

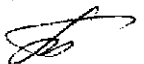
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ УПРАВЛЕНИЯ  
И СОЦИАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Кафедра искусств

СОГЛАСОВАНО

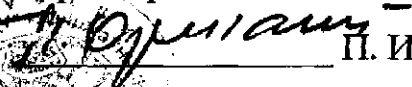
Председатель УМК ГИУСТ БГУ

 Т. В. Борздова

«19» апреля 2016 г.

СОГЛАСОВАНО

Директор ГИУСТ БГУ

 П. И. Бригадин

2016 г.



**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ**

**СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ В ИСКУССТВЕ ИНТЕРЬЕРА**

для специальности: 1-19 01 01 «Дизайн» (по направлениям)

Составитель: Баженова О.Д., доктор искусствоведения, профессор

Рассмотрено и утверждено

на заседании совета 20 апреля 2016 г.,  
протокол № 2

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА.....	6
<b>ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>7</b>
ТЕМА 1. ВВЕДЕНИЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ .....	7
1.1 Основные определения.....	7
1.2 Структурные элементы интерьера .....	16
1.3 Художественная ценность интерьера .....	18
1.4 Архитектурно-строительные элементы интерьера.....	21
1.5 Нестационарные элементы в интерьерах .....	23
1.6 Стилистические периоды в искусстве интерьера .....	24
ТЕМА 2. ДРЕВНИЙ ВОСТОК .....	26
2.1 Древний Египет .....	26
2.2 Месопотамия (Междуречье) .....	31
ТЕМА 3. АНТИЧНОСТЬ.....	32
3.1 Древняя Греция .....	32
3.2 Древний Рим .....	42
ТЕМА 4. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ .....	58
4.1 Византия.....	58
4.2 Западноевропейское средневековье .....	65
4.3 Английская готика .....	72
4.4 Жилые хоромы (дом) Древней Руси .....	74
ТЕМА 5. ВОЗРОЖДЕНИЕ.....	80
5.1 Ренессанс. Эпоха. Стил.....	80
5.2 Флорентийский ренессанс.....	85
5.3 Венецианский ренессанс .....	93
5.4 Рим. Высокое Возрождение в Италии .....	95
5.5 Ренессанс во Франции .....	100
5.6 Ренессанс в Нидерландах .....	110
5.7 Ренессанс в Германии .....	113
5.8 Ренессанс в Англии.....	119
ТЕМА 6. БАРОККО. КЛАССИЦИЗМ.....	124
6.1 Эпоха. Стил.....	124
6.2 Итальянское барокко .....	126
6.3 Классицизм во Франции второй половины XVII века.....	129
6.4 Рококо во Франции .....	137
6.5 Барокко и рококо в Германии .....	145

6.6 Классицизм второй половины XVIII века .....	152
6.7 Интерьеры XVII–XVIII веков в Англии .....	158
6.8 Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века .....	164
ТЕМА 7. СТИЛИ ИНТЕРЬЕРА XIX ВЕКА .....	167
7.1 Эпоха. Силь .....	167
7.2 Классицизм во Франции конца XVIII- первой трети XIX века. Французский амбир .....	169
7.3 Бидермейер .....	176
7.4 Русский амбир и бидермейер .....	179
7.5 Эклектика и историзм .....	184
ТЕМА 8. СТИЛИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ .....	189
8.1 Модерн (1880-1914 гг.) .....	189
<b>ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ .....</b>	<b>198</b>
ТЕМА 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ .....	198
ТЕМА 2. ДРЕВНИЙ ВОСТОК .....	198
ТЕМА 3. АНТИЧНОСТЬ .....	198
ТЕМА 4. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ .....	198
ТЕМА 5. ВОЗРОЖДЕНИЕ .....	199
ТЕМА 6. БАРОККО. КЛАССИЦИЗМ .....	199
ТЕМА 7. СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ XIX ВЕКА .....	199
ТЕМА 8. СТИЛИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ .....	200
<b>РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ .....</b>	<b>201</b>
КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ .....	201
ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ ПО КУРСУ .....	202
<b>ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ .....</b>	<b>204</b>
ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ .....	204
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ .....	208

## ВВЕДЕНИЕ

Курс «Стилеобразование в искусстве интерьера » представляет историю развития и формообразования, то есть стилистических изменений в дизайне интерьера от периода Древнего Востока до времени рубежа 19-20 веков.

Содержание курса включает все многообразие проблем, связанных с организацией открытых и закрытых форм пространства, то, что в общем теоретическом плане можно отнести к средовому дизайну. В связи со средовым подходом порядок изложения материалы укладывается в контекст культуры повседневности и характеризует стиль как системное единство элементов, объединенных единым ритмом и имеющим целью воспроизведение картины мира конкретного периода и конкретной эпохи.

Стилеобразование в искусстве интерьера - новое направление в науке о дизайне. Оно в полной мере использует исследовательские постулаты архитектурной теории, истории и практики, теории и истории живописи и скульптуры, наработки современных отечественных и зарубежных ученых. В изучении проблем стилеобразования важным является выделение деталей формы и понимание их системной связанности, определяющей конструкцию и накладываемый на нее декор, сложение образной и емкой пространственной целостности.

Взаимосвязанность и преемственность формальных решений на протяжении нескольких периодов составляет значительную сложность изучения материала курса. Важной дидактической составляющей дисциплины является знакомство с оригинальными интерьерами, представленными в музейных комплексах и залов музеев-заповедников, предметами культуры повседневности в частных коллекциях, а также собраниями декоративно-прикладного искусства, включающими предметы мебели, тканей, фарфора, керамики, металла и т.д.

Проблемная направленность курса строится на ряде положений:

- стилеобразование в искусстве интерьера важная часть средового дизайна
- формообразование в виде стилистических кодов представляет во внутреннем и внешнем пространствах картину мира и мироощущение конкретного исторического времени
- дизайнерский стиль является системным образованием со строгой взаимозависимостью отдельных элементов формы и внутренним ритмом

**Для успешного освоения курса студенты должны обладать знанием:**

- основных стилистических направлений искусства интерьера от Античности до Нового времени;
- умением выделять отдельные маркеры стиля во всех памятниках искусства, составляющих интерьеры;
- познакомиться с оригинальными стилистическими формами в конкретных произведениях в экспозициях белорусских (зарубежных) музеев;
- ключевыми фактами истории стилей;
- критических текстов и дискуссионных материалов, посвященных проблемам стилеобразования в искусстве интерьера

### **Цели и задачи курса**

*Цели курса:* дать студентам представление об историческом процессе возникновения и развития стилистических форм в интерьерном пространстве европейской культуры от Античности до Модерна. Познакомить с основными примерами выдающихся решений интерьерных форм, показать вариативность стилистических композиций у разных дизайнеров в рамках одного и того же стиля.

*Задачи курса:*

- дать студентам необходимый минимум историко-теоретических знаний о стилеобразовании в искусстве интерьера;
- познакомить с основными этапами исторической эволюции стилей;
- дать знание исторического контекста, обращенного к культуре повседневности изучаемых эпох и стран;
- научить ориентироваться в системных основах стилистических форм;
- научить выделять античные, средневековые, барочные, классицистические стилистические системы, отличать их от сборных и выборочных вариантов эклектики;
- формировать способность самостоятельного оценочного суждения;
- формировать навыки самостоятельного исследования, сравнительного анализа, синтезирования и переосмысления знаний;
- вырабатывать у студентов навыки публичного выступления;

- развивать наблюдательность, вкус и культуру понимания памятников средового дизайна.

## УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

### ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Нед.	Тема	Лекц. 6	Сем. 22	КСР 6	Рефер ат
1 нед.	1 л. Введение. Основные понятия курса Стилеобразование в искусстве интерьера	2		2	
2 нед.	2 л. Античность.	2			
3 нед.	3 л. Барокко и классицизм.	2			
4 нед.	1с. Древний Восток.		2		
5,6 нед.	2с. Античность		4	2	
7,8 нед.	3 с. Средние века		4		
9,10 нед.	4 л. Барокко и классицизм		4	2	
11 нед.	5с. Стили в интерьере 19 века		2		
12 нед.	6 с. Стили в интерьере рубежа 19-20 веков.		2		
Итого		6	22	6	

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### ТЕМА 1. ВВЕДЕНИЕ. Определение основных понятий

#### 1.1. Основные определения

*Интерьер.* Впервые понятие интерьера появляется в период средневековья. Богословские размышления о красивой душе и внешней простоте облика христианина наложили отпечаток на представление о храме, который виделся роскошным внутри (как душа) и скромным снаружи. В сравнении с античным периодом средневековье противопоставило интерьер экстерьеру, тем самым выделив интерьер в особое пространство. В античности интерьер соответствовал внешнему облику здания. Ренессанс продолжил изучение и развитие внутреннего пространства. С этого времени началась практическая разработка проблем интерьера.

Тогда же появился новый жанр живописи – интерьер. «Пространство внутри стен» – и метафора, и определение интерьера, и одна из основных тем в живописи кватроченто» [59, с. 184–261]. В живописи кватроченто – Ранний Ренессанс XV века – «проговариваются» теоретические основы «нового мира» – жилого интерьера, жилища не для всех, не для Бога, а для себя. Важно отметить, что в реальной архитектуре такой «теоретический» интерьер появится в итальянских палаццо на столетие позже, в XVI веке. Каким должен быть интерьер, что он значит, по каким принципам выстраивается – об этом размышляли теоретики Ренессанса. Леон Баттиста Альберти (1404–1472), выдающийся теоретик искусства XV века, отвел размышлениям о доме и интерьерной живописи главы в «Трех книгах о живописи» (1435–1436), а не главы в книгах об архитектуре [59, с. 199]. Разница не случайна. Архитектура начинается с перекрытия, с решения вопроса о том, как взаимосвязаны несущие и несомые части, то есть архитектор мыслит сверху вниз [1, с. 360]. В интерьере наоборот: архитектор и дизайнер мыслят снизу вверх, то есть выстраивают композицию с пола. То же самое предлагал и Альберти. Он

решительно заявлял, что создание композиции интерьера дома и картины надо начинать с пола, потом «...возводить стены, наконец, покрывать помещение потолком...» [59, с. 199]. Потолку и перекрытиям придается не меньшее значение. «Пол призван создать твердую горизонтальную основу всей структуре, утвердить ее на земле». Потолок закрывал жилище сверху, защищая от неба, от его трансцендентной безмерности, и одновременно от неожиданных, непредсказуемых, часто губительных капризов природы: «...от палящего солнца и от низвергающихся с неба ливней, от натисков стремительной бури» [59, с. 199]. Интерьер, по Альберти, так же, как и картина, представлял «общую формулу мироустройства» [59, с. 3–78], то есть «идеальную структурную модель мира земного» [59, с. 13]. Пространство картины и пространство интерьера оказались синонимичными друг другу.

Картина, как ограниченная рамой перспективная композиция, обязательно предполагает стоящего перед ней зрителя, интерьер, как сумма картин, также подразумевает точки зрения или комфортные места, из которых видится, на основе которых слагается композиция пространства реального интерьера.

Значительно изменились теоретические основы и реальная практика интерьера в эпоху барокко XVII–XVIII веков и особенно в последней его фазе, рококо. Именно тогда появились не отвечающие геометрическим правилам ренессансной композиции роскошные интерьеры дворцов рококо. Историки искусства и архитекторы хором заявили, что рокайльные интерьеры не подчиняются никаким правилам архитектоники, а выразительность их такова, что они представляют какую-то новую художественную систему. Современники в XVIII веке довольно быстро начали критиковать архитектуру и интерьеры стиля рококо. Столетием позже феномену рококо дал теоретическое объяснение Алоиз Ригль (1858–1905) в концепции художественного пространства. Именно тогда А. Ригль предложил рассматривать пространство как самостоятельную категорию (1901). А. Ригль, Ф. Кимбелл (1888–1955) и ряд других историков искусства, занимавшихся



региональными стилями барокко и классицизма, впервые при аналитике рококо использовали новые приемы анализа искусства, тем самым дали возможность говорить о проявлении национальных менталитетов, женского характера искусства, теплом и холодном видах искусства, мягком и жестком стилях. Понятие «пространство» позволило углубить понимание классического искусства. Рокайльный интерьер стал креативной основой проблематики внутреннего пространства (фр. *intérieur* – внутренний).

В XIX веке, в эпоху эклектики, произошел еще один качественный сдвиг в понимании интерьера: парадный и частный интерьеры стали равны между собой. Именно тогда теоретически и практически была осознана разница между интерьером и просто жилым помещением. Жилое помещение не может быть названо интерьером, если не отвечает уровню комфорта и композиционной целостности. Интерьером может стать отвечающее этим требованиям помещение не только парадной столовой залы, но и кухни, ванной, кладовой.

Интерьер определенно стал представляться тем, чем его хотела видеть эпоха Возрождения: косвенным показателем степени гуманизации пространства, его обращенности к человеку.

XIX и XX века расширили задачи интерьера, его главным предназначением оказалось не только создание определенного «климата», в котором человек данной эпохи может хорошо себя чувствовать, но и обеспечение благоустроенности, комфортности пребывания человека в своем мире.

История интерьера трудна для изучения, внутренние пространства жилых помещений подвержены бесконечным изменениям в силу многих причин. Интерьеры и вещи в повседневном использовании не казались значимыми, жилища перестраивали, вещи выносили из домов по мере их изнашиваемости и забывали. Интерьеры ремонтируются примерно каждые десять лет, перестраиваются и в конце концов, будучи не только публичными, но и частными, неофициальными «лицами» своего владельца,

становятся не всегда доступны для исследователя, историка искусства. Более известны интерьеры императорских и княжеских резиденций, что связано с изначальным их пониманием как пространства не повседневного, а исторически значительного, репрезентативного.

Современное открытие «культуры повседневности» как новой области гуманитарного знания позволяет найти способы реконструкции внутренних пространств далекого прошлого. Изучению повседневности помогают тексты современников с описанием их каждодневной жизни, дел и трудов, церемониалов и праздников, торжественных приемов и мелких незаметных «ежедневных» происшествий и переживания дома как своего мира.

**Стиль.** Стилос – по-гречески – колонна. Первоначальный узус слова предполагал выделение формы: прямой, твердой, измеряющей, организующей взаимосвязь несущих и несомых частей, меры исчисления пропорций, характера и функции строения. Затем так называли палочку для письма, также прямую и прочную, способную преодолевать сопротивление материала. Стилосом чертили на земле первоначальный план постройки, Им наносили буквы на дощечки, покрытые воском (разновидность античной «бумаги»). Процесс показывает появление новой формы, которая объединила способы воспроизведения с мыслями и чувствами пишущего. Нетрудно угадать в этом обертоны понятия стиля. Этимология стилоса-стиля изначально закладывала некую систему мер, применяемую человеком для создания нового пространства, используемого теми, кто умеет пользоваться инструментом. И при этом возникает нечто принципиально новое. Тем самым стиль объединял цели, средства и результаты создателя. То есть он (его время) и творение объединялись в визуальном единстве выразительного и выражающего, детали и целого, общего и частного, содержания и формы.

Активность использования слова «стиль» увеличивалась пропорционально увеличению роли индивидуальности в развитии искусства. Апогеем стал период XVI–XVIII веков от Возрождения до классицизма и барокко, рококо, когда Жорж-Луи Леклерк де Бюффон (1707–1788) прямо

уточнил, что «стиль – это человек». Современные историки и критики дали этому периоду классического искусства название «искусство эстетики взаимоотношений» (Виктор Александрович Мезиано, род. 1957), что подчеркивало роль зрителя: художник и зритель понимали друг друга. Один в состоянии создать, другой в состоянии оценить произведение, зная стилистические принципы.

С XVI века понятия индивидуального стиля художника и стиля эпохи находят свое развитие в утверждении понятия вкуса. Вкус в XVIII веке важнее, чем ум или талант. В конце XVIII века философ Эммануил Кант (1724–1804) подвел итог размышлениям о вкусе в книге «Критика способности суждения». Вкус – это сугубо индивидуальное, чувственное понимание (эмпатия) человеком мира, а с другой стороны, это сумма множественных точек зрения на предмет, которая не разрушает его, а раскрывает в богатстве деталей, оттенков переживания и рационального понимания составляющих предмет частей. Вкус открыл антиномические основания европейской культуры (неопубликованная лекция Сергея Сергеевича Аверинцева (1937–2004) в МГУ в 1994 г.), то есть проявление в едином феномене разности, на первый взгляд, несхожих мнений, но создающих необходимое богатство культуры. При этом современники могут видеть меньше, чем последующие поколения. Московский историк архитектуры Мария Владимировна Нащокина (род. 1953) предложила видеть в позднем обозначении границ стиля некую закономерность, назвав это «исторической точкой зрения», то есть стили описываются с большей полнотой с некоторой временной дистанции: маньеризм и барокко в начале XX века, модерн в конце XX, ар-деко в начале XXI века. М. Нащокина охарактеризовала стиль модерн в архитектуре Москвы с позиций «исследователя конца XX века» [84, с. 60]. Можно сказать, что стиль, отражая антиномии художественного вкуса и культуры, является выявлением сущности разнообразных подходов к пониманию смыслов, форм,

выражающего и выражаемого, эстетического и функционального, художественного и ремесленного, вещи и пространства.

Стиль – это визуальное единство, это тип единства в разнообразии;  
Стиль – общие принципы формообразования в разных областях культуры;  
Стиль – общие черты, характеризующие мышление эпохи [104, 33].

***Пространство и стиль.*** Эти два взаимосвязанных понятия вошли в науку об искусстве в конце XIX–начале XX века. Немецкий (швейцарский) ученый Генрих Вельфлин (1864–1945) первым сформулировал теорию стилей, защитил право искусства на многообразие форм, что и выразилось в названной теории. Тогда о разнообразии форм в искусстве XVII–XVIII веков принято было говорить как об упадке после блистательного взлета и расцвета в эпоху Возрождения XV–XVI веков. Вельфлин нашел отличия в формах искусства от позднего XVI века к раннему XVII веку, а также объяснил эти нюансы наличием двух ранее не известных стилей или единых принципов формообразования барокко и классицизма. Ученый сумел так убедительно об этом сказать, что его теория не вызывает сомнений до сих пор. Его книги «Ренессанс и барокко» (1888), «Основные понятия истории искусства» (1915) – первые фундаментальные труды по проблемам стиля. Чуть раньше Г. Вельфлина его коллега, немецкий (австрийский) ученый А. Ригль, ввел в художественную эстетику новый термин «пространство» для понимания «неправильностей» архитектуры рококо XVIII века (1901). Формы стиля рококо в момент своего возникновения в XVIII веке и во времена Ригля шокировали классический вкус «бесформенностью» своих сложных масс и объемов. Для объяснения нетрадиционно решаемых ансамблевых задач, не обладающих внутренней жесткой геометрией, А. Ригль предложил понятие пространства как идеи, связанной с волей творца. В целом к исходу XIX века ученые разных стран – немецкие (Готфрид Земпер, 1803–1879; Август Шмарсов, 1853–1936), французские (Эжен Эммануэль Виолле-ле-Дюк, 1814–1879), английские (Джон Раскин, 1819–1900) теоретики и практики архитектуры описали концепцию пространства как новую перцептивную

психологию, представляя пространство в качестве медиума (посредника) в тактильном и визуальном образе, создаваемом архитекторами и дизайнерами. К концу XX века голландский исследователь Корнелис ван де Вен обобщил теоретические размышления о пространстве и времени от античности до 30-х годов XX века в обширном труде «Пространство в архитектуре. Эволюция новых идей в теории и истории современных движений» (1980). Эта книга – одна из лучших в большом корпусе изданий на данную тему.

Пространство оказалось не только предметом философского знания, но и моделируемой архитекторами и дизайнерами реальностью. Адекватное времени представление пространства, как правило, позволяет говорить о точно найденной стилистической форме в произведениях искусства и дизайна.

Формы в искусстве и моделируемая в этих формах реальность имеют свои границы. Они как раз замыкают то, что принято называть пространством. То есть для выявления творческой стратегии любого стиля чрезвычайно важно, как решается проблема границы формы, как художник организует внешнее и внутреннее пространство. Двигаясь вглубь понимания стратегии стилеобразования, мы задаемся вопросом отношения архитекторов и дизайнеров интерьеров к природе и природным формам, о степени стилизации ими формы (идеалистическая или натуралистическая, схематическая или обобщенная), а также вопросом внутренней организации формы, ее ритма и членения, отношения к размерам человеческого тела (масштаб), фактуры поверхностей формы, использования определенных материалов, отношения формы к формам предшествующих эпох.

Новые технологии в архитектуре конца XIX века и, конечно же, в современном дизайне, ориентированные на новые конструкции и инновационные материалы, привели к уточнению и небывалой актуализации понятий пространства и стиля.

Стиль оказался системой форм, способной четко выявить и объяснить структуру пространства. Философы и культурологи XX века вместе с

теоретиками архитектуры, дизайна стали описывать трансцендентальные пространства, формируемые культурами разных эпох. При этом появилось понимание ментального, то есть трудно переводимого на слова («перцепционного») пространства как культурной картины мира.

Именно в стиле проявляется то, что называется культурной картиной мира. Это обстоятельство частично определило актуализацию понятия «стиль» и интерес к проблемам стилеобразования в практике современного дизайна, теории дизайна и искусства.

В произведениях художников той или иной эпохи стиль проявляется как ощущение художественного пространства, созвучного его времени, времени творца. Соединение пространства и стиля стало толчком к появлению новых культурологических и философских концепций. Французский философ Жиль Делёз (1925–1995) посвятил вопросам стиля книгу под названием «Складка, Лейбниц и барокко» (русский перевод 1997) [60]. Стиль – это не только барокко XVII–XVIII веков, но и другие явления от античности до современности.

При этом стала понятна причина снижения интереса к стилю в конце XX века. Тогда за стилем оказался закреплён шаблон неких декоративных форм, как, например, завиток – это барокко, колонна – это классицизм.

Стилеобразование в интерьере связано с определенными художественными концепциями, отражающими специфическую для определенного времени картину мира.

Эволюция стилей может сдерживаться или, наоборот, ускоряться эволюцией техники. Влияние технических *know-how* особенно заметно в дизайне современных интерьеров. Кроме того, сейчас эстетика стиля в значительной степени зависит от моды [56]. мода определяет статус интерьера как современного. При этом модная современность перестала казаться символом бунта и борьбы. Прежде, по мнению историков искусства, рождение нового стиля было равнозначно рождению новой эпохи и сопровождалось серьезной борьбой, сдвигающей мировоззренческие,

эстетические, философские, образовательные и даже экономические составляющие общества. Для того чтобы построить Акрополь, афинскому стратегу Периклу (ок. 494–429 до н. э.) пришлось пережить остракизм, то есть изгнание из родных краев, отстранение от власти. Появление готики сопровождалось серией теологических дискуссий и соборных встреч иерархов западноевропейской церкви в XII веке: французскому аббату Сюжеру из Сен-Дени (ок. 1081–1151) приходилось защищать новый образ храма с большими витражными окнами, драгоценными камнями в литургических предметах. Эти события проанализировал выдающийся историк искусства Эрвин Панофский (1892–1968) в статье «Аббат Сюжер из Сен-Дени» («Готическая архитектура и схоластика») [88, с. 129–172]. О необходимости новых визуальных пространств богословы размышляли на Тридентском соборе в XVI веке [89]. В результате появился новый стиль барокко. Теория и первые практические опыты барокко понимались не только как формы искусства и дизайна, но и как образная система противостояния церкви различным протестанским доктринам.

