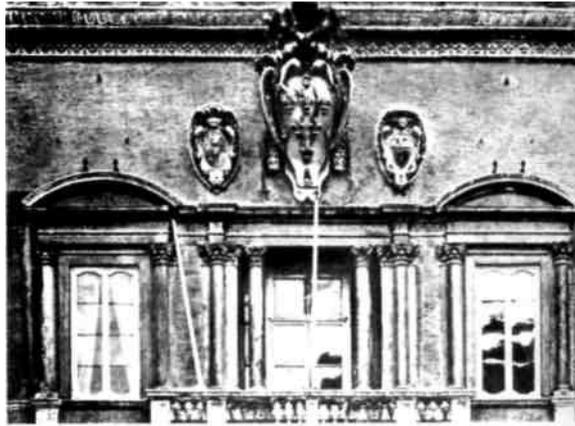
* *Justi C. Op. dt. Bd. II. S. 364.*



1. Д. Браманте. Палаццо Канцеллерия, двор. 1526



2. А. да Сангалло. (1513-1534), Микеланджело (с 1547 г.), Виньола, Дж. делла Порта. 1513-1589. Палаццо Фарнезе
3. Палаццо Фарнезе, фрагмент фасада. 1513-1589
4. Палаццо Фарнезе, двор. 1513-1589





5. *А. да Сангалло*. Палаццо Саккетти. 1543
6. *Б. Амманати*. Палаццо Русполи. 1556-1586



R
U



7. А. да Сангалло. Сала Реджа (Королевский зал) в Ватиканском дворце. 1537



8. А. да Сангалло. Сан Спирито ин Сассиа.
Начало строительства — 1538

1 T'' B • & * ■ ' . " — ◀

Ш	1 J J	Я	Г	2
		^		■ 1
		4		

J. I ■ WW





9. *Микеланджело*. Библиотека Лауренциана во Флоренции, вестибюль. Проект— 1525
10. *Микеланджело*. Лестница библиотеки Лауренциана во Флоренции. 1559
11. *Микеланджело*. Гробница Папы Юлия II в Сан Пьетро ин Винколи. 1542-1545



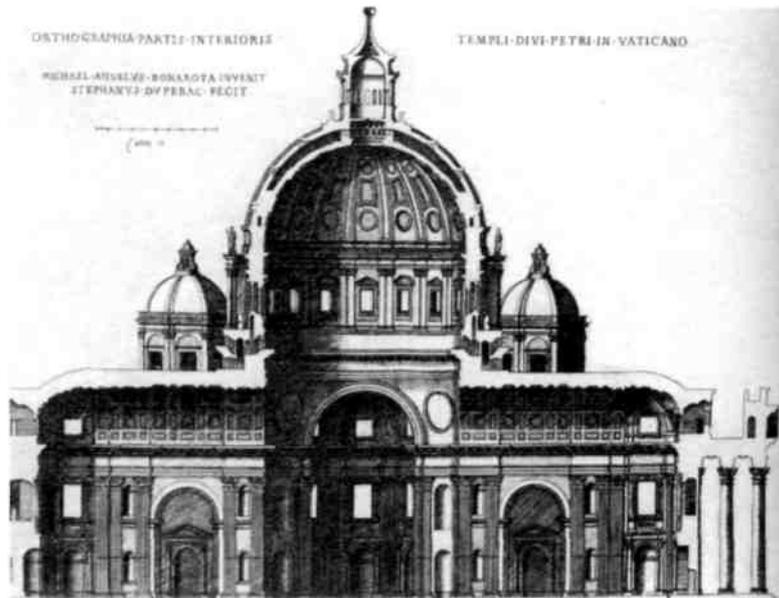
12. *Микеланджело*. Капитолий. Дворец консерваторов.
Начало строительства — 1560

13. *Микеланджело*. Санта Мария дельи Анжели. 1561-1566

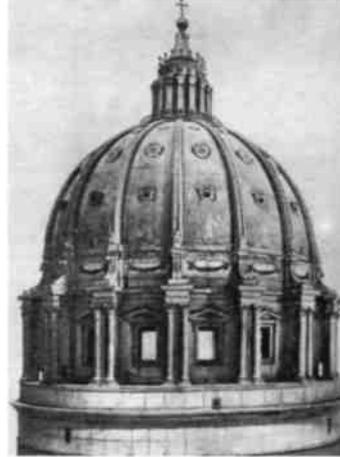




14. Микеланджело.
Порта Пиа. 1561
15. Микеланджело.
Порта Пиа, портал. 1561



Собор Св. Петра. *К. Мадерна*,
1607-1612; купол (*Микеланджело*
— с *Дж. делла Порта* — с 1588
Микеланджело. Собор Св. Петра.
Разрез. По Э. Дюпераку. 1569 (?)
Деревянная модель купола
собора Св. Петра. Рим. Музеи
Ватикана. 1558-1561 Собор Св.
Петра: главный фасад





20. К. Мадерна. Интерьер собора Св. Петра. 1624-1633

*"
I→vT



In
ji ^54

.Til

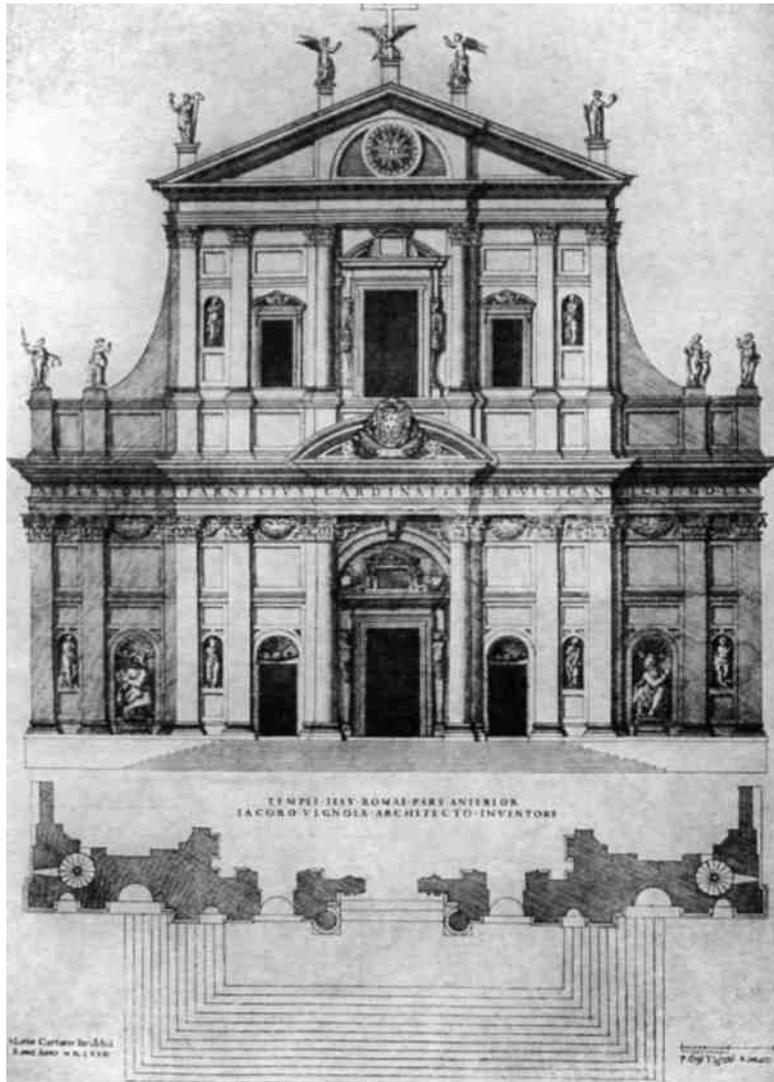
4~



T: **f** ||



21. Дж. делла Порта. Санта Катарина деи Фунари. 1564



22. Виньола. Проект фасада ИльДжезу. 1568



23. Дж. делла Порта. Иль Джезу. 1575-1584



24. *К. Мадерна*. *Санта Сусанна*. 1603
25. *Дж. делла Порта*. *Санта Мария ай Монти*. 1580



** nHHBB



26. Дж. Б. Сориа. Сан Грегорио Магно. 1630-1633



27. Дж. делла Порта. Двор университета Сapiенца. 1602.
Ф. Вормини. Сант Иво. Начало строительства— 1642

28. *П. да Кортона*. Санта Мария делла Паче.
Начало строительства — 1655



29. *Б. Перуцци*. Вилла Фарнезина. 1509-1511
30. *А. Липпи*. Вилла Медичи. 1574-1580





- 31. Дж. Вазанцио.
Вилла Боргезе.
1613
- 32. Д. Фонтана.
Аква Феличе.
1585-1588

Hi ; '-ГТПЬ: ~ :.il.' П'Т^§Г»

III

Развитие архитектурных типов

Глава I. ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА

1. *Центрические и вытянутые в плане постройки.* Идеалом ренессанса был центрический храм с куполом. В этой форме век нашел совершеннейшее свое выражение, и во славу ее послужили лучшие его силы*. В противоположность сооружениям продольного типа идея центрической постройки есть совершенная цельность и законченность. Внешний вид и внутренняя отделка вполне соответствуют друг другу, здание со всех сторон производит одинаковое впечатление. Всякая линия (внутри или снаружи) обусловлена единой, равномерно все объединяющей центральной силой. Именно в этом и кроется характерное для зданий этого типа впечатление спокойствия и постоянства. Все четыре ветви креста находятся в полном равновесии; нет ни беспокойства, ни движения; свет купола равномерно льется из центра во все стороны. Повсюду — законченное, совершенное *бытие*.

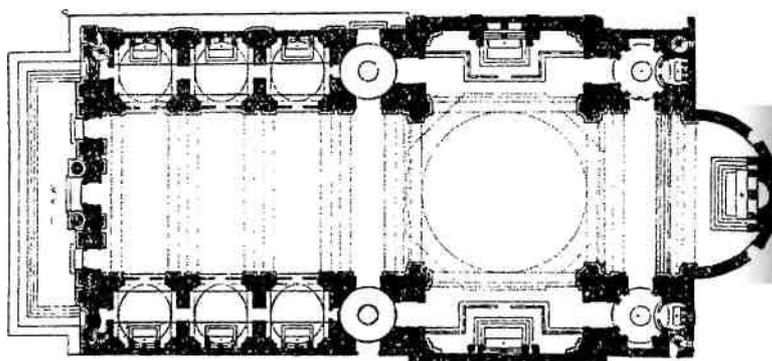
Искусство барокко не сохранило этот идеал. Виньо-ла обратился в Иль Джезу к новому продольному типу постройки, и образец этот не только определил новые здания последовавшего времени, но и подчинил своим требованиям даже собор Св. Петра. Сколько бы ни говорили здесь о преимуществах вытянутого плана,

* *Burckhardt. Renaissance.*

о его большем удобстве для совершения богослужений, вовсе не эти соображения стали решающими для барокко. Не они также заставляли ренессанс придерживаться центрической системы.

Можно, конечно, объяснить это эстетическими соображениями. В одном случае мы имеем определенное указание на действенность этих факторов: вопрос о том, какой тип — центрический или продольный — избрать для плана при сооружении Иль Реденторе в Венеции, был разрешен ссылкой на красоту Иль Дже-зу*. Я не стал бы делать выводов из единичного случая, если бы подобная переменна не замечалась повсюду: в декоративном искусстве наблюдался переход от круглых форм к овальным, от квадратных к прямоугольным и т. д. Прибегая к понятиям психологии, искусство отказывается от спокойствия и умиротворенности, требуя движения и незавершенности. Законченность отвергнута; чарующей начинает казаться напряженность. Центрическое здание воспринимается одним взглядом целиком и полностью. Оно предстает как нечто абсолютно совершенное, не требующее изменений и продолжения. Оно лишь радуется своему спокойному существованию. Вытянутое в плане здание, напротив, как бы вечно стремится в указанном ему направлении. Вытянутый в плане, увенчанный куполом храм предельно усиливает это впечатление: кажется, будто волшебная сила увлекает вошедшего навстречу свету, льющемуся с высоты. Сам купол словно вырастает по мере приближения к нему, раздается перед нашими взорами, и это очарование становления вполне гармонирует с замыслом барокко.

**Dohme R. Norditalienische Zentralbauten //Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. Bd. V.*



9. Виньола. Иль Джезу, план. 1568

Отличие от горизонтального устремления готики заключается здесь в том, что барокко обыгрывает взаимодействие двух моментов: продольного нефа, оканчивающегося апсидой, и всеобъемлющего купола. Первый делается такой длины, чтобы купол не казался надстройкой, чтобы его централизирующая сила распространялась на все здание.

Длина корпуса вытянутого в плане храма едва достигает двух диаметров купола. При этом внутри него создается единое пространство с капеллами по сторонам, благодаря чему купол может раскинуться во всю ширину здания. Типичный образец: Иль Джезу работы Виньолы (1568) (рис. 9).

Более ранние симптомы этого приема: Браманте, в конце концов, сам выработал для собора Св. Петра новый план вытянутой формы (по свидетельству Онофрио Панвинио, «de basilica Vaticana»). Самостоятельно ли? Здесь уместно сослаться на разрез здания, кото-186

рый приводит Геймюллер*. Вытянутое в плане сооружение проектировали также Рафаэль** и А. да Сангалло. Весьма влиятельными были, конечно, последние доводы Микеланджело в пользу продольного типа: Сан Джованни деи Фьорентини и Санта Мария дельи Анжели. Но решающий шаг — это перестройка собора Св. Петра. В церквах меньших размеров место сферического внутреннего пространства занимает *овальное*. Первый (?) подобный проект появляется у Серлио***; но встречается эта форма не часто. В Риме: Сант Андреа Виньолы (овальный купол над прямоугольным нефом, 1552); Сан Джакомо дельи Инкурабили Ф. да Вольтерра; Сант Андреа Бернини; Сан Карло алле Куаттро Фонтане Борромини и др. (рис. 10). Центрические храмы в чистом виде появляются вновь лишь во второй период барокко, когда в нем обозначилось иное жизнеощущение. Северная Италия же никогда не отказывалась от этих форм; там никогда не исчезали совершенно ни картины существования (в изобразительных искусствах), ни формы *бытия* (в архитектуре).

2. *Системы фасада*. Центрическое здание может обойтись без фасада; вытянутое же в плане безусловно нуждается в нем. В трактовке архитекторов барокко фасад стал великолепнейшим, бросающимся в глаза

* *Geymüller H.* Die ursprünglichen Entwürfe... Ил. 25. Фиг. 3. ** Согласно критике А. да Сангалло, собор по этому проекту был бы очень темным: «*Detta nave sarà ischurissima []*» (**Vasari.* V. 477). Следует принять во внимание, что Рафаэль рассчитывал на живописное впечатление контраста между темным нефом и светлым подкупольным пространством. Ср. подобную мрачно-живописную архитектуру «Элиодора». *** *Serlio.* Op. C iL Lib. V. Fol. 204.

10. Планы церквей *Виньолы*:

- а) Сант Андреа на виа Фламиния (1552);
- б) С а н т А н н а деи Палафреньери (1572)

предварением, которое не имело органической связи с внутренним его убранством. Даже боковые фасады оставались в полном пренебрежении.

В противоположность ренессансу, который перепробовал бесконечное количество форм (большая их часть осталась в проектах), барокко сразу же дает определенный тип фасада, развитие которого очень ясно. Фасад этот состоит из двух ярусов — нижнего, по высоте капелл, и верхнего, несколько более узкого и соответствующего по ширине центральному нефу. Верхний ярус часто намного выше нефа и увенчан фронтоном, по бокам располагаются волюты. Лишь в очень редких случаях верхний этаж равен по ширине

нижнему. Стена расчленена пилястрами так, чтобы внизу образовалось пять, а наверху — три поля; при меньшем масштабе — три и одно. Центральные интервалы, предназначенные для портала и верхнего окна, несколько шире; другие плоскости заполнены нишами и прямоугольными углублениями.

Этот тип в его почти схематической чистоте воплощен в фасаде Сан Спирито ин Сассиа*. Он еще не может быть назван барочным, но уже содержит элементы, в появлении и группировке которых несомненно сказывается новый стиль.

Членение простыми пилястрами кажется при увеличении пропорций здания недостаточным; появляются сдвоенные пилястры, их оттеняют по обе стороны полупилястры, возникает форма пучка сдвоенных пилястр и т. д.

Колонна никогда не исчезала окончательно, но лишь в XVII столетии она вновь возвращается к активному функционированию, и с этих пор ее применение не ограничивается лишь пределами портала, но распространяется на весь фасад. Однако пришлось долго ждать, пока к ней возвратилось право на свободное существование. Вначале она еще наполовину или по меньшей мере на четверть утоплена в стену. Санта Мария ин Кампителли работы К. Райнальди (1665) дает один из первых примеров совершенно самостоятельной колонны. Ее сопровождает лишь одна пиляст-*. Автором обыкновенно называют А. да Сангалло. Г. Миланези приписывает ее Б. Перуцци (*Vasari*. IV. P. 604), и, как мне кажется, без основания. Внутренняя отделка, во всяком случае, принадлежит Сангалло, но постройку довел до конца не он сам, а Оттавиано Маскерино, — он заканчивал фасад уже при Сиксте V (*Baglione*. Op. cit. P. 94). Сравнение с остальными работами последнего позволяет заключить, что во всем существенном он придерживался рисунка Сангалло.

ра. Ордера делящих плоскость стены пилястр, которые раньше были одинаковыми в верхнем и нижнем ярусе, впоследствии, как правило, стали различными. Обыкновенно за коринфским (реже дорическим) ордером следовал композитный. Как и в поздней античности, излюбленной стала «беспокойная» капитель с листьями. Новым в ней был характер листвы: вместо зубчатого аканта появились мягкие, округленные формы*. Начиная с А. да Сангалло, этот образец становится преобладающим; он есть также в «Regola» Винь-олы. Фриз и архитрав свободны от орнамента, но на фризе нижнего яруса делается обычно надпись (посвящение), которая позже, когда изломы карниза стали многочисленнее, без всякого чувства меры расположилась и на них (например, в Сант Иньяцио (1636), в Санти Амброджо э Карло и др.).

От капители к капители протянуты венки, или же пространство заполняется картушем. Разграничение таких своеобразных зон, занятых капителями, началось еще в эпоху Ренессанса. Этот мотив встречался в римских триумфальных арках. Вначале только одна рама без заполнения; затем появились венки или картуши, приобретающие все более роскошные формы, так что наконец не оставалось ни одного незаполненного местечка. Траптовка в верхнем и в нижнем ярусе различна, так же как и внешние плоскости стены отделяются иначе, чем внутренние. Об этом речь будет ниже.

* Античная римская архитектура уже произвела подобное преобразование греческой капители. Она избрала *Acanthus mollis* (мягкий акант) вместо *Acanthus spinosa* (акант с шипами).

Плоскости между пилястрами разделяются вначале полуциркульными (незаполненными) нишами; под нишами и над ними — прямоугольные углубления (или же прямоугольные выступающие плиты). Но уже в 1670-е годы, когда стиль становится совершенно суровым, полукруглых в плане ниш начинают избегать, и если сохраняют их, то лишь в более свободном верхнем ярусе. Внизу же их место занимают прямоугольные оконные обрамления (см. фасад Иль Джезу по проектам Виньола и Дж. делла Порта). В любом случае нишу отныне поглощает фронтонная композиция, и таким образом проявляется одна из самых радикальных мыслей барокко: вся мощь украшения переброшена наверх. Фронтон ниши больше не опирается на полуколонны или пилястры. Богато украшенный и сильно выступающий вперед, он покоится на роскошных консолях, которые смыкаются простыми желобками или поясками. Основание фронтона обычно имеет просветы, для того чтобы избежать замкнутой горизонтали. Нижний карниз подобным образом поддерживают стоячие консоли или удлинения поясков. Легкий веночек довершает убранство. Но и сама ниша не должна здесь производить впечатления пустой впадины, в эпоху барокко она немислима без статуи. Охваченные страстным движением, фигуры этого периода вместе с пышным архитектурным обрамлением создают единое целое, наполненное восхитительным движением.

Профилированные плиты, которые можно принять за попытку рельефа (как это впервые спроектировал Микеланджело для Сан Лоренцо во Флоренции), прошли в миниатюре тот же путь развития. Они также

вписаны в бросающий сильную тень фронто́н, у основания их — легкие украшения, а поле заполняется все богаче.

Благодаря многочисленным выступающим вперед колоннам, первоначально простой и игравший подчиненную роль портал постепенно становится главной частью фасада. Он приобретает собственный фронто́н, и даже двойной — включенные один внутри другого сегмент и треугольник.

Окно верхнего этажа также получает большее значение в композиции: вместо лишеного украшений круглого отверстия появляется роскошное окно, в обрамлении которого архитектурный декор проемов достигает своего пика.

Форма волют очень долго не складывается окончательно: первые волюты, созданные Альберти в Санта Мария Новелла и украшенные мертвой инкрустацией, не находят себе повторения. Волюты Туринского собора и Сант Агостино в Риме свидетельствуют о большой неуверенности по отношению к этой форме. Микеланджело планировал заменить волюты в Сан Лоренцо прислоненными к стене колоссальными статуями юношей. Виньола дал простой, довольно крутой скат, лишенный орнамента (подобно тому как в другом месте, у купола собора Св. Петра, сделал Браманте). У Сангалло больше движения — например, в Сан Спирито, подобные же формы — в его проекте фасада собора Св. Петра. Ему подражал молодой Джакомо делла Порта в Санта Катарина деи Фунари: он пытался добиться большей связи с массой здания, добавив к верхнему окончанию волюты загнутый назад трилистник. Очень причудливо была решена подоб-

ная задача в Сан Джироламо (М. Лунги Старший) и особенно в Санта Мария Транспонтина (Маскерино): волюта в виде ската, как у Виньолы, заканчивающаяся спиралью и увенчанная женской головкой с ионической капителлю. Здесь очевидна попытка создания формы, напоминающей кариатиду. Она, однако, вполне удалась лишь впоследствии Лунги Младшему в Сан-ти Винченцо э Анастасио и в Сант Антонио деи Пор-тогези, где эта задача была разрешена свободно и с блеском. Промежуточную форму нашел Джакомо дел-ла Порта (Иль Джезу): волюта у него тяжела, но полна жизни; нижний валик сильно выделен, как и подобает в суровом стиле. Наконец, Мадерна придал линиям волюты характер страстного напряжения (Санта Сусанна). В более позднем барокко волюта утрачивает свою массивность и трактуется как вогнутый внутрь контрфорс (в названных выше сооружениях М. Лунги Младшего, в виде пальмовых ветвей — в Сан Марчелло работы Фонтана и др.).

Флорентийская волюта (очень незначительная деталь) словно бы сломана посередине — она составлена из двух частей различной формы. Стремление к подъему и сильному движению во Флоренции совершенно отсутствовало (см., например, Санта Тринита). Еще дальше от образцов римского барокко отступили венецианские декораторы, превратившие волюту в простое арабесковое завершение (см. Санта Мария аи Скальци работы Сальви).