Учебное пособие представляет историю формообразования европейского интерьера как систему смены стилей. Анализ стилистического формообразования является основной целью пособия. Материал составляет в большей мере архитектура жилых (замковых, дворцовых и т. д.) строений, чем культовых, храмовых пространств. Использованное словосочетание «внутреннее пространство» является синонимом понятия «интерьер».

Анализ пространства немислим без учета тех или иных орнаментальных форм, декоративно-прикладных передвижных (мобильных) предметов, которые в европейской традиции XVIII века получили название мебели. В пособии кратко рассказано о дизайне мебели. Интерьер немислим вне истории повседневности, обращение к современным исследованиям в этом направлении позволит углубить понимание стилистики интерьеров.

## 1.2. Структурные элементы интерьера

Одним из условий создания интерьера является выявление «границ внутреннего пространства», то есть изоляция от внешнего воздействия «места для себя и презентации себя». Степень изоляции может быть разной в зависимости от функций, выполняемых интерьером. Известная английская пословица «Мой дом – моя крепость» обращает наше внимание на ценность множественности определений внутренних пространств в английской культуре: *livingroom*, *drawingroom*, *sittingroom*, *parlour*, *saloon* и так далее, а стало быть, их принципиальной отличности друг от друга. Функции помещений, судя по их названиям, предполагают разную степень их изоляции. В русском языке, напротив, меньше названий, но больше слов, описывающих определенные впечатления от внутренних пространств: уютное, тихое, милое, скромное, величественное, торжественное, парадное, шумное, безалаберное, низкое, высокое.

Знаменитый европейский архитектор Мис ван дер Роэ (1886–1969) построил в Чикаго дом со стеклянными стенами. Его коллега, архитектор, который стал жить в этом доме, признавался, что его повседневность приняла достаточно беспокойный характер, он постоянно смотрел на деревья и пейзаж за окном и успокаивался только тогда, когда плотно зашторивал окна. Изоляция внутренних помещений всегда казалась человеку чрезвычайно важной, что приводило к известной мифологизации границы или порога в доме. Сейчас это уважительное отношение к порогу осталось только в записях этнологов, фольклористов и некоторых традиционных приметах. «Не стой на пороге, не говори через порог», – могут сказать вам. В славянской мифологии считалось, что под порогом живет домовик [3]. Во всех мифологиях мира есть боги, стерегущие домашний очаг (например, Гермес у древних греков).

Проблема границ активно проявляется в понимании сущности окон и дверей. Древние народы остерегались их. Древние греки и римляне старались «не резать» стены окнами и как можно значительнее оформлять



дверные проемы. В античной культуре появился феномен арки как элемента, обозначающего границу, переход из одного пространства в другое [28; 93]. Двери и окна приобретают со временем большое значение в стилях Нового времени (XV–XIX века).

Немаловажным основанием для изменения стиля интерьерных пространств являются меняющиеся из века в век представления об интимности, приватности, частной и публичной жизни. Дом с течением времени все более утверждается как место частного пребывания человека, отдыха после работы или других занятий. Дом в Древней Греции, дворец древнеримского императора, замок средневекового сюзерена и хижина крестьянина, дворцы французских королей – все это разные степени понимания интимности и частной жизни. Между замком XV века и дворцом XVIII века существует разница в степени их открытости. При этом «открытый» дворец эпохи барокко и классицизма имеет значительное количество скрытых, «тайных», комнат, так же, как, впрочем, и «закрытый» оборонный замок средневековья наполнен «открытыми» пространствами. Двор замка или дворца курденёр (от фр. *cour d'honneur*) можно понимать как завершенное интерьерное пространство. Сады вокруг дворцов также могут трактоваться как особые интерьерные комплексы. Сильнее всего подчеркивалась связь между садом и дворцом, виллой или французским городским домом-отелем XVIII–XIX веков. Окна в них располагались так, что в них был виден прилегающий парк, представляющий собой завершенную живописную картину-пейзаж: стена деревьев, ковер цветника, зеркало пруда или озера и т. д. [115].

Система внутренних жилых помещений, дворы и дворики больших строений, а также парки составляли единую композицию в классический период от Возрождения до Нового времени. Сейчас появляются новые виды помещений, совершенно не связанных с внешним пространством, например метро или подземные торговые комплексы.

Внешние и внутренние формы здания могут быть тесно связаны между собой, а могут создавать иллюзию не связанных между собою пространств: все зависит от предназначения конкретного строения.

Ярким примером утраченного внутреннего пространства являются гробницы египетских фараонов, где формы маленького внутреннего пространства и чрезвычайно огромного внешнего абсолютно независимы друг от друга.

В жилых зданиях такой контраст практически исключен: как правило, внешнее точно соответствует внутренним делениям, особенно это характерно для классических образцов архитектуры. Внутренние, связанные с внешними пространствами, тем не менее, часто могут существовать вполне самостоятельно. В средневековой культуре, стиле рококо, эклектике интерьеры являются самозамкнутыми внутренними единицами дома.

При создании целостности интерьерного пространства большая роль отводится освещению (дневному или искусственному), тканевым драпировкам, расстановке мебели и т. д., то есть речь идет о такой целостности композиции, когда пространство создается не только формально при помощи стен и потолка (сводов), но и благодаря характеру интерьерной композиции. При этом динамика взаимоотношения света, драпировок и мебельных объемов в интерьере стремится к некой важной точке построения композиции, от которой начинается понимание содержания пространства, метафизики создания интерьера как модели внутреннего мира человека и культуры его времени, как художественного пространства.

### **1.3.Художественная ценность интерьера**

Стиль облегчает «считывание» интерьера, которое всегда начинается от воспринимающего интерьер человека. Стиль в этом случае служит «переводчиком» различных языков культурных эпох и систем восприятия, он позволяет видеть главное и второстепенное, то есть создает особую стратегию

наслаждения и переживания, которая закреплена в эстетических понятиях хорошего и плохого, прекрасного и безобразного, легкого и тяжелого, торжественного и тихого, ликующего и подавленного, уютного, возвышенного, восторженного, и т. д. Воспринимающий интерьер человек задает масштаб интерьерной композиции.

С древности все меры опирались на человеческую фигуру, например, сажень соответствовала высоте от пятки до указательного пальца вытянутой вверх руки. Не только страны, но и отдельные регионы предпочитали свои меры. Был древнеримский фут, но был и древнегреческий. Древнеримский фут соответствовал четырем пядям, двум третям локтя, половине двойного шага и двум пятым простого шага. На востоке существовало различие между «царским локтем» и обыкновенным. В эпоху Возрождения мерили древнеримскими пядями, флорентийским локтем (браччио), венецианским футом, миланским футом, парижским королевским футом (колебание от пятидесяти до тридцати сантиметров) [1, с. 757–758].

Но система масштабирования этим не ограничивается, она чрезвычайно сложна. Масштаб внутренних пространств складывается не только из частей, сопоставляемых с человеком, но и из внутреннего масштабирования основных архитектурных частей, а именно стен, пола, потолка, их делений; декора, налагаемого на все предметы, взаимоотношений его составляющих частей и так далее. Здесь разные стили предлагают метод аналогий или подобия, то есть повторения целого в частях, в различных пропорциях и конфигурациях. Наличие внутренних делений и их взаимоотношения определяют выработку стилистических норм. В конкретных стилях масштаб приобретает устойчивый характер, поэтому его изменение или отсутствие в известных параметрах свидетельствует о разрушении или эклектичном характере определенного интерьерного пространства.

Масштаб жилого помещения может зависеть от его предполагаемого назначения. Разницу в масштабах могут задавать климатические условия, обычаи, традиции, ритуалы или этикетные нормы.

Интерьеры значимых исторических памятников производят впечатление исключительного единства, это заслуга верно выбранного масштаба и всех составляющих пространство элементов, помещенных на разной высоте относительно зрителя и видимых им под разными углами. Когда, например, восхищенный турист осматривает залы императорской резиденции в Царском Селе под Петербургом, он себе и представить не может, что величие и гармония этих помещений включает потолочные карнизы чрезвычайно больших размеров. В одном из проходных коридоров дворца реставраторы оставили фрагмент карниза – он почти в рост посетителя. Но без малого два метра этой архитектурной детали сомасштабны высоте залов и росту зрителя, так, что турист, смотря на карниз снизу под определенным углом, вполне может подумать, что эта часть интерьерного убранства уместилась бы в его руках.

Масштаб определяется ракурсом восприятия «картины» интерьера. Согласно Борису Робертовичу Випперу (1888–1967), в исследованиях Мертенса наиболее благоприятным следует считать угол в сорок пять градусов, при этом возможны двадцать семь и восемнадцать градусов. В другом исследовании ученого Иоганна Готфрида Эйххорна (1752–1827) вводится не совсем проясненный закон акустической гармонии для масштабирования и восприятия интерьера, правда ученый отмечает, что эти акустические законы утрачены [47, с. 408].

Мебель, шторы, ткани (обои) на стенах – рисунок всех составных этих частей интерьера подчинен масштабу – именно их взаимодействие может сделать интерьер гармоничным или, напротив, чересчур дробным или тяжеловесно-перенасыщенным.

Какими прекрасными кажутся готические интерьеры, в которых немногочисленная мебель, например скамья перед камином или кресло у окна, задают уникальный масштаб пространству. Особое впечатление производят интерьеры интернациональной готики в живописных полотнах нидерландских художников Робера Кампена (ок. 1378–1444), Яна ван Эйка (ок. 1390–1441).

При этом мы должны заметить, что в интерьерах масштаб и пропорции оказываются часто взаимозаменяемыми вещами, потому что в интерьере взаимодействуют плоскость и линия, плоскость и объем. Формы могут быть сомасштабными, видаться в пространстве, но пропорции, как правило, прочитываются в единичной форме. Выделенность пропорциональной единицы, ее акцентированность начинает процесс композиционного объединения интерьера, при этом важна так называемая игра форм, когда ритм пространства позволяет легко переводить объемы в линии, линиям придавать объем и т. д. Очень важным оказывается создание иллюзорности, на которую указывали теоретики Возрождения. Игра масштабов и пропорций, точно выявленная в ритмике стиля, создает множество иллюзорных эффектов, от которых зависит художественная ценность пространства.

В период эклектики и историзма исчезает прежняя масштабная ясность ритмических соотношений и переходов. Интерьеры оказываются «забиты» мебелью, предметами быта, демонстрируя богатство хозяев дома. Об этой эпохе Фридрих Ницше (1844–1900) написал: «Отныне человек выражает себя в вещах».

#### **1.4. Архитектурно-строительные элементы интерьера**

О единстве, связи архитектуры здания и его интерьера говорит чаще всего характер их элементов: одни ясно видны на фасадах, другие только в интерьерах, а некоторые принадлежат как внешнему, так и внутреннему пространству. Потолок, стены и полы являются элементами, ограничивающими пространство, и одновременно это элементы конструкции. Всегда существовала разница между внешней и внутренней стенами зданий. Композиция перекрытий (потолка) и пола создается только в интерьерном пространстве. И плоскости полов могут быть разнообразными: глина, камень, кирпич более характерны для теплых стран, в северных странах полы утепляли соломой или ветками, позднее деревом

(паркетом), коврами, сейчас линолеумом или другими искусственными материалами.

Потолок, стена, пол связаны в интерьере достаточно просто под углом 90 градусов. Но переходы между ними могут иметь сложный характер. Цоколь, панель, плинтус – детали соединения стены с полом. Соединение стены с потолком имеет более сложный характер в зависимости от формы перекрытия – сомкнутый свод, крестовый, цилиндрический, при этом присутствуют разнообразные детали – кессоны, паддуги, которые часто могут определять конструкцию здания и стиль интерьера. Часто стена заканчивается карнизом [74].

Окна и двери в интерьере цельны и связаны с пространством своей высотой, характером и пропорциями как элементы единой композиции стен. С окнами связана, прежде всего, проблема света в интерьере. Освещение определяет разницу между архитектурой интерьера и экстерьера (наружной, внешней). Жилой интерьер можно представить пещерой, в которую проникает свет только с одной боковой стороны, освещение же через потолок можно считать уникальным и редким явлением. В интерьерах разных эпох можно видеть умелое использование эффектов светотени, особенно в барокко, создавшем игру тени в рельефах и выступах орнаментов стен и сводов, цветовых и золотых пятен, мерцающих и горящих в зависимости от падающего на них света.

Из постоянных элементов интерьера следует отдельно назвать те, что служили для обогрева, – печи, камины и т. п. Кроме своего функционального предназначения они имеют художественно-эстетическое значение, являются важным акцентом интерьера, чаще всего доминантой композиции. Место печей и каминов определяется возможностью проведения дымоходов на крышу, составляющих, в свою очередь, часть композиции здания.

### **1.5.Нестационарные элементы в интерьерах**

В архитектуре внутренних пространств особую группу составляют мобильные, передвижные элементы, их украшения. Это, прежде всего, мебель и домашняя утварь, различные предметы быта.

Мебель принадлежит к архитектуре и дизайну интерьера, выступая сомасштабной человеку и внутреннему пространству формой. История развития мебели часто имеет много общего с историей стилей в архитектуре. Начиналось развитие мебели с так называемых «встроенных» форм, когда шкафы и лавки были частью стены и не могли быть сдвинуты с места. Достаточно длительное время использовали тяжелую мебель, которую также нельзя было переместить. Каждый предмет мебели имеет длинную историю, связанную с изменением его функций, а затем, соответственно, и формы. Примером может служить мебель для сидения. Прототипом такого рода формы можно считать пень или камень. Она самая разнообразная, что обусловлено ее функциями и размерами человека. Формы кресла как никакие другие связаны со стилистикой архитектурных объектов. В нем более всего заметна связь с фигурой человека – мужской и женской. Материал и конструкции кресла также свидетельствуют об определенных технических достижениях эпохи, традициях ремесленного производства и умениях мастеров. Есть кресла, получившие названия от времени их создания, от заказчиков и пользователей: «виндзорское» кресло (с вогнутым сидением, расставленными точеными ножками, выпуклым переплетом спинки и подлокотниками), принадлежащее английской королевской династии в замке Виндзор; кресло Петрарки (складное курульное с подлокотниками), связанное легендой с поэтом итальянского Возрождения; «крылатое кресло», которое стало популярно в Европе с конца XVII века и получило в Англии название дедушкиного или чиппендейловского, во Франции вольтеровского, а в Речи Посполитой утвердилось как форма национальной мебели; известно

кресло Кромвеля XVII века, а также многих современных художников и архитекторов, из которых назовем только одно – кресло Марка Шагала.

Кресло – одна из «вечных» форм и тем в дизайне: от королевского трона до офисного стула, от парадного представительства до делового, рабочего и удобного времяпрепровождения – все это варианты мебели для сидения. Вспоминая о формах кресел, следует указать на их непосредственную связь и контакт с быстроменяющейся модой: широкие или узкие дамские платья, жесткие или мягкие крылья мужских камзолов – все это сказывалось на формах мест для сидения.

На взаимосвязи мебели и одежды можно рассматривать взаимовлияние моды на стилиобразование. В одежде мода проявляется раньше, а потом переносится в формы архитектуры и дизайна, отражается в устройстве интерьерных пространств [56].

### **1.6. Стилистические периоды в искусстве интерьера**

Стиль является художественным выражением эпохи, которая его создала. Эпоха через формы искусства старается выразить свое эстетическое кредо. В свою очередь, эстетика закрепляет определенную систему тактильных и визуальных предпочтений. Стиль в интерьере становится не только материальной кристаллизацией идеала красоты, но и выражением переживаемого и ощущаемого пространства, в котором человек чувствует себя комфортно и соответственно ситуации (торжественно, дружески, рабочему и т. д.).

Одновременно стиль может выступать как мера художественной ценности объектов искусства и дизайна, их своеобразным «паспортом», свидетельством существования в определенный исторический период.

С утверждением понятия «стиль» впервые в классификации научного знания появилась, как мы уже говорили, дисциплина под названием «История искусства» [44]. О границах исторического времени, то есть о появлении новых форм и их умирании, как правило, могут судить только



потомки. Общую картину формальных изменений в искусстве от античности до Нового времени зафиксировали столетием позже исследователи XIX–XX века. Многие европейские ученые стали первооткрывателями тех или иных стилистических периодов. Например, Нарцисс Шомон (1814–1896) предложил в общей истории искусства выделить период романики как предшествующий готике в средние века. А Макс Дворжак (1874–1921) обосновал выделение в истории западноевропейского Возрождения периода Северного Возрождения, которое по своим стилистическим нормам очень отличается от искусства заальпийских стран.

Стили в интерьере совпадают в целом с периодизацией истории искусств, но включают некоторые более короткие периоды. Например, в стиле барокко выделяются дополнительно – стиль Чиппендейл, стиль Людовика XV и т. д.

В стилеобразовании интерьера, как уже говорилось, играет роль организация пространства в духе, пропорциях и масштабах той или иной эпохи. Облегчают ориентацию в стилях декоративные элементы, присущие определенным стилистическим эпохам. Элементы распространялись, как мода, как умение ремесленника выполнить ту или иную деталь неповторимого целого, как набор образцов, предлагаемых рисунков в тетрадах мастеров от средневековья до современности и в печатных изданиях от XVI века.

Периодизация стилей следующая:

**Древний Восток:** Древний Египет. Месопотамия. Конец 5-го тысячелетия до нашей эры – XI век до нашей эры.

**Античность:** Древняя Греция – 3-е тысячелетие до нашей эры – I век нашей эры; Древний Рим – VII век до нашей эры – IV век нашей эры.

**Средние века:** Византия – IV–XV века; Западная Европа – VIII–XV века.

**Возрождение:** конец XIII–последняя четверть XVI века.

**Барокко:** Раннее барокко (переходный стиль, стиль Людовика XIII) 1610–1643 годы; зрелое барокко (стиль Людовика XIV) 1643–1715 годы;

Стиль Регентства 1715–1720 годы; позднее барокко (рококо, стиль Людовика XV) 1720–1765 годы.

**Классицизм:** Стиль Людовика XVI; Последний королевский стиль (стиль директории) 1790-е годы – начало XIX века; Ампи́р до 1815 года; Поздний классицизм (Бидермейер) 1810–1840-е годы.

**Романтизм:** начало XIX века–1830-е годы.

**Историзм:** (эkleктика) 1830–1890-е годы.

**Модерн:** 1896–1914-е годы.

**Ар-деко:** 1925–1940-е годы.

**Модернизм:** Функционализм, конструктивизм, интернациональный стиль, органическая архитектура 1920–1970-е годы.

**Постмодернизм:** 1970–1990-е годы.

В данном учебном пособии будут рассмотрены исторические интерьеры Древнего Востока, античности, средневековья и Нового времени (Возрождение, барокко, классицизм, историзм, модерн).

## ТЕМА 2. ДРЕВНИЙ ВОСТОК

### 2.1. Древний Египет

Египет – это сочетание «черной» земли вдоль реки Нил и «красной» безмерной пустыни вокруг него. Эта метафора взята из иероглифического текста. Для жителей оазиса линия горизонта замыкала страну с востока и запада и была границей доступного им мира. Природа предоставила египтянам исключительные условия для развития: климат позволял обрабатывать землю, ежегодные разливы Нила приносили плодородный ил. Там, куда вода не доходила, прокладывали каналы. Египет был рынком сбыта для всего Востока и отправлял свои товары в самые разные средиземноморские страны и привозил оттуда все, чего недоставало на месте, например материалы для строительства. Контраст пустыни и благодатного оазиса, зависящего от разливов Нила, привел к возникновению особой философии вечности,

ставшей основой мировоззрения египтян, сформировал важный в этом случае культ мертвых и богов. Храм и гробница в форме пирамиды стали воплощением бессмертия. Дворцовые комплексы и дома горожан воспринимались переходными жилищами в сравнении с масштабами и значимостью Домов Богов и «покоя». Если для вечных сооружений нужен был камень, то временные строились из кирпича, обожженного на солнце. Правда, дворцы фараона и чиновников имели очень богатое внутреннее убранство. Они чаще всего окружались садами, которые были любимым местом времяпрепровождения. Фиговые деревья, пальмы, сикоморы, виноград создавали тень, открытый пруд с цветами лотоса давал прохладу, становясь важным акцентом композиции парка и дворца. Египтянин принимал в саду гостей, там играли дети, часто звучала музыка арфы, лютни, флейты. По мнению ученых-египтологов, древний житель долины Нила был тонким ценителем красоты. Детали интерьера, мебели, тканей свидетельствуют о разнообразии функционального дизайна, довольно изящной обработке деталей. Большинство декоративных мотивов представляли природу, в которую внимательно вглядывались жители Египта. Знали они и символические знаки – диск солнца, рога, крылья, человеческие фигуры, цветы, звери, птицы, насекомые. Распространены были и геометрические композиции.

Искусство Египта существовало, развивалось и расцветало на протяжении трех тысячелетий, это невероятно долгий период, особенно в сравнении со столетиями и десятилетиями существования последующих стилей. Принята следующая периодизация: Древнее Царство 2707–2150 годы до нашей эры; Среднее Царство 2040–1640 годы до нашей эры; Новое Царство 1552–1069 годы до нашей эры. Несмотря на достаточную временную отдаленность от нас Древнего Египта и недолговечность возводимых жилых комплексов, у нас сохранилось достаточно много свидетельств домашнего уклада данного периода: предметы быта остались в гробницах, их клали «сопровождать» хозяина в загробном мире, там же

были обнаружены рисунки и рельефы, представляющие мир живых: двухэтажные и трехэтажные дома с высокой или плоской крышами, террасами. В Британском музее в Лондоне хранятся модели домов из глины, которые были детскими игрушками. Их внешний вид напоминает изображенное на рисунках.

Археологи находят остатки подобных строений, так что из фрагментов складывается вполне правдоподобная картина интерьерного убранства Древнего Востока. Образец дома зажиточного египтянина в натуральную величину представил на Парижской выставке 1889 года архитектор Шарль Гарнье (1825–1898). Реконструкция была проведена на основе рисунков в погребальных камерах пирамид. Был воссоздан одноэтажный дом с крытой террасой, на которую вела отдельная лестница. Внутри помещение делилось посередине коридором. Интерьер был ярко раскрашен: желтые стены, деревянные колонны, поддерживающие карниз, голубые. Перед домом – сад с бассейном для рыб. Дворец владельца Египта фараона выглядел как большая усадьба, окруженная стеной. За ней находилось большое количество дворов разных размеров, предназначенных для различных придворных церемоний. Дворец включал помещения для гарема, администрации различных рангов.

В Среднем царстве дворец фараона Аменемхета III (1853–1806 до н. э.) в Арсиное считался «чудом света», его называли «лабиринтом». Греческий историк и географ периода эллинизма (24 до н. э.) Страбон оставил в последней семнадцатой книге «Географии» описание еще одного «лабиринта», дворца около озера Мерида, куда древнегреческий историк прибыл из Мемфиса: «Большой дворец, состоящий из многих дворцовых помещений, числом столько, сколько в прежние времена было номов, ибо там находится столько залов, которые окружены примыкающими друг к другу колоннадами; все эти колоннады расположены в один ряд и вдоль одной стены, которая подобна длинной стене с залами перед ней; пути, ведущие к ним, находятся прямо напротив стены. Перед входами в залы

находится много каких-то длинных крытых сводов с извилистыми путями между ними, так что без проводника ни одному чужеземцу не найти ни входа, ни выхода. Вызывает удивление, что крыша каждого покоя состоит из одного камня и что крытые своды в ширину точно так же покрыты плитами из цельного камня чрезвычайно большой величины, без всякой примеси дерева где-либо или какого-нибудь другого вещества. Поднявшись на крышу небольшой высоты, так как лабиринт одноэтажный, можно видеть каменную равнину, состоящую из камней такой же большой величины; отсюда, спустившись снова в залы, можно заметить, что они расположены в ряд и покоятся на двадцати семи колоннах; стены их сложены также из камней не меньшей величины» [100, с. 747–748]. По описаниям выдающегося путешественника, вокруг дворца был целый город.

В Новом царстве известен дворец фараона в Тебах, построенный полностью из дерева, с балконом на колоннах, на который во время праздничных церемоний выходил фараон. Стены были облицованы глазурованными плитками или обиты тканями с мелкими рисунками, полы украшены живописными жанровыми сценами. Внутри огораживающих стен помещения группировались вокруг дворов разной величины, композиция которых включала такие элементы: вестибюль и двор для ожиданий, главный зал – столовую и также жилые и хозяйственные покои, отделенные узким двором от других.

Помещения делились стенами на более мелкие, которые вместе с дворами, бассейнами, фонтанами, беседками, банями и хозяйственными помещениями составляли дом, который в силу своей функциональности и богатства носил название дворца. Двери и окна не украшались, двери служили только входом, а окна, маленькие и узкие, предназначались лишь для подачи света и воздуха. Кроме уже указанных украшений стен следует назвать мозаику с изображениями цветов и птиц. На пол могли укладывать маты из папируса, на мебель бросать покрашенные шкуры животных. Из тканей наиболее ценным был тонкий лен. Посуда могла выполняться из

разного рода камня, а также из фаянса. В отделке интерьеров использовался разнообразный камень для инкрустаций (гранит, порфир), металлические вставки. Высоко ценилась медь, позднее – железо, бронза, серебро, привозимое из Малой Азии, золото же, добываемое в Египте, ценилось меньше. Мебель украшали и обкладывали драгоценными материалами: золотом, серебром, полудрагоценными камнями, слоновой костью, перламутром, стеклом, эмалями. Материалами для нее служили эбеновое дерево, оливковое, акация, фиговое, липовое. Древесину импортировали, поэтому ремесленники вынуждено, для экономии материала, прибегали к очень рациональным конструкциям.

Особого внимания заслуживает умение мебельщиков соединять в одном изделии разные материалы – дерево, камень, металл. Достаточно увидеть мебель, найденную в гробнице Тутанхамона (1333–1323 до н. э.), чтобы убедиться в умении создавать сложную форму и мастерски обращаться со сложными материалами. Разнообразны формы железных и бронзовых подставок, под вазы и амфоры, в которых хранилось вино, вода, оливковое масло и сыпучие материалы. В украшенные вазы ставили цветы. Букеты в вазах были любимым способом создать акцент в интерьерах египетских дворцов. Виды мебели уже включали не только разнообразные стулья и кресла, столики, кровати, но и шкафчики. Было много мелких дизайнерских предметов, например подставка под голову для сна. Характерным был ее орнамент в виде сплетенных рук. Лапы и головы животных, листья деревьев, папируса и другие природные формы активно использовались как украшения, так и в конструкции предметов [115].

В формообразовании Древнего Египта активную роль играла природа. Человек в цивилизованном мире дворца не желал расставаться с волшебством и могуществом природного окружения. Открытый французскими офицерами мир культуры Египта будет воспринят в Европе начала XIX века как знак имперского величия и могущества: звериные

мотивы займут свое место в ножках столов и кресел, подлокотниках и карнизах мебельных гарнитуров стиля ампира.

## **2.2. Месопотамия (Междуречье)**

Климат и природные условия Месопотамии, расположенной между рукавов двух рек Тигра и Евфрата, создали очень благоприятные условия для развития цивилизаций.

Народы здесь последовательно сменяли друг друга, а вместе с ними изменялись и государства: Вавилон (4000–1275 до н. э.), Ассирия (1275–538 до н. э.), Персия (538–335). Историческая отдаленность Вавилона и Ассирии породила множество легенд. Археологические раскопки сумели подтвердить мифы о садах Эдема, чудесах Вавилона и Вавилонской башне.

Эпоха шумеров, наступившая после Вавилона и Ассирии, характеризовалась строительством крупных городов, таких как Ур – город Авраама, Лагош или Ниппур. Страной управляли цари – жрецы, которые жили во дворцах в небывалой роскоши. Там же жили и придворные. На заливавшихся Тигром и Евфратом землях было много строительного материала – глины, из которой делали необожженный, высушенный только на солнце кирпич-сырец. Кирпичи соединяли известью или горячим битумом, могли покрывать глазурью. Дерево привозили из далеких земель, поэтому оно очень ценилось. Персия привозила камни и пальмовую древесину с гор, кедры из Ливана.

В период Персидского царства достигли совершенства изделия из керамики. Дворец Дария, построенный в VI веке до нашей эры в Персеполе украшал майоликовый рельеф с двумястами лучниками на лазурном фоне.

Персия, побежденная Александром Македонским (356–323 до н. э., 336–323 – Македонский царь), стала греческой провинцией (333 до н. э.), и после смерти Великого Александра там правили династии Селевкидов и Сассанидов. Наследием династии Сассанидов, дошедшим до наших дней, стали руины дворца Стесифон под Багдадом (550) со стенами высотой около

восьми метров, с залами шириной около пятидесяти трех метров. Дворец в Персеполе имеет залы со ста колоннами высотой 10–20 метров. О деталях украшения интерьеров дворцов говорить не приходится, так как они остались в руинах.

## **ТЕМА 3. АНТИЧНОСТЬ**

### **3.1. Древняя Греция**

Всем известно, что Балканский полуостров, омываемый Средиземным морем, сыграл определяющую роль в истории европейской культуры. Отсюда древнегреческая культура начала свое тысячелетнее «шествие» по Европе, сначала укрепившись на островах и берегах Средиземного моря, а потом на территории Европы до холодного Северного моря. По словам античного историка Геродота, «греки обсели» Средиземное море как «лягушки болото», но зная историю нашей цивилизации, можно добавить, что греческие формы стали корневой системой европейской культуры. Древнегреческой культуре постоянно подражали. «Плененная Греция пленила своих победителей», – сказал Гораций (65 до н. э. – 8 н. э.) о римлянах, завоевавших Грецию. Археологические исследования позволили открыть множество памятников античной Греции, но о повседневной жизни эллинов, как звали греки самих себя, стало известно только благодаря литературе. Эти косвенные источники позволили представить обустройство домашних и дворцовых внутренних пространств.

История культуры Древней Греции делится на несколько периодов: крито-микенский – XX–XV века до нашей эры; гомеровский (или геометрики) – XIII–IX века до нашей эры; архаики – VIII–VI века до нашей эры; классики – V–IV века до нашей эры; эллинизма – III–II века до нашей эры.

Второй период развития культуры Древней Греции называют гомеровским (XIII–IX вв. до н. э.), потому что он описан поэтом-сказителем



Гомером (жил в VIII в. до н. э.) в эпосах «Илиада» и «Одиссея». Его герои сражаются, путешествуют, страдают, гnevаются, любят, почитают своих богов. Действие в эпосах происходит в бронзовом веке, названном так впоследствии историками по основному материалу, используемому для изготовления орудий труда.

Древняя Греция «оживает» в поэтическом эпосе Гомера. Ни одна европейская культура, кроме древнегреческой и иудейской, не имеет подобного рода письменных свидетельств о своей древней истории.

Современная интерпретация гомеровских текстов позволяет реконструировать важные вопросы стилеобразования древнегреческой культуры в начальной фазе ее существования и в связи с верованиями, мифами, обычаями, традициями.

Формообразование и стилеобразование в искусстве интерьера Древней Греции гомеровского периода тесно связаны друг с другом и ориентированы на подражание природным формам, в которых греки видели, прежде всего, свидетельство вечного воплощения основных космических сил, способных защищать и оберегать.

Например, тайна крепости семейного союза Одиссея и Пенелопы заложена, как в древе жизни, в конструкции их спальни, пространство которой образовано вокруг гигантского пня оливы, из которого Одиссей вырезал брачное ложе. Частный мир крепок только тогда, когда он неразрывно связан с богами. Олива – дерево богини семейного очага Афины. В современном интерьерном формообразовании сначала возводятся стены, потом создается интерьер. На острове Итака Одиссея все наоборот: сначала супружеская кровать, а затем уже стены помещения. Пенелопа просит возвратившегося после двадцати лет странствий Одиссея, изменившегося до неузнаваемости, отодвинуть кровать. Он отвечает, что это невозможно. Для Пенелопы отказ идентифицирует мужа, потому что секрет ложа из пня оливы не знал никто, кроме них двоих.

Гомер в своих поэмах показывает смысл такой важной детали интерьера, как очаг дома. Одиссей, попав в конце своих странствий на остров феакийцев, идет в царский дворец и садится в большом зале на очаг. Этот знак воспринимался как знак помощи.

В первом примере с семейным ложем, во втором случае с очагом восстанавливается картина мира, картина греческого космоса, микромоделью которого является интерьерное пространство. В этих случаях ложе и очаг становятся осями этого пространства. Создавая дворцовое и домашнее интерьерное пространство по примеру строения божественного космоса, герои Гомера получают защиту небесных сил. Это положение Гомер фиксирует как давний обычай и традицию. Также данное положение объясняет прямую взаимосвязь пространства интерьера и воспроизводимой в нем картины мира. Именно ее сущностное воспроизведение помогает интерьеру стать уникальным самодостаточным пространством со своим стилем и формой.

Для Гомера важно проявление в тех или иных строительных формах воли и действий богов. Это не просто соотнесенность здания, пространства с космосом, как в случае с домом Одиссея, но и определенное противопоставление, некая драматическая задача, в которой символической является сама сила борения, выделение оси и порядка из хаоса.

Тому примером возведение стен вокруг города Трои, о десятилетней осаде которого Гомер рассказывал в «Илиаде». Три стены были построены богами, одна людьми. Каждый квадрат, каждый «кирпичик» гомеровской Трои выложен определенными богами и людьми, которые претендуют на звание полубогов, то есть героев. Строительство стен – обозначение границы в пределах земного мира – дело богов. Эта деятельность противостоит беспорядку хаоса, с которым борются боги и герои. Именно стены определяют взаимодействие противоборствующих сил, верха и низа, несомых и несущих частей, то есть структурируют мир, называемый греками «космосом, то есть порядком, ограниченным красотой».

Примером такой структурированности космоса является описание щита Ахилла, данное Гомером в «Илиаде». Щит, как и все доспехи этого героя, участвующего в осаде Трои, были заказаны его матерью Фетидой у бога-кузнеца Гефеста. Ахилл в этих доспехах непобедим. Но главная его защита щит – символ космоса, который охраняет героя. По описаниям Гомера, именно космос и изображен на круглой бляхе щита: океан, омывающий землю, реки и города, в городах люди в домах и так далее, то есть весь строй и порядок жизни, который своим божественным бытием защищает каждого человека. Основой космического строения была ось, на которой держался земной мир, разделенный, в свою очередь, еще на четыре части, что соответствовало четырем временам года, четырем сторонам света и, конечно же, определяло наличие четырех стен в доме, а самое главное – колонны как фигуры и символы бога и героя. Ритмически порядок начинался с выделения верха, низа и середины.

Срединный мир и был земным миром, связанным с верхним миром – небом и нижним подземным миром. Описывая такую систему мироздания, Гомер подчеркивал обязательную его завершенность, предельность. В данном случае Гомер подтвердил то, что будет осмыслено в истории искусства как принципы создания внутренних пространств. Например, выдающийся русский историк искусства Борис Робертович Виппер (1888–1967) выделил два следующих принципа: «стереотомический» и «тектонический» [47, с. 445]. В стереотомическом первичным является внутреннее пространство, форма его объема, а не ограждение; в тектонической архитектуре первичны ограждения и вторично пространство. Гомер дает описание обоих видов пространств.

Стереотомическое пространство дома Одиссея кажется более пластичным, органичным, в нем нет строгой геометричности линий, оно по своему бесформенно, в нем человек себя чувствует защищенным, соприкасаясь с семантическим смыслом мира и космоса.

Троя – пример другого, тектонического пространства, за порядок которого отвечают боги. Этот порядок соответствовал принципам тектоники и позднее оказался представленным в конструктивно-строительных и выразительных формах архитектурных ордоров.

В I веке до нашей эры римский архитектор Витрувий (пер. пол. I в. до н. э.) вспомнил об этой изначальной антропологической интуиции античного формообразования и описал ордера подобно мужским и женским телам: дорический подобен фигуре бога мужского рода, ионический – женского [49].

Собственно тектоника определила появление ордерных форм с их значимым выделением главного и второстепенного, несомых и несущих элементов, выделением и сравнением всех частей: объема и пространства, линии и плоскости, фона и декора [47, с. 445].

Гомер жил в VIII веке до нашей эры, эпохе архаики, когда уже началось формирование ордерной архитектурной системы. Поэтому в системе мира Гомера появляется представление о системах деления и измерения, об оси как некоей опоре. Так, например военный лагерь под Троей планировался от копья, которое воткнул в землю Агамемнон, предводитель греков под Троей: послеполуденная тень от копья дает перпендикуляр, задающий ось главной улицы лагеря греков, система взаимных перпендикуляров создает четкую геометрическую структуру военного лагеря с площадью для собраний в центре. Но Троя (и Гомер о том повествует) лишена упорядоченности в закладке улиц и трассировке оборонных стен, построенных богами и одним смертным зодчим на холме у моря. Поэт пишет только о выделении центра и «отелеснении» пространства, но не о пропорциональном геометрическом и архитектоническом порядке, основой измерения которого станут пропорции человеческой фигуры. Такой порядок будет позже развит в периоды греческой архаики (VIII–VI вв. до н. э.) и классики (V–IV вв. до н. э.) и четко выразится в пропорциях и масштабах ордерной системы.

Культура времен Трои и путешествий Одиссея, описанная Гомером, основана на свободном плане, легкой асимметрии, свободном присоединении друг к другу разнородных внутренних пространств. Об этом свидетельствуют раскопки более раннего, но упоминаемого Гомером (в «Одиссее») дворца на Крите, «красивом и плодородной острове, кругом омываемом водами». Этот дворец археологи называли «лабиринтом» и отнесли к периоду царствования мифического царя Миноса, для которого отец Икара Дедал, великий инженер и зодчий, построил сооружение, из которого не было выхода. В Критском дворце, открытом археологами, и правда большое количество комнат, разных по размерам глухих коридоров, вместе составляющих запутанный план, глухой центральный колодец-двор высотой около шестидесяти метров, через окна которого освещались внутренние помещения. Дворец имел разную этажность в разных частях строения: к верхним вели лестницы с колоннами уникальной формы – конусообразные с расширением кверху. Колонны – выразительно заявляемая свобода в понимании опор, изменении той архитектурной основы, которую позже в период архаики и назовут ордерами.

Таким образом, свободный (запутанный) план, игра этажности, террасы, портики, лестницы, невесомые колонны – и перед нами предстает дворец органической формы. В основу стилиобразования на Крите положены формы живой природы. Подобная архитектура являет нам образ свободной, как вода и морская волна, островной культуры. Мебель в комнатах была встроенной, до наших дней сохранился трон и скамьи по периметру стен, выполненные из камня. Стены были украшены фресками со сценами игр с быками, лугами с невиданными цветами, морем с дельфинами. Росписи более повествовательны, но и они подтверждают органический характер критской культуры и ее свободного стилиобразования. Подобную особенность ранней греческой культуры некоторые исследователи сравнивают с европейским рококо и модерном [47, с. 17].

Описания дворцов у Гомера вполне соответствуют критской органической форме стилеобразования. Пример тому – дворец царя Алкиноя на острове феакийцев. Одиссей долго идет по нему, в задумчивости спотыкаясь о медные пороги, при этом он чувствует, что его сопровождает блеск солнца и сияние луны, разлитый в атмосфере дворца. Направо, налево, вглубь тянутся стены, обитые бронзой и украшенные фризами из голубой эмали. В укрепленной стене открылись золотые двойные двери, рама у которых была из серебра, а порог из бронзы, задвижка из золота. Около двери стояли золотые и серебряные псы, исполненные искусно богом-кузнецом Гефестом, чтобы они стерегли дом вечно, Гефест сделал их бессмертными и вечно молодыми (то есть речь идет о высоком уровне инженерии в создании механических собак). Внутри непрерывной чередой от порога до конца светлого зала стояли у стен тронные кресла, покрытые легкими покрывалами, прекрасной работы домашних ремесленников. На них сидели вельможи. На хорошо обтесанных цоколях стояли золотые юноши, держащие в руках факелы, которые светили беседующим на ночных пирах (то есть писатель нам говорит о создании золотых светильников-жирандолей в форме юношей). Это «Одиссея», песнь восьмая.

Скромнее кажется дом Одиссея на Итаке, который описывает Гомер говоря о Пенелопе: «...Она миновала высокие лестницы своей части дома, в крепкой руке держа бронзовый ключ, красиво изогнутый, с резной ручкой из слоновой кости, держа путь со служанками вглубь домашней сокровищницы, где лежали господские золото и бронза и кропотливо кованое железо. Добрая женщина встала перед сокровищницей, перешагнула дубовый порог, который столяр старательно отшлифовал и под шнур точно вывел, а также хорошо вставил раму и сияющие двойные двери» (подчеркивается тщательность в работе мастеров, строивших дом). Это уже из двадцать первой песни «Одиссеи».

В эпоху архаики появляется ордер (VIII–VI вв. до н. э.). Богатые городские дворцы, сельские виллы начинают строить, подчиняясь масштабу

и пропорциям ордера. Сведения о таких постройках дают раскопки древнегреческих городов, например, в средней Греции – Афины, на острове Сицилии – Силинунт и Моргантина.

Простые граждане архаического города-полиса в качестве жилья использовали дома массовой застройки в виде прилегающих к друг другу объемов в одну или две комнаты с небольшими подсобными помещениями, как это можно видеть в раскопках сицилийской Моргантины.

К классическому периоду можно отнести сложившийся тип дома с атриумом – внутренним двором, чаще всего с бассейном или ранее очагом (мегароном), от которого отходили жилые помещения – мужская часть андрон, женская – гинекей. В женской части жили и рабыни, которые работали по дому, создавали красивые ткани для убранства и удобства внутренних помещений, практически не наполненных мебелью. Нам сейчас трудно представить систему драпировок в помещениях греческих домов, но частично на основе античных рельефов мы можем сказать, что ткани служили как мобильными разделительными стенами, так и верхними пологам-палантинами, закрывающими от жары и мелких насекомых, использовались для сидения и лежания на ложах и креслах. Ткани могли хранить в сундуках, которые также можно видеть на ряде рельефов. Украшались стены домов росписями и различными керамическими плитами – искусство керамики и стекла древние греки хорошо знали и использовали.

В классический период греки уже умели создавать деревянную мебель, причем могли ее изгибать при помощи нагрева древесины. Система креплений отдельных частей мебели была очень разнообразной – ласточкины хвосты, шпунты, деревянные гвозди. Греки знали рамную и филеночную мебель, деревянную клееную и фанерованную, кованную из железа. Для фанеровки использовали ореховое, пальмовое, тисовое, кленовое, самшитовое дерево. Известно несколько форм древнегреческой мебели для сидения: трон, стул, кресло, табурет, при этом часто складной табурет. Наиболее известен благодаря изображениям на рельефах климос,

эргономическое, соответствующее формам человеческого тела кресло на вогнутых ногах. Существовало также четыре вида столов, различающихся по форме столешниц, – круглая, овальная, прямоугольная, трапециевидная. Известны столики на трех ногах, так называемые трапезы. Ложка играла важную роль в интерьере, поскольку во время встреч и пиров греки возлежали там на левом боку. Это была конструкция на четырех ножках с небольшим подъемом для руки и плеч пирующего. Большую роль играли предметы из металла – меди, бронзы, железа.

Начиная с архаики, в течение классического и эллинистического периодов формировался тип дома, который стал исходным образцом античных внутренних пространств, повторяемых в Возрождении, барокко и классицизме, то есть в течение всего классического периода развития европейской культуры. Это дом с внутренним двором, который давал свет, являлся хозяйственной частью и одновременно местом поклонения богам и предкам – ларам, там велись приемы и оттуда расходились по комнатам жители и гости. В проектировании этого функционального жилища также учитывалась символика, которая определила традиционное наличие в данной архитектурной форме определенных составных частей и определила порядок и масштаб их членения и соподчинения.

Тектоническая система построения пространства стала преобладать в древнегреческой культуре. Стереотомический принцип, как более древний, имел значение на ранних стадиях развития античной культуры. Но оба эти принципа в оформлении пространства будут себя проявлять в дальнейшем, первый значительно реже, но и он станет основой нескольких важных культурных и стилистических эпох (средневековье, рококо, эклектика).

По замечаниям древнегреческих философов, греки очень любили созерцать чистые геометрические тела – шары, кубы. Это были не только тектонические формы, приведенные в своем совершенстве к красоте, но и символические образы. Символика форм получила дальнейшее развитие в



философских системах Платона (428–348 до н. э.) и Аристотеля (384–322 до н. э.).

Продолжая мифологическое объяснение пространственных построений, выдающиеся философы дали свое толкование, которое стало своеобразной моделью построения уже земного жилого внутреннего пространства или пространства дома в Древней Греции. Платон понимал пространство как конечный (предельный) элемент в конечном (предельном) мире. На Востоке в то же самое время, например, пространство представляли как дополнение к космической конструкции, осязаемое и удерживаемое определенными математическими пропорциями (Лао Цзы, VI–V вв. до н. э.).