В более тяжеловесной манере края фронтона подчеркивались широкими акротериями, что усиливало его горизонтальное значение. Дать отзвучать мотиву пилястры в затихающих отголосках (статуях, обели-

сках, канделябрах, пламенниках) не входило в намерения барокко. Виньола еще использовал статуи для Иль Джезу, делла Порта же отказался от всех подобных форм. Создавая венчающую часть здания, барокко искало форму, состоящую из большого числа подобных элементов (Massenform), — такую как, например, балюстрада, равномерно проходящая вдоль всего фасада. Пример тому дает и Мадерна в Санта Сусанна (он может быть оправдан лишь балюстрадами на стенах по обе стороны фасада).

Ступени перед церковью также стали рассматриваться как многочастная, («массовая») форма: их сооружают уже не только перед главным входом, а кладут во всю ширину фасада (форма ступеней перед Санта Сусанна нарушена современной реставрацией). Даже большие лестницы, как в стоящем на вершине Целия Сан Грегорио Магно, совершенно лишены какого-либо членения, для того чтобы их горизонталь могли обнаружить всю свою мощь. Вообще же лестницы сооружались незначительной высоты; они соответствовали цоколю церкви, а эту часть здания барокко сделало очень низкой. Теоретики ренессанса, напротив, требовали для нее максимальной высоты: чем выше, тем величественнее. Так говорит Альберти⁴², а затем и Серлио.

Вот то, что можно сказать о формировании отдельных элементов. Но как бы своеобразны они ни были, сущность стиля выражают все же не они. Самыми важными остаются новые принципы композиции.

Ниша и профилированная рама — элементы декора плоскостей. В Сан Спирито они размещены таким образом, что ниша занимает середину плоскости, а над и

под нею на равных расстояниях находится по одной раме. И ниша, и рамы окружены со всех сторон ничем не заполненной поверхностью, производящей приятное впечатление. Таков взгляд ренессанса на эту проблему. Барокко ввело новый закон: плоскость перестает трактоваться как замкнутое целое, нуждающееся в приятной отделке. Теперь ниши кажутся сдавленными пилястрами, вокруг них остается слишком мало свободного пространства, и поэтому они стремятся вверх. Спокойное расположение ниш в середине плоскости нарушено: черты стремления вверх придаются декору, но и само положение в поле свидетельствует о тяге к восхождению. Обыкновенно они доходят до зоны, принадлежащей капителям, и часто даже нарушают границу последней.

Подобная композиция должна, конечно, вызывать ощущение тревоги и, пожалуй, даже страха, если бы этот конфликт не был как-либо разрешен. И разрешение это действительно дается — в верхнем ярусе. Возбуждение здесь утихает, поверхность и заполняющие ее элементы приходят к умиротворенному равновесию.

Такой эволюции вертикали соответствуют изменения по горизонтали.

Сан Спирито дал фасад с пятью равномерно расположенными друг подле друга интервалами пилястр — с тем единственным отступлением, что средние интервалы шире боковых. Эту координацию барокко заменило энергичной субординацией. Однако не в том смысле, в каком понимал ее ренессанс. Ренессанс тоже расчленял фасад на независимые и подчиненные части. Обыкновенно это доминирующий централь-

Ренессанс и барокко

ный корпус с небольшими угловыми постройками; последние соединены с главным корпусом при помощи слегка отступающих назад частей. Но подчиненные элементы архитектурного целого — и это самое главное — всегда сохраняли свою самостоятельность и индивидуальность, как бы зависимы они ни были. Им было предоставлено право свободного развития. Ни одна их линия не вызывает мысли, что они должны отречься от своей сущности во имя другой, более сильной воли. Барокко, напротив, не признает за частностями права на отдельное существование: все остается заключенным в общую массу. Горизонтальное членение здесь состоит в том, что средняя часть здания выступает вперед, а боковые ступенчато отодвигаются, оставаясь бесформенными и нерасчлененными. Украшения и колонны не распределяются равномерно по всей ширине фасада, но по мере приближения к середине пилястры заменяются полуколоннами, полуколонны — трехчетвертными колоннами. И в то время как угловые поля остаются пустыми, в середине фасада развертывается все великолепие декорации.

Если еще прибавить, что в пропорциях здания барочная архитектура проявила стремление к колоссальному, то, пожалуй, будут исчерпаны все законы, по которым создавались фасады, заставившие в короткое время не только Рим, но и всю Италию окончательно забыть ренессанс.

Во втором своем периоде барокко утратило вкус к горизонтальным и вертикальным акцентам; оно стало декорировать поверхность равномерно (уже в Сант Андреа делла Балле, 1665). В Северной Италии,

и прежде всего в Венеции, обо всем этом не было никогда и речи.

Барокко равнодушно к органичной обработке всего корпуса церкви. Боковые стороны остаются в полном пренебрежении, и это совершенно не скрывается. Богатая отделка главной части (Корф) здания кажется вполне достаточной; остальное же может остаться лишь слегка намеченным. Вместо травертина здесь используют кирпич; окна капелл первоначально еще опоясаны скудным рядом лизен, затем обходятся и без них. Со временем с боковых фасадов исчезают и волюты, обыкновенно повторявшиеся, вслед за волютами главного фасада, на отступающем назад верхнем ярусе. Поразительнейший пример этого равнодушия: боковые стороны Санта Мария деи Мираколи и Санта Мария дель Монте⁴³, образующие вход на Корсо.

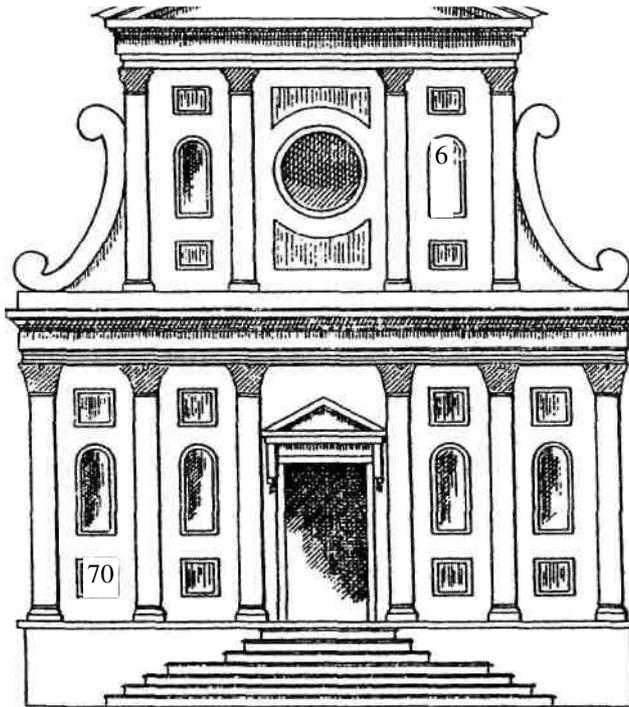
Из обрамляющих храм форм интереса теперь заслуживали, конечно, лишь те, которые располагались перед его главным фасадом. Браманте для своих центральных построек проектировал охватывавшее их со всех сторон окружение (например, великолепное обрамление из портиков, в которое он хотел оправить собор Св. Петра). Барокко принципиально не интересовалось корпусом и стремилось, наоборот, помешать взгляду двигаться в сторону. То, что скрыто за фасадом, должно быть неожиданным. Зато перед ним самим создавалось как можно более обширное свободное пространство, — барокко были необходимы большие площади. Самый великолепный пример: колоннады Бернини.

3. *Историческое развитие фасада.* Выше было сказано, что схему всех позднейших фасадов дал *Сан Спирито*: в нем все — еще в зародыше, без окончательного решения. Вверху и внизу один и тот же ордер, середина фасада не выступает вперед, антаблемент остается совершенно спокойным и неразорванным (рис. 11).

Фасад *Санта Катарина деи Фунари* работы Джакомо делла Порта: его первенец, закончен в 1564 году. Налицо новое чувство формы, но оно проявляется лишь в намеках.

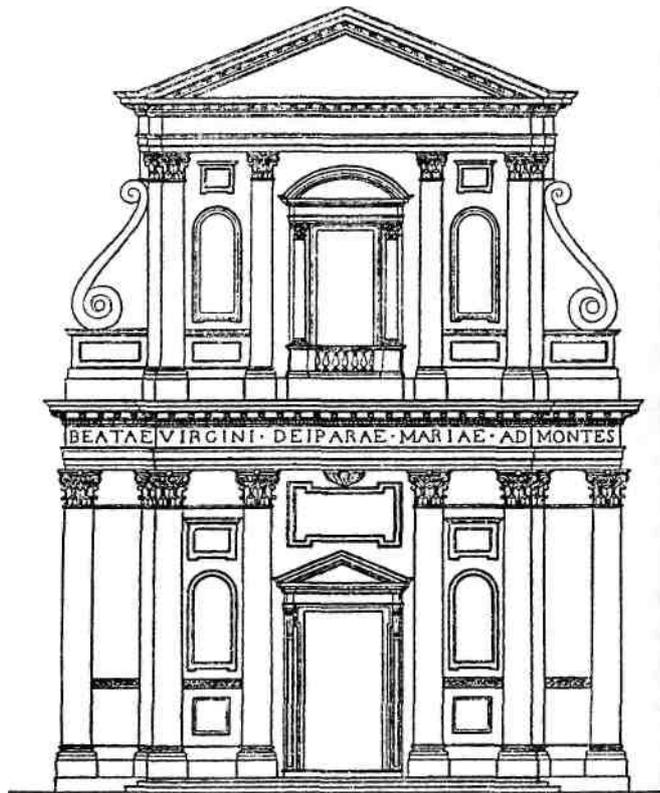
Пилястры обеих этажей пока еще одного ордера, но заполнение поверхности вверху и внизу различно: внизу — тесно, использовано все пространство; в верхнем ярусе — свободнее. Зона капителей украшена сочными венками. Горизонтальное развитие следующее: три средних поля с антаблементом выдвинуты вперед; угловые пилястры изломаны по одной. Вход, приобретая свободные колонны, становится значительнее. В целом пока еще наблюдается скромная стройность*.

Иль Джезу в Риме: первое крупное сооружение делла Порта, где он выступил в качестве преемника Виньолы. Изменения в планах последнего, предпринятые делла Порта, в высшей степени интересны. Мы проникаем здесь в интимнейшие тайны роста (*Wachsthum*) стиля. Но прежде, чем перейти к этому исследованию, я хотел бы коснуться небольшого фасада *Санта Ма*.* Фасад Сантиссима Аннунциата в Генуе неправильно приписывается римскому делла Порта. Он сооружен его миланским однофамильцем, что можно было бы заключить уже из принципиально разных стилей.



11. А. да Сангалло. Сан Спирито ин Сассиа, схема фасада. Начало строительства — 1538

рия ай Монти (рис. 12), который, правда, возник после Иль Джезу (закончен в 1580), но о котором нужно говорить в связи с только что рассмотренной Санта Катариной. Он показывает тот же тип, но на шестнадцать лет позже.



12. Дж. делла Порта. Санта Мария ай Монти. 1580. По П. М. Летаруйи

Фасад становится тяжелее, и он более подвижен. Цоколь низкий, пилястры широкие, над первым их ярусом — внушительный аттик, благодаря которому нижнему этажу обеспечено превосходство. Атик доходит до верхнего окна. Фронтон — широко расплыв-

шийся. Горизонтальное развитие: внешние поля вместе с волютами отступили назад. С угловой пилястрой центральной части они соединены при помощи полу-пилястры так, что получается уступ, которого еще нет в Санта Катарина. Пластика декора усиливается по направлению к середине фасада; угловые поля — узкие и совершенно пустые; зона капителей здесь заполнена слабо. Вертикальное развитие: внизу — коринфский ордер, вверху — композитный. Профилированные плиты над нишами и под ними энергично контрастируют между собой: нижние соответствуют цоколю, имеют квадратную форму и кажутся стесненными; верхние — свободнее и богаче по украшению. Следующий контраст в трактовке: различия этажей. Над порталом находится дающая сильную тень плита, нарушающая границу зоны капителей. Вверху все формы — спокойнее. Противопоставление, однако, еще не выявлено с достаточной ясностью и силой. В целом этот фасад — один из прекраснейших в этом стиле.

ИльДжезу: типичное произведение Виньола в стиле барокко. Он умер в 1573 году, когда фасад еще не был начат. Преемник Виньола, Джакомо делла Порта, создал новый проект и закончил фасад в 1575 году (рис. 4).

Система в обоих случаях принята одинаковая: боковые поля отодвинуты назад, членение — с помощью парных пилястр, главный акцент сделан на середине. Здесь пилястры сменяются колоннами, а поле портала увенчано собственным фронтоном. Но как изменилось впечатление, несмотря на кажущуюся незначительность перемен в способе выражения! Каким спокойным и ясным кажется Виньола по сравнению

с делла Порта; он трогает нас почти так же, как в ренессансе. И действительно, впечатление от фасада обусловлено главным образом старой склонностью к определенному членению и ощущением самостоятельности отдельной детали.

Первое существенное отличие лежит во взаимоотношении этажей: у Виньолы они равноценны, у делла Порта нижнему этажу придано решительное превосходство, остальные части здания представляются лишь надстройкой. Благодаря этому упрощению увеличивается мощь фасада.

Этажи разбиваются двоякими пилястрами. Виньола, чтобы добиться меньших по площади поверхностей, воспользовался еще одним способом членения, протянув на высоте $\frac{2}{3}$ нижнего этажа и $\frac{3}{4}$ верхнего гуртовой карниз. Созданные таким образом поля обладают простыми, рациональными пропорциями: они заполнены нишами или обведены одномерной рамкой, но в любом случае трактованы как обладающие самостоятельностью формы. Даже связанным попарно пилястрам Виньоле удалось вернуть свободу: он ввел между ними ниши и рамки, которые смотрятся как отдельные самостоятельные части, а не как общая масса.

Делла Порта совершенно отказался от этого принципа. Он сдвинул пилястры насколько возможно, удалив все промежуточные украшения. Поверхности у него остались во всей их нерасчлененной целостности (узкий пояс на $\frac{1}{7}$ высоты этажа едва ли сколько-нибудь меняет впечатление). Масса действует именно как масса; поля, ограниченные пилястрами,

случайны по своим формам и благодаря отсутствию рам приобретают самостоятельное значение. Далее, Порта не допустил разрыва стен большими нишами, как это делал Виньола, расположивший их на угловых полях в качестве противовеса порталу. Эти поля Порта оставил пустыми, чем достиг впечатления массивной замкнутости, которое разрешается только в середине фасада, и то лишь условно: пластика колонн беднее, и главный портал не образует свободного, напоминающего мотив триумфальной арки проема, как это было у Виньолы. Однако, при всей сдержанности, и горизонтальное, и вертикальное развитие выявляются здесь с полной силой, и впервые — в столь больших соотношениях. Преобладают такие элементы, как цоколь, карниз, аттик, фронтон и волюты; тяжеловесность их увеличилась. Архитектура пришла здесь к выражению почти угнетающей серьезности.

Другая церковь, которая приписывается Джакомо делла Порта, — *Сан Луиджи деи Франчези*. Она находится вне основной линии развития, даже больше: от нее веет такой робостью, что едва ли можно возложить ответственность за ее создание на мастера Санта Мария аи Монти и Иль Джезу*. Этот скучный фасад не обнаруживает и следа тех принципов, которые с возрастающей силой показывали творения Джакомо. По образу Санта Мария дель Анима в верхнем этаже фасада* Согласно Вазари (Т. I. Введение... Об архитектуре. Гл. I. С. 67—68), фасад был отчасти сложен из кусков другой постройки. Может быть, это было вызвано подражанием. Порта также строил не сам. Ср. выражение Бальоне: «le porte con li due ordini della facciata furono di suo ordine e disegno [портал с двумя ордерами по фасаду был сделан по его распоряжению и его чертежу]».

да стена точно такой же ширины, что и в нижнем, между тем как фронтон соответствует лишь одной средней части. Но как мало расчленена эта огромная поверхность! Архитектор перепробовал все средства: пучки пилястр, глухие аркады, круглые и четырехугольные ниши, углубления, рельефные плиты, — формы, которыми в других случаях делла Порта никогда не пользовался. Все это разбросано по поверхности без всякого архитектурного смысла, от вертикального развития не осталось и следа и т. д.*

Также лишены самостоятельного значения фасады Мартино Лунги Старшего. Это был ограниченный североитальянский мастер, робко высматривавший в Риме образцы для подражания. Всем лучшим в своем творчестве он обязан Джакомо делла Порта.

Фасад Сант Анастасио деи Гречи, законченный им в 1582 году, — довольно скучен. Он имеет две башни, отмеченные североитальянским происхождением**. Они поднимаются над угловыми полями и с двух сторон сжимают фронтон, равно как и отодвинутые назад ступенчатые плоскости верхнего этажа (мотив, ко* Время создания фасада неизвестно. То обстоятельство, что А. да Сангалло тоже делал проект для него (*Vasari*, V. 484), могло бы указывать на раннее начало работы над этим сооружением. С другой стороны, заметка у Вазари была бы *terminus ante quem*, если выражение «названный камень, а также всякие выполненные из пего работы быши использованы для фасада церкви Сан Луиджи» (*Вазари*. Т. I. С. 67—68) относится к теперешнему фасаду, а не к какому-нибудь проектированному. Если постройка действительно началась ранее 1568 года (время заметки Вазари), то она находилась бы в непосредственной близости к Санта Катарина деи Фунари и, таким образом, не могла бы быть приписана делла Порта. Может быть, ему принадлежат только порталы.

* Но в Северной Италии башни не соединяются с массой так, как здесь, — они изолированы.

торый исключительно ценился поздним барокко)*. Второе произведение Мартино Лунги Старшего (Сан-джироламо-деи-Скьявони, 1585) подражает юношескому периоду делла-Порта, но совершенно бездарно. В целом он строго придерживался здесь системы Сайта-Катарина, только заполнение плоскостей — сдержаннее. То, что Лунги привносит как уроженец Северной Италии, очень скромно сочетается с новыми римскими мотивами субординации. Общее впечатление от целого нельзя назвать неприятным. Однако нас интересует сейчас история искусства не как история отдельных художников, а как история стиля, и мы можем лишь бегло коснуться мастеров второго ряда.

К ним принадлежит также художник, создавший Санта-Мария-Транспонтина. Его ограниченность проявляется в пропорциях: три одинаковые средние части, зато детали — сильные и живые. Это дает повод предположить участие другого художника**.

Далее, Санта-Мария-ди-Монсеррато, основательная работа Франческо-да-Вольтерра: при всей роскоши и полноте отдельных частей с точки зрения системы

* Родственная по формам Санта-Трипита-деи-Монти не принадлежит Доменико-Фонтана, как многие предполагают. Печать Д. Фонтана несут только лестница и портал церкви (см. соответствующую заметку к изображению этой постройки у Росси (*Rossi G. G. Nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna. 1665. II*). Также заблуждением является то, что Ранке (*Päbste. Bd. I. S. 310*) относит цитируемое им место (*Gualterius. Vita Sixti V*) к Испанской лестнице там, где явно подразумевается именно эта церковная лестница («*scalasque ad templum illud ab utroque portae lateris commodas perpulcrasque admodum exstruxit*»),

** Фасад, вероятно, проектировал Саллюстио-Перуцци. Оттавиано-Маскерини завершил его. Сравнение с Санта-Мария-делла-Скала позволяет считать это предположение правильным.

она не далеко ушла от Санта Катарина деи Фунари. В Сан Джакомо дельи Инкурабили все новое принадлежит не Вольтерра, а заканчивавшему фасад Карло Мадерне.

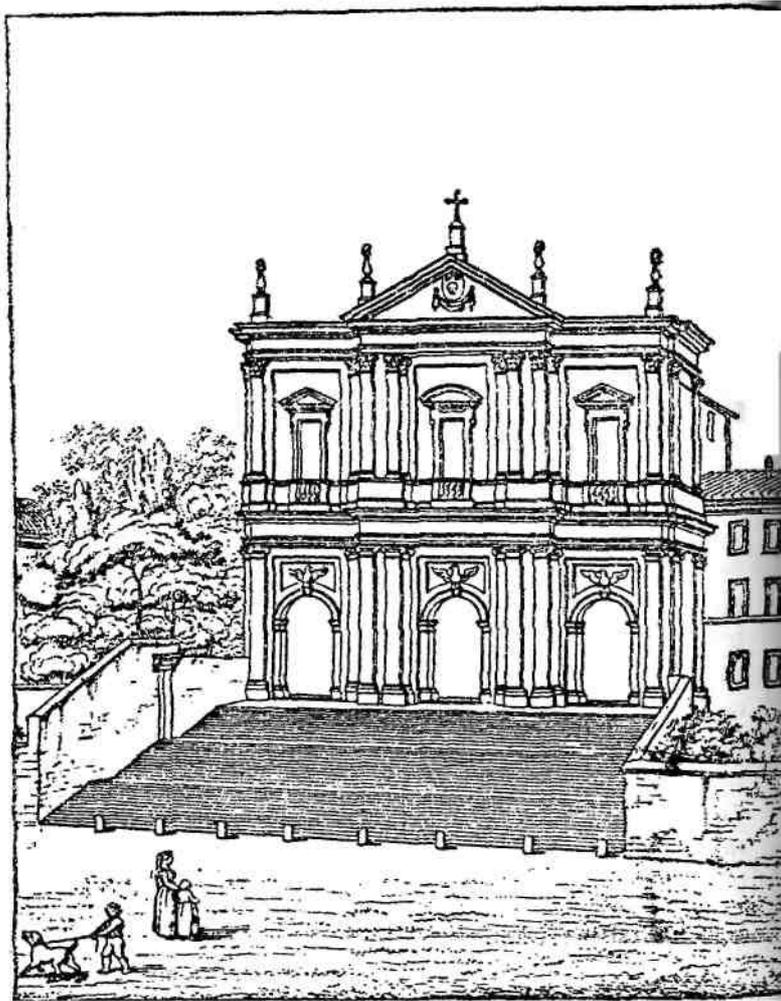
В Карло Мадерне вновь является нам движущаяся вперед сила. Опираясь на последние произведения делла Порта, он самостоятельно шел дальше. Мадерна передал идеи барокко с действительно захватывающей силой: он искал значительное в массе и в движении.

Его первое самостоятельное творение, *Санта Сусанна*, осталось вместе с тем и самым лучшим. Произведение это исполнено великолепного ощущения силы и при этом массивно. Фасад тремя уступами отодвигается назад, пластически это выражено переходом от пилястр к полуколоннам и от полуколонн к трехчетвертным колоннам. Внешние поля больше не остаются пустыми: как исходный пункт в украшении Мадерна использовал две расположенные друг над другом рельефные плиты и довел его до бьющей ключом полноты. Ниши, с их статуями, фронтонами, венками, стали богаче и оживленнее, чем это было раньше. Богатство это разрешается в устремлении ввысь: здесь в высшей степени энергично подчеркнуто вертикальное стремление, которое успокаивается лишь в равномерном заполнении поля фронтона. В противоположность делла Порта, уже в этом произведении Мадерна показал, что тяжелая серьезность исподволь покидает искусство; давление, кажется, начинает спадать; формы радостно оживают; могущество горизонтали сломлено.