Для Платона конструкция мира базируется на четырех элементах – огне, воде, земле и воздухе. Этот телесный мир связан с душой, которая выглядит как циркулярная рамка, вмещающая восемь планет телесного мира. Платон не дает качественных характеристик пространству, но объясняет его математическую структуру, в которой пропорции основываются на гармонических соотношениях. Тело мира объясняется через геометрические соотношения. Все соотношения были заимствованы Платоном у Пифагора, жившего двумя столетиями раньше. Что касается телесного мира, то Платон представил все материальные объекты как твердые тела. На первом месте тела огня, земли воды, воздуха. Платон идентифицировал телесный мир, включая космос, как упорядоченные (правильные) твердые тела. Два элемента, которые можно было идентифицировать как пространство, а именно воздух и космос, были снабжены геометрической твердой структурой. Эти взгляды Платон излагал в знаменитом диалоге «Тимей», который стал для последующих веков, особенно для культуры Ренессанса, важным объяснением геометрии и тектоники мира. Сам диалог, с точки зрения прежнего и современного формообразования, стал предметом главы в книге «Пространство в

архитектуре. Эволюция новых идей в теории и истории современных движений» голландского ученого Корнелиса де Вейна (1980).

Значимость «Тимея» для теории стилеобразования и архитектуры – в специфической концепции пространства. Все сущности являются конечными определенными целыми, которые могут быть подразделены на математические пропорциональные части. Этот принцип подразделения использовали как модель в итальянском Возрождении, в частности Л. Б. Альберти. Ренессансный архитектор был очарован платоновскими соотношениями макро- и микрокосмов, божественной вселенной и человекотворного мира (мира культуры и архитектуры), он видел в архитектуре и ее внутренних пространствах пластическое воплощение универсальных вселенских пропорций и пытался трансформировать пространственные клетки интерьеров в похожие математические системы. Платоновское пространство подчиняется геометрии. Геометрия и объективность есть движущее средство, чтобы отменить человеческую отчужденность от невидимого, а потому мистического универсального вселенского пространства. То есть платоновский космос был представлен осязаемым и рациональным, телесность смогла охватить неуловимую вселенную путем конструирования определенного геометрического целого.

### **3.2. Древний Рим**

Римская культура и искусство укладываются в шесть веков истории, начиная со II века до нашей эры и заканчивая IV веком нашей эры. Многие свои культурные достижения римляне заимствовали у автохтонов Апеннинского полуострова народа этрусков (с VIII в. до н. э.), который незаметно ассимилировался во II веке до нашей эры с римской культурой. Рим, как воинственная цивилизация, подчинил к концу своего существования не только территории Древней Греции (Балканы и колонии по берегам Средиземного моря), но и современной Западной Европы, то есть земли

севернее Апеннинского полуострова, кроме того, северное побережье Африки с Египтом, Восток с современными сейчас государствами Сирией, Палестиной, Израилем, Турцией и т. д. До сегодняшнего дня можно найти следы древнеримской цивилизации во всех вышеназванных районах. Рим пришел в Античном мире на смену Древней Греции, захватив ее земли и освоив все ее культурные начинания. Традиции античной культуры, прежде всего древнеримской, оказались восстановлены ее наследниками в XIV–XVI столетиях на итальянской земле, на Апеннинском полуострове в Италии. С XIV по XVI века продолжали скрупулезное изучение гуманисты эпохи Возрождения «римского духа» по книгам и текстам античных авторов. Греческие, римские руины, скульптура, вазопись, глиптика, камеи позволяли образно представить то, что описывалось в эфраксисах и письмах античных авторов.

Вторым этапом «визуализации» римской древности стали раскопки городов Помпеи и Геркуланума в середине XVIII века (1748). Засыпанные пеплом и залитые лавой и дождем в первом веке (78 н. э.) нашей эры города оказались раскрытыми в той «неприкосновенности» остановленного времени через семнадцать столетий, когда можно было видеть недопеченный хлеб в печи, множество оставленных домашних дел. Возникла картина повседневной жизни древнеримского города с большим количеством мелочей, обычно «стираемых» неумолимым временем. Тексты древних авторов будто ожили перед глазами европейцев, с эпохи Возрождения считавших античную культуру основой европейской цивилизации. Помпеи, их городские дома и интерьеры, особенно авторами XVIII века (Иоганн-Иоахим Винкельман, 1717–1768), стали описываться как типичные для Древнего Рима. На самом деле, все обстояло не совсем так. Существовали многоэтажные дома в городах (инсулы в 4–6 этажей), квартиры в которых сдавали внаем, были варианты городских (домус) и сельских усадеб (вилла). Виды строений различались также и в зависимости от времени постройки.

Вот как описывал свою виллу писатель I века нашей эры Плиний Младший (61–113) в одном из своих писем: «Ты удивляешься, почему я так люблю мой Лаврентинум (или, если ты предпочитаешь, мой Лаврент). Ты перестанешь удивляться, познакомясь с прелестью виллы, удобством местоположения, широким простором побережья. Вилла отстоит от Рима в 17 милях, так что, покончив со всеми нужными делами, полностью сохранив распорядок дня, ты можешь там пожить. Дорог не одна: туда ведут Лаврентийская и Остийская; с Лаврентийской свернуть у четырнадцатого столба, с Остийской – у двенадцатого; и там и тут начинаются пески; в повозке ехать тяжелее и дольше; верхом приедешь скорее, и дорога для лошади мягкая. Вид все время меняется, дорогу то обступают леса, и она тянется узкой полосой, то расстилается среди широких лугов. Много овечьих отар и лошадиных табунов, много стад крупного рогатого скота: зима их согнала с гор, и животные отъедаются травой на весеннем солнце. На вилле есть все, что нужно; содержание ее обходится недорого. Тыходишь в атрий, скромный, но со вкусом устроенный; за ним в форме буквы «D» идут портики, окружающие маленькую милую площадку: в плохую погоду нет убежища лучше – от нее защищают рамы со слюдой, а еще больше нависающая крыша. Напротив веселый перистиль, а за ним красивый триклиний, выдвинутый вперед к побережью. Когда при юго-западном ветре на море поднимается волнение, то последние волны, разбиваясь, слегка обдают триклиний. У него со всех сторон есть двери и окна такой же величины, как двери: он смотрит как бы на три моря. Оглянувшись, ты через перистиль, портик, площадку, еще через портик и атрий увидишь леса и дальние горы. Слева от триклиния, несколько отступив назад, находится большая комната, за ней другая, поменьше; она освещена через одно окно утренним солнцем, через другое – вечерним (вечернее – стоит долго); море от нее дальше, и волны до нее не докатываются. Угол между стеной этой комнаты и стеной триклиния залит полуденным солнцем; нагретые стены еще увеличивают жару. Тут мои домашние разбивают зимний лагерь: тут у

них и гимнасий; здесь никогда не чувствуется ветер, и надвинувшимся тучам надо совсем затянуть ясное небо, чтобы они оттуда ушли. К этому углу примыкает комната, закругленная в виде абсиды; солнце, двигаясь, заглядывает во все ее окна. В ее стену вделан, как бывает в библиотеках, шкаф, где находятся книги, которые надо не прочесть, но читать и перечитывать. Спальня рядом – через маленький коридорчик, откуда равномерно в обе стороны поступает здоровое умеренное тепло от нагретого пола и труб. Остальная часть этого крыла предназначена для рабов и отпущенников; большинство комнат так чисты, что там можно принимать гостей. По другую сторону находится прекрасно отделанная комната, затем то ли большая спальня, то ли средней величины столовая; в ней очень светло и от солнца и от моря. За ней лежит комната с прихожей, летняя по своей высоте и зимняя по своей недоступности ветру. За стеной (она у них общая) другая комната, тоже с передней. Потом баня: просторный фригидарий с двумя бассейнами, которые, круглясь, словно выступают из противоположных стен. Если принять во внимание, что море рядом, то они даже слишком вместительны. Рядом комната для натирания, гипocaust, рядом пропнигий; затем две комнатки, отделанные скорее со вкусом, чем роскошные. Тут же чудесный бассейн с горячей водой, плавая в котором, видишь море. Недалеко площадка для игры в мяч, на которой очень жарко даже на склоне дня. Тут поднимается башня с двумя подвальными помещениями и с двумя помещениями в ней самой, а кроме того, есть и столовая с широким видом на море, на уходящее вдаль побережье и прелестные виллы. Есть и другая башня, а в ней комната, освещаемая солнцем от восхода и до заката; за ней большая кладовая и амбар, а под ним триклиний, куда с разбушевавшегося моря долетает только гул, да и то замирающим отголоском; он смотрит на сад и аллею, идущую вокруг сада. Аллея обсажена буксом, а там, где букса нет, розмарином (букс очень хорошо растет под защитой зданий; на ветру, под открытым небом, обрызганный хотя бы издали морской водой, он усыхает); к аллее с

внутренней стороны примыкает тенистая дорога, мягкая даже для босых ног, оставляющих в ней свои отпечатки. В саду много шелковицы и смоковниц; для этих деревьев земля очень хороша; для других хуже. Этим видом из столовой, далекой от моря, наслаждаешься не меньше, чем видом моря. Сзади нее две комнаты, под окнами которых вход в усадьбу и другой сад, по деревенски обильный. Отсюда тянется криптопортик; по величине это почти общественная постройка, с окнами по обеим сторонам; в сторону моря их больше, в сторону сада меньше: по одному на два с противоположной. В ясный безветренный день они открыты все; когда с какой-то стороны задует ветер, их можно спокойно держать открытыми с той, где его нет. Перед криптопортиком цветник с благоухающими левкоями. Щедрые солнечные лучи, отражаясь от криптопортика, становятся еще горячее: он и удерживает тепло и преграждает дорогу аквилону: насколько нагрета передняя сторона, настолько же противоположная холодна. Ставит он преграду и африку: ударившись об его стены – один об одну, другой – о другую – они обессиливают. Поэтому в нем так приятно зимой, а еще больше летом: тень от него лежит до полудня на цветнике, а после полудня – на ближайшей к нему части аллеи и сада; она растет и умалется вместе с днем: то укорачивается, то удлиняется с той и другой стороны. В самом криптопортике солнца вовсе не бывает тогда, когда оно, пышащее жаром, стоит над его крышей. К тому же через открытые окна его продувает фавонием: воздух в нем никогда не бывает тяжел и не застаивается. За цветником, криптопортиком, садом лежат мои любимые помещения, по настоящему любимые: я сам их устроил. Тут есть солярий; одной стороной он смотрит на цветник, другой на море, обеими на солнце. Двери спальни обращены к криптопортику, окно к морю. Напротив, из середины стены выдвинута веранда, с большим вкусом устроенная; ее можно прибавлять к спальне и отделять от нее: стоит только выставить рамы со слюдой и отдернуть занавеси или же задернуть их и вставить рамы. Тут стоят кровать и два кресла: в ногах море, за спиной виллы, в головах леса: столько видов – из

каждого окошка особый. Рядом спальня, где спишь и отдыхаешь. Стоит закрыть окна, и туда не долетают ни голоса рабов, ни ропот моря, ни шум бури; не видно блеска молний и даже дневного света. Такая полная отключенность объясняется тем, что между спальней и стеной, обращенной к саду, проходит коридор: все звуки поглощены этим пустым пространством. К спальне примыкает крошечный гипокауст, который, смотря по надобности, или пропускает тепло через узкий душник, или сохраняет его у себя. К солнцу обращены спальня с передней. Восходящее солнце сразу же попадает сюда и остается и после полудня, падая, правда, косо. Когда я скрываюсь в этом помещении, мне кажется, что я ушел даже из усадьбы, и очень этому радуюсь, особенно в Сатурналии, когда остальной дом, пользуясь вольностью этих дней, оглашается праздничными криками. Ни я не мешаю моим веселящимся домочадцам, ни они мне в моих занятиях. При всех удобствах и приятности этого места ему не хватает фонтанов. Есть колодцы, вернее родники; они на поверхности. Природа этого побережья вообще удивительна: где ни копнешь, сразу же выступает вода, причем чистая, ничуть не отдающая ни вкусом, ни запахом морской воды. В лесах поблизости дров сколько угодно; все припасы привозят из Остии, но человеку неприхотливому не надо ходить дальше деревни; она находится от меня через одну усадьбу. Там есть три платных бани: это большое удобство, если дома топить баню не стоит: или неожиданно приехал, или недолго пробудешь. Берег очень красят своим разнообразием усадьбы, которые идут то сплошь, то с промежутками; если смотреть на них сморя или с берега, то кажется, перед тобой ряд городов. Если море долго было спокойным, то песок на побережье становится рыхлым; чаще, однако, он отвердевает от постоянного злого прибоя. Дорогих рыб в море нет; есть, однако, превосходная камбала и креветки. Нашей вилле припасы, молоко в первую очередь, доставляет и суша; сюда с пастбищ, в поисках воды и тени, собирается скот. Достаточно у меня, по-твоему, причин стремиться сюда, жить в этом месте, любить его? Ты раб города, если тебе не захочется

приехать. Если бы захотелось! Твое пребывание будет больше всего рекомендовать мою маленькую виллу и ее достоинства. Будь здоров» [92, с. 6–27].

Данное описание важно для нас не только подробностями устройства виллы, когда можно составить ее точный план, но и передачей чувств римлянина, который пользуется и знает цену такому славному жилищу. Римляне действительно ценили тот душевный покой, который мог дать им собственный дом. Дворцовые усадьбы императоров отличались невиданным великолепием. Вот что сохранилось в воспоминаниях современников о знаменитом золотом доме Нерона (37–68 н. э., 54–68 н. э. – император Рима): «От Палатина до самого Эсквилина он выстроил дворец, назвав его сначала Проходным, а потом, после пожара и восстановления, – Золотым. О размерах его и убранстве достаточно будет упомянуть вот что. Прихожая в нем была такой высоты, что в ней стояла колоссальная статуя императора ростом в сто двадцать футов; площадь его была такова, что тройной портик по сторонам был в милю длиной; внутри был пруд, подобный морю, окруженный строениями, подобными городам, а затем – поля, пестреющие пашнями, пастбищами, лесами и виноградниками, и на них – множество домашней скотины и диких зверей... в обеденных палатах потолки были штучные, с поворотными плитами, чтобы рассыпать цветы, с отверстиями, чтобы рассеивать ароматы; главная палата была круглая и днем и ночью безостановочно вращалась вслед небосводу; в банях текли соленые и серные воды. И когда такой дворец был закончен и освящен, Нерон только и сказал ему в похвалу, что теперь, наконец, он будет жить по-человечески» [50, 31].

Описание, данное историком Гаем Светонием Транквиллом (ок. 75–160 н. э.), дворца римского императора Нерона, так называемого «Золотого дома», составленное полвека спустя после разрушения строения, указывает на две особенности, подтвержденные археологами: использование при декорировании дворца живописи и новых эксклюзивных материалов, типа мозаики, а также разнообразных технических приспособлений.



Древнеримские архитекторы Целер и Север (I в. до н. э.) впервые в Риме украсили мозаикой не только стены, но и потолки (своды). Впоследствии мозаики на куполах станут массово применяться в средневековом византийском храмостроительстве. Главный круглый зал дворца Нерона был оснащен ложным внутренним куполом, который вращался рабами для услаждения гостей цезаря. Плиний Старший (23–79 н. э.), современник Нерона, дядя Плиния Младшего, уже известного нам, рассказал о судьбе Фабуллы, талантливого художника: «почти все его работы оказались сосредоточены во дворце Нерона («темницей его искусства был Золотой Дом») и погибли вместе с ним».

О другой сельской усадьбе, вилле Казале около Пьяца-Армерина на Сицилии, II–IV века нашей эры повествуют нам величественные руины, открытые археологами в 50-е годы XX века. Вилла находится в прекрасной зеленой долине на террасном возвышении, так, что шестьдесят ее комнат, включающих четыре отдельных строения, связанные друг с другом дворами и коридорами, живописно стоят на террасных уступах. О ней не сохранилось практически никаких письменных упоминаний, поэтому в версиях историков она могла принадлежать Прокопию Популонию, привозившему из Африки хищных зверей на римские стадионы, или Максимилиану Геркулию (ок. 250–310 н. э.), одному из тетрархов Империи в 286–305 годах. Полы виллы, не скупясь на расходы, хозяин покрыл прекрасной мозаикой на самые разнообразные сюжеты. Вилла включает комплексы бань с разнообразными бассейнами и залами для занятий гимнастикой, атриум и перистиль, окруженные галереями и комнатами, базилику для общественных встреч и приемов. Внутренние пространства виллы следуют такому порядку: окруженный колоннами двор, из него выход в многоугольный атриум, в центре которого фонтан, далее комплекс бань с фригидарием – восьмиугольной ванной комнатой с мозаикой на морскую тему с играющими тритонами и nereидами. Тепидарий и три калигария – бассейны с теплой водой и устройствами для циркуляции горячего воздуха. В перистиль можно

входить из зала, который мог быть залом для гимнастических упражнений – палестрой – пол которого выложен мозаикой с изображением несущихся квадриг. В вестибюле на мозаике изображен раб, приветствующий входящих оливковой ветвью. Слева от перистиля расположены комнаты, полы которых украшены птицами, путти, цветами, возможно, это детские комнаты. Самая интересная из них – комната Малой охоты, названная так из-за мозаики на полу с изображением охотничьих сцен и пиршеств. В длинном коридоре с мозаиками на тему охоты, поэтому названном Галерей большой охоты, можно видеть целую вереницу африканских животных, слонов, носорогов, диких кабанов. Коридор вел в личные покои, которые состояли из вестибюля (великолепная мозаика Одиссея и Полифем), спальни (в мозаиках отображены эротические сцены), двух залов и комнаты для отдыха (на полу проиллюстрирована сцена спасения Ориона дельфином). В вилле есть специальные женские комнаты для занятия спортом (палестры), украшенные мозаиками, изображающими спортсменок в бикини. Из эллиптического перистиля можно перейти в триклиний – столовую виллы Казале. Таким образом, получается более трех тысяч квадратных метров уникального «маленького города», называемого древнеримской виллой.

Теперь обратимся к более «мелким» по сравнению с виллами, городским усадьбам – домусам – на примере города, о котором мы уже много говорили, Помпеи, расположенного недалеко от современного Неаполя. Домусы в Помпеях, в целом, кажутся разными, но сохраняют общую структуру. Внутренние пространства представлены последовательно: атриумом, таблиниумом, перистилем, спальнями, столовой, кухней, домашней божницей, садом.

*Атриум.* В атриум с улицы можно было попасть через вестибюль – прихожую, охраняемую рабом. Пол там мог быть мозаичным, например, в одном из помпейских домов было написано «злая собака». Атриумы могли быть двух типов. Этрусский атриум, закрытый по периметру спускающимся козырьком крыши без колонн и столбов. Атриум с колоннами, чаще

четырьмя, которые поддерживали козырек крыши колонками в местах, где находился слив дождевой воды. Атриум в небольших домах чаще был этрусского типа, то есть крыша без потолка, а стало быть, с видимыми снизу стропильными конструкциями. В больших домах он мог быть колонного типа, с четырьмя колоннами или с двухсторонней колоннадой. Атриумы были прямоугольной формы с длинной стен 10–12 метров на 15–20 метров и высотой 5–7 метров с большим отверстием в крыше для света и попадания воды в бассейн – имплювиум – как раз под ним. Колонные интерьеры имели парадный характер, конструкцию крыши перекрывал потолок с кессонами. Бассейн в центре атриума являлся важным архитектурным акцентом внутреннего пространства. Он был облицован мрамором или вулканическим туфом и имел в середине фонтан или какое-то иное устройство для подъема воды. Около бассейна со стороны таблинума обычно стоял мраморный стол на двух или четырех ногах в форме грифонов или львиных лап. Пол атриума был уложен небольшими плиточками или большими плитами из разноцветного мрамора, составляющими геометрические узоры. Более нарядным был мозаичный пол из мраморных кубиков с изображением зверей и геометрическими узорами. Богатство атриуму придавали украшенные живописью стены и инкрустация их мрамором, многоцветные тканевые драпировки, скульптуры, немногочисленные бронзовые подсвечники и треноги, мебель с мягкими сидениями для удобства гостей, которых хозяин принимал в атриуме. Возможно, в нем стояла украшенная кованым узором домашняя сокровищница в виде сундука. Картины на стенах чаще всего изображали мифологические сцены, стены их могли украшать и фресковые портреты хозяев.

*Таблинум.* Квадратное помещение, открытое с двух сторон и на атриум и на перистиль. Проемы были завешены роскошными тканями, закрепляемыми по бокам.

Пол в таблинуме, подобно полу в атриуме, так же был устлан мраморными плитами.

*Перистиль.* Открытое пространство, постепенно получившее большое значение в устройстве помпейского дома, и ставшее центром семейной жизни. Зелень играла в нем решающее значение. Центральная часть перистиля оставалась под открытым небом и потому представляла небольшой цветочный садик. Убранство перистиля учитывало эту зеленую зону. Колонны, фонтаны, скалистые гроты, мраморные, бронзовые и терракотовые скульптуры, урны и лавочки создавали в целом гармоничную композицию. Дополнением ее выступал декор из цветов, растущих или развешенных в виде фестонов, гирлянд и венков. Экзотических цветов не было. Выращивали розы, фиалки, лилии, мальвы, нарциссы и гиацинты, которые являлись украшением внутренних пространств одновременно с деревьями, среди которых выделялись архитектоникой кипарисы. Рядом с кипарисами росли алое, мирт, плющ, папирус, тростник. Перистиль в доме римлян был мечтой, важной и престижной вещью. Первостепенным являлось украшение бассейна разного рода механическими красотами: бьющими струями воды, фонтанами, каналами и т. д. Около перистиля размещались комнаты самого разного назначения – спальни, столовые, преимущественно небольших размеров, но в большом количестве (от нескольких до нескольких десятков в зависимости от величины и зажиточности дома). В центре внимания было приспособление помещений к определенным временам года. Спальни и столовые переносились в помещения соответственно сезону: летом туда – куда меньше заглядывало солнце, зимой – наоборот.

*Спальни.* Это были помещения при атриумах или при перистилях. От атриумов они отделялись дверями, в перистилях были полностью открыты. На зиму двери в атриум закрывали и пользовались дверями в стенах, разделяющих спальни. Единственным предметом в спальне являлось ложе, которое иногда ставили в углублениях.

*Столовая.* В это помещение входили из атриума или перистиля. Размеры столовой менялись с помощью драпировок и зависели от числа приглашенных гостей и мест за столом. Мужчины принимали пищу лежа,

женщины и дети – сидя. Исключением среди женщин являлись гетеры, которым обычай этого не запрещал. Каждое ложе предназначалось для трех собеседников, которые, лежа под углом, головами обращались к столу, стоящему в середине. Столовые обычно заставляли ложами, которые стояли по два или по три, а около стены устраивался небольшой проход для обслуживающих пир рабов.

*Кухня.* Это помещение обычно располагалось в задней части дома, часто в отдельном строении. Важное для повседневных нужд дома, оно, тем не менее, занимало комнату небольших размеров, включало место для огня, хранения воды, печь, столик и полки. Освещалось обычно слабо: окном на крыше или через открытую дверь.

*Домашняя божница.* Важное и обязательное помещение римского дома. Первоначально, когда огонь горел в атриуме, божница представляла собой обычную нишу. Поздней выбирали место около огня в кухне, в перистиле, в столовой или даже во входном вестибюле. В выбранном месте размещали украшенный цветами переносной алтарь, на который складывали жертвенные приношения.

*Сад.* В конце дома за перистилем, если участок это позволял, предусматривался огород с верандой, перголой (опора для растений) или колоннадой. Римский сад – хортус – был характерным элементом римского дома. В нем могли высаживать следующие деревья: платаны, дубы, пинии. Во фруктовом саду выращивали миндаль, каштаны, фиги, орехи, вишни, оливы, гранаты, виноград, яблони, груши, а также бобы, спаржу, дыни, тыквы [115].

Рабы жили в задней части дома, на первом этаже или в каком-либо строении, возведенном специально для них.

Необходимо отметить особенности стенных росписей, которые вместе с Помпеями стали открытием как новый вид монументальной живописи Рима. Римский дом состоял из большого количества помещений, стены которых были расписаны фресками очень чистой ясной колористической гаммы. Исследователи разделили характер выполненных стенных росписей

на четыре стиля. Первый стиль был назван инкрустационным, что было связано с основным мотивом росписей: изображением мраморных плит в три горизонтальных ряда. Они создавали архитектуру стены с цоколем, средней частью и широким фризом. Никаких лицевых изображений росписи первого стиля не содержали. Для разделения стен на поля, выделения вертикальных элементов колонн и пилястров использовали пластичный материал стукко (смесь алебаstra, гипса и мраморной муки). Использовали черный, красный, желтый цвета. Был распространен от III до II веков до нашей эры. Второй стиль получил распространение в I веке до нашей эры. В нем отказались от использования стукко и делили стены при помощи живописных размежеваний, переняв от первого стиля колонны и пилястры, но понимая их как живописный мотив. Таким образом, сложилась архитектура стены с сюжетными перспективными изображениями, создающими интересный иллюзионистический эффект. Тематика выступала мифы, пейзажи и архитектурные фантазии, как то дворцы, фонтаны, выполненные в интенсивной колористической гамме. Третий стиль вернулся к концепции ограждения интерьера от внешнего света, а стена стала пониматься как плоскость. Третий стиль отказался от перспективных иллюзионистических эффектов. Он испытал влияние *эллинизма*, который, в свою очередь, сам находился под сильным влиянием искусства Египта. Роспись чистыми оттенками цветов подчеркивала плоскость поверхности стены. Тематика фресок были мифологические сцены и сцены из истории Рима. Целостность стены создавала впечатление ковра. Архитектурные мотивы были изящными, вытянутых пропорций, напоминали египетскую живопись. Четвертый стиль завершает развитие римской живописи в I веке нашей эры. Стиль близок ко второму стилю, но в нем под влиянием искусства Ассирии и Египта усилены фантастические элементы. Он соединял в одной композиции элементы коврого украшения стены с перспективными архитектурными элементами. Стена делилась на цоколь, среднюю часть и верхний пояс, при этом средняя часть была разделена на

несколько вертикальных полей. Изображенные архитектурные фантазии носили нереальный характер и имели очень вытянутые пропорции. Декоративность фресковых форм усиливали растениями и летающими между ними птицами, гирляндами цветов, которыми были завешаны изображенные на фресках треноги и канделябры. Доминирующим цветом был желтый [33].

Важным вопросом является наличие мебели в интерьерах римских домов. Прежде всего, следует сказать, что ее в римских домах стояло мало. Внутренние пространства казались «пустыми» за исключением хозяйственных помещений и столовой. Мастерство изготовления мебели связано было с работами искусных столяров, традиционно известных своим мастерством, принесенным из Египта и Греции. Набор мебели составляли столы, ложа, сундуки и места для сидения. Стол в римском интерьере играл значительно большую роль, чем в интерьерах Египта и Греции. Материалом для его изготовления служили мрамор, дерево, бронза. В атриуме устанавливали стол на тяжелых ногах, он являлся его архитектурной декорацией, и на него выставлялись разнообразные предметы, ценности семьи. В столовых столы были квадратные и круглые. Других столов, как и хозяйственной мебели, не было, не использовали столы для работы, писания и т. д. Напротив, существовало много типов столиков необыкновенно красивых, тектонических форм, часто на трех ногах, вырезанных наподобие ног лани или козы с перекладинами между ножками. Столики исполняли вспомогательные функции во время приемов и пиров. Известны столики с несколькими полочками для такого же функционального использования.

Ложе предназначалось для различных целей и могло служить для отдыха, для приема пищи, а также для работы. В скромных домах кровати были мраморными или каменными, их застилали матами и использовали специальное изголовье. Богатые ложа украшали чрезвычайно роскошно. Чаще всего они имели точеные бронзовые ножки, отделанные серебром и слоновой костью. На деревянную раму (царгу) натягивали ремни. Кровать во многом походила на современную: на раму клали матрасы и подушки,

набитые волосом, пером или пухом. Одежда изготавливали из меха или ткани. В столовой использовали более широкие лежа, с матрасами и подушками для каждого из гостей, на которые они опирались во время застолий.

Для хранения одежды и белья применялись сундуки, но были и шкафы, пристроенные прямо к стене. Археологи нашли шкафы с дверями на завесах из струганных досок, соединенных столбами, с замками и полками внутри. Сундук мог быть окованным и с бронзовыми украшениями. Он мог использоваться как сокровищница семьи, а также как место хранения драгоценных предметов.

Подсвечники были красивыми и имели очень разнообразную форму. На металлических основаниях укрепляли масляные лампы в виде лодок. Настольные светильники имели форму канделябров. Все детали были украшены растительными и животными мотивами.

Мебель для сидения была разнообразных форм. Следует выделить кресло для представительских целей – целлакурулис, богато украшенное и выполненное из бронзы; биселлиум – лавку на точеных ногах с подножием, служащую также репрезентативным целям; целлу – лавку-диван, использовавшуюся слугами. В этой мебели отражается влияние Востока, желание подчеркнуть высотой и сложностью исполнения власть представляемых персон. В жилых помещениях стулья были без подлокотников, на прямых или скривленных, точеных или выгнутых, иногда металлических ножках. Торжественным стулом была так называемая кафедра, с выгнутыми подлокотниками, опирающимися на задние ножки конструкции. Следует подчеркнуть, что спинки были приспособлены для поддержки плечей. На сидения кресел клались мягкие подушки, укрепляли небольшие подушки также на подлокотники. Распространенным было подножие – приспособление для опоры ног, так называемый скабеллум. Для изготовления мебели использовали разные породы дерева: дуб, бук, ясень, тую. Наклеивали украшения из древесины эбенового и апельсинового деревьев. Использовали



фанеровку, часто дорогими породами древесины, инкрустацию из слоновой кости, серебра и других драгоценных металлов. Царги и ножки стульев старательно покрывали орнаментом. Это могли быть головы или лапы птиц и зверей: ланей, коз, львов, орлов; растительные мотивы из венков, гирлянд, посохов; фигурные детали в виде кариатид, сфинксов, кентавров. Отдельные детали могли делать из бронзы, даже золоченой бронзы. Таким образом, мебель выявляла функциональный или репрезентативный характер внутреннего пространства, но не отвечала за основные его ритмические и пространственные акценты [16].

Интерьер был родом внешнего фасада дома, перенесенного внутрь. В целом, для стилистики древнеримской культуры было важно подчеркнуть взаимосвязь внешнего и внутреннего пространств. Это осуществлялось за счет комбинирования объемов, наличия одного или двух центров композиции, противопоставления открытых свободных пространств и закрытых пространств залов и комнат за счет системы декора, общей для внешних и внутренних пространств. Декоративность и украшение накладными деталями: от облицовки до мебельной фурнитуры – подтверждала одну из основных особенностей стиля и формобразования Древнего Рима, которая была описана в единственном известном архитектурном трактате того времени – «Десять книг об архитектуре» Витрувия (I в. до н. э.) [49]: *ordinatio* (систематичность, порядок, ордер), *dispositio* (расположение, основа) – организация пространства, основы проекта и отображение их в трех основных чертежах: *ichnografia* (план этажа), *ortografia* (чертеж) и *skenografia* (перспективный вид); *eurythmia* – красивые пропорции; *symetria* – модуль, основанный на частях человеческого тела (нос, голова); *d'ecor* – ордерная систематичность; *distributio* – способ экономического использования объекта.

## ТЕМА 4. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

### 4.1. Византия

Культура Византии – важная часть европейской истории. От IV до XV века Византия прошла почти тысячелетний путь развития и стала за это время наставницей в культуре и искусстве почти всех стран Западной и Восточной Европы. История Византийской империи начинается тогда, когда заканчивается история Древнего Рима. Государство со столицей в Константинополе выделилось как восточная часть Священной Римской империи. В то же самое время на западных землях империи государственных объединений не появилось, их территория была населена кочующими воинственными племенами. Западная Римская империя возродится после долгих «темных веков» только в начале IX века: в 800 году Карл I Великий (742–814, 768–814 – король франков, 800–814 – император Запада) будет коронован Римским папой Львом III (750–816) императорской короной. Время его правления назовут Каролингским Возрождением. Параллельно с вставшей в варварство и возрождающейся Западной Европой существовала богатая процветающая Византия. Она стала мечтой каждого европейца, равной мечте о небесном Рае, ее называли Небесным Иерусалимом. Об этом сохранилось множество свидетельств современников. То есть Византия оказалась своеобразным «мостом» из Античности в средневековье. Византия продолжила развитие римских традиций, но уже на иной христианской основе.

После падения Византии в 1453 году ее культура и территория стала основой абсолютно нового государственного объединения и культурного региона – мусульманской Турции (Османской империи). Одновременно «по образцу и подобию» византийской культуры стали развиваться отдаленные от нее страны Западной и Восточной Европы, главенствующее положение среди которых заняла Древняя Русь (X–XVII). В самой Византии следы ее

прошлого постепенно исчезали с земель между Босфором и Бухтой Золотого Рога, где располагался Константинополь.

Город был построен императором Константином, который в конце существования Римской Империи перенес туда столицу. Столица была уже христианским городом, потому что в IV веке Константин подписал эдикт о признании христианства государственной религией. В константинопольской культуре продолжали развиваться те особенности искусства восточных регионов римской империи III–IV веков, которые мы отметили, например, в конструкции и украшении Виллы Романум (Казале) II–IV века в Сицилии. В конце концов Византия создала особый стиль христианского искусства, когда привычные для Рима принципы трансформировались под влиянием новых христианских представлений о мире.

Мир как явление и проявление Бога стал Светом, вечным, бесконечным пространством. Христианское пространство утратило телесные границы античного космоса и стало пониматься как мистическое откровение Бога, Света и Софийной истины. Время перестало восприниматься движущимся по кругу (цикличность античного космоса), перешло в состояние вечности и библейской историчности, когда на прямой вертикали исторического движения отмечалось только несколько точек покоя – творение мира, Ветхий Завет, данный людям через Моисея, Новый Завет, принесенный на землю Христом, Страшный Суд, как конец Света. В этой встрече вечности с историей природа и природные формы стали всего лишь слабыми тенями, поскольку существовало представление о иерархии форм – от высших к низшим. Высшая – просветление или святость, низшая – темная безвидная, как писал русский философ Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900), подобны разнице между птицей в солнечный день и червем в земле [98].

По мнению средневековых богословов, свет и светлая видимость составляют суть христианской красоты; не тело, не объем, не геометрия, а именно место в иерархии света. Отсюда иное понимание фактуры предмета в византийском искусстве: в нем ценилась светоносность, а значит, блеск и

бескрайнее мерцание, гладкость и прозрачность. Понимание границы формы как бесконечности привело к изменению ритма и членения формы, в ней исчезла античная архитектура тяжелого низа и легкого верха, предметы нового византийского стиля становятся легкими, словно парящими в воздухе, обладая невесомостью, как тенью массы физического тела. Пропорции удерживались в рамках греческих делений, но все равно преобладали вытянутые, удлинённые, а масштабы уже соотносились с той вечной бесконечностью, имя которой Бог, и далеко ушли от античных аналогов. В искусство пришел новый стиль с непривычными ранее деформациями природных форм.

Художник понимал себя как посредника – медиума – и считал, что он воспроизводит уже заданные Богом формы, тени от которых мастер мог видеть «внутренними очами» и «слышать в молитвенном молчании». Безусловно, византийский стиль отдавал предпочтение пространствам внутренним перед внешними. Даже внешние, с нашей точки зрения, пространства – переходы и расстояния между домами – византийская архитектура старалась представить как внутренние, замыкая комплексы дворцов в единую связную композиционную структуру. Так, например, знаменитый императорский Большой (Святой) Дворец в Константинополе был своеобразным городом в городе. Из миллиона населявших Константинополь жителей двадцать тысяч пребывали в этом комплексе. Он занимал огромную территорию от моря до ипподрома, включал храм Святой Софии, несколько дворцов, сады, мастерские, жилье для гостей и придворных, термы, караульни, портики, внутренние дворы, террасы с выходом на море.

На сегодняшний день сохранились всего лишь небольшие фрагменты этого огромного ансамбля. Информацию о нем мы получаем из текстов историков, панегириков поэтов, записок путешественников и исторических заметок самих византийских императоров. Наиболее важными здесь являются главы из книги Кремонского епископа Лиутпранда (922–972),

который побывал в Константинополе дважды. Впечатления о Большом Дворце вошли в его книгу «Воздаяния» («Антаподосис»), представляющую собой записи о его первом визите. В «Донесении о посольстве в Константинополь» – сообщении о второй поездке – он кроме политических новостей и рассказа о некоторых блюдах византийской кухни (например, о вкусно приготовленном гусе в рыбном соусе) ничего об интерьерах императорской резиденции не сообщает. Лаутпранд писал так: «Константинопольский дворец не только красотой, но и крепостью превосходит все укрепления, какие я когда-либо видел, и охраняется немалым воинским контингентом. Согласно обычаю, он после утренних сумерек становится открыт для всех; после третьего часа дня по сигналу – здесь его называют «мис» – всех удаляют, и вплоть до девятого часа вход для всех закрыт... хрисотриклинон, то есть золотой тронный зал, считается лучшей частью...» [76]. В записках Константина VII Багрянородного (905–959, 913–920 и 945–959 – Византийский император) «О церемониях» также подробно описывается Большой Дворец в Константинополе. Императорская резиденция была отстроена с пышностью, которую, по словам византийского историка Прокопия, невозможно описать словами. В комплекс этих построек входили жилые и парадные помещения, храмы, судебные палаты, дома для стражи, гостей и администрации империи, сады, внутренние дворы, ипподром, лестницы, колоннады, крытые террасы, переходы, и очень важные и ценимые императором ремесленные мастерские для изготовления разнообразных предметов роскоши и вооружения, золотых и серебряных изделий, мозаик, шелка, который был одной из основных статей экспорта Византии. Английский ученый Чарльз Мак-Коркодейл справедливо сравнивал этот комплекс с Московским Кремлем [21, с. 36]. С юго-западной стороны, под портиками, находился главный вход во Дворец, бронзовые двери, которые вели в так называемый Медный Дом, или Халкею. Внутри стены Халкеи были облицованы мрамором с голубыми прожилками, дополнены местами зеленоватым мрамором и красным песчаником,

потолок инкрустирован бронзой и мозаиками. У входа стояли две бронзовые лошади, символы защиты и покоя. За дверями открывался круглый двор и большая зала с куполом. Двустворчатая бронзовая дверь вела из ротонды Халки в караульные помещения, называемые портиками схолариев, протекторов и кандидатов. Это были обширные залы, служившие помещениями для дворцовой стражи, и, кроме того, они включали парадные комнаты, в одной из которых под куполом находился большой серебряный крест. Наконец, посредством широкой аллеи, окаймленной колоннами и прорезающей квартал гвардейцев, можно было попасть в сам дворец, где, прежде всего, вступали в большой Консисторион – зал совета. Прием в Консисторионе проводился в дни больших праздников, при назначении высших сановников и встрече иностранных послов. Рядом с Консисторионом находился большой Триклиний, или Триклиний девятнадцати лож. Рядом стояла церковь Спасителя, служившая во времена Юстиниана I Великого (483–527, 527–565 – Византийский император) дворцовой церковью. Весь описанный комплекс был одноэтажным и назывался Халкеи, все строения его фасадами были направлены в сторону Августеона. Позади Халкеи возвышался большой дворец Дафна. Комплекс Халкеи связывали с дворцом множество аллей, дворов и галерей. Вход во дворец находился напротив юго-восточных ворот ипподрома. Дворец был двухэтажным и имел два крыла, которые окружали большой двор, часть которого занимал личный манеж императора. Первый этаж строений занимали придворные службы. На втором этаже находились личные покои императора, в том числе самые роскошные залы Палат. Это были три залы – «триклиний Августеос», «восьмиугольная гостиная» и «коитон Дафны». Залы дополнялись широкой террасой, с которой открывался вид на море. Терраса являлась частью галереи Дафны, в которой находилась статуя нимфы, которую Константин I Великий (272–337, 306–337 – Римский император) привез из Рима. С другой стороны находилась галерея, соединявшая церковь Св. Стефана, Дафну с ложей императора на ипподроме «Кафизмой», которая представляла собой

дворец с комнатами для приемов и отдыха. В этой части Палат, как и в Халкеи находились только приемные и служебные помещения. Для жилья использовались два дворца, находившиеся между Дафной и морем – «Хрисотриклиниум» и «Трикон». Комплекс Священных Палат дополнял уединенный «триклиниум Магнавара», отреставрированный Юстинианом I с большим великолепием. К дворцу были пристроены галереи, соединившие его с храмом Святой Софии. Таким образом, император мог, не покидая своего дома, перейти из ипподрома в церковь. В завершении всего Юстиниан включил в расширенный комплекс дворцовых построек свой старый дом, в котором жил до воцарения. По роскоши и характеру украшений императорские дворцы напоминали храмы, об одном из залов дворца говорили, что он повторил храм Святых Сергия и Вакха, поэтому сохранившиеся сейчас интерьеры византийских церквей могут дать некоторое представление о том, какими роскошными были парадные залы Большого Дворца, таких его зданий-дворцов, как Буколеон, Схолэ, Дафна. Дворцовые залы возводились как базилики.

Знаменитый Тронный зал находился во дворце Магнавара. В восточной части зала, напоминающей полукруглую апсиду храма, стоял золотой трон, на фоне золотого дерева, на котором механические птицы пели и махали крыльями, а перед троном стояли два механических льва, поднимавшиеся на задние лапы и открывающие пасти. Во время приема гостей трон и механические предметы его окружения «оживали»: птицы летали и львы рычали, а сам император показывался высоко в сияющем облачении на золотом сиденье перед павшими ниц на пол, согласно этикету, гостями. Такой поднимающийся и опускающийся трон выполнил Лев Математик (ок. 790–869) для императора Феофила (813–842, 829–842 – византийский император) в IX столетии. В одном из залов Большого дворца Консистории (Зале Советов) хранилось знамя императора Константина – Лабарум – символ победы над язычниками. В зале Хрисотриклинуса на столе, отлитом из чистого золота, были сложены императорские регалии, в зал вели двери,

отлитые из серебра. В главной императорской трапезной – Деканеакубита (Зал Девятнадцати Лож) – в стенах наподобие лепестков цветка находились ниши, в которые входили лежа, и одно ложе было на торцевой стене. Деревянный потолок имел восьмиугольные кессоны со свободно разбросанными на их дне виноградными лозами и листьями из золота. Светильники в зале подвешивались на бронзовых посеребренных цепях, пол был покрыт коврами. Система раздачи блюд была механизирована – котлы с едой были тяжелы, поэтому золотые сосуды с едой крепились на золотых цепях, спускавшихся с потолка, и с помощью их поднимались с развозящих тележек.

Описания многих комнат в дальнейшем, в период эклектики, послужили образцами для создания парадных интерьеров европейских дворцов и музеев. Например, зала Зеуксипус, где хранилось императорское собрание античной скульптуры, или Кеноургион с шестнадцатью колоннами из зеленого мрамора и оникса с вырезанными виноградными листьями и спиралевидными каннелюрами и потолком, украшенным мозаикой с изображением Василия II (958–1025; 963–963, 976–1025 – византийский император) и его военачальников. Для мозаики византийцы использовали стеклянную массу. Императорская опочивальня имела мозаичное украшение на потолке с изображением шествующей императорской семьи. В середине комнаты стоял интересный механизм в виде фазана, исполнявший роль своеобразного фонтана. Пол был выложен мозаикой из мрамора и полудрагоценных камней.

Каждый император по церемониалу византийского дворца должен был появиться на свет в Порфирном зале. Его стены были полностью облицованы порфиром, порфировые колонны держали потолок. Пурпуром светились шелковые полотнища, свешивающиеся со стен. Разнообразие примененных для декора Дворца материалов поражало: полированный белый мрамор, алебастр и сланец, блестящие глазурованные изразцы, золото и серебро, бронза, черненное серебро, разнообразные шелка.



## **4.2. Западноевропейское средневековье**

В VIII веке король франков Карл Великий образованием нового государства и учреждением столицы в Аахене начал средневековую историю Западной Европы. Главной задачей правителя, первого из династии Каролингов, являлось возрождение забытой римской культуры с особого рода строениями из камня и кирпича, храмами и домами-дворцами, возведение монастырей, подъем образования и книжности. Столетием позже из племени германцев возникла Оттоновская империя, которая присвоила себе регалии Священной Римской империи с добавлением «немецкой нации». Укрепились позиции церкви, которая определила для себя особый вид духовной пастырской деятельности. Власть римского архиепископа Папы Римского укрепились столь же значительно, как и императорская власть. Период с VIII по X века сопровождался приглашением из далеких христианских стран ученых монахов и строителей, так что постепенно начиналось строительство монастырей, замков и городов. Восстановление культуры происходило на основе «забытых» правил римской архитектуры и искусства, при этом монастырские комплексы строились по тем композиционным схемам античной усадьбы, в которую входили все самые необходимые строения: от парадных и молебных до жилых и хозяйственных. Достаточно посмотреть на план Монастыря Сен-Галлен, чтобы убедиться в этом. То есть освоение ранней средневековой культурой строительных навыков проходило через осмысление монастырской архитектуры. Это сказалось в преобладании внутренних пространств перед внешними. Построек VIII–X веков почти не сохранилось, но по описаниям известен дворец Карла Великого в Аахене с многочисленными сводчатыми помещениями с каминами, у которых грелись рыцари. Король и его семья жили на втором этаже, первый предназначался для приемов. Хроникеров удивлял стол из чистого золота, за которым король любил принимать гостей в большом зале дворца. Основным цветом интерьеров был пурпур, как в

Константинопольском дворце, а украшениями служили драгоценные камни – рубины и сапфиры. Эффект богатства и «восточной» пышности, производимый обстановкой дворца, был одновременно и эффектом мистическим, отвечавшим средневековому мировоззрению.