Под влиянием Санта Сусанна был создан фасад Кье-за Нуова (автор — Фаусто Ругези, а не М. Лунги Стар-206

ший), значительно более слабый. Также и Мадерна не удержался на первоначальной высоте. Для собора Св. Петра его искусство оказалось недостаточным. Не сумев найти значительности в простом, он начал искать ее в нагромождении и разнообразии частных частей: он стал кричащим и неприятным. Начиная с собора Св. Петра, стиль вступил в свой второй период. Но мы не станем больше заниматься этим.

Тесно связаны с более ранним временем работы честного Сориа. Он воздвиг целый ряд церковных фасадов: Санта Мария делла Виттория, Санта Катарина да Съена, Сан Грегорио Магно, Сан Карло деи Катина-ри. Их ценность заключается не в живой, богатой мыслями композиции, а в той серьезности, с какой Сориа обрабатывал массы травертина. Он подлинный представитель римской *gravitas*; совершенно самостоятельный, он очень умеренно использовал возбуждающие средства развивающегося искусства. *Сан Грегорио Магно* на Целии считается знаменитейшим примером (рис. 13). Задача состояла здесь в том, чтобы перед церковью, отодвинутой далеко назад, возвести двор с колоннадой (*Pfeilerhof*) и фасадом и предпослать, таким образом, храму монументальный подъезд. Сориа разрешил эту задачу не проявив гениальности, но доброту. О лестнице я уже говорил: это ступени, равномерно идущие по всей ширине фасада, разделенные на три площадки. Над лестницей — фасад из двух этажей, в три интервала каждый; он расчленен двойными пучками пилястр; внизу фасад разбит арками, наверху — окнами, но оба этажа выведены сравнительно небольшими, чтобы не нарушать впечатления замкнутой массивности. Фронтон соответствует толь-



13, Дж. Б. Сорри. Сан Грегорио Магно. 1630-1633 П
о П. М. Летаруйи

ко средней части*. Ф. Милиция жалуется, что архитектор не сумел использовать благоприятные условия местности: «При таком подъеме, при таком размере свободного пространства можно было бы создать живописный вид — так, чтобы и двор, и лежащий за ним фасад церкви были видны одновременно»**. Упрек правильный, но он касается не умения, а желания архитектора. Роскошные живописные перспективы не отвечали серьезному вкусу раннего барокко.

4. *Внутреннее пространство.* Барокко требует как можно более обширных и высоких пространств. Но впечатление достигается вовсе не соответственным увеличением больших соотношений. Собор Св. Петра Браманте — не барочный. Правда, мы находим там подкупольное пространство величайших размеров, однако рядом с ним Браманте создал не теснящие главного, а служащие ему противовесом подкупольные зоны четырех боковых куполов. Они отстаивают свою самостоятельность перед центральным помещением и смягчают, таким образом, подавляющее впечатление. Микеланджело же рассчитывал на прямо противоположное: он сжимал боковые части так, чтобы они больше не могли соперничать с главным пространством. Оно стало безусловно господствующим Центром; рядом с ним все остальное должно было казаться подчиненным и безвольным. Диаметр боковых помещений у Микеланджело составляет всего $1/3$ диаметра центрального пространства ($d : D = 1 : 3$). У Браманте* Этот мотив повторяется снова в Сан Карло деи Катинари и Санта Катарина да Сьена. ** *Milizia F.* Метопе... И. 143.

манте же он составлял больше чем $1/2$ диаметра купола (здесь d и D находятся в соотношении золотого сечения)*.

К намерению давать возможно большие пространства «единым куском» естественно присоединяется и другое — намерение расчленять стены, ограничивающие эти пространства, одним ордерам. Строители совершенно перестают считаться с отношением человеческого роста к пропорциям здания, желая достичь специфически барочного впечатления подавляющей огромности. Браманте, конечно, тоже прибегал к колоссальному ордеру, но наряду с ним он всегда создавал еще и очень ясно развитые, радостные колонны малого ордера, к которым может прильнуть взор. При таком решении колоссальное не подавляет, а, напротив, становится тоже доступным восприятию. Чувство находит успокоение в более понятных зрителю очертаниях, их спокойное существование дает ему опору и уверенность.

Микеланджело желал только колоссального. Малое не могло больше стать рядом с этим колоссальным. Где бы ни появлялись малые формы (как, например, в постройках Капитолия), они неизменно сжаты до предела. Стоит вспомнить те колонны, которые прижаты лежащей сверху массой к пилонам. Человек должен склониться перед этой подавляющей силой.

Интерьер ренессанса был рассчитан так, что человек мог господствовать в нем и наполнять его своим жизнеощущением; в интерьере барокко его поглощает пространство, он утопает в беспредельно большом.

* Когда Галеаццо Алесси в Санта Мария да Кариньяно (Генуя) относил боковой купол к главному как $1 : 1,25$, то в этом проявлялось долго державшееся в Северной Италии ренессансное чувство.

Внутреннее пространство церкви изменяется соответственно с этими точками зрения.

а) *Продольный неф с капеллами.* В смысле упрощения плана решающий образец дал Иль Дезде: главный неф, далеко раздавшийся в высоту и ширину. Вместо боковых нефов — лишь ряд капелл, из-за малой освещенности* лишенных даже намека на самостоятельное значение и служащих скорее переходом, чем заключительной формой. «Живописная» архитектура большого алтаря в глубине храма довершает остальное, стирая границы и увлекая фантазию в неопределенное. Капеллы ренессанса, наоборот, ясны до самого дальнего уголка.

Трансепты также развиты незначительно; глубина их обыкновенно не больше глубины капелл**.

Хоры заканчиваются полукругом.

Однонефные храмы с капеллами создавались на протяжении всей эпохи Ренессанса, но только маленькие по размеру. Большие же пространства обычно расчленялись. Новым в Иль Дезде стало воспроизведение такой однонефной системы в больших пропорциях. Возникает вопрос о промежуточных стадиях. На него можно ответить указанием на только что упомянутую микеланджеловскую редакцию плана собора Св. Петра Браманте. Еще более значительным и, во всяком случае, непосредственно влиявшим на Виньолю стал пример, данный Микеланджело в церкви Санта

* Окна главного нефа прорезаны так высоко, что прямой свет в капеллу не проникает.

** Это основано, кажется, не только на том, что все данное пространство поглощено средним нефом, но еще и на том, что продольному корпусу не хотели давать сильного противовеса. Позже барокко опять дает выступающие трансепты.

Мария дельи Анжели. Как известно, ему было поручено превратить античные термы в картезианскую церковь. Микеланджело взял на себя эту задачу. Не в его характере было благоговейно щадить старину; если античный, вытянутый в плане, зал и сохранил в целом свою форму, то случилось это только потому, что он соответствовал замыслам Микеланджело. Пришло время, когда вновь стало понятным чувство пространства поздней римской античности. Ренессанс вдохновлялся скорее центрическим строем августовского Пантеона. Для стен Микеланджело уже наметил капеллы, подобные капеллам Иль Джезу (в XVIII столетии они были снова замурованы).

И все-таки заслуга первого чистого воплощения типичной формы остается всецело за Виньолой. Все предшествующее рядом с Иль Джезу кажется узким и тесным. Его неф становится впоследствии определяющим даже для строительства собора Св. Петра, где, правда, не удалось обойтись без боковых нефов, принявших, впрочем, формы, которые лишают их самостоятельного значения. Разрешение — в овальных куполах; кроме того, ширина опор такова, что вид из главного нефа большей частью бывает закрыт.

Однако барокко недолго оставалось верным идеалу единого внутреннего пространства, чье значение состоит только в огромных пропорциях. Уже в XVII столетии делается заметным стремление к живописному в смысле большего разнообразия. Появляется потребность в глубоких перспективах, интересных ракурсах и других мотивах, которые можно осуществить лишь при свободной постановке колонн и членении пространства. С этим дроблением идея абсолютной вели-

чины потеряла всякий смысл, В высшей степени своеобразный пример для характеристики этой поздней эпохи предлагает Санта Мария ин Кампителли.

В Северной Италии, особенно в Венеции, архитектура всегда сильно зависела от тяготения к живописности. Как резко отличается Иль Реденторе Палладио от римских образцов! (Рассечение внутреннего пространства, отделение купольного пространства от продольной части корпуса; появление перспективы — вид через задние колонны на новое пространство.)

б) *Бочарный свод*. Внутреннее пространство перекрывается бочарным (цилиндрическим) сводом. Разрешать вытянутый в плане корпус рядом отдельных куполов, что предпочитали в Венеции и что сделал даже близко стоявший к барокко Пеллегрини Тибальди, — совершенно не в духе этого стиля (примеры: Сан Феделе в Милане; также Сант Иньяцио в Борго Сан Сеполькро). Барокко не любило деления пространства на отдельные компартименты, предпочитая по возможности сохранять его целостность, — и этому способствовал цилиндрический свод.

Согласно Л. Б. Альберти, цилиндрический свод обладает также большим достоинством (*dignitas*) по сравнению с плоским перекрытием⁴⁴. Но прежде всего существенно то, что он дает впечатление движения: кажется, будто свод изменяется каждую минуту, а при определенных пропорциях начинаешь ощущать, что пространство наверху безгранично ширится. Первоначально членение свода производилось при помощи широких гуртов, соответствовавших пилястрам на стенах; затем эта тектоническая связь постепенно

упраздняется, скелет свода прячется, и вся его поверхность передается в распоряжение декора.

Применение цилиндрического свода всегда зависело от проблемы освещения. Особое значение она приобрела с тех пор, как архитекторы решились прорезать кривизну свода световыми проемами (распалубка с разнообразными по форме окнами). Только этим путем удалось добиться необходимого в храме верхнего света. Цилиндрический свод Сант Андреа Альберти (Мантуя), архитектура которого близко подходит к барочному типу*, при малых его размерах мог оставаться темным. Доступ света осуществлялся через купол.

Первые распалубки с полукруглыми окнами в Кармине (Падуя) относятся еще к XV столетию.

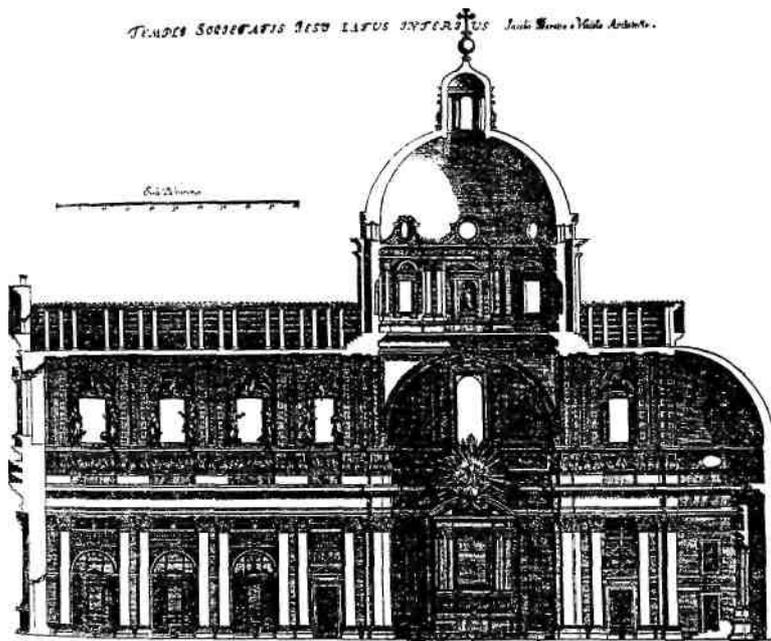
При крестовых сводах Санта Мария дельи Анжели это решение было легким.

Решающее значение имел пример Иль Джезу, современное оформление которого, впрочем, относится к гораздо более позднему времени (рис. 14).

В соборе Св. Петра окна в своде впервые прорезаны лишь Мадерной (в передних частях нефа).

в) *Отделка стен.* Стена рассечена проемами капелл. Эти проемы завершены аркой и обрамлены пилястрами, расчленяющими стену по всей высоте.

Единство такого строя стены — мотив, который ренессанс вырабатывал очень медленно. Однонефные и имеющие плоское перекрытие церкви с капеллами, такие как Сан Франческо аль Монте Кронаки (Фло-*) Однонефный вытянутый корпус с капеллами, куполом и круглым завершением хоров. Не похожи на барокко здесь соотношение нефа и купола (3 : 1 вместо 2 : 1), разработка поперечных частей здания (капеллы), небольшой размер апсиды.



14. Виньола, Дж. делла Порта. Иль Джезу, продольный разрез. 1568-1584

ренция, 1500), имеют два полных ордера пилястр. Нижний обрамляет капеллы, верхний — окна. Позже Сансовино в римском Сан Марчелло и Сан Франческо делла Винья в Венеции устранил верхний ордер, оставив стену с окнами нерасчлененной и сжав ее по высоте наподобие аттика. Свод стал связанным единой системой — у Альберти (Сант Андреа, Мантуя), впрочем, в зданиях больших размеров, вытянутых в плане, и особенно в центрических обычно применялись два ордера.

Это двойное членение Браманте вначале использовал и для собора Св. Петра. Позже он решился применить ордер пилястр, проходящих по всей высоте стены с колоннами внизу, и наконец обратился — по крайней мере отчасти — к чистой форме колоссального ордера: (малые) колонны отнесены к портикам у четырех концов креста.

Микеланджело устранил их даже там. С тех пор эта система остается руководящей для римских построек В Северной Италии никогда не удавалось всецело преодолеть склонность к мелочам: здесь очень трудно встретить сооружение, которое удовлетворило бы римский вкус к крупным масштабам. Но и в Риме в пору позднего барокко склонность к мелким деталям снова дает себя чувствовать.

Стена расчленяется пилястрами. Пилястра — необходимейшее выражение сдержанной строгости. В Северной Италии никогда не могли обойтись совсем без колонн (Палладио), в Риме же во внутреннем убранстве они появились только после того, как их вновь применили к фасаду (после середины XVII столетия).

Простая пилястра не могла дать достаточно сильного членения большим поверхностям. Браманте в соборе Св. Петра дал парные пилястры; между ними были заключены две ниши, расположенные друг над другом. Иль Джезу, несмотря на меньшие размеры, сохраняет парные пилястры, но обходится без ниш (ср. удаление делла Порта ниш с фасада). Церкви меньших размеров при этом довольствуются одиночными пилястрами. В Сант Андреа делла Балле введена форма пучка пилястр (составной пилястры), которые продолжены вплоть до гуртов свода. Наконец, Санта Ма-

рия ин Кампителли демонстрирует уже множество свободных колонн: пришло время роскошного стиля.

Даже одно только формирование пилястр отвечает духу, который вызвал их применение: серьезный характер первого периода образует у них низкий и тяжелый цоколь. Микеланджело приказал поднять уровень всего пола в Санта Мария дельи Анжели, чтобы закрыть стройные античные цоколи колонн. С растущим освобождением членов увеличивается по высоте и эта форма, назначение которой — приподнять колонну над землею. Здесь имеет место точно такое же развитие, что и у цоколя фасада.

Еще выразительнее говорит об этом трактовка аттика. Барокко требовало тяжелых, давящих форм. Изящный размах крестового свода, найденный Микеланджело в Санта Мария дельи Анжели, он же и раздал богатым аттиком. Иль Джезу дал более простую, но еще более тяжелую и давящую форму. Затем давление ослабевает, и постепенно аттик в интерьере полнотью исчезает.

Арка (то есть вход в капеллу), которая в эпоху Ренессанса совершенно заполняла интервал между пилястрами, достигала карниза и соединялась с ним при помощи замыкающей консоли, теперь часто делается столь низкой, что под карнизом образовывалось большое пустое пространство. Так сделано в Иль Джезу (здесь свободное пространство стены частично использовано для галереи), в Санта Мария ай Монти, в Кьеза Нуова. Консоль исчезает. Она возвращается вновь вместе с возрастающим стремлением ввысь. В то же время углы арок оживляются лежащими и сидящими статуями, которые энергично подчеркивают

движение вверх. В соборе Св. Петра можно наблюдать усиливающуюся пластику этих несчастных вспомогательных фигур: самые поздние (ближайшие к входу) ежеминутно угрожают обрушиться вниз всей своей огромной массой.

Наступает время, когда вся композиция становится тревожнее: каких трудов стоило Борромини придать черты смятения и движения стене старой Латеран-ской базилики! Внутреннее убранство церкви утратило вместе с этим значительный элемент своего воздействия, а именно контраст между ним и фасадом. До сих пор, в противоположность беспокойному впечатлению от внешнего вида церкви, интерьер создавали спокойным и внушительно скомпонованным. Начиная с Борромини, и внутреннее и внешнее сделалось одинаково кричащим.

Учащение пульса отчетливо видно в изменении соотношений арок и интервалов между пилястрами. Интервалы становятся все уже, арки стройнее, быстрота последовательного возникновения форм увеличивается. Стоит сравнить в этом отношении Иль Джезу и Сант Андреа делла Балле. Да и в вытянутом корпусе Св. Петра заметно, что Мадерна сблизил пилоны гораздо сильнее, чем его предшественники.

Новый мотив барокко — размещение за тремя одинаковыми интервалами главного нефа одного более короткого, который повторяется и по ту сторону купола. Этот интервал обыкновенно не снабжен аркой, вместо нее лишь небольшая дверь. Этим путем, очевидно, пытались усилить несущие части купола, но для

глаза это было и очень важной подготовкой к купольному пространству*.

г) *Формы купола и освещение.* Общими чертами формирования купола являются: круглый (вместо многогранного) барабан; членение внутри и снаружи при помощи пилястр или колонн; аттик; стройно поднимающийся свод с ребрами; фонарь с венцом. Естественно, образцом для всех был собор Св. Петра. Микеланджело довел главный купол только до барабана, но оставил после себя его большую деревянную модель. По ней Джакомо делла Порта закончил в 1588 году этот гигантский свод**.

Браманте проектировал плоский купол, подобный куполу Пантеона, с такими же рядами уступов. Купол возносится над венцом свободных колонн, образующих галерею. Целое — широко и свободно, в противоположность более стремительному образу Микеланджело. Последний в каждой своей линии исполнен силы и нервности и тем не менее не впадает в готическую бестелесность.

Геймюллер передает эти различия в следующих словах:

«В куполе Браманте покоящееся в себе единст-* Один из друзей заметил, что это момент задержки дыхания перед большим прыжком купола (Kuppelsprung).

** В последнее время Ш. Гарнье (*Garnier Ch. Gazette des beaux arts. II per. T. XIII. P. 202*) и К. Гурлит (*Gurlitt C. Geschichte des Barockstils in Italien. 1887. S. 66⁴⁵*) приписали Дж. делла Порта не только исполнение, но и замысел. Решение вопроса зависит от того, отличается ли модель Микеланджело от выведенного купола. Увеличение внутренней оболочки по высоте признано всеми, дело только в знаменитых внешних очертаниях. Их измерения не совпадают. Готти (и Геймюллер) признает творцом одного Микеланджело. Геймюллер: «Внутри купол на $\frac{1}{3}$ выше задуманного Микеланджело; снаружи, напротив, при точном сохранении деталей он выше всего на $2\frac{1}{2}$ пяди, то есть совершенно незначительно» (*Die ursprünglichen Entwürfe... S. 244*).

во (*das Einheitlich-Ruhende*) воплощено с немеркнущей красотой в широком портике и уступах нижней части свода. Главное здесь — барабан, возносящийся наподобие прекрасной короны над гробом величайшего из апостолов. Лишь по необходимости он снабжен перекрытием, которое изысканно-элегантным куполом легко покоится на колоннах. Микеланджело делит портик на отдельные контрфорсы со сдвоенными колоннами на лицевой стороне; он усиливает вертикальный элемент, увеличивая в то же время и нагрузку. Масса купола у него становится гораздо больше»*.

История купола после Микеланджело есть, в сущности, лишь история чередующихся пропорций; в самой системе ничего не меняется. История же пропорций такова: по мере того как все формы тяжелеют, купол тоже становится давящим, но затем он выправляется, и с каждым десятилетием замечается все большее стремление к изяществу, как внутри, так и снаружи. Чувство свободного парения, которое, по словам Якоба Буркхардта, возбуждает в зрителе купол собора Св. Петра, все решительнее превращается в стремительное вознесение. На подобное же явление можно указать и в области живописи: фигуры святых перестают парить в воздухе, а возносятся со страстным порывом к небу. В Иль Джезу высота купола только в три раза больше ширины (рассчитывая внутри, от уровня пола), в Сант Андреа делла Балле — точно в четыре раза. Джакомо делла Порта поднял внутренний пролет купола Св. Петра на $\frac{1}{3}$ по сравнению с проектом Микеланджело, но это не отразилось на спокойствии огромного внутреннего пространства.

* Geymüller H. Ibid.

Главная цель купола — открыть для интерьера церкви потоки верхнего света, придающего внутреннему пространству столь важный здесь торжественный характер. В противоположность этому неземному свету главный неф остается сравнительно темным, глубина же капелл подчас совершенно тонет во мраке*. Пространство кажется безграничным. Это эффекты освещения, которые впервые были найдены живописью, но благодаря которым и в архитектуре удалось добиться величайших результатов. Барокко впервые стало считаться со светом как с существенным фактором воздействия. То обстоятельство, что в эпоху барокко внутренние пространства вообще темнее, чем в Ренессансе, было связано с тяжестью форм. Позднее, когда архитектура вздохнула свободнее, они вновь стали светлее.

* Ср. с подобным же явлением в живописи (темный фон).

Глава II. Дворцовая архитектура

1. Светская архитектура барокко находится в поразительном несоответствии с церковной. Очень легко прийти к убеждению, что здесь вообще отсутствовало характерное для барокко развитие, — в такой степени неожиданны сдержанные и строгие формы дворцовой архитектуры после бьющей ключом полноты и силы церковных фасадов. На первый взгляд кажется невероятным, что создавший Санта Сусанна Мадерна построил и дворец Маттеи у Санта Катарина деи Фу-нари (Маттеи ди Джиове) — сооружение, целиком подчиненное горизонтали, лишённое украшений, огромное и производящее безрадостное, почти мрачное впечатление.

Стиль барокко проявляется и здесь, но фасад дворца подчинен совершенно другим законам, чем фасад храма. Он понимается лишь как внешняя архитектура, которой отвечает совершенно иное внутреннее убранство: снаружи холодная, не располагающая к себе официальность, внутри — пышная, опьяняющая роскошь.

Пришло время благородства по-испански: тяжелая чопорность в обращении; сдержанность вместо естественных выражений живого чувства; общепринятый

равнодушный тон вместо разнообразных и индивидуальных*. Это становится определяющим и для аристократического дворца. Образец его дал А. да Сангалло, ставший в Риме знатным господином**, — при создании собственного дома (позже палаццо Саккетти). Он исключил все своеобразное, теплое, живое и взял, таким образом, верный тон. Всякое более или менее свободное выражение скрыто в глубине дома.