В следующую эпоху X–XIII веков начались крестовые походы, и тысячи западноевропейских рыцарей устремились на восток, в первую очередь к гробу Господню, в Иерусалим. Новая встреча с восточной культурой принесла европейской культуре новые представления о «хорошей» комфортной жизни и санитарных нормах. Вслед за рыцарями в путь двинулись массы простого народа, но их более всего интересовали святые места и возможность поклонения чудотворным святыням, началось активное христианское паломничество: Европа покрылась храмами и монастырями. Для возведения этих построек архитекторы использовали известную в Древнем Риме арочную конструкцию и коробовые своды, которые опирались на массивные толстые каменные стены. Строения были небольшими и напоминали маленькие крепости. В XIX веке историки архитектуры определяют этот период как время возвращения к римским (ромейским) традициям и назовут его романским.

Решительная революция в строительстве произойдет к концу XII века и будет связана с разработкой принципиально новой каркасной конструкции здания, которая позволит значительно увеличить его высоту и размеры, даст возможность возводить более тонкие, по сравнению с предыдущим периодом, стены из камня или кирпича. Для облегчения нагрузки арки и свода на стены изобрели новый тип конструкции – стрельчатую арку и рёберный-нервюрный свод. Важную роль стали играть разного рода распорки – аркбутаны, аркады и окна, так что конструкция, дополненная рядом башенок, декоративных вертикалей-фиал и окон-витражей, приобрела образ легкого кружевного светящегося предмета. Именно эту задачу ставили перед архитектурой и христианским искусством византийские и западные богословы. Американский историк искусства Э. Панофский назвал автора

этой средневековой концепции – настоятеля аббатства Сен-Дени Сюжера (Суггерия) [88]. Сюжер, который ходил в старой залатанной одежде, сумел отстоять необходимость богатого и светящегося пространства христианского храма перед богословами своего времени. Соппротивление новому готическому стилю, как показал Э. Панофский, было значительным. Утвердившийся тип храма стал основным до конца средневековья в Западной Европе (конец XV в.) [88]. В конце XVI века Джорджо Вазари (1511–1574), ученик Микеланджело Буонарроти (1475–1564), обосновывая возвращение к древней римской архитектуре зодчества эпохи Возрождения, назвал эти строения «варварскими, готическими», поэтому последний период искусства средневековья называется готическим, а стиль искусства XIII–XV веков – готикой. Получивший свое развитие в храмовой архитектуре стиль готики оказался основным и для домового строительства, жилого и парадного интерьеров.

Идея дома-хранителя от невзгод и опасностей внешнего мира – основополагающая для средневековой культуры. Ценилось большое и малое тепло камина, тихий и ясный свет из окна или от пламени светильника, яркость, согревающее тепло или мягкая прохлада тканей. Маленький садик или большой сад в равной мере выступали символами райской красоты. Возникшее в XIX веке, в эпоху немецкого национального подъема, реставрационное движение и исследования французского архитектора и инженера Э. Э. Виолле-ле-Дюка представили образ средневековых замков романики и готики как каменных или кирпичных строений с пустыми и суровыми залами, коптящими факелами. Записи средневековых путешественников и хронографов, а так же генезис замковых строений и городских домов эти гипотезы опровергают.

Основой будущего средневекового замка стал двор с примитивными строениями для жилья военачальника и солдат его отряда. Двор был обнесен частоколом и окружен рвом, над валами возвышалась башня-донжон, с которой можно было видеть окрестности и дороги, а в случае

нападения врага укрываться как в последнем пункте обороны. От того времени сохранились описания пиров в больших залах, украшенных разноцветными тканями. К X–XI веку начали строить города, как правило, стоящие поблизости замка. Сам двор военачальника стал уже каменным или деревянным укреплением и получил название замка, а сам хозяин – звание князя или графа. Выработка форм нового жилища шла в направлении понимания магического значения замка, которое было скрыто в тайных символах, сложном рисунке древа жизни, в фантастических формах зверей, очень не похожих на классические римские изображения такого рода. Замки, как правило, покрывали высокими (щипцовыми) крышами. Частично под влиянием моды крестовых походов вошли в обиход плоские восточные крыши и террасы. Основной формой перекрытий был деревянный потолок, который опирался на стены, колонны или столбы. Использовался также свод, коробовый или крестовый. Балочные потолки были украшены росписями. В XII веке внутренние помещения замков были плохо освещенными. Двери и окна были тогда очень небольшими. Остекление окон появилось только в позднем средневековье в эпоху готики, но в церковных витражах использовалось раньше, с XII века. В число украшений интерьеров и мебели тогда же вошло и кованое железо. Стены штукатурились и белились, завешивались тканями и живописными шерстяными или льняными полотнищами. Росписи стен в X–XIII веке почти не встречаются. Полы были из утрамбованной глины с добавлением камня или целиком из камня, покрывались для тепла сеном и соломой. Обогрев замков был сложным делом, камин с открытым огнем эту проблему не решали. Сначала камин ставили в центре зала, затем на длинной стене зала, но температура в помещении всегда была невысокой. Ситуация несколько исправилась, когда стали использовать известное еще в Риме отопление горячим воздухом, идущим по трубам, но чаще всего эту систему монтировали в монастырях. Великим открытием стало изобретение к XIV веку долго хранящих тепло каменных или кирпичных печек. На протяжении XII–XV веков камин

претерпели сильные изменения. От простого, сложенного из камней с навесом, до украшения зала с порталом на колоннах или консолях. В замках самым представительным помещением был рыцарский зал, в котором хранилось оружие, проходили приемы гостей, пиры и праздники. На стенах могли быть развешаны трофеи и оружие. Богато украшенным помещением была также замковая часовня. Мебели в помещениях практически не было, в качестве столов до позднего средневековья могли служить доски, уложенные на козлы и покрытые скатертью. Шкафы, сундуки и кровати были тяжелыми и по возможности встроенными в стены. Кровать могли ставить в большую нишу или, например, нишу превращать в шкаф, закрывая ее створками, скрепленными с проемом коваными или ременными деталями. Кровать закрывали пологом для тепла и для безопасности, особенно в Англии, где замки долго не имели потолков, и в открытые люки кровли залетали птицы и задувал ветер.

Усовершенствованные архитектурные конструкции и возросшее мастерство строительства, пришедшее с готикой в культуру Европы, значительно изменили уже известные тогда типы зданий. Кроме замка появляется укрепленный городской дом. Развитие торговли позволило использовать богатые и роскошные восточные материалы. Когда наступали времена мира и покоя, можно было отдохнуть перед горящим камином на мягких подушках в доме с застекленными окнами. Но климат, культурные особенности европейских народов, которые в течение XII–XIII веков обособились в отдельные государства – Францию, Германию, Испанию, Италию, Англию, породили некоторые региональные особенности организации внутренних пространств и отличия в культуре жилища. На севере предпочитали строить из кирпича, на юге – из камня, в центральных районах использовали оба материала. Правда, кладка была характерная готическая для всех стран – кирпич клали в ряд, чередуя широкую и узкую стороны глиняного блока (ложок–тычок). Могли использовать так называемую фахверковую конструкцию, основа которой – деревянный

каркас, заполненный камнем и кирпичом. Стены в домах и замках все также продолжали штукатурить, но, в отличие от предыдущего периода, украшали росписями. Полы стали покрывать кроме камня керамической плиткой, в менее богатых домах – кирпичом, уложенным в елочку, или деревом. Полы выстилали шкурами, соломой или ветками. В геометрических формах перекрытий проемов стен, в исполнении окон, дверей, галерей использовали не только знаменитую готическую островерхую арку, но и весь накопленный набор завершений: полукруглые, прямоугольные, квадратные и т. д. Переплеты окон чаще исполнялись из камня или кирпича. Это позволяло создавать очень пластичные и выразительные формы. Из дерева делались прямоугольные проемы дверей. В конце XIV века двери уже изготавливали столяры. Двери оковывали, покрывали резьбой, напоминавшей свитый, волнообразный, складчатый пергамент. Столяры и резчики оказались основными мастерами по украшению интерьера. Широкое распространение получила боазерия – деревянная обшивка стен, которую выполняли из разных пород дерева, а могли и фанеровать, то есть оклеивать тонкими деревянными пластинами. Техника интарсии, известная в Италии уже в XII веке, получила в Европе распространение в XIV–XV веках. Большим спросом пользовались ткани для украшения интерьеров, стены и полы покрывали коврами. Если окна не были застеклены, их также закрывали тканью или промасленной бумагой, прошитой спицами для прочности.

Композиция средневекового готического дома и замка строилась таким образом, что помещения могли «выстраиваться – выделяться», исходя из нужд живущих, поскольку исходное пространство было одно. Помещения имели разную форму, на что указывали окна, расположенные на фасаде на разной высоте. Некоторые помещения были неправильной формы, поскольку строители замка, возводившие его на возвышенности, должны были приспособливаться к сложному рельефу местности. Во французских замках большую роль играли внутренние дворы, отведенные для различных замковых нужд – турниров, иногда пиров или пребывания жителей

пригорода во время обороны. По периметру эти внутренние дворы могли окружаться галереями. В более ранних замках большую роль играли самостоятельно стоящие башни – донжоны, верхние этажи которых могли служить жильем. В готических замках зальные покои служили не только для жилья, но и для парадных целей и праздничных занятий. К концу средневековья рядом с замками могли появляться дома для хозяина. Например, рядом с оборонным замком Лувром французский король построил «отель с большими апартаментами», с турнирными площадками, садами, домами для короля и королевы, их вассалов, которые должны были служить для частной жизни коронованной особы и его окружения. Так возник отдельный большой район Парижа. В это время французские замки становятся более похожими на дворцы, чем на укрепленные твердыни. Аналогичными французским были замки немецких крестоносцев. В них много конструктивных и декоративных деталей заимствованы из культур других стран, но адаптированы на собственный лад. Во внутреннем устройстве жилья для немцев характерна практичность и порядок, который можно прочесть в функциональном устройстве замка и выборе материалов для его строительства. В Италии замки имели вид дворцов с высокими башнями, в их стиле более всего ощущалась традиция древнеримского строительства. Другой была ситуация в Венеции, где традиции готики пустили более глубокие корни.

Интерьеры французских замков имели стены, украшенные боазерией с встроенными лавками по периметру зала. Над боазерией стены были богато украшены живописью или закрыты тканями, на тканях часто ткали те или иные сюжетные сцены. В конце XIV века началось изготовление arrasов – безворсовых ковров, предшественников гобеленов.

Ярким примером укрепленного городского дома является палаццо Даванцати во Флоренции, построенное в XIV веке. При входе во внутренний двор на потолке можно увидеть люки, предназначавшиеся для сбрасывания метательных снарядов на нежелательных посетителей. Одним из самых

интересных приспособлений является система блоков для поднятия из колодца ведер с водой, размещенная на каждом этаже здания. Это сооружение можно считать образцом жилого строения до «революционных» архитектурных изменений XV века, внесенных позднее архитектором Альберти в строительство итальянских палаццо, которые стали символами культуры эпохи Возрождения. Во дворце Даванцати размещен Музей старинного флорентийского дома, в котором представлены предметы интерьера, а также воссоздана обстановка богатого городского особняка XIV века.

Ярким примером жилой архитектуры XV века во Франции является дворец королевского казначея Жака Кёра в Бурже. Это уникальное средневековое сооружение, исследованием которого занималось не одно поколение историков архитектуры. Поэтому нам известны имена зодчих и строителей этого дворца. Обычно средневековая архитектура анонимна. Дворец строился с 1443 по 1450 год под руководством Пьера Жобера, Жаклин Колле и Гийо Трепана при участии Боневё и Даммартена (архитекторов герцога Беррийского). Основной проект принадлежал королевскому зодчему Колину лё Пикару. Дворец возводился из камня и кирпича, часть конструкций была деревянной. Жан де Блуа отвечал за деревянные конструкции. Материал для дома поставляли из нескольких регионов Франции. Дом королевского казначея хорошо известен туристам, которых в интерьерах поражает, прежде всего, устройство для обогрева: в одном из залов огромный камин, украшенный резьбой с замысловатыми сюжетами, а также росписи стен, например спальни дворца.

#### **4.3.Английская готика**

Готические английские интерьеры формировались на протяжении нескольких столетий, и их региональные формы выкристаллизовались только к XV веку. В ранний англосаксонский период замок был весьма простым



строением с частоколом, земляными валами и деревянными башнями. В норманский период XI–XII веков замок «подрос» в высоту, стал каменным, строили его на строго выверенном месте, удобном для обороны. С конца XII до XV века развивались собственно готические формы в трех своих вариантах: ранняя готика XII – начало XIV века, декоративная готика до конца XIV века и перпендикулярная готика до конца XV века. Наиболее характерны для английской готики формы перпендикулярного периода. Готические арки строили тогда по четырем точкам, и они были достаточно низкими. Формы сводов были самыми разнообразными: сетчатые, веерные, пальмовые, позднее, уже в период Ренессанса, появились сталактитовые своды.

Внутренние пространства сельского, дворянского домов отличались от замковых интерьеров. Английский дом не перенял образцы римского дома с атриумом, который не соответствовал погодным условиям в Англии. Вместо него центром дома стал большой зал – холл, вокруг которого группировались другие помещения. В раннем саксонском периоде этот единственный холл служил самым разным целям: в его центре был огонь, скупой свет давали маленькие окна, там собирались для приготовления и приема пищи, там же спали и встречали гостей. Видимо, это помещение более соответствовало формам раннегреческого мегарона.

В норманский период комнаты хозяина и челяди отделились друг от друга. В XIII веке в ранней готике в замке появилось большее количество комнат, при этом главными оказались кухня, хозяйственные помещения и гардеробная для хранения одежды. Наиболее типичный средневековый дом появляется в период декоративной готики в XIV веке. Дом был похож на оборонный замок прямоугольной или квадратной формы с большим двором в центре, башней, со спускающимся мостом при въездной башне и окруженный земляными валами. Из внутреннего двора сразу был проход в большой зал, отгороженный от входа мобильными стенками-экранами (скринами). Покрыт он был крышей с украшенными балками без потолка. Одной из красивых

более поздних форм был двускатный потолок, прикрепленный к конструкциям крыши. В сенях ниже холла располагалась галерея для музыкантов. В другом конце холла была часовня и комнаты. Мебели в них было очень мало. Стол для хозяина ставился отдельно от дворового люда.

В XV веке, в период перпендикулярной готики, холл перестает быть спальней, в нем появляется несколько ниш для спокойной домашней работы хозяйки дома и небольших собраний. Такие небольшие уголки, подобные глубоким «затокам», до сих пор характерны для Англии. Кухня совсем отделилась от холла в отдельное помещение.

В период Тюдоров английский дом перестал казаться оборонительным сооружением. Внутренние помещения оказались поделенными согласно их функциям: комнаты для отдыха, сна, игр, работы. Мебели стало больше, кроме лавок появляются удобные кресла. Стены оформлялись по-разному, облицовывались камнем, штукатурились [115].

#### **4.4. Жилые хоромы (дом)**

##### **Древней Руси**

Стилистика жилого интерьера Древней Руси X–XVII веков достаточно трудна для изучения. Самым подходящим методом освоения этого исторического материала является гипотетическая реконструкция. Данные дают археологи, которые производили раскопки деревянных городов XI–XIII веков: Киева, Новгорода, Владимира и так далее; этнологи, изучающие народную культуру; архивисты, изучающие документы и освещающие повседневность тех далеких времен.

Наиболее значительными источниками являются научные труды русского историка XIX века Ивана Егоровича Забелина (1820–1908) «Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях» и «Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях», написанные на основе документов из архива русских царей [64].

Семивековая древнерусская традиция в строительстве жилья и домашнем укладе была прервана в начале XVIII века в царствование Петра I (1672–1725; 1682–1721 – царь всея Руси, 1721–1725 – император Всероссийский). Традиция перешла на уровень народной, городской (купеческой) и частично старообрядческой культуры, и в таком виде просуществовала до конца XIX века.

Византийская культура, на основе которой Древняя Русь с принятием христианства выстраивала свою религиозную и бытовую повседневность, позволяет нам предполагать, что украшению жилья, особенно царского, придавалось такое же значение, как и украшению церквей. Но поскольку сохранились примеры городской жилой застройки только XVI века, то до 1980-х годов считали, что жизнь простого люда в городах протекала в полуземлянках (особенно в домонгольский период XI–XIII вв.). Примером этому был хозяйственный двор «землянка-мастерская киевского художника XIII века», сгоревшая при захвате Киева татаро-монголами 1240 году. Подобную интерпретацию получило у археолога Михаила Константиновича Каргера (1903–1976) сильно заглубленное в землю основание усадьбы художника с печью на самом грунте [67, с. 6–14]. Реконструкцию «высотного» деревянного строительства Новгорода домонгольского периода (то есть до XIII века, пока Русь не подавило татаро-монгольское иго) начал в 1980-е годы историк архитектуры Галина Борисевич [39, с. 140–159]. Она пришла к выводу, что на основе археологических материалов Новгорода можно восстановить внешний вид и интерьер деревянных изб – высоких хором и палат, «традиционно прошедших через всю историю жилища X–XIX веков».

Зимы были холодными, поэтому все конструктивные и материаловедческие возможности строительства домов (хором по-древнерусски) были направлены на сбережение тепла. Дерево было самым удобным для этого материалом. Оно же диктовало особого рода стилистический конструктивизм постройки и внутреннего пространства

домов. Для иностранцев срубные русские дома, сложенные из бревен, сруб за срубом в высоту часто казались приготовленными для костра дровами. Следует также говорить об особой русской древодельной культуре, мало известной в Западной Европе.

В реконструкциях Г. В. Борисевич представлены разного рода строения: низкие двухэтажные прямоугольные дома с внутренними лестницами, многогранные высокие башни-терема с срубами-повалушами, красиво изгибающимися под крышу. Разнообразные формы крыши, окон, дверей, стен, окружающих городские усадьбы. Дома имели утепленные потолки, строились на высоких фундаментах – подклетах. Интерьер заполняли встроенной мебелью – лавками, полками, полатыми. «Под лавками делали иногда рундуки с затворами в виде небольших шкафов» [64, с. 183]. Это называлось, по словам выдающегося русского историка И. Е. Забелина, «нарядить нутро»: «...отделать клеть начисто внутри, то есть вырубить и околотить окна красные и волоковые... покласть у стен лавки с опушками, на стамиках (устоях); устроить, где следовало, коник (опору); повесить двери, сделать опечек, или место для печи, и т. д. К тому же наряду относилась и окончательная уборка стен и потолков. Стены, особенно если они были бревенчатые, внутри и снаружи обшивались красным тесом в закрой; брусяные же отделялись в скобель или выскабливались в лас. Потолок точно так же подшивался тесом или липовыми досками в закрой. В жилых клетях потолок сверху обмазывали глиной и по просушке засыпали просеянную землю» [64, с. 81]. «Пол, или, по-древнему, мост, обыкновенно настилали досками. Но в жилых помещениях полы мостили дубовым кирпичом, квадратными дубовыми брусками, от 6 до 8 вершков ширины и от 2 до 4 вершков толщины (вершок = 4,45 см). Это был род паркета, который не натирали воском, а расписывали краскою, например зеленою и черною в шахмат, и при том аспидом, то есть под мрамор» [64, с. 182].

Все приведенные сведения об обустройстве внутренних пространств древнерусских хором принадлежат И. Е. Забелину. Сведениям можно верить,

тем более что они косвенно подтверждаются в книгах историков русской деревянной народной архитектуры, где описываются примерно такие же структурные блоки в убранстве интерьеров народных изб Русского Севера [86].

Стилистика интерьеров отвечала материалу (дереву) и возможным в этом случае орнаментальным формам, пропорции помещений (светлиц и залов) определялись размерами срубов, которые, в свою очередь, зависели от размера деревьев, привозимых или вырубаемых на месте. А Русь была богата лесами. Продолжая цитировать И. Е. Забелина, отметим сложность, а порой запутанность внутренних планов дворцовых построек, которые были следствием «роста» здания за счет добавляемых срубных построек разных форм: «Внешний вид дворца в конце XVIII столетия представлял чрезвычайно пеструю массу зданий самой разнообразной величины, разбросанных без всякой симметрии, единственно по удобству, так что, в строгом смысле, дворец не имел фасада. Здания теснились друг подле друга, возвышались одно над другим и еще более увеличивали общую пестроту своими разнообразными крышами, двухскатными, епанечными, в виде шатров, скирдов, бочек, с прорезными золочеными гребнями и золочеными маковицами наверху, с узорчатыми трубами, искусно сложенными из поливных изразцов» [64, с. 173].

Стилистическая характеристика, сопровождающая у Забелина эти описания, дана в словах «вычурная пестрота», «узорочность»; деталями являются «лопатки, пилястры, полуколонки, колонки, сандрики, наличники, капители, шпренгели, гзымзы, дорожки, орнаменты из листьев, трав, эмблематических птиц и зверей».

К определенной стилистической черте можно отнести и замечание иностранца Якова Рейтенфельса от 1670 года, который записал, что царский дворец в Коломенском «так превосходно украшен резьбою и позолотою, что подумаешь – это игрушечка, только что вынутая из ящика» [64, с. 178].

«Игрушечка», то есть речь идет о декоративности и не монументальности древнерусских построек и, соответственно, интерьера XVII века.

Как мы уже написали, слово «украшать» существовало как слово «наряжать» внутренние покои, что подчеркивало гуманистический (антропоморфный) характер жилья и понимания его как живой субстанции.

Внешнее убранство дворцов частично отражалось на внутреннем убранстве – те же орнаментальные подзоры, кафель на полу, на печах и стенах, слюда, стекло в окнах.

Самым большим отличием можно считать наличие тканей в интерьерах дворцов. «Их наряжали обыкновенно сукнами. Для стен и потолков сукно было так же употребительно, как теперь обои. Кроме того, сукном же настилали полы, обивали или только опушали двери, обивали или обшивали окна, оконницы, ставни, втулки; клали его под дверной и оконный прибор: под крюки, жиковины, скобы, плащи и цепи, а также под красное гвоздье в украшении лавок. Сукно в такой наряд, как правило, употреблялось красное, редко зеленое, а в траурных случаях черное, иногда гвоздичное, вишневое, коричневое и других темных цветов. Под сукно на полях и стенах, а также при обивке дверей, окон и ставней клали обыкновенно серые или белые полсти, войлоки. Иногда простое сермяжное сукно или ровный холст», – писал И. Е. Забелин [64, с. 187].

Во времена царя Алексея Михайловича Тишайшего (1629–1676) (вторая половина XVII века) «стены и особенно двери стали обивать золочеными басменными кожами, на которых были вытиснены разные травы, цветы и животные, птицы и звери». Тисненные кожи – это, вероятно, вариант западноевропейского кордыбана, того особого ремесленного образца выделки кожи, которое, как уже писалось, пришло в Европу из испанской Кордовы, отсюда и название. «Путешественник в Московию барон Майерберг рассказывает, что в Москве (1661) и у частных лиц, у немногих, стены были обиты золоченой и расписной кожей бельгийской работы» [64, с. 188], то есть кордыбаны были как собственного, так и

импортного производства. «Лавки, сиденья и спинки обивали также войлоками, а по ним сукном красным или зеленым и галуном шелковым с серебром и золотом. Но чаще их накрывали суконными разных цветов полавочниками, у которых середина была одного цвета, например, красного или какого другого, а каймы, спускающиеся обыкновенно с краев лавки, другого, например, голубого, зеленого, желтого и проч.» [64, с. 189]. Иногда шили полавочники из бархата [64, с. 190].

В отличие от западноевропейской традиции, когда парадные и повседневные покои отделялись и отличались друг от друга, в русской традиции, наследующей византийскую императорскую, такого разделения не было: в дни торжественных приемов в праздников хоромы дополнительно украшались «богатыми шелковыми и золотными материями, бархатами, аксамитами, золотными атласами и тому подобным, а полы – персидскими и индийскими коврами» [64, с. 191]. В таких случаях вместо полавочников клали золотные подушки и дорогие восточные ковры.

Большую роль в украшении парадных и жилых комнат играла стенная живопись, которая по византийскому образцу могла быть выполнена «аспидом», то есть под мрамор, или живописью на библейские сюжеты. И. Е. Забелин приводил описи Золотой и Грановитой палат Московского Кремля, а также жилых покоев цариц: нигде никаких светских тем, только нравоучительные и исторические композиции на основе главной Книги христанского мира – Библии.

Мебели, как уже писалось, почти не было, то есть была немногочисленна и не отличалась разнообразием. В каждой парадной палате стояло царское место. В Коломенском дворце «подле царского места были поставлены львы, которые яко живые, рыкали, двигали глазами и зияли устами. Туловища их были медные, оклеенные барановыми кожами под львинную статью. Механика, приводившая в движение их пасти и глаза и издававшая львово рыкание, помещалась в особом чулане, в котором устроен

был стан с мехами и с пружинами». Эти львы построены были в 1673 году часовым мастером оружейной палаты Петром Высотцким.

При царе Федоре они были исправлены, в 1681 году, в одно время со всеми возобновлениями и перестройками, какие сделал царь в Коломенском дворце.

В начале XVIII века львы, уже поломанные, хранились в подклетной кладовой дворца»,— рассказывал И. Е. Забелин [64, с. 245]. Кресло с механическими львами — явное подражание не только трону библейского царя Соломона, но и византийского императора. О троне императора в Константинополе написано выше. Описание чудесного трона русских царей «открывает» секреты функционирования подобного рода изобретений: меха, пружины, отдельная комната и т. д.

В последние годы XVII века царские комнаты могли быть меблированы по-европейски: стульями, столами, зеркалами, шкафами, даже часами. Из тяжелой передвижной мебели следует назвать поставцы, шкафы для хранения посуды и книг, а также сундуки для хранения разнообразных вещей.

## **ТЕМА 5. ВОЗРОЖДЕНИЕ**

### **5.1.Ренессанс. Эпоха. Стиль**

Эпоха Ренессанса сформировала новое, по сравнению со средневековьем, гуманистическое мироощущение и мировоззрение, в центре которого стоял интерес к человеку, к реальному бытию и миру, творимому человеком. Это привело к небывалому расцвету интеллектуальной мысли и различных наук.

Наиболее благоприятные условия для новых форм культуры сложились в Италии. Она всегда помнила свое античное римское прошлое, и средневековая готика, за исключением Ломбардии и Венеции, была освоена там очень поверхностно. Собственно предренессансное движение началось в



Италии в XIII–XIV веках, когда заальпийская готика только набирала силу. Кроме того, античные памятники Востока, с которым Италия поддерживала торговые связи, также не давали забывать античность. Венеция, Генуя и Пиза постоянно торговали с восточными странами. Примером художественных связей Италии и Востока стали храмы Равенны, построенные в форме римских базилик или центрально-купольных храмов, к тому же украшенные мозаичистами из Византии. Возрождение в Италии стало актуализацией скрытых, но постоянно живущих в ее культуре классических традиций, возвращенных обществу, уже готовому их воспринимать.

Одной из причин ренессансного подъема культуры оказался изменившийся и сильно выросший жизненный уровень населения страны. Ренессанс казался переходом от мрака к свету, новой эпохой интеллектуальной деятельности, возвращением свободы и ценностей античного мира. Сменились художественные и научные авторитеты. Стала цениться не только индивидуальность творца, но и его гениальность – умение создавать неповторимое, что-то, ранее не существовавшее, принципиально новое. Художники постепенно становятся элитой общества. Расцветает меценатство – материальная помощь без какого-либо давления на личность творца, предлагаемая князьями, духовенством, в значительной мере разбогатевшими купцами.

В архитектуре наступает разделение обязанностей между архитекторами и строителями. Мастерство столяра, так же, как ювелира, кузнеца, стекольщика, ткача в работе над интерьером достигают значительных высот и совершенства.

В период раннего Ренессанса (XV в.) главную роль играли два культурных центра, две республики – Флоренция и Венеция, в Высоком Возрождении – «вечный город» Рим.

Флоренция в XV веке оказалась самым богатым городом-государством Европы, настоящим «мировым банком». Купеческие гильдии управляли Флоренцией, а среди них ведущее место занимала семья Медичи. В

окружении Медичи сложилась такая интеллектуально-творческая атмосфера, что художники, поэты, философы могли полностью проявить свои таланты, создавать гениальные произведения. Здесь же сложилось и представление об идеальном жилище как месте пребывания «достойного человека». Другой центр культуры Возрождения находился на севере Италии, в живой лагуне моря. Это была Венеция – «царица» Адриатики, богатая земля, выгодно торговавшая с Востоком.

В Риме в период раннего Возрождения благодаря меценатству высшего духовенства, прежде всего Папы Римского, появилось много красивых сакральных интерьеров и, кроме того, возник новый тип ренессансного дворца с внутренним пространством для общественной и частной жизни. Архитекторы Возрождения отталкивались от архитектуры античного римского дома, особенностей его строения, которые стали широко известны остальной Европе после раскопок в Помпеях (после середины XVIII века). Дома Треченто (XIV века) были, как правило, свободно стоящими, окруженными садами и отодвинутыми от улицы. В средней Италии встречаются также дома-башни, форма которых характерна, скорее, для заальпийской культуры и совсем неизвестна в южной Италии. Свободно стоящий много-фасадный дом раннего Возрождения в Высоком Возрождении уступает место дому на красной линии улицы с двумя фасадами – с улицы и внутреннего сада.

Известны размышления архитекторов и теоретиков раннего Возрождения на тему внутренних пространств. Они ориентируются на известный диалог «Тимей» античного философа Платона и представляют внутренние интерьерные пространства как внутренние пространства мирового целого – космоса. Дом или палаццо (дворец) могли строить на земельном участке неправильной формы, но внутренние пространства планировали по четкой геометрической схеме, при этом, конечно, оставались «лишние», неопределенной конфигурации помещения [28]. Таким образом, архитектура воспроизводила умообразно «конструируемое» ренессансными учеными и

философами внутренне пространство космоса, то есть ясную и четкую геометрическую структуру упорядоченного и приведенного тем самым к красоте целого, называемого космосом. Важны были пропорции, ритмы, масштабы, модуль организации внутренних пространств. Неоплатонизм Возрождения оказал большое влияние на основные правила архитектуры, привел к формулировке основного закона пропорционирования и масштабирования «золотого сечения». Л. Б. Альберти дает в «Десяти книгах об архитектуре» много практических советов для строительства красивого дома, которые проясняют интерес Возрождения к функциональной и эргономичной организации внутренних пространств. Например: кухня должна быть сбоку, но близко к столовому залу, чтобы еда не остывала, пока ее донесут до стола; покои хозяйки должны размещаться так, чтобы она могла легко управлять домом, покои женские и мужские (хозяина и хозяйки) должны быть отдельными, чтобы они не стесняли друг друга, но были связаны между собой; рядом с женским покоем должен быть гардероб и комната дочери, рядом с мужским – библиотека и комната сына; для старших членов семьи должна быть отдельная комната, обязательно с печью; комнаты для гостей должны иметь не стесняющие никого входы и выходы и т. д. [1, с. 136–139]. Впервые в трактатах Альберти появляется понятие композиции, и прежде всего архитектурной композиции: «гармония и ритм всех частей достигаются таким образом, что ничего не может быть прибавлено, ни отнято, ни изменено, если только в худшую сторону» [1, с. 317–325].

Если в Италии эпохи Возрождения первенствовали Флоренция и Рим, то сама Италия стала образцом новых форм для целой Европы. Первыми подхватили идеи Ренессансной культуры Франция и Германия. Этому способствовали, прежде всего, традиционные путешествия подмастерьев, готовящихся к званию мастера. Именно они везли во Францию и Германию знание новых материалов и способов их использования, а также новые пластические формы. Но правды ради следует сказать, что обмен идеями между Италией и заальпийскими странами был взаимным. Итальянцы

демонстрировали красоту новых форм, ремесленники Франции и Германии – совершенство исполнения, может быть излишне педантичное, но, без сомнения, более старательное, чем легкая и быстрая итальянская работа. Парадокс: великое искусство Возрождения получило такую значимость в истории европейской культуры не столько благодаря великим гениям, сколько работам сотен ремесленников, реализующих их идеи.

Многое в интерьерах зависело от климатических условий: на юге не требовалось особых приспособлений для сохранения тепла, поэтому помещения строили большими и просторными, там, где было холодно, требовалось топить печи; там, где было очень жарко, для защиты от солнца нужны были толстые каменные стены и окна в мелких переплетах, обеспечивающие прохладу. В альпийской европейской культуре помещения были небольшими, уютными, имели камин или печи, которые долго хранили тепло. Отсюда следуют различия в украшении стен помещений: на юге их могли оставлять гладкими, светлыми, так, что их можно было долго видеть в свете солнечного дня, на севере стены покрывали материей для сохранения тепла как в физическом, так и психологическом смысле.

Мебель в интерьерах Ренессанса стала передвижной, оторвалась от стены. Стали изолировать определенные детали, понятые как элементы композиции интерьера, а следовательно, как произведения искусства.

В период позднего Ренессанса внутренние пространства стали напоминать музеи в нашем современном понимании, поскольку в них было много произведений искусства, включенных в общую композицию, часто с ущербом для функции интерьера и даже иногда для удобства самого владельца.

Мебель была деревянная, выполненная из тополя, вяза, лиственницы, каштана, а также наиболее распространенного в позднем Ренессансе дерева – светлого ореха. Сначала древесину не окрашивали, оставляя натуральный цвет, позднее использовали богатую по колориту окраску. Наиболее

известными мебельщиками были Бенедетто да Майано (1442–1497) и Доменико ди Николо де Кори (1363–1453). Поверхность мебели вощилась и полировалась. На другие формы мебели оказывали влияние живописцы, которым приходилось выполнять картины, встроенные в столярный каркас изделия. Эти изображения исполнялись темперой, а форму самой мебели уже додумывали художники.

В итальянской живописи использовалось покрытие плоскостей в технике так называемой «цертозины». Образцы в этом случае рисовались на пергамене, который укреплялся на деревянной основе и служил для наклеивания на него кусочков дерева. Чаще всего цертозина использовалась в декоре сундуков, столешниц, шкатулок.

Итальянские ремесленники также покрывали мягкое дерево фанеровкой из благородных пород дерева или частично золотили. Флорентийские и сиенские ремесленники были «природными интарсистами». Резьба в дереве была на третьем месте по частоте использования после фанеровки и интарсии [16].

Италия в эпоху Возрождения стала известна своими тканями, прежде всего шелками. Их производили во Флоренции, Венеции, Генуи, оттуда же мастера выезжали во Францию. Разница между конструкциями и материалами в Италии и заальпийских странах была значительной.

На примере трех выдающихся итальянских центров рассмотрим процесс стилеобразования итальянского Ренессанса.

## **5.2. Флорентийский Ренессанс**

Архитектура Возрождения начинается с другой, нежели в готике, разработки городского пространства. Средневековый замок перестает господствовать над окрестностями. Город приобретает совсем иной, нарядный вид и становится более открытым. Панорама Флоренции XIV века, предвозрожденческой поры, включала модифицированные замковые формы –

дома-башни. В одном из таких строений, доме-дворце Даванцати, сейчас открыт музей. На его втором этаже расположен зал Павлинов. Внутреннее пространство воспринимается сверху вниз: большую роль играют продольные и поперечные расписные балки потолка. Широкую стену зала занимает камин с коробовым дымоходом высотой в потолок. Стены расписаны в виде тканевых, слегка фалдящихся драпировок, над которыми у потолка расположена широкая полоса декора – изображения павлинов и архитектурных арок. В зале минимум мебели, которая стоит в главных точках осмотра, от нее можно вести отсчет картинных композиций интерьера. При иллюзионистической тяжести потолка большую роль играет «ощущение» тектонических опор в углах зала, потому что стены, облегченные рисованными тканевыми драпировками, «невесомы». Ощущение умиротворенности и теплая атмосфера дома возникают во флорентийском дворце Даванцати, производят впечатление хрупкости, кажется, что защитить его могут только высшие силы, но уют зависит непосредственно от человека, который зажжет огонь в камине, закроет ставни окон или, наоборот, откроет их, давая путь яркому свету. Интерьер дома Даванцати – переходный от средневековья к раннему Ренессансу.

В XV веке на улицах Флоренции появляется новый тип здания – дворец (палаццо), уже отдаленно напоминающий замок. Аристократические фамилии строили для себя большие палаццо с внутренним двором, так называемым «патио», окруженным просторными залами, стены которых могли украшать фресковые росписи.

Композиционные оси определяли внутренние пространства, большую роль играло размещение разного рода отверстий (двери, окна и т. д.) и архитектурных акцентов (каминов, ниш, колонн и т. д.). Огромное значение для ренессансного палаццо имела лестница. Традиционно римское единое помещение для собрания всей семьи и домочадцев стало всего лишь еще одним помещением в палаццо. Масштаб помещений стал разниться,

рядом с большими пространствами проектировали маленькие, но при этом часто учитывались индивидуальные пожелания членов семьи.

За жилой интерьер можно было вполне принять внутренний дворик палаццо, из которого лестница вела на первый и другие этажи дворца. Патио являлось частью архитектурной композиции, было квадратным или прямоугольным, служило местом собраний и праздников. По периметру внутреннего двора или отдельно в некоторых углах устраивалась обходная галерея на столбах или колоннах, так называемая «лоджия». Архитектура двора была так же важна, как и фасад дома, хотя масштаб ее был значительно меньше и она отвечала, скорее, задачам своеобразного интерьера, каким было по сути это патио под открытым небом. Лестницы, первоначально размещаемые во внутреннем дворике с площадками для обороны в случае нападения врага позднее стали размещать в самостоятельных помещениях, чаще всего по оси внутреннего двора, что делало их важным композиционным акцентом палаццо. На первом этаже размещались подсобные помещения, собственно жилые покои располагались на втором этаже – «пиано нобиле». Находящиеся там комнаты имели большие размеры как в ширину и длину, так и в высоту.

К наиболее красивым флорентийским палаццо относится Палаццо Рикарди-Медичи (1430–1444) архитектора Бартоломмео ди Микелоццо (1396–1472). Это резиденция семьи Медичи, а именно Лоренцо Великолепного и его двора. Палаццо было продано в середине XVII века семье Рикарди. Палаццо Строцци (ок. 1489) архитектора Бенедетто да Майано имеет трехъярусную обходную галерею во внутреннем дворе. Самый большой по размерам из дворцов – палаццо Питти.

Художники Возрождения использовали античный ордер одинаково, как в интерьерах, так и в экстерьерах. На первой этаже – дорический, выше – ионический и коринфский (также тосканский), этот выбор соответствовал римскому первообразу – Колизею с тремя ярусами, выделенными пилястрами трех названных ордеров.

Мещанский дом, построенный на узком, но глубоком участке, был чаще трехконным, и по планам напоминал палаццо с небольшим патио с колонками или гладкими стенами. Торговые помещения находились на первом этаже, в жилые комнаты можно было подняться по двухмаршевой лестнице.

Объем ренессансного дома (палаццо и мещанского жилья) был геометрически простым, приближенным к квадрату или прямоугольнику. В позднем Ренессансе начинается расчленение объема, который достигает своей выразительности уже в барокко. Объем ренессансного дома накрывала плоская крыша, а завершал ее мощный по рисунку, чаще тщательно профилированный карниз. Интерьеры обычно имели плоские деревянные перекрытия, сводчатые перекрытия использовались очень редко. Важную роль в интерьере играло украшение потолка. Чаще всего это были деревянные перекладины-балки, первоначально устанавливаемые на деревянном потолке, а при большой ширине – перекрытия на деревянных консолях, которые поддерживали балки. В случаях еще большей ширины пролетов балки могли крепиться к висячим стропилам. Следующим вариантом украшения деревянного потолка в более позднем периоде Возрождения стали кессоны – квадраты и прямоугольники, которые сменили шестиугольники и восьмиугольники. Такое украшение потолка традиционно для античного атриума. Кессоны имели богатую профилировку, включали мотивы жемчужин, дентикул и т. д. На балках можно было видеть плетенки и меандры, а в кессонах – розетки и круглые щиты. Балки расписывались чаще всего красным и синим цветом, дополненным золочением. Фоновое дно в кессонах чаще не раскрашивали. Сводчатые помещения имели перекрытия разных форм – коробовые, парусные, крестовые; использовались также люнеты, которые обогащали пластику сводов ритмом и формой. В соответствии с римской традицией использовались ложные своды.

Полы в помещениях были каменными, керамическими, деревянными, а также мозаичными. Кирпичи чаще укладывали «елочкой» с фризами по



краям из камня или майолики. Начиная с XV века стали укладывать многоцветные керамические полы. Характерным мотивом украшения интерьеров и мебели являлся гербовый щит продолговатой формы, окруженный несколькими полукружиями, увитыми лентами.

Украшение стен было также разнообразным. В домах простых горожан или дворцовых подсобных помещениях и виллах стены были гладко оштукатуренными. В богатых домах стены украшали росписями, иногда обкладывали мрамором. В раннем Возрождении часто использовали фреску, повторяющую архитектурные детали – карнизы, рамы, профили, пилястры и т. д. [115, 116].

Италия издавна хранила традиции римской античной керамики. Урбино, Сиена, Фаэнца, Флоренция стали центрами производства керамики, а мастера Никола Пизано (ок. 1220 – между 1278 и 1284), Лука (1400–1482) и Андреа делла Роббиа (1435–1525) высоко подняли ее художественное значение.

Стены внутренних помещений могли завешивать льняными тканями, а также восточными коврами, покрывались расписными обоями, повторяющими фресковые росписи. Использовалась также обкладка стен деревянными рамочными конструкциями с классическим разделением на цоколь, срединную часть и карниз, при этом стена была разделена пилястрами (система боазерии). Боазерию выполняли из разных пород дерева и украшали резьбой, живописью с золотыми фонами, а также интарсией.

Важными элементами композиции стены были окна и двери. Наиболее часто используемый тип окна – окно, завершенное полуциркульной аркой на полуколонне, делящей окно на две части, также полукруглое с вписанным в большой полукруг круглым окном. Другой тип – большие окна, прямоугольные по форме в пропорции «золотого сечения». Квадратными чаще были небольшие окна первого этажа и невысокого «промежуточного», так называемого «мезонина», который располагался над первым этажом и под крышей. Окна имели обрамления на фасаде, а в интерьерах были заглублены

в откосы. Окна не всегда застеклялись, они могли просто закрываться ставнями. С начала XV века в окнах стали использоваться цветные и белые стекла, закрепленные оловянной жилой наподобие мелких переплетов. Двери чаще всего имели прямоугольную форму и согласно античным правилам масштабировались 1:2 или 1:2,5 могли завершаться полукруглой аркой. Порталы были профилированными, с архитравом, фризом и карнизом (три части антаблемента) и плоским фронтоном, который увеличился в размерах к периоду позднего Ренессанса, чтобы стать разорванным (раскрепованным) в барокко. На тимпане фронтона могли размещать резьбу или майоликовые медальоны, которые исчезли в позднем Ренессансе. Двери исполняли в мебельном формате, из филенок и разных пород дерева (лиственницы, ореха, каштана с интарсиями из кипариса, груши и т. д.). В Ренессансе, в отличие от готики, использовались разные техники для изготовления внешних и внутренних дверей: внешние двери делались тяжелыми, внутренние – легкими с украшениями из кости и дорогой древесины.

Помещения обогревались каминами, которые были важными акцентами внутренних пространств дома и дворца. Каминны богато украшались порталами с колоннами, пилястрами или подпорками, держащими карниз и дымоотводный короб (навес). Каминны были декорированы элементами, подобными стилю интерьера, например, гербовыми щитами, путти и медальонами. В позднем Ренессансе коробовые навесы сильно уменьшаются и в конце концов совсем исчезают. Камин становится в основном украшением, а его функциональное предназначение сводится к главному композиционному элементу интерьера. Альберти называл три вида каминнов: с открытым огнем, находящийся посередине помещения с лавками по периметру; с огнищем (устьем) и коробом-навесом; с огнищем в нише без короба-навеса [1].

Теоретик эпохи Ренессанса Себастьяно Серлио (1475–1554) описывал каминны с точки зрения их архитектоники, выделяя каминны тосканского, дорического, коринфского ордеров [116].

Для получения целостного образа ренессансных внутренних пространств следует добавить, что большую роль в них играли стенные росписи, красочная майолика (белого, голубого, желтого, оливкового цветов, хорошо повторяющая натуральные оттенки овощей и цветов), а также предметы, выполненные в бронзе, серебре и золоте оружейниками и золотых дел мастерами.

Ренессанс стал триумфом ювелирного дела. Ювелиры открыли множество новых техник для изготовления элитных предметов роскоши.

Традиции Византии в создании литургических предметов (крестов, потиров, дарохранительниц) ожили в светских ренессансных предметах роскоши: украшениях интерьеров, модных аксессуарах (блюда, щиты, подносы, кубки, тяжелые цепи, браслеты и т. д.). Выдающимся мастером-ювелиром того времени принято считать Бенвенуто Челлини (1500–1571). Невозможно представить зажиточный флорентийский дом без вещей, выполненных из бронзы, серебра, украшенных позолотой, или княжескую резиденцию без предметов, выполненных в серебре или золоте. Именно ювелирные мастерские стали местами обучения выдающихся скульпторов и резчиков флорентийского Возрождения: Донателло (1386–1466), Андреа Верроккьо (1435–1488), Филиппо Брунеллески (1377–1446) (который был еще и выдающимся архитектором).

Мебель, как мы уже говорили, стала мобильной (передвижной). Наиболее распространенными формами интерьерной мебели являлись сундуки (кассоне). Изначально сундук был функциональным предметом, а потом стал простой декоративной частью интерьера. Флорентийцы любили сундуки, покрытые рельефной белой лепкой из стукко с золотым фоном, которая выполнялась на пергамене, наклеенном на деревянную основу сундука. Столяр в таком случае только готовил основу для работы художника-декоратора. Новой формой сундука в сравнении с предыдущими веками стал сундук-лава (каса-панка), сохраняющий функциональность и получивший новую монументальную форму. Сундук-лава обычно

располагался у стены на небольшом возвышении и выполнял функции трона в средневековье, являясь центром собрания людей в помещении.