Исключение составили общественные постройки, к которым относились папские дворцы, не подчиненные никаким светским уставам. Они остались и снаружи богатыми и роскошными.

Флорентийский тип дворца стремится ввысь и требует сухости форм; ему до конца осталась непонятной римская серьезность, чувство спокойного великолепия, широкая и роскошная манера.

Равным образом совершенно чуждое барокко явление представляют собой и веселые, богатые дворцы *Генуи*, созданные Галеаццо Алесси и представляющие собой счастливое выражение возвышенной торжественности, — явление, чуждое и барокко вообще, и Риму в частности.

2. Римский дворец эпохи церковной реставрации представляет собой большую, строгую, благородную постройку***.

* *Ranke. Päbste. Bd. I. S. 317.*

** Здесь можно заметить, что такое изменение в положении художников наблюдалось и в целом. Они выдвинулись в Риме на первые места в обществе, стали cavalieri, избирались для дипломатических поручений. Многие в их стиле это делает более понятным.

***По выражению Скамоцци, «tenghino del g rave i palazzi [от дворцов исходит некая величавость]».

Стены из кирпича равномерно, гладко оштукатурены. Такие архитектурные элементы, как углы, карнизы, окна, — из тесаного камня. Эта система была применена уже к палаццо Венеция. Браманте на время отступил от нее, но затем она снова приобрела значение благодаря А. да Сангалло. Главный пример: дворец Фарнезе.

Необработанный руст не допускался даже в нижнем этаже; он был разрешен лишь для загородных вольностей*. Однако тонкая кладка тесаных плит (по примеру палаццо Канчеллерия) не соответствовала барочному пониманию массы.

Стена остается по возможности цельной и нерасчлененной. Браманте имел когда-то обыкновение заключать каждое окно в хорошо пригнанную систему пилястр и карнизов, так что каждая часть появлялась на своем месте вполне обдуманной, заранее намеченной, необходимой и неизменной. Там, где вертикальное членение оказывалось избыточным из-за окон с полуколоннами, довольствовались гуртовым карнизом, который обхватывал окна под фронтонами так, что прочная связь между ними не нарушалась (Рафаэль: палаццо дель Аквила и палаццо Пандольфини; Баччо д'Аньоло: палаццо Бартолини; А. Дозио: палаццо Лардарель и др.). Барокко отказалось от этого членения. Стена в этом стиле по возможности остается в неприкосновенной целостности**.

* По крайней мере в Риме. Ср., напротив, двор палаццо Питти работы Амманати во Флоренции и двор Пеллегрини Тибальди в миланском Дворце архиепископа.

** Характерна нерасчлененность дворца Ангвиллара Амманати во Флоренции, который, в общем, точно повторил тип палаццо Лардарель.

Сангалло в палаццо Фарнезе и не думал о том, чтобы провести под оконными фронтонами такие гурты. Отсутствуют также и делящие стену пилястры и полуколонны, но можно сказать, что это до известной степени уравновешивается колоннами окон. Однако и они исчезают, и ничто не приходит им на смену. Смелость строителей доходит до того, что окна мезонинов свободно повисают в воздухе (дворец Саккетти Сангалло)* и, наконец, целые этажи лишаются всякой тектонической поддержки (дворец Русполи Амманати).

Позже барокко снова вернулось к пилястрам (дворец Одескальки Бернини, образец для всех позднейших построек).

Сообразно с подобным же вкусом к замкнутой в себе массивности определяются и отношения стены и проемов. Нигде уже не найти широких окон ренессанса, они превратились в элегантно-стройные, почти сжатые, и отступили на второй план относительно массы стены. Затем высота этажей так увеличилась, что над окнами образовалась широкая пустая поверхность". Мощное впечатление производят совершенно замкнутые и нерасчлененные массы нижних этажей, как, например, в Сапиенце (по образцу виллы Папы Юлия III?). О декоративной отделке поверхности нет и речи.

* До чего хотели бы дойти мастера в этом отношении, можно судить по идеализированным современным рисункам. Я вспоминаю одно изображение палаццо Сальвиати в галерее Дориа, приписываемое Пуссену, где эта часть непомерно вытянута вверх вопреки действительности. Таким образом было достигнуто впечатление величественности.

** Виньола, однако, дал им еще один собственный маленький карниз, на который они могли опираться (палаццо Фарнезе в Пьяченце).

Эта черта также изменяется после первой четверти XVII столетия.

3. *Горизонталь в композиции.* В большинстве случаев ширина фасада весьма значительна по отношению к высоте здания: величественность, удобство и протяженность пространства в то время любили. Но и при максимальной ширине (дворец Русполи работы Амманати с девятнадцатью осями) корпус не расчленялся ни выступающими угловыми флигелями (как, например, в палаццо Канчеллерия), ни центральным ризалитом, — все выглядит как единая масса. Палаццо Барберини отвечает уже совершенно новой фазе восприятия.

Интересный вид горизонтального развития представляет собой ритмическое чередование окон*, которое использовано на заднем фасаде Сапиенцы (может быть, в подражание Микеланджело) и еще чаще обнаруживается у Джакомо делла Порта (палаццо Киджи на пьяцца Колонна). В то время как крайние окна, благодаря своему изолированному положению, представляют собой спокойную исходную точку, остальные живо стремятся к центру.

4. *Вертикаль в композиции* больше не дает последовательности отдельных, самостоятельных этажей, легкость которых все увеличивалась, благодаря чему фасад казался составленным из равноценных элементов. В эпоху барокко, наоборот, доминирует один этаж, остальные — подчиняются ему и только в связи с ним

* Подготовлено без метрического размещения окон на боковых фасадах палаццо Фарнезе.

приобретают смысл и значение, иными словами — эстетическую ценность.

Главному этажу сообщается такая исключительная обработка, что следующий за ним теряет свою самостоятельность. Это господствующее положение выражается в формах и трактовке окон: в нижнем этаже они строги и сдержанны, наверху — очень просты. Для окон же главного этажа прорезаны большие проемы; они украшены далеко выступающими фронтонами, консолями и подоконниками. Но сила впечатления достигается главным образом внушительной высотой этого этажа. Она соответствует расположенным внутри обширным залам. Так как один ряд окон, вдобавок едва достигавших середины стены, недостаточно освещал их, пришлось прибегнуть ко второму ряду небольших световых проемов, придавших снаружи этой части здания вид *мезонина*. Случаи, когда полуэтаж устраивался здесь в действительности, бывали, но редко*.

В эпоху барокко мезонин уже не скрывался и не намечался только ради декоративных целей, как в пору Ренессанса. Он приобрел архитектурное значение, и это было часто очень ценно, так как благодаря ему вертикальное развитие фасада выигрывало в размашистой ритмичности. Мезонин не лежит точно посередине между большими окнами и карнизом; он тяготеет то к одной, то к другой стороне. При этом необходимо тончайшее чувство пропорций, чтобы красиво сочетать оконные проемы различного разме-*

Обыкновенно отдельные помещения *piano nobile* [бельэтажа] занимали часть расположенного выше полуэтажа. Нужда в небольших помещениях, по свидетельству Серлио, появлялась зимой, — их легче было отапливать. См.: *Burckhardt. Renaissance. S. 213.*

ра. Существует, однако, несколько прекрасных образцов, где окна самого верхнего ряда составляют среднее от размера главных окон и проемов мезонина и, таким образом, приятно их замыкают. Флорентийцы никогда не проявляли склонности к мезонину. В Риме он со временем снова исчез, когда архитекторы отказались от принципа единства фасада и начали вновь сооружать равноценные этажи (дворец Альтьери и др.; отдельные примеры можно найти и раньше, например во дворце Скьярра).

а) Принцип единого фасада проявляется уже в поздних римских сооружениях *Браманте*. Палаццо Жиро существенно отличается от палаццо Канчеллерия тем, что в нем главный этаж вышел на первый план. Одновременно в нижнем этаже были уничтожены вертикальные швы, что придало ему скорее характер чистого цоколя. Еще отчетливей этот идеал был воплощен в последнем стиле Браманте, образцом которого служит его собственный дом. Внизу он обработан, как и подобает цоколю, рустом, вверху — ордер сдвоенных полуколонн.

Следующий шаг сделал Рафаэль (?), придав третьему этажу вид аттика (дворец Видони-Кафарелли)*. Подобен этому дворец Коста работы Перуцци. Полуколонны сведены здесь к пучкам пилястр**.

Единство, которого достиг на этом пути ренессанс, еще не соответствовало чувству формы барокко. Последнее не выносило деления архитектурного на

* Вертикальные швы уничтожены также в рустованном цоколе. Теперешнюю форму аттика в любом случае нельзя приписать Рафаэлю. Вообще, им ли задуман аттик?

** Без руста: маленький дворец Спада на виа Капо ди Ферро и дворец Виньолы на piazzа Навона. Джулио Романо* не удалось решить эту проблему. Его слабое место — пропорции.

определенно обособленные элементы; оно понимало фасад как большую единую массу. Поэтому барокко избегало резко разграничивающих карнизов и контраста в отделке стен и ордере пилястр и полуколонн. Произнести решающее слово барокко предоставляло не определенным частным формам, а взаимоотношениям масс.

б) Первый значительный образец *подобного толкования фасада* (без мезонина) дал бы А. да Сангалло во дворце Фарнезе, если бы в последнюю минуту Микеланджело не изменил здесь очертаний своего детища. Конечно, не к пользе последнего. Когда он поднял венчающий карниз более чем на два метра, окна стали непропорциональными: теперь они слишком малы*. Антонио хотел провести завершающий карниз близко к фронтонам верхнего ряда окон — так, чтобы за главным этажом с его большими окнами и высоким полем верхней стены было сохранено все его значение. Теперь же оно полностью упразднено из-за более бледного повторения того же мотива во втором этаже.

в) Впрочем, замысел его не погиб. Он был усвоен духом барокко и вновь им использован: спустя полвека он воплотился, правда не в слишком счастливой форме, в Латеранском дворце Доменико Фонтана.

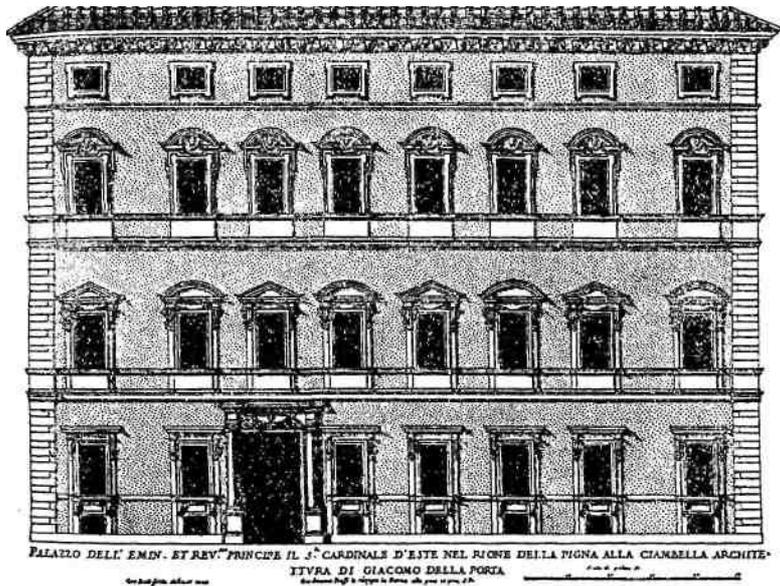
Примеры *фасада с мезонином над окнами главного этажа* вышеописанного рода уже встречались в Ренессансе (прежде всего, дворец дель Аквила Рафаэля**). Совершенно чужды барокко в нем только арки

* *Burckhardt. Cicerone. Bd. II. S. 208.* **См. об этом несохранившемся здании выше, во Введении. Реставрация у Летаруйи (III. 346). У Геймюллера (Rafaello) яснее, чем у Летаруйи, выступают черты, свойственные ренессансу. Арки внизу — значительнее, главный этаж не так подавляет, венчающий карниз выделен резче.

нижнего этажа. Затем дворец Никколини Сансовино. Здесь можно ясно видеть, как барочное проявлялось позже не в создании новой системы, но в обработке уже существующего — главным образом во взаимоотношениях проемов к стене, окон ко всему этажу и этажей друг к другу. С этого времени исчезают помещения, находившиеся раньше в первом этаже. Дворец Анжело Массими (возле Массими алле Колонне) работы Перуцци (?) уже исходит из воздействия массой и очень сдержан по выражению. Далее, палаццо Саккет-ти работы Сангалло (1543), его собственный дом. Ценен как выражение его личных убеждений. Что здесь еще мешает, так это большие окна нижнего этажа. Ясно выраженное «finestra terrena [полуподвальное окно]», которое так любили во Флоренции, не отвечает цоколевидному характеру этого этажа. Последний пример — палаццо Маттеи на пьядца Паганика работы Виньолы.

Очень значителен дворец Фарнезе Виньолы в Пьяченце (начат в 1550 году; влияние Сангалло). Пять его этажей обработаны таким образом, что для взора существует только один главный этаж. Единое мощное воздействие массы, которое не умаляется никаким родом вертикального членения. Болонские четырехугольные мезонины держатся пока на собственных (подчиненных) карнизах. В пропорциях нельзя заметить и доли робости, но римское величие еще отсутствует.

Ученик Виньолы Джакомо делла Порта сделал в светской архитектуре, как и в церковной, решительные шаги, придав дворцу барочную массивность и внеся в композицию движение. Палаццо Палуцци, палаццо Боадиле и безымянный, ныне снесенный дво-



15. Дж. della Porta. Палаццо д'Эсте. По Дж. Б. Фальде

рец на виа дель Джезу* еще тесны и степенны; но затем формы становятся полнее и в пропорциях возникает то напряжение, которое свойственно барокко (палаццо Киджи, палаццо д'Эсте (рис. 15) и незаконченное палаццо Серлупи).

5. *Формы членения.* Цоколь: в палаццо Канцеллерия Цоколь занимал четверть высоты нижнего этажа, в палаццо Фарнезе он уже гораздо ниже, в виде уступа. Впоследствии цоколь почти не выделяют, удовлетво-

*Авторство не везде твердо установлено.

рясь небольшими, поставленными на ребро плитами: место цоколя заступает нижний этаж как целое.

Гуртовые карнизы сведены к простым пояскам. Они не должны слишком явно нарушать целостность стены. В переходное время любили использовать громоздкие ленты с меандром, под ними проходил еще один орнаментированный фриз. Раньше ордер пилястр снабжался полным антаблементом. Флоренция еще долго придерживается этой формы, особенно в отношении угловых пилястр.

В Риме углы здания или вовсе не отмечались (редко), или обкладывались бордюрным камнем неодинакового размера, что создавало беспокойно-подвижную ограничивающую линию. Для палаццо Фарнезе Сангалло первоначально проектировал угловые пилястры, но они были заменены рустованными лизенами. Последним примером подобной формы в Риме можно считать виллу Папы Юлия III, где она объясняется влиянием флорентийских архитекторов. Данный мотив противоречит барочной массивности.

Венчающий карниз должен выдаваться лишь немного, так как верхний этаж обладает слишком небольшими размерами. Опыт Микеланджело в палаццо Фарнезе не вызвал подражаний, несмотря на восхищение современников. Подача форм колебалась в пределах частностей. Во Флоренции придерживались выступающей вперед стропильной крыши.

Фриз под венчающим карнизом, который, например, у Рафаэля в палаццо Пандольфини принял вид прекрасной широкой, свободной от орнамента ленты (Stirnband), почти не использовался в римском барок-

ко. Мотив этот слишком спокоен. Но там, где он был сохранен, его делали очень узким и, кроме того, снабжали орнаментом (в палаццо Фарнезе и (еще уже) в Латеранском дворце).

6. *Окна.* В окнах больше нет намека на самостоятельную форму; они не являются домиком на фасаде большого дома, который увенчан фронтоном и со своими собственными полуколоннами или пилястрами выступает вперед*. Барокко не выносит подобной свободы, подобного самостоятельного бытия. Простая полоса, часто усложненная несколькими уступами, заменила пилястру или полуколонну; фронтон, однако, держится на смыкающихся с этими поясами стоячих консолях.

Таков основной тип окна барокко. Форму его можно найти уже у Микеланджело. Раньше всего в палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции**, затем в капелле Медичи в Сан Лоренцо и во втором этаже двора палаццо Фарнезе. Кроме того, эта форма очень рано появляется у Перуцци: в палаццо Линотта и (без полос) в палаццо Коста.

Фронтоны без консолей представляют окна собственного дома Браманте.

Позднейшие архитекторы добиваются более богатой формы удвоением консолей, при котором одна из

* Флоренция никогда не отказывалась от самостоятельных форм окна. Только Амманати пытался ввести там новшества после своего пребывания в Риме; но при сооружении палаццо Питти он все же вынужден был приспособиться к старым формам.

** Вазари: Микеланджело «сделал... для палаццо деи Медичи модель »коленипреклоненных« (ginocchiate) окон для угловых помещений» (Т. V. Микеланджело. С. 307).

них направлена вперед, а другая — в сторону (Джакомо делла Порта, палаццо д'Эсте). Другой вариант — разрыв основания фронтона и опора его составных частей на триглифы над кромкой окна и т. д.

В целом, в отношении фронтона архитекторы находили скупые решения: часто его заменяли простым горизонтальным выступом (с консолями или без них). Как правило, фронтоны оставались только у окон главного этажа. Окна нижнего этажа при этом приобретали упомянутое выше простое горизонтальное перекрытие, окна же верхнего этажа получали только самую скупую раму.

Меняются также и формы нижней части оконного проема. Раньше каждое окно имело свой собственный подоконник. Теперь им снабжаются как признаком относительной самостоятельности лишь избранные, особо значительные проемы. Обыкновенно же окно прилегает непосредственно к карнизу. В верхнем этаже эта форма появляется неизменно.

При всей сдержанности дворцовой архитектуры в ней все же не может не сказаться склонность барокко к подчеркиванию верхних частей. Горизонтальный выступ, конечно, очень простой мотив, но при сильной пластичности он дает очень энергичную тень, подчеркивая, таким образом, только одну, верхнюю, часть окна. Еще яснее выражено это стремление ввысь в архитектуре фронтона. Вся пластическая сила переброшена наверх. Сопоставьте это с совершенно равномерным образованием окон палаццо Канцеллерия. Симптомы перерождения стиля видны уже в формах палаццо Жиран: оконные пилястры лишены декорации, все украшения сдвинуты на паруса арок.

7. *Ворота*. Форма ворот барокко внешне обусловлена необходимостью дать высокий и просторный проем для въезда. О том, как усилилось движение в то время, — см. Риччи*. Внешний повод отвечал и собственным намерениям барокко, особенно в его поздних проявлениях. Ворота стали нарядным элементом фасада. Они и достигли верха совершенства там, где их доводили до высоты главного этажа и увенчивали балконом. Отзывался этот мотив в богатом среднем окне с гербовым щитом и другими украшениями.

Ранние образцы роскошных ворот с колоннами и боковыми полупилястрами встречались у Сангалло (палаццо Пальма и палаццо Канчеллерия). В палаццо Фарнезе ворота обработаны рустом, очень сдержанны. Окна и гербы над ними — работы Микеланджело. Это первый пример подобной системы. Пора строгого барокко не дала ничего помпезного; все, что встречается в этом роде, привнесено поздними архитекторами. Выступающие вперед колонны появились впервые также в позднем периоде.

Впечатление импозантности, впрочем, пытались усилить уже различными подготовительными мотивами: располагали, например, здания на высоких участках и т. п.

* *

8. *Двор*. Дух ренессанса, быть может, нигде не достиг такой чистоты в выражении, как в легких, свободных дворах и двориках с колоннами. Несравненный

* *Ricci*. Op. cit. Lib. III. P. 45. Ввиду усилившегося обращения экипажей потребовалось и расширение улиц, что, естественно, должно было очень сильно повлиять и на формы фасадов.

** Скамоцци требовал для дворцов обширного пространства затем, чтобы кортежу можно было при въезде развернуться (Op. cit. Lib. I. P. 241).

римский образец — палаццо Канчеллерия. Он не вызвал особых подражаний. Если и встретишь где-либо аркаду с колоннами, то этот случай окажется очень редким и всегда — исходящим от североитальянских мастеров. Римская *gravitas* требовала пилонов. О дворах с ними сказано очень удачно, что они построены «alla romana [на римский лад]». Барокко использовало двор лишь при зданиях крупных размеров. Для небольших частных дворцов он потерял значение места, где можно принимать гостей.

Некоторые из этих больших дворов благодаря своим размерам и тяжелой массивности уникальны по эффекту.

Первый значительный образец: двор палаццо Фарнезе. Два этажа аркад с полуколоннами на четырехгранных опорах; над ними — третий этаж с пилястрами. Первый и второй этажи принадлежат Антонио да Сангалло. Когда сооружение этого дворца перешло к Микеланджело, оставалось закончить своды верхних арок. Микеланджело выбрал для них вместо круглой формы — сжатую, эллиптическую; кроме того, он заключил аркады с двух сторон стенами*. Третий этаж по проекту Сангалло тоже должен был быть закрытым, но Микеланджело не посчитался с его планами. Он придал ему, в соответствии с измененным фасадом, большую высоту, расчленил его пучками пилястр, прибавил беспокойные окна, напоминающие о формах Лауренцианы, и живой, составленный из небольших частей карниз. Все это было задумано в качестве контраста к тяжелой серьезности нижней части здания. Какая противоположность стройной гибкости палаццо Канчеллерия!

* Обмуровка на главном и заднем фасадах была задумана позже.

Разница не в одних только пилонах: в раннеренессансном палаццо ди Венеция Рим уже видел один двор с пилонами и полуколоннами, архитектура которого носит самый радостный характер. Две светлые галереи высятся друг над другом; отношения легки и изящны; колонны имеют высокие цоколи; антаблемент и карниз свободны от всего давящего. И наоборот: те же элементы в палаццо Фарнезе соединены с противоположной целью — породить серьезное и тяжелое впечатление.

Двор палаццо Фарнезе Виньолы в Пьяченце остался незаконченным и теперь отчасти застроен. Проектировалось два ряда аркад, чьи пролеты разделялись бы широкими массами стены. Углы двора — закругленные, с двумя расположенными одна над другой нишами. С одной стороны двора — колоссальная экседра. Все, что сохранилось от этого сооружения, закончено лишь вчерне. Но замысел ясен: создать нечто контрастирующее с фасадом. Пять этажей последнего сведены здесь к двум, но колоссальных пропорций.

На ту же идею мы вновь наталкиваемся у Виньолы во вполне законченном замке Капрарола. Снаружи — пятиугольник, внутри — круг. Снаружи — четыре ряда окон, внутри — две галереи, соответствующие двум (нижним) этажам, господствующим на фасаде. Все остальное отступает на второй план и остается невидимым для стоящего во дворе. Перуцци, который тоже набросал план для Капраролы, предполагал пятиугольный двор с пилонами. У Виньолы же — никаких отдельных опор, а только стена, в которой на определенных расстояниях пробиты арочные проемы. Внизу — цоколевидная зона руста; вверху, между арками, — сдвоенные полуколонны. Целое исполнено поистине великолепной серьезности.

Более поздние римские дворы с пилонами (Сапиенца делла Порта, Колледжо Романо Амманати и палаццо Квиринале Маскерино) носят характер холодного величия. Пилястры сменили полуколонны; центрический план повсюду уступил место продольному.

Форма двора частных палаццо перестает быть симметричной. Пространство не должно казаться замкнутым. Двор перестает быть самостоятельным, имеющим собственные права целым; о нем заботятся лишь постольку, поскольку он может произвести впечатление на входящего в дом человека. Таким образом, по мере того как двор теряет характер, так сказать, «жилого» места, все яснее проявляются намерения архитектора не ограничивать взор, а увлекать его более или менее широкой перспективой.

Переход от центрического плана, который представлял замкнутый двор, к вытянутому проявляется в следующих пунктах:

1. Боковые части остаются в пренебрежении. Все внимание обращено на заднюю и лишь иногда на переднюю сторону двора.

2. Обычно находящийся во дворе фонтан располагается теперь не в его середине, а в стенной нише.

3. Глазу предоставляется возможность охватить то, что находится вне двора, и, таким образом, фантазия возбуждается перспективой.

Уместно сравнить живописное воздействие двух следующих друг за другом дворов палаццо Массими алле Колонне Перуцци. Затем в палаццо Саккетти: вид на сад и открытую лоджию. Микеланджело в своем величественном стиле задумал перспективу для палаццо Фарнезе: вид на сад и «Фарнезского быка» в качестве скульптуры фонтана. На втором плане должен был

следовать мост через Тибр, который вел к поместьям Фарнезе по ту сторону реки*. В первом проекте Сангалло также предполагался открытый вид на нишу в дальнем саду.

Там, где нельзя было показать никаких далей, стремились с помощью роскошной архитектуры создать впечатление, будто бы здесь скрывается проход к чему-то совершенно новому и еще более значительному.

Достойный внимания пример подобной страсти расширять все пространство до необозримости дает колоннада левой стороны двора в палаццо Спада. Она расположена таким образом, что кажется, будто заглядываешь в глубокую анфиладу (автор — Борромини).

При более ограниченных средствах позже обходились (особенно в Северной Италии) росписями с перспективами парков.

С дальнейшим развитием стиля излюбленным стало впечатление контраста между сдержанным фасадом и полнотой радостной, бьющей через край роскоши следовавшего за ним двора.

Самый значительный пример: палаццо Маттеи ди Джиове работы Мадерны. На заднем плане — ряд из трех великолепных арок, увенчанных балюстрадой и статуями; он задуман как преддверие сада. Боковые стены двора украшены вертикальными поясами и разнообразными рельефами (в противоположность совершенно лишенному украшений фасаду, где безу-
*Вазари: «...одним взглядом можно было окинуть двор, фонтан [«Фарнезский бык»], улицу Джулия и мост, а также красоты второго прекрасного сада вплоть до другого входа» (Т. V. Микеланджело. С 332).

словно господствует горизонтальная линия). Стена дома также роскошна; она открывается со стороны двора двумя этажами аркад.

9. *Лестница*. Удобная, широкая, залитая светом лестница была гордостью аристократического дворца. Вазари говорит во «Введении»: «..лестницы в каждой своей части должны отличаться великолепием, так как многие видят лишь лестницы, но не видят остальных частей дома»⁴⁶.

Римляне никогда не стремились повторить лестницы генуэзских дворцов с их разветвлениями и живописными видами на дворы, лежащие ниже и выше. Вестибюль у них — простой сводчатый ход, ведущий к портику двора. Одним концом этот портик открывается на лестницу. Сама лестница имеет только один широкий пролет и заключена в стены (свободное среднее пространство — более поздний мотив). Обычно лестница делала только один поворот; позже, в более богатых примерах, — два-три. Лестничные площадки, где это было возможно, имели собственный источник света. Но наилучших результатов удалось добиться там, где были спокойный подъем и великолепный простор лишённого всяких украшений сводчатого коридора. Даже в здании столь изящных очертаний, как Фарнезина, ступени еще слишком круты, а проходы узки. Лестницы Сангалло в палаццо Фарнезе стали первыми вполне удовлетворительными для современного чувства: ступени очень широкие и низкие, с легким наклоном (рис. 16). Подъем обладает той «dolcezza [плавностью]», которая Вазари представ-

16. Ступень лестницы в палаццо Фарнезе

лялась идеалом. Ему самому не удалось его достигнуть. Я думаю, что в контрасте между лестницами палаццо Фарнезе и Уффици во Флоренции сказалась и общая противоположность между солидной, спокойной сущностью римлян и более сухим и суровым характером флорентийцев. Если эта римская трактовка формы вскоре приобрела черты тяжести и расплывчатости, то причина этого явления — в природе барокко. *Dolcezza* была преувеличена, и удобные формы исчезли.

10. *Внутренние помещения.* Залам дворца в стиле барокко свойственны те же пропорции, что и указанные при анализе церковного интерьера. Основное намерение: возможно большая высота и ширина. Нет больше помещений, которые могут быть заполнены, заняты обитателями, помещений, которые предназначены для них, — в этом главным образом заключалось очарование покоев ренессанса. Пропорции помещений барокко подавляющи.

Потолок обыкновенно плоский, деревянный, с громоздкой орнаментальной пластикой и беспокойной

композицией (употребление цветов скудное: красный, синий и немного золота). Первые опыты у Перуцци: палаццо Массими алле Колонне впадает уже кое в чем в преувеличения, — полнота форм чрезмерна. Затем А. да Сангалло: палаццо Фарнезе и Сала Реджа в Ватикане — тяжелые и беспокойные. Лучший образец: Сала Реджа Мадерны в Квиринальском дворце.

Наряду с плоским перекрытием встречается и свод; живописью покрывается сначала только его зеркало, затем она распространяется по всему потолку. Для позднего периода эта форма обычна (прежде она употреблялась только для вытянутых в плане помещений).

Стены расписываются иллюзорными архитектурными мотивами, чтобы помещение казалось больше, чем на самом деле*. Отличный пример этого рода дал уже Перуцци в верхнем зале Фарнезины**; затем Винь-ола в Капрароле и др. Но более частой формой стеной декорации раннего барокко следует считать тип, предложенный Мадерной в Сала Реджа Квиринальско-го дворца. Здесь нижние части стен прикрыты большими гобеленами; за ними следует пустой фриз, и, наконец, сильно выступающий карниз завершает эту зону. Она занимает немногим более половины стены. Остальную поверхность вплоть до потолка непрерыв-*

Вазари. Т. V. Т. Дзуккери. С. 236.

** Иллюзорное увеличение пространства входило, очевидно, и в намерения Содомы, когда он писал Роксану⁴⁸. Изображение лишено рамы, даже парапета внизу, и непосредственно касается пола. Границу образует очень маленькая балюстрада, — в высшей степени неприятное впечатление.

но заполняют росписи al fresco. Ощущение тяжести доведено подобным делением стеной поверхности до наивысшей степени*.

Гобелены заменяются иногда простыми панелями. Для восприятия решающее значение имеет здесь отсутствие цоколя (парапета) и пилястр, которые так приятно для глаза расчленили плоскость стены в ренессансе.

Интересное новшество: «самой важной, роскошной частью дворца является теперь не большой квадратный центральный зал, а узкий и длинный», называемый «*la galleria*»". Таким образом, и здесь перед нами центрическое переходит в продольное (галерея палаццо Фарнезе Виньолы; затем — еще более узкие — галереи в палаццо Дория и палаццо Колонна). Эта форма, разумеется, произошла от лоджии. Когда Ска-моцци предполагает, что слово «галерея» произошло, возможно, от слова «Галлия», это не что иное, как плохая этимология***.

* Как в церковных интерьерах, так и здесь пространство в целом остается темнее, чем в эпоху Ренессанса. ** *Burckhardt. Cicerone. Bd. II. S. 277.* * * * *Scamozzi. Op. cit. Lib. I. P. 305.*

Глава III. ВИЛЛЫ И ПАРКИ

1. Со времени раннего Ренессанса Италия знала два вида вилл: собственно *сельскую виллу*, большое образование с хозяйством и обстановкой для продолжительного пребывания хозяина со всем его штатом, и малую *villa suburbana*, пригородную, служащую только для кратковременного приема веселого общества*. Ее главное назначение — быть местом прекрасной, полной наслаждения и свободной от городских условностей жизни. Отсюда ее архитектурная трактовка — возможно, более легкая и радостная: открытые галереи, составной план, очень часто — с забвением всякой симметрии. Внутри — ряд светлых, приятных покоев. «Все пронизаемо для взора, все полно воздуха и света» (Я. Буркхардт)**. Совершеннейший образец городской виллы в стиле ренессанса: вилла Фарнезина.

2. Барокко даже в посвященных радостям жизни постройках не расставалось вполне со своей строгостью. Массивный стиль был обязателен и для виллы.

* Теоретическое разграничение уже у Альберти⁴⁹. Ср.: *Burckhardt. Renaissance. S. 247.*

** «...Мне особенно хотелось бы, чтобы весь наружный вид и расположение зданий — это придает всякому зданию особую прелесть — были совершенно светлые и ясные, с широким кругозором, обилием солнца и вполне здоровыми дуновениями воздуха... Пусть *все* улыбается приходящему гостю и приветствует его» (*Альберти. Т. I. Кн. IX. Гл. II. С. 310*).

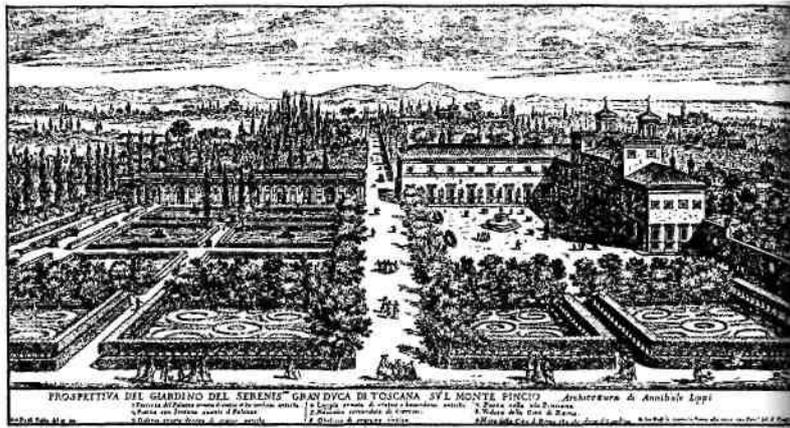
В то же время здесь характерно противопоставлялись друг другу фронт и задняя сторона виллы: спереди — отпугивающая сдержанность, сзади же, где люди находятся «среди своих», — роскошнейшее богатство в самом безудержном проявлении. Рассмотрим сначала *villa suburbana*.

Черты массивной строгости обнаруживаются уже при перестройке виллы Мадама. Излучающее радость создание Рафаэля превратилось по воле Джулио Романо в нечто мрачное и грандиозное*. Впечатление определяется замкнутыми плоскостями стен. Вилла Ланте на Яникуле работы того же Джулио Романо — более раннее произведение. Она тоже лишена прежней жизнерадостности; в диспозиции ее окон — барочное беспокойство. Вилла Папы Юлия III абсолютно нехарактерна, и едва ли стоит ее здесь касаться. Заметно, что на ней отразились вкусы самых разных людей. Целому недостает определенно выраженного характера.

Первый значительный пример: *вилла Медичи* работы Аннибале Липпи (рис. 17)**. Замкнутый фасад городского дворца использован здесь и для виллы: главный этаж с мезонином, нет пилястр, окна без украшений. Контраст между уличным и садовым фасадом проведен чрезвычайно энергично. Задний фасад изобилует роскошью: выступающие боковые части, ба-*

См. много раз уже упомянутое исследование Геймюллера «Raffaello Sanzio studiato come architetto...».

** Изображения: *Ferrieria*. I. 13; *Baltard*. Paris. Большую часть названных здесь и ниже вилл можно найти у Персье и Фонтена (*Perrier, Fontaine. Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome etc.* Paris, 1809). Затем следует указать известные коллекции гравюр Дж. Дж. Росси и Дж. Б. Фальды, существующие под разными названиями.



17. А. ЛИППИ. Вилла Медичи. 1574-1580. По Дж. Б. Фальде

шенки, открытые колоннады со средней полукруглой аркой. Стена украшена нишами, рельефами, венками и медальонами, частично перекрывающимися друг друга. Детали по мере приближения к середине становятся богаче, крайние же ниши — пусты.

Вилла Боргезе работы Вазанцио — типичная для барокко постройка. Здесь отсутствует уличная сторона, так как здание со всех сторон окружено парком, но различие между передним и задним фасадами выражено очень определенно. Мотив украшенной стены — лишь на лицевой стороне, и то под прикрытием выступающих боковых частей. Однако эти боковые части не свободны и не самостоятельны, как, например, в вилле Фарнезина; они тонут в общей массе. Лизены вместо пилястр; лоджия раздавлена высоким аттиком; стены недостаточно расчленены; во всем — симптомы вкуса, стремящегося к массивному и тяжелому.

И быть может, именно сопоставление этого здания с виллой Фарнезина наиболее отчетливо показывает всю перемену в художественном духе: с одной стороны, доведенное до высшего совершенства расчленение и разработка корпуса, с другой же — связанность материей и, как следствие, впечатление недостаточной гибкости.

К тому же на архитектуре вилл отразилась потребность в большем числе помещений, так как свита стала многочисленнее. Умение наслаждаться прекрасным простым существованием было утрачено; отдых стал невозможен без сложных приготовлений и сборов.

Вилла Негрони, сооруженная Д. Фонтана для Сикста V в бытность его кардиналом: барочное чувство отсутствует; украшена пилястрами. Это скорее дворец, чем вилла. Также и вилла Маттеи стоит вне пути римского развития; она построена сицилианцем Дж. дель Дука. Вилла Дориа работы Альгарди целиком относится ко второму периоду стиля.

По отношению к внутренним помещениям вилл все сказанное по поводу дворцовых залов остается в силе. Пропорции увеличиваются ужасающе. Главный зал — высотой в два этажа*. Все это настраивает на торжественно-церемониальный лад.

Пригородную виллу обычно строили в укромных местах. Дорога ведет не прямо к дому: он не должен открываться взору сразу. Таковы Орти Фарнезиани, вилла Боргезе, вилла Дориа и др. Альберти, напротив, требовал, чтобы вид на виллу на невысоком холме открывался, чуть выйдешь за ворота города: «тотчас же

* На севере обыкновенно называется «salle a l'italienne».

по выходе из города она всем фасадом предстанет веселая...».⁵⁰ В эпоху барокко этому правилу следует только сельская вилла.

3. В архитектуре *сельской виллы* на исходе Ренессанса царило большое разнообразие. Здесь были представлены всевозможные типы, как по масштабу, так и по трактовке. Вилла Ланте (у Витербо) — невелика, создана по типу казино; Капрарола — огромный, напоминающий крепость пятиугольник; вилла д'Эсте (Тиволи) — большая, строгая, замкнутая, построена по типу римского городского дворца.

Вилла Ланте приписывается по традиции Виньоле. Она все еще полностью соответствует ренессансу: два одинаковых строения (небольшие, квадратные); парные пилястры с ложными аркадами; легкий, гладкий руст.

Вилла Капрарола — работы Виньолы. Она построена для папского родственника и любимца Алессандро Фарнезе и рассчитана на совершенно невероятную по числу свиту (*piano nobile*, *piano dei cavalieri*, *piano de'staffieri* [бельэтаж, этаж для кавалеров, этаж слуг]). Импозантное пятиугольное* массивное здание. Вход трактован с большой роскошью; круглый двор внутри здания является, может быть, вершиной того, что удалось достигнуть светской архитектуре в области сдержанного величия.

* Проект Капраролы, сделанный Перуцци, тоже предлагает пятиугольный план (см.: *Redtenbacher*R. Mitteilungen aus der Sammlung arch. Handzeichnungen der Offizien. I. 1875). Он, вероятно, со своей стороны, опирался на старую крепость, которую возвел А. да Сангалло (*Вазари*. Т. IV. А. да Сангалло. С. 57).

Вилла д'Эсте*— сухая дворцовая архитектура; простые каменные стены; окна без украшения; здание широко раскинуто; в противоположность городской архитектуре, членение здесь проведено с помощью легко выступающих флигелей (местами также с рустованными лизенами). Главный мотив — вестибюль, служащий разрешением просторных лестниц и террас, образующих подъем через парк; что касается самого дома, то в нем должна быть принята во внимание его средняя часть, поскольку только она видна с дороги, ведущей к нему.

Этот тип виллы становится более или менее определяющим для всего, что создано вблизи Рима.

Среди следующих зданий нет ни одной значительной постройки. Вилла Альдобрандини во Фраскати (Дж. делла Порта и Доменикино) неприятно бесформенна. Кажется, что сельского облика пытались добиться прежде всего путем известной произвольности**, которая при этом так не подходит угрюмым формам. Задняя сторона и здесь выглядит свободнее и веселее, имеет открытую лоджию; контраст тот же, что и в городской вилле. Во Фраскати же находится и вилла Мондрагоне (работы М. Лунги, Ф. Понцио и Дж. Фонтана). Это могучая каменная громада, не имеющая большой ценности. Средняя часть здания очень узка, так как только ее видно с ведущей к дому аллеи, обрамленной кипарисами. Далее, вилла Боргезе (Фраскати) и др.

* Работы Пирро Лигорио, стоящего близко к А. да Сангалло. Здесь можно сопоставить, прежде всего, вестибюль — с садовой галереей палаццо Саккетти.

**Серлио метко говорит, что в деревне все позволено. Это место Цитирует Буркхардт (Renaissance. S. 221).

4. Отдавая дань справедливости, не следует забывать, что архитектура здесь чужда желанию играть самостоятельную роль. Здание скромно подчиняется тому, что его окружает. И чем строже применяются к целому архитектурные принципы, тем скорее улетучивается из дворцов дух высокого искусства. Можно подумать, что при сооружении виллы основной целью было сближение двух сфер: дома и его окружения.

Входу вначале придавалось большое значение. Для виллы подыскивается возвышенная площадка; дом стараются поднять на такую высоту, чтобы подойти к нему можно было лишь по целому ряду роскошных лестниц*. Симметрично расходящиеся лестницы Браманте с насыпными площадками во дворе Ватикана можно принять за идеальный прообраз всех подобных сооружений.

Вилла д'Эсте: партер с круглой средней площадкой, затем подъем в четыре уступа, пока еще крутой; части мелки по формам. Орти Фарнезиани: склон Палатинского холма, очень живописный; четыре «*riani* [яруса]», которые становятся все богаче и разнообразнее (наверху два косо поставленных друг на друга домика для птиц). Вилла Альдобрандини: широкие, далеко раздавшиеся лестницы-скаты, оформленные маленькими источниками и лимонными деревцами. Ступени исчезают. Вилла Мондрагоне: длинная, постепенно поднимающаяся кипарисовая аллея. Тектоническое отступает на второй план.

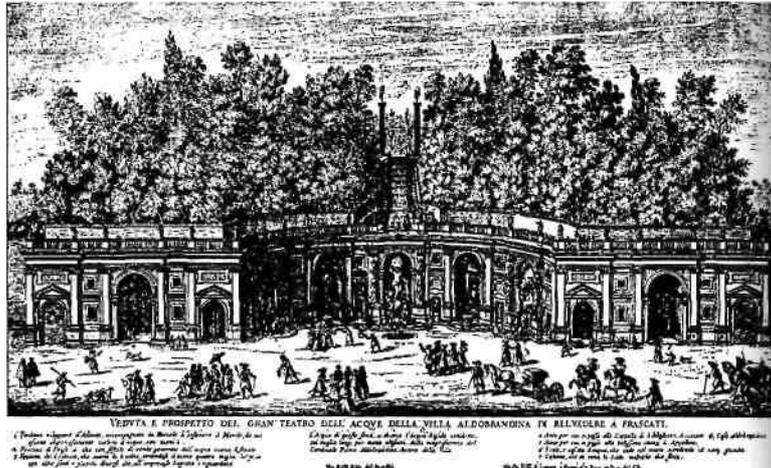
* Для ренессанса показательное устройство виллы Лапте. Два ее дома поставлены у подножия холма; вход — в виде квадратного партера.

Перед домом находится террасообразная *площадка*; вначале узкая, но чем дальше спускаешься по лестнице, тем шире (переход к увлечению плоскостями). Перед виллой Мондрагоне лежит уже весьма значительная *площадь**; она тесно связана с тем обширным видом, который в более ранний период стиля казался бы пустынным и безграничным.

Элементы позади дома находятся в том же отношении к лицевым частям, что и отделка переднего и заднего фасадов. За домом — чувство свободы от посторонних взоров; сдержанность сменяется непринужденностью. Если *площадь* перед виллой — четырехугольная, то *задняя площадка* — круглая (мотив *te-atro*, идущий еще от *teatro* Браманте в Ватиканском дворе). Пример роскошной виллы: вилла Альдо-брандини (рис. 18)**. Она богато украшена нишами, фонтанами, статуями, каскадами и прочее. Кустарник у входа также строго подстрижен и подчищен. Передние клумбы обсажены живой изгородью вышиной в человеческий рост; все плотно закрыто; живая изгородь за домом — пониже; в целом здесь все более свободно и открыто.

5. Не т о л ь к о ближайшее к дому окружение, но и весь *парк* подчинен господству архитектурного духа. Это, собственно, не ново. В эпоху высокого Ренессанса, планируя сад, уже прибегали к стилизации всех есте-^{*} Большие колонны, которые там можно заметить повсюду, служат Дымовыми трубами для подземных кухонь.

** Кроме гравюры у Фальды (*Li giardini di Roma*), здесь следует назвать еще один прекрасный труд: *Barriere Domenico. Villa Aldobrandina Tusculana*. 1647.



18. Дж. della Porta. Вилла Альдобрандини, teatro. 1598-1604.

ственных мотивов (деревьев, воды, подъемов почвы), обособляя разные по виду части парка и тектонически связывая каждую из них отдельным объемом. Однако если ренессанс и предлагал здесь архитектурные мотивы, то без общей их связанности, без единства композиции парка, и как раз в их появлении заключается своего рода архитектурный прогресс барокко.

Ренессанс приравнивался к форме поверхности, какова бы она ни была, и не добивался соблюдения высшей закономерности в целом. Ясный пример подобной планировки парка предлагает вилла Мадама в том виде, в каком ее проектировал Рафаэль. У нас есть три плана: один собственноручный Рафаэля, другой — Франческо да Сангалло и третий — Антонио да Сангал-

ло; два последних сделаны для Рафаэля*. Эти планы представляют собой различные стадии развития. Три мотива Рафаэля: в центре — сад в форме круга, с одной стороны — род ипподрома, лежащий ниже уровня центрального сада, с другой стороны — тоже пониженный квадратный сад. Соединены эти части при помощи развитой системы лестниц; вся планировка парка, однако, лишена единства и не имеет никакого отношения к дому. Она не считается с ним ни в композиции, ни в своем расположении. Парк лежит у подножия дворцового холма, слегка сдвинутый в сторону, соответственно данному рельефу местности. В небольшой долине позади парка предполагалось возвести «*ninfeo*», сооружение, где главным мотивом является вода (бассейн для купания и прочее)**. По чертежам обоих Сангалло, которые стремились, в сущности, к одному и тому же, композиция должна была принять более замкнутую форму. Этим достигалась бы большая связь с домом: справа от него — одна над другой три террасы, следующие уклону холма и при этом совершенно различные по форме, так что не могло быть и речи о каком бы то ни было закономерном развитии.

Барокко не приспособливается к рельефу местности, напротив — подчиняет его себе, пытаясь какой угодно ценой достигнуть единства планировки. Основной мотив — перспективы, объединяющие частности в одно целое и нацеленные на создание впечат-*

Большая заслуга Г. Геймюллера в том, что он снова извлек эти вещи на свет и признал их значение (*Raffaello*). Планы эти хранятся в Уффици.

** Наброски к нему у А. да Сангалло (тоже в Уффици).

ления от всего целого. Ось господского дома выдерживается и в парке; павильоны или казино не раскинуты случайно и не спрятаны в угол. Все они располагаются по средней линии. Повсюду — симметрия.

Вилла д'Эсте, где впервые в большом масштабе была применена подобная композиция, еще страдает невыдержанностью: направление каналов не согласовано с осью дворца, которая одновременно определяет и главную ось парка. В результате возникает впечатление разлада. Но оба направления, по крайней мере, строго перпендикулярны одно другому. Совершенные решения задачи даны в парке вилл Ланте и Капрарола. Вилла Ланте*: перед обоими домами квадратный замкнутый партер; но дальше уже единая трактовка всего склона. Основной мотив: текущие воды со всевозможными формами водопадов; парк распланирован по обе стороны в виде разнообразных, но всегда симметричных террас. Он разделен на четыре части, каждая из которых устроена по своему и соединена с соседней при помощи обязательно новой лестницы. Наверху — ровная площадка с фонтаном посередине и двумя маленькими казино, соответствующими нижним дворцам. Такое же единство выдерживалось затем во всех последующих парках.

Может показаться удивительным, что живописный стиль так решительно подчиняет архитектурной закономерности ландшафт — объект, который сам по себе является живописным. Но странность эта лишь кажущаяся*. По традиции творцом называют Виньолю. Действительно, здесь поражает родство с планировкой Капраролы. Вилла Ланте кажется более ранним сооружением; формы еще измельченные и строгие (окружность вместо овала и т. д.). Согласно Персье и Фонтену, вилла приняла современный, более красивый вид около 1564 года; около 1588 года был построен второй дом и закончены посадка деревьев и водные сооружения. Я не знаю, откуда взяты эти данные.

щаяся. Барокко стилизовало природу, чтобы придать ей величественный вид и строгое достоинство, как того требовала эпоха. Но парк при этом не исчерпывался архитектурными мотивами: бесформенное и бесконечное привносится в композицию, и благодаря этому стало возможно, что прямо из этого паркового стиля и вместе с ним начала развиваться современная ландшафтная живопись (Пуссен и Дюге).

Архитектурный характер композиции преодолевался двумя способами. Или парк, постепенно преобразуясь в неоформленную, дикую природу, завершался чащей; или же восприятие зрителем ландшафта принималось во внимание заранее, — например, аллеи планировались так, чтобы они уходили вдаль. Иными словами, тектоническое вбирало в себя как необходимое дополнение и атектоничность, элемент бесформенности и безграничности. Ренессанс и не подозревал о подобном.

6. В планировке парка барокко принципиально тяготело к более широким пространствам и мотивам, чем это было в пору Ренессанса. Его идеалом был простор, «spazioso». Винченцо Джустиниани, который в Бассано сам устроил парк, писал, что проект следует набрасывать «con animo grande [с широкой душой]». «Le piazze, i teatri, e vicoli siano più lunghi e spaziosi che si può [Площадки, театры и переулки надлежит сделать такими протяженными и просторными, как только возможно]». Все максимально крупное, нет ничего, что выглядело бы сжатым или слишком узким: «e sopra tutto non pecchino di stretto o angusto [и в особенности пусть не грешат о н и узостью или стесненностью]». Не-

льзя вдаваться в мелочи, в «*lavori minuti di erbette e fiori* [мелочную разработку травок и цветочков]», а делать упор на значительных мотивах, на «*ornamenti più sodi, cioè de'boschi grandi, che abbiano del salvatico, de'boschi d'alberi, che mantengono sempre foglie* [украшениях более капитальных, то есть в обширных лесах, в которых есть нечто дикое, в рощах из вечнозеленых деревьев]» и т. д.* Пестрота и изысканность (*das Zierliche*) неуместны в парке; ему приличествуют только крупные черты. Поэтому украшавшие раньше парки цветочные клумбы и все то, что имело только ботанический или медицинский интерес и было когда-то рассеяно по всему участку**, выделяется особо. Создается *giardino secreto*: отдельный нарядный цветник, находящийся в тесной связи с домом. Это открытое солнечное пространство с выстланными плитками дорожками, с геометрически правильными очертаниями, строго определенными клумбами и низкими живыми изгородями***.

Уже вилла Мадама имеет для подобного цветника особую террасу, — это и есть *giardino* в собственном смысле****; в одном из углов здесь еще и *horticini* [грядки], вероятно для совсем мелких посадок (целебных трав и т. п.). *Giardino* соответствует разбитая на вто* Письмо к Теодоро Амидени (*Bonari*. Op. cit. VI. 117). ** «В саду должны зеленеть травы более редкие и те, которые ценимы медиками» (*Альберти*. Кн. IX Гл. IV. С. 316).

*** Кроме того, иногда встречается еще *giardino de'semplici* [сад для простых посадок], сад, предназначенный для целебных и чужеземных растений, а также фруктовые сады. Однако они не входят в парк, оставаясь в стороне от него.

**** Согласно заметкам на плане Франческо да Сангалло.

рой террасе апельсиновая роща, третья же терраса предназначена для елей и каштанов*.

В саду Бельведера *giardino secreto* расположен на пониженном участке непосредственно позади дворца.

Позже его обыкновенно совсем удаляют из поля зрения — окружают стенами, или помещают на высокой террасе по обе стороны дома, или, наконец, прячут где-нибудь в углу, так чтобы он не нарушал симметрии.

На вилле Мондрагоне, рядом со зданием, для этой цели устроен закрытый двор с двумя друг против друга расположенными галереями с рустом.

Наконец, иногда *giardino* (в форме углубленного партера) вновь становится видимым и принимает на себя роль главного мотива виллы (вилла Дориа, вилла Альбани). В таких случаях он богато украшен статуями, нишами, лестницами, источниками и т. п.; это уже второй период барокко.

Благодаря обособлению *giardino*, устройство парка могло сосредоточиться исключительно на крупных мотивах: элементами его композиции стали не отдельные клумбы с маленькими дорожками между ними, но массы деревьев, аллеи, большие круглые площадки и т. п.

Городской сад, имеющий в своем распоряжении ограниченное пространство и зависящий от данных условий (например, от направлений улиц и др.), занимает промежуточное место между парком и *giardino*

* Вероятно, к этому тройному делению, которое можно найти также на плане Антонио да Сангалло (без подписи), нужно отнести его замечание на полях (на листе № 1054): «la villa sia partita i tre parti i urbana rustica fruttuaria [вилла поделена на три части — городскую, сельскую и ту, что для плодовых посадок]». Однако, насколько мне известно, ни слово «urbano» для цветника, ни «rustico» для сада с более мощными растениями никогда не стали общеупотребительными.

secreto. Здесь не было повода к развитию чего-либо нового и оригинального.

7. Дух барокко нашел свое выражение не только в громадных пропорциях, но и в замкнутой, строгой трактовке масс. Парк ренессанса — открытый и светлый. Так, Альберти требовал для виллы солнечного, открытого ландшафта и цветущих лугов вокруг: «..далеко раскинувшийся цветущий луг и залитое солнцем поле... Я не хочу, чтобы здание было обращено к чему-нибудь, что омрачено печальной тенью»*.

Римское барокко избегало открытых пространств. Вместо прозрачных рощ — замкнутые массы темной листвы. Нет ни свободных, залитых светом лугов (как это еще сохраняется в тосканских виллах: Каstellо и др.), ни винограда, обвивающего колонны. Вместо них — густой лиственный свод. Нет ярких красок — все тяжело и темно.

Отдельное дерево само по себе не имеет никакого значения. Все индивидуальное приобретает значение лишь благодаря взаимодействию с другими индивидуумами. Появляются *группы* могучих вечнозеленых дубов, которые во многом и определяют характер итальянской виллы: они тесно посажены и окружены высоким стриженным лавром. При этом контраст между формой и бесформенностью сознательно подчеркнут: живая изгородь из лавров вытянута точно по линейке; углы украшены неподвижными гермами; дубы же с их огромными кронами рвутся вверх, нарушая правильность рамы.

Ранний Ренессанс не мог воодушевиться ни мотивом буйной листвы отдельных деревьев (Альберти пе-*

Альберти. Т. I. Кн. IX. Гл. II. С. 310.

ренес дуб во фруктовый сад), ни большим их скоплением. Ренессанс требовал ясности и последовательности в расстановке. Альберти провозглашает правило: «Ряды деревьев должны ставиться параллельно, с одинаковыми промежутками и под соответственными углами, — как говорится, по пятерке»*.

Судя по планам виллы Мадама, на террасе слева от дворца еще предполагались посадки именно этого рода. Вероятно, были намечены благородные деревья; «ели и каштаны» должны были уже и здесь образовывать большие группы — так называемые *salvatico* [дикие уголки]. С этих пор открытые гряды появляются все реже; мотив густой чащи распространяется, пока наконец не становится господствующим на всем пространстве парка.

Кроме дубов, вошли в употребление темная ель и кипарис. В качестве живой изгороди, помимо лавра, использовались тутовые деревья и вновь кипарис. Альберти проектировал когда-то беседки из роз**.

Другая задача, которой должен соответствовать подбор деревьев, — *ширина и простор дорожек и площадок парка*. Следует мудро использовать определенные породы: впечатление наибольшей монументальности дают кипарисы, густо посаженные вдоль входной аллеи. Например, прекрасные кипарисовые аллеи виллы Мондрагоне, виллы Маттеи, садов Боболи (Флоренция). На вилле д'Эсте кипарисами украшены только главные части парка: круглая площадка (центр партера) и расходящаяся двумя дугами лестница в середине подъема. Отдельные кипарисы вообще не

* На манер пяти глазков и граальной кости (Г. I. Кн. IX. Гл. IV. С. 316). ** Ср.: «Мадонны в беседке из роз», которые позже уже не встречаются.

встречаются. Иногда использовались вязаы или дубы, образующие крытую аллею (*viale*). Трудно разобраться, всегда ли подразумевалась под выражением «*viale coperto* [крытая аллея]» система шпалер — во всяком случае, так называли ее вначале*. Но дорога под зеленым сводом сама по себе — нечто новое.

Где возможно, впечатление от аллей усиливали также установкой античных памятников, но опять-таки речь идет не об отдельных фигурах, а об их множестве. Если не было средств равномерно заполнить интервалы между деревьями, то предпочитали обходиться совсем без статуй. Типичный пример: вилла Маттеи.

Роцца представляла собой форму завершения дикой чащи, пересеченной узкими дорожками.

Мотив знаменитого светлого Пинето — роцци пиний на вилле Дориа — был чужд раннему барокко. Он принадлежит уже ко второму периоду, который как повсюду, так и здесь был отмечен переходом к светлому и гармоническому.

8. Вода трактовалась таким же образом, как и растительность: вместо ручейков и маленьких источников — большие, шумящие массы воды; вместо кристальной прозрачности — непроницаемость и глубина. Альберти говорил лишь о «*наиболее прозрачных* источниках вод, рек или озер»**. В высшей степени интересно наблюдать эти простейшие симптомы. С тех пор как родился вкус к массивному, в пейзажной живописи никогда больше не изображалась та свет* «Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono *alles* [И чтобы в саду были крытые аллеи, какие в ходу у французов, их так и называют — *allées*]» (*Bottari*. Op. cit. VI. 119). ** «Неожиданно брызнут воды во многих местах...»⁵¹

лая, прозрачная вода, которую всегда можно найти на картинах раннего Ренессанса. И поскольку я выше проводил параллель между искусством Ренессанса и античностью, то здесь уместно еще раз напомнить, что именно кристально чистая вода была любимым символом Винкельмана.

Вилла в стиле барокко без воды едва ли мыслима*. Вода была любимой стихией того столетия. Стиль барокко требовал ропота и шума — шелестящих масс воды, шумных потоков вод. Прилагаются огромные усилия для того, чтобы получить наиболее богатые по количеству воды и сильные по напору источники**. Вилла д'Эсте — одна из первых в этом смысле; к ее услугам был столь близкий Тевероне. Но здесь можно найти еще очень много миниатюрного и нарочито изысканного, что впоследствии совершенно исчезло. Например, длинная стена с ее почти бесчисленными маленькими источниками. Насколько величественнее аналогичные двадцать две ниши на вилле Конти во Фраскати!

Вода появляется как фонтан, каскад и бассейн.

а) *Фонтан*

Фонтан изолирован или расположен у стены (точнее, помещен в нише). Отделка — либо тектоническая, либо рустикальная, подражающая естественному источнику, выбитому в скале. Сочетанием этих двух

* *Bonari*. Op. cit. VI. 120.

** Также сам Рим славился обилием фонтанов: «...sopra tutto Roma, ove non è piazza né campo né strada prinzipale che non abbia una o due bellissime fontane [в особенности же Рим, где нет ни большой, ни малой площади, ни проезжей улицы без одного, а то и двух прекраснейших фонтанов]» (*Scamozzi*. Op. cit. Lib. I. P. 343).

противоположностей образуются четыре основных типа фонтана.

Изолированный тектонический фонтан*. Его элементы: нижний бассейн, ствол, верхняя чаша, вырастающий из нее и выбрасывающий воду стержень (изредка встречается еще и вторая чаша).

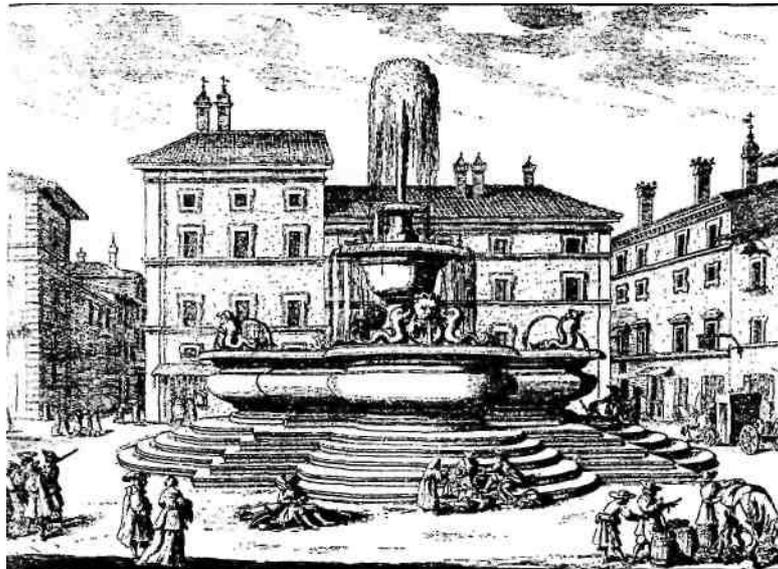
Нижний бассейн, вначале имевший углы и грани, стал затем круглым или овальным. В профиль — не прямой, а выпуклый, с сильно выраженным сужением книзу. К фонтану вели несколько низких ступеней.

Знаменитый фонтан делла Рокка Виньолы в Витер-бо, фонтан на пьяцца ин Кампителли Дж. делла Порта и другие имели еще бассейн с гранями. Прекраснейшую линию профиля дал, вероятно, Доменико Фонтана в фонтане, который стоял когда-то на пьяцца дель Пополо. Впрочем, здесь он был близок к тому решению, которое предложил уже Дж. делла Порта в фонтане перед Пантеоном (рис. 19).

Верхняя чаша имела в эпоху Ренессанса плоскую форму и острые края; теперь она стала глубокой, края загнуты так, чтобы вода выливалась со всех сторон равномерно. Отдельных струй барокко не терпело, — вода должна была стекать бесформенным потоком.

Поэтому и вверху острая струя фонтана была заменена целым снопом струй, бесформенным и тяжелым. Ср. великолепные экземпляры работы Мадерны на площади Колоннады. Здесь вода извергается из широкого грибовидного тела и падает обратно на его

* Да будет мне позволено разобрать здесь этот вопрос, несмотря на то что виллам в данном случае будет уделено незначительное внимание по сравнению с городскими площадями. Лучшие мастера: Виньо-ла, Дж. делла Порта и Мадерна. Тема стоит специальной работы.



FONTANA NELLA PIAZZA DELLA ROTONDA
e Rione di Colonna, Architetti di Giacomo della Porta.

19. Дж. della Porta. Фонтан перед Пантеоном. Около 1580 г.
По Дж. Б. Фальде

округлую поверхность. Там, где нельзя было получить водяной сноп, стремились хотя бы к наиболее полной струе. Главное назначение фонтана заключалось не столько во взлете воды, сколько в шумном ее падении.

Позже фонтаны становились все шире и ниже; края бассейна впоследствии не поднимались над землей, а были вделаны в нее.

Фонтан в нише. Его редко делали одиночным, чаще — в группе от трех до пяти ниш. В Риме прославленные образцы этого рода принадлежат Доменико и

Джованни Фонтана: у первого — Аква Феличе* (1587), у второго — Аква Паоло (1612). Это большие полуциркульные ниши с тяжелым аттиком и венчающей частью. Второй по времени памятник был расширен прибавлением к трем главным нишам двух небольших боковых. Впрочем, первоначальная форма нарушена еще раньше: в нишах находились только отдельные круглые бассейны; глубоко лежащие же большие водоемы были прибавлены позже**. Вероятно, здесь обнаруживается влияние примера фонтана Треви.

Фонтан, имитирующий естественный, в главном своем типе представлен *fontana rustica*, который сооружался из глыб скальных пород. Парковая архитектура в этом случае, естественно, была впереди городской. На виллах подобные скальные группы были известны задолго до того, как Бернини решился соорудить на пьядца Навона монументальный образец этого вида фонтана.

При сооружении фонтанов большого Ватиканского сада Мадерна уже показал, к чему ведет последовательное применение рустикальной манеры. Здесь становится понятным, каким образом фонтан этого рода почти сам собой превращается в грот. Образец: *fontana dello scoglio* (источник в скале) — груда диких камней с гротом и выдвинутым вперед бассейном. Со всех сторон и самым различным образом, с шумом, пеной и брызгами, в него низвергается вода. Форма близкая к только что описанной — сталактитовая пещера,

* Моисей, иссекающий воду из скалы, в качестве украшения для фонтана был облюбован уже Микеланджело (Вазари. Т. V. Риччарелли. С. 186).

** Так, по крайней мере, можно заключить по изображениям у Фальды (1691).

stanzone della pioggia, причем здесь были допустимы самые разнообразные степени верности законам тектоники. Уже Альберти была знакома композиция с раковинами и туфом⁵². Подробное описание подобного сооружения дает Аннибале Каро (1538)*. Он говорит как тонкий знаток и даже анализирует различные звуковые впечатления. От всей композиции веет ужасом и мрачностью: «...d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando [ужасом, который настраивает и на бегство, и на почтение]». Вазари также дает краткое описание во «Введении» к своим «Жизнеописаниям»**. Но он обращается к менее значительным мотивам. б) *Каскад*

Среднюю часть парка, расположенного на склоне горы, занимал водный поток. Ему не давали сбежать по склону в виде естественного (*formloser*) ручья, а стилизовали. Отдельные мотивы потока и низвержения делались по возможности большими и массивными. По мере приближения к дому — переход от бесформенности и хаотичности к строгой сдержанности.

Главный пример: длинный *cascata* виллы Альдобрандини. Вода появляется вверху среди дикого ландшафта в виде *fontanone rustico*, затем — прямое течение среди полукруглых валов. Здесь она скапливается, переливается через высокую стену в водоем, исчезает, ниже вновь появляется из отверстия. Прямое течение еще раз сменяется накоплением в новом водоеме; края его оправы профилированы тоньше. Вода совер-*
Bottari. Op. cit. V. 271. "Вазари. Т. I. Введение... Об архитектуре. Гл. V. С. 83-85.

шает интересное движение: ее ложе понижается волнами, уклон уступов — все сильнее. Последний перекаат является центром расположенного позади дворца teatro.

Наиболее совершенное решение cascata дает вилла Конти. Здесь налицо лишь один мотив, но осуществлен он с размахом, мощно и звучно. Это четыре ступени каскада, каждая шире и выпуклее другой, в каждой выпуклости — по чаше с утолщенной кромкой. Вода льется через край, скользит по чешуйчатой наклонной поверхности* и сбегает из чаши в чашу. Изгнано все незначительное: и покрытые спиральными нарезками колонны, по которым стекает вода, и маленькие раковины на балюстрадах лестниц, передающие воду друг другу таким образом, что создается подобие каскада в миниатюре, и т. д. в) *Бассейн (пруд)*

В форме прямоугольника он уже был известен Ренессансу — в качестве рыбного садка или бассейна для купания. Обычно он входил как составное звено в более строгое по формам целое. На вилле Мадама, в непосредственной близости к дому, он примыкает к боковой террасе. На вилле д'Эсте он граничит с цветочными клумбами партера. Позже пруд — обычно круглой или овальной формы, часто с фонтаном в центре. Он всегда глубок, дна его не должно быть видно. Первое «естественное» озеро с островком посередине находится на вилле Дориа — в более свободной наружной части усадьбы. Но натурализм ограничивается здесь лишь формой берега, выдержанного в рус* Чешуйчатый узор был очень распространен. Ср. фонтан Мадерны возле собора Св. Петра.

тикальной манере. Очертания озера отличаются необыкновенной правильностью, а остров находится точно в его середине*.

9. Вода должна была еще служить, наконец, и тем целям, которые были очень мало связаны с архитектурными идеалами барокко. Я имею в виду те музыкальные эффекты (Kunststücke), которые чрезвычайно удивляли современников, и те шутки, которые позволял себе хозяин дома, неожиданно окатывая с ног до головы водой своих беззаботных гостей.

Барокко любило громкие звуки. Почти во всех его больших, включающих воду сооружениях имеются акустические приспособления. Наиболее прославились звуковые эффекты в teatro виллы Альдобранди-ни. Описание их дает Кейсслер: сошлись в схватке лев и тигрица, и тигрица очень удачно подражает фырканию разъяренной кошки, выпуская из ноздрей и пасти струи воды. Центральный водяной столб производит такой шум, как будто разрываются снаряды или наполненные воздухом шары. Кентавр дует в рог так, что слышно за четыре мили, и т. д.** Очень важный мотив Для изображений того времени — шутихи: нельзя было нарисовать парк, не представив несколько человеческих фигур, внезапно застигнутых струей воды. Нужно было быть осторожным, когда садишься, открываешь калитку или поднимаешься по лестнице.

*И все-таки это озеро могло вдохновить поэта: «Stagna superfusum cernis rustica fontis Urbani possis spernere fontis aquas». Изображение в коллекции Фальды (Villa Doria Panfilia).

***Keissler J. G. Neueste Reise durch Teutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien... 1751. Bd. I. S. 696.*

Особенно опасной в этом отношении была, кажется, вилла Конти*.

10. Чтобы понять стиль садов барокко, необходимо помнить, что парк виллы в то время был всегда рассчитан на большое и пышное общество.

Просто ходить в этой обстановке невозможно, — строго стилизованный парк требует основательности и достоинства. Дороги не предназначены для пеших прогулок, по ним двигаются по возможности большим кортежем, верхом или в экипажах, в сопровождении дам. Здесь, пожалуй, уместно вспомнить «*fêtes ga-lantes* [галантные празднества]» в изображениях более поздней эпохи.

Прямую противоположность такому итальянскому парку составляет современный северный парк, который старается представить природу такой, какая она есть на самом деле. Я имею в виду не аффектированный английско-китайский парк с природными мостами, хижинами под соломенной кровлей, искусственными руинами и прочим, а такой, какого требовала любовь к природе (*Naturbegeisterung*) у Руссо и других. Этот вкус связан с элегической сентиментальностью. Идеал чистой, девственной природы, к которому с тоской стремится душа, так же чужд итальянской

* *Keissler J. G. Ibid. S. 686.* Серлио рассказывает о подобном — но в больших масштабах — в Поджо Реале близ Неаполя. Если король бывал в добром расположении, он насильно ставил кавалеров и дам из общества под струю воды, «*e così ad un tratto, quando pareva al re, faceva rimanere quel luogo asciutte né vi mancavano vestimenti diversi per rives-tirsi etc.* [и таким вот образом, когда это королю было угодно, он это место велел осушать, и там оказывалось предостаточно разной одежды, чтобы переодеться, и т. д.]». «*O delitie Italiane, — прибавляет Серлио, — come per la discordia vostra siete estinte!* [о, эти развлечения итальянцев, как же пришли они в упадок из-за всяческих ваших раздоров!]» (*Lib. III. Fol. 121*).

парковой архитектуре, как и сельской поэзии Тассо и Гварини.

Таким образом, становится понятным, что у итальянца не было потребности в уединенном общении с природой. Но отсюда, как следствие, величественная либеральность взглядов: итальянский парк открыт для всякого.

Это основное положение на все лады повторяется в надписях (большинство их собрано у Кейслера). Лучшая — «эдикт» садовника из виллы Боргезе. Пусть он в качестве простодушного заключительного завета обретет свое место и здесь:

Villae Burghesiae Pincianae
Custos haec edico: Quisquis
es, si liber, Legum compedes ne hic
timeas, Ito quo voles, carpito quae
voles,
Abito quando voles. Exteris magis
haec parantur quam hero, In aureo Seculo,
ubi cuncta aurea Temporum securitas fecit,
Ferreas leges praefigere herus vetat:
Sit hic amico pro lege honesta voluntas. Verum
si quis dolo malo Lubens sciens Aureas
urbanitatis leges fregerit,
caveat ne sibi Tesseram amicitiae
subiratus villicus Advorsum frangat.

[Виллы Боргезе на Пинчио страж — провозглашаю
следующий эдикт: кто бы ты ни был, если только ты

Ренессанс и барокко

свободен, не бойся стеснений законов, иди — куда хочешь, наслаждайся — чем хочешь, оставайся здесь — сколько хочешь. Все это сооружено больше для посторонних, чем для хозяина. В золотой век, когда безопасность времени все претворила в золото, хозяин да воспретит выставлять железные законы. Для друга да будет здесь — вместо закона — честная воля. Действительно, если кто-нибудь со злым намерением, без стеснений, с умыслом нарушит золотые веления благоприличия, то да убоится он разгневанного управляющего, который может лишить его за это залога дружбы.]

Литература

Burckhardt J. Cicerone. 1855. — Здесь по 4-му изд. (1904). Первая характеристика стиля, определяющая все последующие опыты.

Burckhardt. Architektur der Renaissance in Italien. 2. Aufl. 1878.

Zahn A von. Barock, Rococò und Zopf // Lützwow's Zeitschrift für bildende Kunst. 1873. — Относительно барокко здесь нет ничего, кроме ссылки на Буркхардта.

Dohme R. Studien zur Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts // Lützwow's Zeitschrift für bildende Kunst. 1878. — Здесь ценно принципиальное разграничение римского и венецианского стилей.

Ebe G. Spätrenaissance. Berlin, 1886. — Не имеет самостоятельного значения.

Gurlitt C. Geschichte des Barockstils, des Rococò und des Classicismus. Bd. I: Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart, 1887. — Эту книгу можно, по моему мнению, упрекнуть в том, прежде всего, что она нигде не дает читателю точного определения того, чем же, собственно говоря, является барокко. Слишком смело определение барокко как стиля, который, «основываясь на подражании древним, путем сознательно свободной, по-современному многообразной трактовки архитектурной идеи вел к изощренности форм выражения, доведенной в конечном итоге до безумия» (S. 7). Эта дефиниция способствует неясности всей книги. Приведу пример. По мнению Гурлита, Мадерна является представителем барокко, — церковь Санта Сусанна упоминается как образец стиля. Но непосредственный предшественник Мадерны, Дж. делла Порта, отнесен к совершенно иной школе, к так называемому

Ренессанс и барокко

позднему Ренессансу, — к «школе, базировавшейся на идее внутреннего оздоровления Контрреформации, где господствовали правила, нарушаемые лишь случайно». С другой стороны, к барокко отнесены венецианские дворцы Скамоцци и Лонгены, которые, по существу, не предлагают ничего нового и поэтому всегда считались принадлежащими ренессансу. По Гурлиту, истоки нового стиля следует искать во Флоренции; значение Рима не выдвигается на первый план, да это и не может быть сделано, так как изложение начинается эпохой после Микеланджело.

Указав на подобные принципиальные ошибки, можно, мне кажется, умолчать об отдельных погрешностях, понятых при обилии и неразработанности материала.

Ricci. Storia dell'architettura in Italia. III. Roma, 1864. — Изложение подчас капризно. Барокко, по мнению автора, зародилось на Востоке и проникло оттуда через Сицилию и Неаполь в Рим.

Redtenbacher R. Die Architektur der italienischen Renaissance. Frankfurt a. M. , 1886. — Содержит много ценного материала по истории архитектуры Италии, собранного с большим тщанием и обстоятельным исследованием источников. Раздел об архитектуре, начиная с Микеланджело (S. 97-121), который главным образом и должен учитываться нами, — несколько краток. Подробные указатели делают книгу удобной для изучения и очень пригодной в качестве справочника.

Позже появились:

Schmarsow A. Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig, 1897. — Эта книга разрабатывает еще более обстоятельным образом тот же предмет, что и наша. Однако, отталкиваясь от других основных положений, в своих выводах автор часто приходит к столь принципиально отличным от достигнутых здесь результатам (например, в случае с понятием живописного в архитектуре), что подробное рассмотрение этого важного исследования вы-272

Литература

ходит за рамки моей книги и, следовательно, не может быть здесь осуществлено.

Durm J. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Handbuch der Architektur. 2. Aufl. Bd. V. Stuttgart, 1903. — В нашем случае не имеет особого значения, поскольку лишь коротко и поверхностно разрабатывает все вопросы стилевой трансформации. Эта книга посвящена скорее техническим вещам и подробностям, а также описанию типов зданий. Попытка классифицировать архитекторов как «теоретиков», представителей «раннего Ренессанса», «высокого Ренессанса» и «стиля барокко» дает возможность возникнуть недоразумениям при их определении и оценке.

Geymüller H. von. Michelangelo als Architekt. München, 1904 (Отдельный оттиск из «Die Architektur der Renaissance in Toscana»³). — Никакой другой автор не подходит так, как Геймюллер, к исполнению этого задания — в одинаковой степени трудного и необходимого. Здесь много поразительного (в частности, указание на влияние Браманте); много отрадного (смелые попытки проникнуть в почти неразрешимые загадки и противоречия творчества и самой личности Буонарроти). Несколько педантичным кажется различение «трех манер», часто в одном и том же здании. При этом оно часто проведено недостаточно четко, и, в сущности, лучше его было бы отбросить.

ПРИМЕЧАНИЯ

Книга Генриха Вёльфлина «*Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*» вышла в Мюнхене в 1888 году. Перевод на русский язык был осуществлен Е. Лундбергом в 1913 году, здесь он исправлен по современному воспроизведению первого издания книги (Лейпциг, 1986) и по третьему изданию (Мюнхен, 1908). По изданию 1908 года исправлены и дополнены примечания Вёльфлина и его ссылки на источники, а также раздел «Литература», в который автор внес несколько суждений о самых новых публикациях по теме своего исследования. Кроме того, раздел «Литература» перемещен из «Введения» в конец книги.

Опущены ссылки Вёльфлина на иллюстрации в следующих изданиях:

Burckhardt J. Architektur der Renaissance in Italien. 1878.

Falda G. B. Fontane di Roma. 1691.

Falda G. B. Giardini di Roma.

Ferrero P. Palazzi di Roma.

Geymüller H. von. Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom. Paris; Wien, 1875.

Geymüller H. von. Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano, 1884.

Gurlitt C. Geschichte des Barockstils, des Rococò und des Classicismus. Bd. I: Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart, 1887.

Letarouilly P. M. Edifices de Rome moderne. 1864-1870.

Lübke W. Geschichte der Architectur.

Perder Ch., Fontaine P. F. Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome. Paris, 1809-*Peyer, Imhof.* Renaissance-Architectur Italiens.

Redtenbacher R. Handzeichnungen Peruzzis der Galerie der Uffizien in Florenz. Karlsruhe, 1875.

Redtenbacher R. Mitteilungen aus der Sammlung architektonischen Handzeichnungen der Offizien. I. 1875.

Rossi G. G. Insignia tempia Romae.

Rubetti P. P. Palazzi di Genova.

Scamozzi V. Les batiments de Palladio.

Serlio S. Libri d'Architettura. Venetia, 1566.

Villamena F. Alcune opere d'architettura di Vignola. Roma, 1617.

¹ Обозначая переход от ренессанса к барокко, Вёльфлин использовал несколько близких по смыслу слов: «*Stilwandel*», «*Stilwandlung*», «*Formwandlung*». Е. Лундберг переводил первые два термина следующим образом: «смена стилей», что неточно даже в отношении выбора множественного числа для слова «стиль» (вся книга Вёльфлина посвящена анализу одного определенного случая — преобразования «строгого стиля» в барокко). В исправленном переводе термину «смена стилей» соответствуют выражения «изменение стиля» или «превращение, преобразование стиля».

² Полное название книги Я. Буркхардта: «*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke in Italien*»; впервые издана в 1855 году. См. также характеристику Вёльфлина в разделе «Литература».

³ «Жизнеописания...» Вазари в дальнейшем цитируются по переводу А. Венедиктова и А. Габричевского: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1996. Исключения составляют случаи, когда Вёльфлин обращается к комментариям Г. Миланези в семитомном итальянском издании «Жизнеописаний...», которым он пользовался (Флоренция, 1878-1885). В дальнейшем оно обозначено как *Vasari*. Книга Дж. Бальоне — один из опытов «дополнения» труда Вазари, ее первое издание: *Baglione G.* Le vite de' pittori, scultori ed architetti del Pontificato di Gregorio XII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Roma, 1642.

⁴ *Vignola G.* Regola delli cinque ordini d'architettura. 1562. Второе издание (Бассано, 1563) дополнено, в частности, обращением к читателям; Вёльфлин пользовался именно этим вариантом

Ренессанс и барокко

текста. «Regola» цитируется в дальнейшем по переводу А. Габричевского: *Бароцци да Виньола Дж.* Правило пяти ордоров архитектуры. М., 1939. Говоря о свободе искусства Виньола, Вёльфлин имеет в виду архитектурные мотивы гравированного титульного листа его книги (издание 1562 г. и последующие).

⁵ «Renaissance in Italien» — так Вёльфлин сокращает название единственной вышедшей в свет части незаконченного труда Я. Буркхардта «Die Geschichte der Renaissance in Italien» (1867), которая посвящена архитектуре. Вёльфлин пользуется вторым изданием: *Burckhardt.* Architektur der Renaissance in Italien. 1878. Первое издание книги Дж. Боттари: *Bottari G.* Raccolta di lettere sulla pittura, sculptura ed architettura. Roma, 1754-1768.

⁶ См. также следующее русскоязычное издание: Переписка Микеланджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. СПб., 1914.

⁷ Нимфей, разрушен в 1589 году.

⁸ «Живописное» представлено Вёльфлином и в важнейшем его произведении «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» (1915) — в качестве одного из «основных понятий истории искусств». Последнее русскоязычное издание — в 1994 году.

⁹ Последнее русскоязычное издание «Классического искусства» Вёльфлина — 1999 год. Книга включает в себя исследование бегло рассмотренных в «Ренессансе и барокко» ватиканских росписей Рафаэля и скульптурных произведений Микеланджело.

¹⁰ Особенности художественной формы, которые Вёльфлин описывал при помощи «основных понятий» («живописное», «объемное» и т. д.), имеют не абсолютный, а относительный характер. На практике они выявляются в ситуации сравнения. В теории — условно представлены как оппозиции «основных понятий» / характеристик формы (например, «графическое — живописное») и, на другом уровне, как оппозиция двух больших рядов этих «понятий». Отсюда и знаменитые термины: «*oder Gegensatz*» (контраст, противоположность, антагонизм) и «*das Gegensatzpaar*»* (пара контрастирующих положений, оппозиция).

¹¹ Ангел скульптурного алтаря Св. Терезы в Санта Мария делла Виктория в Риме (1645-1652).

¹² У археолога А. Конце было множество публикаций на эту тему: «Archäologische Untersuchungen auf Samothrake» (1875-1880), «Die attische Grabreliefs» (1890-1923) и др.

¹³ Определение «не органический» следует рассматривать в связи с отношениями, которые существуют между данным текстом Вёльфлина и идеалистической морфологией, пережившей

в XIX веке свой расцвет. Ее предметом были прообразы природных форм (например, «Urpflanze» Гёте), всеобщее их сходство, более того — соответствие одной, имеющей математическое выражение идее. В своем эстетическом ответвлении морфология изучала золотое сечение (попытка ухватить математику формообразования в природе), архитектуру как подражание растительным образованиям, ее происхождение в связи с этим и т. п. Положение о нормальном образовании формы в ренессансе (связанном у Вёльфлина со «строгим архитектурным чувством») и о нарушениях этого образования при переходе к барокко (оскорбление архитектурного чувства, создание случайного, неправильного) может представлять собой отголосок обсуждения в морфологии нормального и патологического развития формы живых организмов. Патологические явления здесь — наросты, вздутия, опухоли, искривления (то, что развивается вне естественной модели, произвольно и непредсказуемо). В этом отношении примечательна используемая Вёльфлином (хоть и в историческом, культурном смысле) терминология — «*Symptom*», «*Habitus*» и др. Принимая во внимание вышесказанное, выражение «*jeder nicht organische Stil*» нужно истолковывать как указание на стиль, формы которого не отвечают (математическим) закономерностям здоровой органической формы. Иными словами, в нем отрицается сходство между произведениями человека и творениями природы. Далее, с точки зрения этой традиции разумным способом объяснения барочного формообразования (в том числе и в случае с «античным барокко») была бы аналогия с вышупомянутыми патологическими явлениями в формообразовании организмов. Равным образом можно трактовать и само «превращение стиля» как переход к патологическому (без негативной оценки) состоянию. Однако, как свидетельствует все исследование Вёльфлина о ренессансе и барокко, это направление мысли в рассуждении о стилевом изменении оказывается второстепенным, проявляя себя главным образом в выборе тех или иных слов. Определение «не органический», отнесенное к стилю барокко, и подобные этому вещи произносятся в книге вскользь. Те отношения, в которых находятся, с одной стороны, обсуждаемое Вёльфлином «разложение» формы в период после ренессанса и, с другой стороны, первостепенные для него психологические (и в конечном счете «культурно-исторические») ответы на вопрос о причине смены стиля, — остаются совершенно непроясненными.

¹⁴ Вёльфлин ссылается на книгу «De re aedificatoria libri decem», впервые изданную после смерти Альберти (Флоренция, 1485). Здесь и далее цитируется по переводу В. П. Зубова: *Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве*. М., 1935.

¹⁵ Определение «величественный/монументальный» у Вазари связано, прежде всего, с «новой» манерой Микеланджело и, во вторую очередь, с ее развитием у мастеров последующего времени.

¹⁶ «*Dergrosse Stil*» — здесь немецкий аналог выражения «*maniera grande*», поэтому определение «*gross*» переводится везде как «величественный», «монументальный» и т. п.

¹⁷ Такой подход к ренессансу и можно назвать определением его как «органического» стиля (см. прим. 13). В произведении подобного стиля каждая деталь и форма целого объединены одной закономерностью. И именно здесь проявляется главное сходство между созданием художественного произведения и тем образованием отдельных частей организма, которое имеет место в природе. Соразмерность детали и целого и требование по драматизму законам естественного формообразования — характерные положения эстетики, которую в применении к XIX веку можно назвать морфологической. См. также в конце главы «Движение» — вёльфлиновское изложение теоретических рассуждений Альберти.

¹⁸ Уподобление искусства растению характерно для И. И. Винкельмана. Искусство с его естественным возникновением, развитием и упадком, впрочем, такое же растение, что и сам человек, культура в целом, рост духа и так далее. Метафоры этого рода возникают у Винкельмана главным образом в связи с возпросом о благотворном или неблагоприятном для роста и расцвете чего-либо *климате* (не обладающем, однако, исключительным правом формировать культуру). Эти рассуждения представляют собой своего рода дань древним авторам. Лишь с большой натяжкой «растительным» аналогиям у Винкельмана можно приписать строгий, непоэтический смысл и назвать их проявлениями продуманной и законченной концепции, рассматривающей произведение искусства и динамику художественной жизни с оглядкой на характеристики живого организма. Примеры высказываний: «Влияние климата должно было вдохнуть жизнь в семя, из которого произрастает искусство... В условиях свободы мышление народа расцвело подобно благородному побегу на здоровом стволе...» (цитируется по переводу И. Бабанова: *Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения*. СПб., 2000. С. 101-103).

¹⁹ Витая колонна у Виньолы — см. лист X X X I и комментарий к нему (*Виньола*. Указ. соч. С. 22).

²⁰ «Мадонна ди Фолиньо» — 1511/1512 г., Ватикан, Пинакотека.

²¹ *Альберти*. Указ. соч. Т. I. Кн. VI. Гл. II. С. 178.

Примечания

См. выше — прим. 13, 17. *Альберти*. Указ. соч. Т. I. Кн. IX. Гл. V. С. 320. Там же. Т. I. Кн. VI. Гл. V. С. 186.

²⁵ Там же. Т. I. Кн. IX. Гл. V. С. 318.

²⁶ Это рассуждение Альберти — в письме к Маттео Пасты (там же. Т. II. С. 65).

²⁷ Витрувий цитируется по следующему изданию: *Витрувий Поллион Марк*. Об архитектуре. Л., 1936. «Proportio» Витрувия и «concinntas» Альберти исследователи рассматривают как синонимичные понятия.

²⁸ Еще одна цитата из труда Альберти, более полно она выглядит так: «...редко, когда даже самой природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное» (Т. I. Кн. VI. Гл. II. С. 178).

²⁹ у Альберти это слова Пифагора (Т. I. Кн. IX. Гл. V. С. 321).

³⁰ Диссертация Вёльфлина была опубликована в 1946 году (Базель).

³¹ Одна из названных Вёльфлином книг Г. Лотце была переведена на русский язык: *Лотце Г.* Микрокосм. М., 1866-1867; И. Фолькельт — в русском переводе есть другая его работа: *Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики. СПб., 1900. Упомянутая Вёльфлином книга Р. Фишера дала начало длительному обсуждению понятия «вчувствования (Einfühlung)» в философии, эстетике и психологии.

³² Основой для этого и близких к нему высказываний Вёльфлина в «Ренессансе и барокко» служат суждения о прямой соразмерности человеческого тела и здания, соответствия его частей частям тела живого существа (человека) и т. п., которые можно найти как у античных авторов, так и у Альберти и Вазари. Вёльфлин вносит в эту старую концепцию психологический элемент и говорит уже о своего рода архитектурной мимике и о сопереживании. Во всем тексте «Ренессанса и барокко» можно наблюдать акцентирование тех архитектурных терминов, которые напоминают об аналогии «здание — человеческое тело».

³³ В связи с этим «Всеобщее», или же «основное, настроение» (Grundstimmung), «дух» той или иной эпохи, которое отвечает за все ее проявления, включая архитектурный стиль, можно истолковывать как всеобщее представление об идее человека.

³⁴ Вёльфлин ссылается на незавершенный труд Г. Земпера «Der Stil in technischen und tektonischen Künsten...», вышедший в двух частях в 1861-1863 годах. В этой книге автор исследовал

Ренессанс и барокко

проблему органического в применении к художественной форме и стилям.

³⁵ «Рабы» в росписи Сикстинской капеллы — сидящие мужские фигуры над сивиллами и пророками.

³⁶ Вёльфлин вновь обращается к сообщениям Вазари.

Описывая «Страшный суд», созданный другим художником по подготовительным наброскам Микеланджело, Вазари обнаруживал «нечто ужасающее и разнообразное в движениях и группах обнаженных тел» (Вазари. Т. V. Микеланджело. С. 316-317).

³⁷ *Маринизм* — литературное направление в Италии XVII века, связано с именем Джамбаттиста Б. Марино.

³⁸ Вёльфлин имеет в виду картину «Св. Цецилия», находящуюся в болонской Пинакотеке.

³⁹ Эта книга Ф. Ницше впервые вышла в 1878-1880 годах, последнее русскоязычное издание — в 1997 году. Первая цифра в ссылках — часть (том) книги, вторая — номер фрагмента.

⁴⁰ *Альберти*. Указ. соч. Т. I. Кн. IX. Гл. V. С. 318.

⁴¹

⁴² У Альберти в «Десяти книгах...» есть глава, специально посвященная лестницам (Т. I. Кн. I. Гл. XIII. С. 38-40), но скорее всего Вёльфлин имеет в виду замечание о расположенном на возвышенности храме (Кн. VII. Гл. V С. 221).

⁴³ Правильно: Санта Мария ди Монтезанто.

⁴⁴ *Альберти*. Указ. соч. Т. I. Кн. VII. Гл. XI. С. 243.

⁴⁵ О книге К. Гурлита — см. раздел «Литература» в настоящем издании.

⁴⁶ Вазари. Т. I. Введение... Об архитектуре. Гл. VII. С. 89.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Вёльфлин имеет в виду роспись на вилле Фарнезина в Риме — «Бракосочетание Александра Македонского и Роксаны» (1512).

⁴⁹ *Альберти*. Указ. соч. Т. I. Кн. V Гл. XI-XVIII; Кн. IX. Гл. II-IV. Там же.

⁵⁰ Там же. Т. I. Кн. IX. Гл. II. С. 310.

⁵¹ Там же. Т. I. Кн. IX. Гл. IV. С. 315.

⁵² Там же.

⁵³ *Geymüller H., Stegmann C. Die Architektur der Renaissance in Toscana. 1885-1909.*

Рисунки в тексте

1. Рафаэль. Палаццо дель Аквила. 1520 . По Г. Геймюллеру.
2. Колонки балюстрады: *a)* Темпьетто *Д. Браманте* (1502); *b)* Палаццо Массими *Б. Перуцци* (начало строительства — 1534); *c)* Палаццо Фарнезе *А. да Сангалло* (1513-1534); *d)* лестница Капитолия *Микеланджело* (1560-е годы); *e)* палаццо Капрарола *Виньола* (1559-1564).
3. Д. Браманте. Палаццо Канцеллерия, верхний этаж бокового крыла. Завершение строительства — 1526.
4. *Дж. делла Порта*. Иль Джезу, проект фасада. Завершение работы над фасадом — 1575.
5. *Микеланджело*. Капитель Дворца консерваторов. Начало строительства — 1560.
6. Профили: *a)* — *b)* палаццо Канцеллерия *Браманте* (1526); *c)* Дворец консерваторов *Микеланджело* (начало строительства — 1560); *d)* Порта ди Санто Спирито *А. да Сангалло* (1523-1524); *e)* цоколь палаццо Фарнезе *А. да Сангалло* (1513-1534).
7. Схемы пилонов: *a)* ренессанс; *b)* барокко.
8. Утопленная в стену колонна.
9. *Виньола*. Иль Джезу, план. 1568.
10. Планы церквей *Виньола*: *a)* Сант Андреа на виа Фламиния (1552); *b)* Сант Анна деи Палафреньери (1572). П. *Ада Сангалло*. Сан Спирито ин Сассиа, схема фасада. Начало строительства — 1538.
12. *Дж. делла Порта*. Санта Мария ай Монти. 1580 . По П. М. Летаруйи.
13. *Дж.Б. Сориа*. Сан Грегорио Магно. 1630-1633. По П. М. Летаруйи.
14. *Виньола*, *Дж. делла Порта*. Иль Джезу, продольный разрез. 1568-1584.
15. *Дж. делла Порта*. Палаццо д'Эсте. По Дж. Б. Фальде.
16. Ступень лестницы в палаццо Фарнезе.
17. *А. Литти*. Вилла Медичи. 1574-1580. По Дж. Б. Фальде.
18. *Дж. делла Порта*. Вилла Альдобрандини, teatro. 1598-1604. По Дж. Б. Фальде.
19. *Дж. делла Порта*. Фонтан перед Пантеоном. Около 1580 г. По Дж. Б. Фальде.

Иллюстрации между стр. 158-183

1. *Д. Браманте*. Палаццо Канцеллерия, двор. 1526.
2. *А. да Сангалло* (1513-1534), *Микеланджело* (с 1547 г.), *Виньола*, *Дж. делла Порта*. 1513-1589. Палаццо Фарнезе.
3. Палаццо Фарнезе, фрагмент фасада. 1513-1589.
4. Палаццо Фарнезе, двор. 1513-1589.
5. *А. да Сангалло*. Палаццо Саккетти. 1543.
6. *Б. Амманати*. Палаццо Русполи. 1556-1586.
7. *А. да Сангалло*. Сала Реджа (Королевский зал) в Ватиканском дворце. 1537.
8. *А. да Сангалло*. Сан Спирито ин Сассиа. Начало строительства - 1538.
9. *Микеланджело*. Библиотека Лауренциана во Флоренции, вестибюль. Проект — 1525.
10. *Микеланджело*. Лестница библиотеки Лауренциана во Флоренции. 1559.
11. *Микеланджело*. Гробница Папы Юлия II в Сан Пьетро ин Винколи. 1542-1545.
12. *Микеланджело*. Капитолий. Дворец консерваторов. Начало строительства — 1560.
13. *Микеланджело*. Санта Мария дельи Анжели. 1561-1566.
14. *Микеланджело*. Порта Пиа. 1561.
15. *Микеланджело*. Порта Пиа, портал. 1561.
16. Собор Св. Петра. (*К. Мадерна*, 1607-1612); купол (*Микеланджело* — с 1547, *Дж. делла Порта* — с 1588).
17. *Микеланджело*. Собор Св. Петра. Разрез. По Э. Дюпераку. 1569 (?).
18. Деревянная модель купола собора Св. Петра. Рим. Музеи Ватикана. 1558-1561.
19. Собор Св. Петра, главный фасад.
20. *К. Мадерна*. Интерьер собора Св. Петра. 1624-1633-
21. *Дж. делла Порта*. Санта Катарина деи Фунари. 1564.
22. *Виньола*. Проект фасада Иль Джезу. 1568.
23. *Дж. делла Порта*. Иль Джезу. 1575-1584.
24. *К. Мадерна*. Санта Сусанна. 1603.
25. *Дж. делла Порта*. Санта Мария ан Монти. 1580.
26. *Дж.Б. Сориа*. Сан Грегорио Магно. 1630-1633.
27. *Дж. делла Порта*. Двор университета Сапиенца. 1602. *Ф. Борромини*. Сант Иво. Начало строительства — 1642.
28. *П. да Кортонна*. Санта Мария делла Паче. Начало строительства - 1655.
29. *Б. Перуцци*. Вилла Фарнезина. 1509-1511.
30. *А. Липпи*. Вилла Медичи. 1574-1580.
31. *Дж. Вазанцио*. Вилла Боргезе. 1613.
32. *Д. Фонтана*. Аква Феличе. 1585-1588.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адорно Теодор 22, 23, 32
 Алесси Галеаццо 210, 223
 Альбани (семейство) 257
 Альберти Леон Баттиста 84, 91, 92, 128-130, 132, 157, 192, 194, 213-215, 244, 247, 256, 258-260, 265, 277-280
 Альгарди Алессандро 247
 Альдобрандини (семейство) 249-252, 265, 267
 Альтьери (семейство) 228
 Амброс Август Вильгельм 157
 Амидени Теодоро 256
 Амманати Бартоломео 59, 61, 64, 94, 106, 162, 224-226, 233, 238
 Анвиллара (семейство) 224
 Аполлинер Гийом 27
 Ариосто Лодовико 150
- Бабанов И. 278
 Бальзак Оноре де 21
 Бальоне (Бальони) Джованни 62, 203, 275
 Барберини (семейство) 115, 226
 Бароцци, см. Виньола
 Бартолини (семейство) 224
 Батай Жорж 39
 Бахтин Михаил Михайлович 39
 Баччо д'Аньоло 87, 224
 Бенъямин Вальтер 22, 28
 Бергсон Анри 15
 Берни Франческо 152
 Бернини Джованни Лоренцо 26, 40, 46, 54, 61, 81, 85, 89, 118, 187, 197, 225, 264
 Блант Энтони 40
 Бодрийяр Жан 39, 46
- Боргезе (семейство) 115, 182, 246, 247, 249, 269
 Борромини (Кастелли) Франческо 26, 66, 85, 102, 122, 179, 187, 218, 239
 Боттари Джованни 276"
 Боярдо Маттео 152
 Браманте Донато 30, 53, 56, 57, 88-93, 99, 100, 102, 103, 110, 128, 130, 137, 159, 186, 192, 197, 209-211, 216, 219, 224, 228, 233, 250, 251, 273
 Брейгель Питер 46
 Брунеллески Филиппо 87, 88
 Бруни Генрих 81
 Бруно Джордано 155
 Брюсов Валерий Яковлевич 25
 Буркхардт Якоб 10, 11, 20, 27, 37, 54, 98, 100, 148, 220, 244, 249, 271, 275, 276
- Вагнер Рихард 156
 Вазанцио (Фиаминго) Джованни (Ганс из Ксантена) 64, 182, 246
 Вазари Джорджо 56, 59-62, 65, 67-69, 85-87, 97, 99, 101, 112, 122, 203, 204, 233, 239, 240, 242, 248, 264, 265, 275, 277, 279, 280
 Варбург Аби 34, 38, 39, 41
 Вебер Макс 19
 Веласкес Диего 46
 Вельфлин Генрих 9-11, 13-18, 20, 23-28, 30, 33-35, 37, 39-41, 43-45, 47, 48, 51, 274-277, 279, 280
 Венедиктов А. 275
 Верховский Ю. 151

Указатель имен

- Видони (семейство) 228
Винкельман Иоганн Иоахим
116, 158, 261, 278 Виньола
(Бароцци) Джакомо да 56, 61, 62,
64, 65, 67, 68, 86, 88, 92, 95, 102,
105, 107, 111, 112, 118, 123, 160,
174, 184, 186-188, 190-194, 198,
201-203, 211, 212, 215, 225, 228,
230, 237, 242, 243, 248, 254, 262,
275, 276, 278 Витгенштейн
Людвиг 22, 23 Витрувий Марк
Поллион 130,
279 Вольтерра, см. Франческо да
Вольтерра
- Габричевский А. Т. 275 Галилеи
Алессандро 97, 112 Ганс из
Ксантена, см. Вазанцио Гарнье
Шарль 219 Газтани (семейство) 64
Гварини Гварино 66 Гварини
Джамбаттиста 269 Гегель Георг
Вильгельм
Фридрих 16, 17 Геймюллер
Генрих фон 56-58,
90, 187, 219, 229, 245, 253,
273 Гейнсборо Томас 9, 21
Геллер Адольф 136-138 Гёте
Иоганн Вольфганг 276 Гойя
Франсиско 47 Гомбрих Эрнст 23,
25, 33, 37, 43 Готти 219 Гурлит
Корнелис 219, 271, 272,
280 Гуссерль
Эдмунд 19
- Дворжак Макс 16, 19, 20, 23, 30
Джотто ди Бондоне 14, 40, 112
Джулио Романо (Пиппи) 97,
106, 228, 245 Джустиниани
Винченцо 255 Дзуккери, см.
Цуккери Диоклетиан Гай Аврелий
Валериан 60 Доцио
Антонио 224 Доменикино
(Доменико
Цампьери) 113, 249
Домье Оноре 46
- Дориа (семейство) 225, 243,
247, 257, 260, 266 Дука Дж.
дель 247 Дурм Йозеф 129 Д'Эсте
(семейство) 231, 234,
248-250, 254, 259, 261, 266
Дюге Гаспар (прозв. Гаспар
Пуссен) 255
Дюперак Э. 171 Дюрер
Альбрехт 21, 39
- Жиро (семейство) 228
- Заксль Фриц 34, 37, 43
Зедльмайр Ганс 20, 23, 24, 30, 33
Зейдль Артур 157
Земпер Готфрид 10, 279
Зиммель Георг 46
Зубов В.П. 277
Зюверн Иоганн Вильгельм 154
- Кант Иммануил 17 Караваджо
Микеланджело
Меризи да 46 Каро Аннибале
265 Карраччи Агостино 145-147
Карраччи Аннибале 94, 98, 99,
125 Кафарелли (семейство)
228 Кейслер Иоганн Георг 267,
269 Киджи (семейство) 121, 226,
231 Кинкель Готфрид 62
Коген Герман 17 Колонна
(семейство) 226, 243 Кондиви
Асканио 276 Конти (семейство)
261, 266, 268 Конце Александр 82,
276 Корреджо (Аллегри) Антонио
123, 145 Коресини (семейство)
112 Кортана Пьетро да 180 Коста
(семейство) 228, 233 Кронака
(Симоне Полайоло)
214 Кроче Бенедетто
34 Курбе Гюстав 24
- Ланте (семейство) 245, 248, 250,
254 Лардарель
(семейство) 224

- Леже Фернан 27
 Леони 62
 Летаруйи Поль Мари 60, 110, 200, 208, 229
 Лигорио Пирро 249
 Линотта (семейство) 233
 Липпи Анпибале 181, 245, 246
 Ллойд Джордж Дэвид 29
 Ломаццо Джованни Паоло 65, 68
 Ломброзо Чезаре 85
 Лонгена Бальдассаре 89, 91, 272
 Лотце Герман 279
 Лунги Мартино Младший 193
 Лунги Мартино Старший 64, 193, 204-206, 249
 Лунги Онорио 64
 Луидберг Евгений Германович 274, 275
- Мадерна Карло 56, 57, 61, 63, 64, 118, 171, 172, 176, 193, 194, 206, 207, 214, 218, 222, 239, 242, 262, 264, 266, 271
 Малевич Казимир Северинович 21, 27, 28
 Мане Эдуард 24
 Мани Томас 45, 46
 Марино Джамбаттиста 280
 Марк Аврелий 59, 123
 Маскерини Оттавиано 64, 189, 193, 205, 238
 Массими Анжело 230
 Массими (семейство) 88, 122, 238, 242
 Маттен (семейство) 222, 230, 239, 247, 259, 260
 Медичи (семейство) 59, 68, 69, 102, 149, 181, 233, 245, 246
 Меровинги, династия 29
 Микеланджело Буонарроти 40, 46, 56, 59-62, 64, 65, 68, 69, 85, 87-89, 93-95, 97, 98, 100-103, 106, 107, 110-112, 117, 118, 120, 121, 123, 125, 145, 147-150, 160, 167-169, 171, 187, 191, 192, 209-212, 216, 217, 219, 220, 226, 229, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 264, 272, 276, 277, 280
 Миланези Гаэтано 189, 275
 Милицца Франческо 62, 66, 209
- Мин Д. 151, 152
 Мондрагоне (семейство) 249-251, 257, 259
 Моитани 65
 Моска Симоне 65, 112
 Мэхон Дэнис 40
 Мюнц Эжен 60
- Нанни (Джованни) ди Баччо Биджио 100
 Негрони (семейство) 247
 Никколини (семейство) 230
 Николай V, Папа 128
 Ницше Фридрих 22, 23, 39, 156, 280
- Одескальки (семейство) 225
 Ортега-и-Гассет Хосе 23
- Павел III (Алессандро Фарнезе), Папа 59, 86, 111, 113, 248
 Палестрина Джованни 156
 Палладио Андреа 57, 88, 89, 111, 115, 213
 Палуцци (семейство) 230
 Пальма (семейство) 235
 Панвинио Онофрио 186
 Пандольфини (семейство) 224, 232
 Панофский Эрвин 16, 19, 20, 23, 24, 30, 33, 34, 37, 39-41, 43, 44
 Пармиджанино (Маццола) Франческо 57
 Пасти Маттео 279
 Патер (Пейтер) Уолтер 37
 Пацци (семейство) Пезаро (семейство) 90
 Персье Шарль 245, 254
 Перуцци Бальдассаре 56, 57, 88, 110, 122, 181, 189, 230, 233, 238, 242, 248
 Перуцци Саллюстио 205, 228, 237
 Пикассо Пабло 21, 24
 Пиранези Джованни Баггиста 156
 Питти (семейство) 88, 224, 233
 Пифагор 279
 Понцио Фламинио 64, 249

Указатель имен

- Порта Гульельмо делла 62, 111,
113 Порта Джакомо делла 56,
60-63,
91, 95, 96, 100, 105, 106,
111, 121, 123, 131, 160, 171,
173, 175, 176, 179, 191-194,
198, 200-206, 215, 216, 219,
220, 226, 230, 231, 234, 238,
249, 252, 262, 263, 271
- Порта Джованни Джакомо делла
56 Пуссен Никола 40, 41, 225,
255
- Райнальди Карло 60, 189 Ранке
Леопольд фон 150, 205 Рафаэль
Санги 21, 40, 56-58, 67, 74, 76, 80,
85, 92, 99, 100, 112, 118, 121, 123,
128, 146, 147, 155, 187, 224, 228,
229, 232, 245, 252, 253, 276
- Рембрандт Харлинс ван Рейн 13,
76, 80 Реи Кристофер 9 Рёскин
Джон 10, 20, 37 Ригль Алоиз 10,
11, 13, 15, 16 Риккарди (семейство)
233 Риккерт Генрих 17 Риччарелли
Даниэлло 264 Риччи 58, 235
- Ронданини (семейство) 149 Росси
Джованни Джакомо 205,
245 Рубенс Питер Пауль 26, 42
- Ругези Фаусто 206 Румор Карл
Фридрих фон 85 Русполи
(семейство) 94, 225,
226 Руссо Жан Жак
268
- Саккетти (семейство) 59, 162,
223, 225, 230, 238, 249 Сальви
Джамбаттиста 193 Сальвиати
(семейство) 225 Сангалло
(Кордиани) Антонио да Младший
56, 58, 67-69, 86-88, 91, 92, 97, 99,
102,
112, 113, 122, 160, 162, 164,
165, 187, 189, 190, 192, 199,
204, 223-225, 229, 230, 232,
235, 236, 239, 240, 242, 248,
249, 252, 253, 257
- Сангалло Франческо да 252,
253, 256 Санмикели Микеле
88 Сансовино (Контуччи) Андреа
88, 215, 230 Сезанн Поль 24,
28 Септимий Север 70 Серлио
Себастьян 68, 106, 124,
187, 194, 227, 249, 268
- Серлупи (семейство) 231 Сикст V,
Папа 70, 189, 247 Скамоцци
Винченцо 68, 95, 223,
235, 243, 272 Скьярра
(семейство) 228 Содома
(Джованни Антонио
Бацци) 242 Сориа Джованни
Баттиста 65,
105, 113, 178, 207, 208
- Спада (семейство) 228, 239
- Тассо Торквато 150, 151, 269
- Тибальди Пеллегрини 91, 213,
224 Тирш Август 129 Тициан
(Тициано Вечеллио)
145 Тойнби Арнольд
28, 29 Тэн Ипполит 10,
20, 37
- Фальда Джованни Баттиста 231,
245, 246, 251, 252, 263, 264,
267
- Фарнезе Алессандро, см. Павел III
- Фарнезе (семейство) 59, 61, 62, 68,
69, 86, 88, 92, 94, 95, 97, 100-
103, 105, 106, 110, 111, 113,
117, 125, 131, 132, 145, 146,
160, 224-226, 229-233, 235-243
- Фиаминго, см. Вазанцио
- Фидий 21
- Фишер Роберт 279
- Фолькельт Йоганнес 279
- Фонтана Джованни 64, 249, 264
- Фонтана Доменико 64, 105, 182,
193, 205, 229, 247, 262, 264
- Фонтен Пьер Франсуа 245, 254
- Франческо да Вольтерра 64, 187,
205, 206
- Фрейд Зигмунд 19, 22, 23, 39
- Фуко Мишель 22

Хаузер Арнольд 25, 30, 34
Хенке 148

Чези (семейство) 112

Цуккари Таддео 61, 65, 242
Цуккари Федерико 99

Шиллер Фридрих 154 Лмарзов
Август 10, 13, 15, 34 Шпрингер
Антон 140, 148

Эйк ван, братья 21, 39
Энгр Жан Огюст Доминик 21

Юлий II, Папа 112, 118, 167
Юлий III, Папа 61, 69, 88, 225,
232, 245 Юсти Карл
156, 157

Ambros A.W. 157 Baglione G. 56,
62, 189, 275 Baltard 245 Barriere D.
251 Borromini F. 66 Bottari G. 67,
98, 99, 256, 260,
261, 265, 276 Burckhardt J. 54,
67, 98, 149,
184, 227, 229, 243, 244, 271,
274, 276 Condivi A 69 Dohme R.
52, 185, 271 Durm J. 87, 273 Ebe G.
271 Falda G.B. 274 Ferrerio P. 57,
245, 274 Fontaine (Lafontaine) P.F.
245,

274 Frey C. 69 Garnier Ch. 219
Geym[um]juller H. von 56, 187,
220, 273, 274, 280

G[um]joller A 136
Gregorio XII 275 Guarini
G. 66 Gurlitt C. 219, 271,
274 Henke 148 Imhof 274
Justi C. 156, 158

Keissler (Keyssler) J. G. 267, 268

Kinkel G. 62
Letarouilly P. M. 60, 274

Lomazzo G. P. 65

Lotze H. 141

Loyolae I. 155

L[um]ubke W. 274

L[um]utzow K von 52

Mahon D. 48

Michelangelo Buonarrotti 74, 148,

154, 273 Milizia F. 56, 66, 85,

209 Muntz E. 60 Palladio A. 275

Percier Ch. 245, 274 Peyer 274

Raffael (Raffaello) Santi 56, 57,

74, 148, 154, 229, 245, 253,

274 Ranke L. von 150, 152, 223

Redtenbacher R 248, 272, 274,

275 Ricci 58, 235, 272 Riegl A

48 Rossi G.G. 205, 275 Rubens P.P.

275 Rumohr C.F. von 74, 123

Scamozzi V. 68, 243, 261, 275

Schmarsow A 48, 272 Seidl A. 157

Semper G. 144 Serriio S. 68, 106,

110, 124, 187,

275 Sixti V 205 Springer A. 74,

140, 148, 149,

154 Stegmann C. 280 Sybel L

von 52 Thiersch A 129 Toynbee A

48 Urbano Vili 275 Vasari G. 187,

189, 204, 275 Vignola G. 275

Villamena F. 275 Vischer R 141

Volkelt J. 141 Wagner R. 156

W[um]jofflin H. 48, 74 Zahn A. von

271

В 28 **Вёльфлин Г.**
Ренессанс и барокко / Пер. с нем. Е. Г. Лундберга. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 288 с.: ил. ISBN 5-352-00608-5

Шесть книг, которые составляют серию «Художник и знаток» выходящую в издательстве «Азбука-классика», знакомят читателя с памятниками мирового классического искусствознания.

Сочинение Вёльфлина открыло современникам новые методы стилистического анализа и иной взгляд на саму категорию барокко. В основу книги легла новая редакция перевода Е. Г. Лундберга снабженная современным научным аппаратом. Издание содержит большое количество иллюстраций. Предназначено для специалистов и всех интересующихся изобразительным искусством.

ГЕНРИХ ВЁЛЬФЛИН **Ренессанс и барокко**

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ
Редактор ЕЛЕНА КОЗИНА
Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ
Технический редактор ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА
Корректоры АЛЕКСАНДРА ЕРАЩЕНКОВА, ИРИНА КИСЕЛЕВА
Верстка СЕРГЕЯ АРЕФЬЕВА
Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 11.02.2004.
Формат издания 75X100^{1/2}, - Печать офсетная.
Тираж 5000 экз. Усл. печ. л. 12,69. Изд. № 608. Заказ № 1867.

Издательство «Азбука-классика».
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.
www.azbooka.ru

Отпечатано с диапозитивов в ФГУП «Печатный двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания и
средств массовых коммуникаций. 197110, Санкт-Петербург,
Чкаловский пр., 15.