Помимо больших сундуков существовало огромное количество маленьких сундучков, шкатулок для хранения семейных и частных драгоценностей. Один из вариантов больших сундуков: сундук-трон, подобный касса-панке, но с более высоким сидением. Новой формой сундучной мебели стал кренс (кренсоне), по форме напоминающий сундук в соединении со шкафом. Но в целом в эпоху Ренессанса этот тип мебели не получил широкого распространения. Кренс изначально представлял собой позднеренессансную архитектурную форму, не имеющую ничего общего с готическими сундуками на ножках (столленшранк). В украшенном фризе кренса находились выдвижные полочки (ящички). Вариантом кренсоне был так называемый «кабинет» – композиция из двух сундуков с дверцами, стоящих друг на друге.

Из других разновидностей мебели можно выделить столы, ножки которых могли быть в форме ваз по античному обычаю или резных волют красивого рисунка по классическим образцам. Позднее столы украшали фигурами, эмблемами, щитами и тому подобным, колоннами, балясинами и балюстрадами. Разнообразна была мебель для сидения: кресла и стулья, табуреты (часто с вырезом для переноски и ножками, стоящими под наклоном). Выдающимся образцом флорентийской мебели является так называемое «кресло Строцци», хранящееся в Вене, – сидение на четырех ножках со спинкой в форме узкой резной доски с гербом рода Строцци, красивой, но, видимо, не очень комфортной конструкции, не позволяющей прислоняться к спинке кресла. Знаменитыми были кресла, названные именами выдающихся деятелей эпохи Возрождения: кресло Савонаролы, кресло Петрарки.

Для освещения помещения служили подсвечники, настенные лампы и стоящие подсвечники из кованого железа, бронзы или вырезанные из дерева. В богатых домах использовали серебряные канделябры, подсвечники и

светильники. В комнатах ренессансных дворцов находилось большое количество других разнообразных предметов: столики для игр, столики-бильярды для игры «в шары», металлические зеркала, поздней замененные стеклянными в богатых резных рамах, часы-клепсидры, подставки и консоли для скульптур и т. д. [16, 115].

### **5.3. Венецианский Ренессанс**

Венеция – уникальный город северной Италии, расположенный в живой лагуне Адриатического моря на нескольких островах, соединенных каналами, в которые «смотрятся» дома с пристанями и перекинутые над водою мосты. Климат в этой «жемчужине Адриатики» мягкий и располагает к жизни за пределами дома: сады и парки здесь за неимением места заменены открытыми балконами и лоджиями.

Венеция со времен средневековья считалась «большим европейским рынком», где можно было приобрести предметы из любой части света. В период Возрождения Венеция не забыла своего готического и византийского наследия, поэтому в ренессансную композицию внутреннего двора Палаццо Дожей вполне органично оказалась включена стрельчато-готическая аркада.

Венецианские дворцы не строились подобно флорентийским в виде непреступных твердынь, они принадлежали купцам, которые хотели этими постройками украсить город и одновременно показать свой интерес к искусству и архитектуре.

Внутренние дворы не могли быть больших размеров и огражденными от городских улиц; внешние лестницы служили украшением палаццо и одновременно пристанью для гондол – маневренных лодок, которые бороздили каналы и служили своеобразным убранством «водных улиц». Гондолы привязывали за столбы, вбитые прямо в морское дно, а на высокий нос вешали фонари.

Венецианский Ренессанс более легкий, для него характерен мелкий, по сравнению с флорентийским, масштаб деталей. В отличие от рустованного

фасада, тяжелого и сильно профилированного карниза, завершающего объем флорентийского палаццо, в Венеции акцент делается на разделенности фасада колоннами и пилястрами. Окна здесь свободно разбросаны по фасаду и часто контрастируют с ним, пояса мелких карнизов делят фасад на несколько частей, глубокие тени на фасадах создаются за счет балконов и лоджий. Перекрытия, стены, полы, окна и двери внутренних пространств типичны для итальянского Ренессанса, а в интерьерах венецианских дворцов господствовала большая плавность линий, свобода в использовании разнообразных материалов и, прежде всего, богатство украшения и наполнения: интерьеры были гораздо более роскошными, чем в других городах Италии, не исключая такие зажиточные, как Флоренция и Милан. Роскошь интерьеров объяснялась не только богатством заказчиков, но и влиянием искусства и архитектуры Востока. Отличительным являлось использование в домах редчайшего по тонкости исполнения стекла. В Венеции в эпоху Ренессанса на острове Мурано изготавливали стекло по образцам, привезенным купцами с Востока. Секреты стекла строго охранялись венецианцами. В Мурано выдували нешлифованное стекло зеленого и синего цветов, украшали его росписью и драгоценными камнями. Там же наладили производство зеркал, открыли способ нанесения оловянной амальгамы, что было значительным техническим достижением, так как до этого делали только металлические и серебряные полированные зеркала. Стекло и зеркала в интерьерах венецианских палаццо создавали невиданные раньше световые и пространственные эффекты, обогащали и без того разнообразные предметные формы. Эта мода благодаря налаженной торговле быстро распространилась по свету.

Венецианские интерьеры выделялись среди других итальянских значительным использованием кожи и тканей для украшения стен, что приводило к иному художественному образу внутренних пространств: они были полны тишины и таинственного настроения. В стилеобразовании Ренессанса эта поэтическая линия стала противоположной геометрической

флорентийской. Венецианская архитектурная, конструктивная основа переходит границы «платоновского космоса души» и устремляется в христианскую бесконечность. В этом уже проглядывалось скрытое начало барокко, что по сути своей верно, как верно и то, что бескрайность просторов, открытых торговыми судами Венеции, ощущалась как модус венецианской культуры и художники поэтически воплощали такое пространство в строении интерьеров. Эти же идеи бесконечности подчеркивались вновь открытыми материалами и выполненными из них предметами, отражающими и сверкающими стеклом и зеркалами. Такими же свойствами обладал шелк, в большом количестве используемый в интерьерах дворцов. Но этим диапазон тканевого декора не ограничивался: применялся венецианский бархат разных видов, а также драгоценные восточные ковры. Потолки были деревянными или гипсовыми, с кессонами и волютами, если на потолок монтировалось живописное полотно. Распространенным композиционным элементом являлся тканевый или живописный фриз, занимающий широкую полосу вверху от потолка на стене. Важным украшением помещений были большие, украшенные орнаментом окна, чаще являющиеся одновременно дверями на балкон. Окна стеклились плитками, оправленными оловом. Венецианская мебель была деревянной, обитой тканью или тисненой кожей, что вполне отвечало общему дизайну интерьеров. Часто для украшения мебели использовали технику под названием цертозина, о которой уже говорилось, сначала в бело-красном, затем в многоцветном вариантах.

#### **5.4. Рим. Высокое Возрождение в Италии**

Возвращение к античности в итальянском раннем Возрождении сказывается на планах зданий с атриумами и на мелких деталях декора, которые, впрочем, тогда еще «пропадали» в общем масштабе строений. Высокий Ренессанс «выравнивает» и, наконец, эксплицирует полностью античную традицию в культуре Рима первых десятилетий XVI века: появляются гармоничные композиции, целостные по объему сооружения,

органично связанные с окружением, фасадами и интерьерами. Отдельные детали перестают играть самостоятельную роль и полностью подчиняются художественной целостности здания.

Чаще всего в Риме использовали восьмиосевой план с продуманным равновесием элементов, точными пропорциями. Тогда умело использовали резной и живописный декор, проявляющий внутреннее строение здания и его архитектуру. Отдельные детали интерьера также становятся частью общего художественного пространства. Однородная целостность сооружений точно отвечала уже известному нам правилу флорентийца Альберти «строить так, что в целостности нельзя ничего ни прибавить, ни убавить».

В период раннего Ренессанса были заложены основы архитектурной школы Италии, которая в Высоком Возрождении породила таких гениев, как Донато Браманте (1444–1514), Андреа Палладио (1508–1580), Микеланджело Буонарроти (1475–1564).

Основой для теоретических исследований Высокого Возрождения стал найденный и опубликованный в 1486–1492 годах гуманистом Поджо Браччолини (1380–1459) трактат «Десять книг об архитектуре» римского архитектора I века до нашей эры Витрувия. Работы Витрувия ускорили формирование ренессансной теории, поскольку в его трудах была изложена античная система «эргономического» пропорционирования, которая позднее получила известность под названием «Витрувианский человек».

Композиционно все элементы интерьера позднего Ренессанса подчинялись целому: стены делились на части колоннами, полуколоннами, столбами или пилястрами; на полях выделенных частей устраивали ниши и углубления со скульптурами. Резьба и скульптура стали обязательными компонентами архитектурного строя внутренних пространств. В интерьерных композициях сильнее, чем раньше, стали акцентировать ордерное деление стены. Карнизы часто заламывались на колоннах или пилястрах, такая раскреповка деталей значительно увеличила пластичность поверхностей внутренних пространств. Примером сложно сочлененных



композиций фасадов и интерьеров являются работы Андреа Палладио, последнего великого архитектора периода Высокого Ренессанса. Влияние Палладио сказалось на европейском искусстве и архитектуре, особенно во Франции, а в Англии позднее стало преобладающим в течение нескольких столетий вплоть до XX века.

В строениях Палладио заслуживают внимания следующие постоянно повторяющиеся мотивы: колонны или пилястры в два света, то есть на высоту не одного, а нескольких этажей, расчлененные карнизы, арки с двумя меньшими прямоугольными проходами по бокам, известные как в экстерьерах, так и в интерьерах архитектора. Палладио создал отдельное направление в европейской архитектуре, представив свои проекты и их описание (практику и теорию) в знаменитом трактате «Четыре книги об архитектуре» (1570). Наиболее популярным стал отдельно стоящий дом – вилла, окруженный парком с хозяйственными постройками. Палладио в этом случае пользовался древнеримскими образцами Витрувия, но интерпретировал их в чисто ренессансном духе. Виллы обязательно имели внутренние или парадные дворы, которые можно считать открытыми интерьерными пространствами. Как правило, центричные в плане, они могут иметь центральный зал, увенчанный куполом, который является единственным источником освещения, или колонный зал, а также помещения, сгруппированные около центрального помещения, лежащего на оси плана строения. Мезонинный и полуподвальный этажи не включались в представительские пространства дома, поэтому существовали в своем скрытом, латентном состоянии: лестницы в эти помещения были помещены среди других квадратных или прямоугольных, как правило, организованных по золотому сечению залов.

Наиболее знаменитым творением Палладио стала вилла Ротонда около Виченцы, построенная для вышедшего в отставку римского кардинала Паоло Альмерико в 1551–1591 годах. Вилла – одна из вариаций на тему античного римского храма с четырьмя ионическими портиками и куполом-ротондой в

центре (достроенного Винченцо Скамоцци наподобие римского Пантеона после смерти Палладио).

Высокий Ренессанс получил широкое распространение в усадебном строительстве Рима, где дворцы пышностью своего убранства могли соперничать с храмовыми интерьерами. Дворец Фарнезе современники относили к высочайшим достижениям Ренессанса и сравнивали его со знаменитым римским Пантеоном (ок. 125 н. э.). Последние сто лет в здании находится посольство Франции, и вход туда затруднен. Ограничимся коротким замечанием Павла Павловича Муратова (1881–1950) из самой пленительной книги путешествий начала XX века «Образы Италии»: «В кортиле (внутренний двор) палаццо Фарнезе, построенном Сан Галло (Сангалло Антонио Веккио, 1455–1534, архитектор), соединилось все, о чем мог мечтать «золотой век», – грандиозная простота, строгое совершенство деталей, глубокое равновесие, спокойствие, полная легкость. Истина в искусстве здесь достигнута, и перед ней остается только преклониться» [53]. Залы палаццо Фарнезе расписаны художником Карраччи, представителем раннего римского барокко начала XVII века.

Проектирование начиналось с анализа места возведения дворца: учитывались перепады высот, ширина и длина террас. В зависимости от этого составляли план строения и паркового окружения. Внутренние помещения определяли внешнюю форму здания. Главными были пропорции помещения, декор в этом случае играл незначительную роль. Архитекторы активно пользовались приемом разных высот помещений, даже лежащих на одной оси, что требовало хороших инженерных знаний. Выравнивали высоты способом, уже известным нам по Флоренции, – возведением полуэтажа – мезонина. Внутренний двор (кортиле) был, как правило, квадратным, окруженным по периметру аркадой, оббегающей фасады по нескольким этажам. Роль кортиле стала иной, нежели античного атриума, самого торжественного помещения в римском доме. Парадные помещения в палаццо вынесли на второй этаж (пиано нобиле). Новым в решении

композиций римского дворца стали лестницы – главная и боковые. Главная могла находиться в боковом крыле, параллельно стене, что позволяло ее освещать окнами, расположенными на той же самой высоте, что и окна помещения. Главная лестница вела в парадные покои. Боковые лестницы связывали хозяйственные и подсобные каморки дворца между собой. Кроме кортиле и лестниц к интерьеру можно отнести входные порталы, подобные portalу палаццо Фарнезе, а также большие залы в углах дворцов.

Кроме палаццо Фарнезе можно назвать еще около двух десятков римских дворцов, которые по их художественной значимости можно отнести к шедеврам Высокого Ренессанса: палаццо Корнето, палаццо Пальма (автором был тот же самый архитектор, что и в палаццо Фарнезе Антонио да Сангалло Младший (1484–1546), палаццо Массини, палаццо Фарнезина и т. д. Современник, знаменитый историк искусства и архитектор Вазари оценил палаццо Пальма по месту расположения как самый удобный и наиболее приспособленный для жилья среди римских дворцов и отметил, что его лестницы, внутренний двор, подвалы, двери, каминны исполнены с невероятной элегантностью, бесконечно изысканны и изящны.

Балочные потолки (кессонированные, расписные), получившие распространение в раннем Ренессансе, в Высоком Возрождении стали напоминать богатые ковры геометрического рисунка. Кессоны, квадратные, шести- и восьмисторонние кватроченто дополнились малыми квадратами и треугольниками. Кессоны, украшенные розетками и сложными профилями, выполняли резчики по дереву. Однако наиболее популярным перекрытием стал свод – крестовый, коробовый, конусообразный, купольный, люнетный, зеркальный. А. Палладио в своем трактате указывал именно на эти сводчатые конструкции и давал советы по их созданию. Своды отделялись от стены карнизом, очень часто поддерживаемым модульонами (кронштейнами). Ребра сводов и люнетны были украшены гипсовой лепкой стукко, а дно в люнетах и плафон зеркального свода – живописью. Стены и своды покрывались очень светлыми красками не более чем двух тонов. Иногда для

подчеркивания архитектоники стен края разных разделительных форм и профилей золотили. Палладио рекомендовал высоту комнат «плоско покрытых» делать равной их ширине, а в сводчатых – к этому размеру добавлять еще одну треть ширины [115].

Мраморные, мозаичные, терракотовые полы являлись важным элементом украшения интерьера. Они производили более цельное впечатление, нежели уложенные елочкой полы из кирпича раннего Ренессанса. В Высоком Возрождении рисунок пола мог повторять рисунок композиции сводов. В менее парадных помещениях полы могли быть покрыты деревянными плитками, называемыми терраццо.

Мебель, понимаемая в раннем Ренессансе еще как функциональный элемент интерьера, в Высоком Возрождении стала частью общей художественной концепции и полностью подчинилась дизайну сводов, стен, потолка, стала такой же архитектурной формой, как пилястра или ниша со скульптурой. Формы мебели сильно не изменились, но возросла их пышность и количество украшений. Пользоваться такой мебелью стало довольно сложно. Сундуки-кассоне все больше приобретают формы римского саркофага, украшаются канелюрами и резьбой. Сундуки поднимаются на резной цоколь, а их крышки, покрытые резьбой уже не могут соответствовать своему былому предназначению – быть местом для сидения и столом. Высокий Ренессанс был последним периодом существования сундуков-кассоне в высокой культуре, в последующие столетия они останутся только в крестьянском доме.

Креденсы (креденцоне) стали чрезвычайно популярными и как пластичные формы, и как функциональный предмет аристократического дома в Высоком Возрождении [16].

## **5.5. Ренессанс во Франции**

В период Возрождения Франция была единым королевством со столицей в Париже – центре культуры и королевской власти. Король

Франциск I (1494–1547) сумел не только создать в Париже красивый королевский дворец, но и пригласить к себе известных писателей, архитекторов, живописцев. Однако несмотря на сильное влияние ренессанса на королевский двор продолжали держаться традиции готики, которые в большей мере отражались в формах архитектуры, интерьерах и особенно в мебели.

Французский Ренессанс формируется на протяжении целого столетия, сначала под влияниями итальянской придворной культуры Неаполя и Милана, поздней под воздействием художников, приглашенных из Италии французской аристократией. Во времена Карла VIII (1470–1498) и Людовика XII (1464–1504) большое значение имела художественная среда, сложившаяся на берегах Луары. Но она уже не могла конкурировать с королевским двором Франциска I, пригласившего таких выдающихся художников, как Леонардо да Винчи (1452–1519), Андреа дель Сарто (1486–1531), Джакомо де Виньола (1507–1573), Бенвенуто Челлини (1500–1571), Себастьян Серлио и другие, и создавшего художественную школу в своей резиденции в Фонтенбло. Строительство Фонтенбло – значительное деяние Франциска I, способствующее развитию собственно французского Ренессанса и открывшее возможности использования образцов итальянского искусства и для творчества самих итальянских мастеров. Принципы итальянского искусства в столкновении с французской готикой претерпели определенные изменения, в результате появились новые формы специфического французского Ренессанса [12]. Французское Возрождение не освоило концепций Высокого Ренессанса, оно опиралось на законы и формы раннего Возрождения Италии, которые часто использовались в готических интерьерах и дополняли готическую каркасную мебель.

Ренессансное мировоззрение Италии, формирующее культуру, влияющую на пространство интерьеров, оказалось недоступным для французов. Они жили в «продолженном средневековье», выраженном интернациональной готикой XIV–XV веков, и не имели такого

непосредственного переживания античности, как итальянцы. К этому следует добавить многовековые традиции строительства, трудно поддающиеся изменениям, поскольку зодчие не могли непосредственно прочувствовать гармонию античных и ренессансных пространств. Но в XVI веке, когда Франция начала принимать Возрождение, в самой Италии начинается подспудный поворот к средневековым мистическим идеалам, там вызревают формы нового искусства барокко с его тяготением к средневековым вытянутым пропорциям, бесконечности христианского пространства, разрывающего геометрически точный антично-ренессансный космос.

Период правления Генриха II (1519–1559, 1547–1559 – король Франции) стал началом расцвета Высокого французского Ренессанса, во время следующих королей Генриха III Валуа (1551–1589, 1574–1589 – король Франции) и Генриха IV Наварского (1553–1610, 1589–1610 – король Франции) приходит поздний Ренессанс, отличающийся сильными нидерландскими влияниями. Среди выдающихся французских художников ренессансного периода следует назвать Пьера Леско (1515–1578) – строителя Лувра, Филибера Делорма (между 1510 и 1515–1570) – строителя Тюильри и одновременно теоретика, который создал первый французский ордерный порядок; Жана Гужона (ок. 1510–1520 – ок. 1563–1568) – резчика и изобретателя ренессансного орнамента; Жака Дюсерсо Андруэ (1512–1585) – проектировщика мебели: кресел, дрессуаров, столов, дверей, порталов каминов и тому подобного, формы, созданные им, перешли в XVII столетие.

Конец Возрождения во Франции проходит под знаком религиозных войн католиков с протестантами. Но, несмотря на финансовые трудности, Генрих IV основывает мануфактуры гобеленов и тисненой кожи (кордыбанов), ювелирную мастерскую. Эти изделия достойно конкурировали на европейском рынке с аналогичными итальянскими и нидерландскими товарами.

Во второй половине XVI века французское искусство находится под воздействием раннего итальянского барокко – в архитектуре появляются спиральные колонны и разорванные тимпаны. Время правления следующего короля, Людовика XIII (1601–1643, 1610–1643 – король Франции), длящееся до середины XVII века, стало переходным периодом от Ренессанса к французскому классицизму. Собственно во французском классицизме более всего и проявился пропорциональный порядок и ордерная основа Возрождения.

В период Возрождения изменилась традиционная форма французского замка, который перестал быть оборонным сооружением, а стал дворцом-замком. Его отличительными чертами стали регулярность планировки и выявление оси симметрии, подчеркнутой угловыми башнями. В принципе, итальянский Ренессанс не имел влияния на формирование такого плана. В целом архитекторы стремились к симметричному прямоугольному объему и искали соответствующие места для стройки. В конструктивных решениях большое внимание уделяется, с одной стороны, силуэту здания и его разделению по этажам, с другой – ренессансным интерьерам, террасам, внутренним галереям, балконам, высоким колоннам, окнам в крыше и т. д. Прежде всего, решающим для этажности здания, для интерьеров являлось размещение окон, из которых открывался широкий вид на окрестности.

Лестницы, по готической традиции располагавшиеся в башнях, в период Ренессанса включаются в интерьерную композицию и «ложатся» на одну из осей здания. Как правило, это двухмаршевые лестницы. Внутренние помещения, большие и маленькие, также «нанизываются» на единую ось, и эта линия станет прообразом «бесконечной» классицистической анфилады. При этом первое место в композиции занимает галерея, размещенная в одном из крыльев сооружения. Она становится самым парадным помещением дворца. Просторные анфиладные оси более характерны для больших дворцов. В маленьких, например охотничьих дворцах, каждое помещение старались отделить от другого дверями, а вход организовать из общего

коридора. Такая планировка небольших загородных резиденций оправдывалась необходимостью размещения гостей, каждый из которых должен был иметь свою собственную комнату. Примером такого охотничьего замка может быть маленький замок Де Ла Мюет, построенный по проекту Ж. Дюсерсо.

Над Луарой построили в XVI веке ряд всемирно известных замков: Шамбор, Блуа, Шенонсо, Азе-ле-Ридо. Самым выдающимся произведением ренессансного французского гения является замок Шамбор, парадный замок, выполнявший при этом оборонительные функции, с точным осевым решением планировки. Он напоминает средневековый замок с донжонами, но вместе с тем очень наглядно демонстрирует новое стилистическое начало: его пространственная структура носит возрожденческий характер. Пространство дворца-замка Шамбора складывается из больших залов, прямоугольных помещений, вписанных в круглые башни, лестницы неожиданной конструкции (в форме сдвоенной спирали) в центре композиции. Приходящие и уходящие гости могли не видеть друг друга: по лестнице одновременно можно было подниматься вверх и спускаться вниз [115].

В первой половине XVII века во Франции наступает расцвет жилой архитектуры. В это период позднего Ренессанса, предшествующего классицизму, Париж и его окрестности начали активно застраиваться. Аристократы строили дома вблизи столицы, а те, кто хотел достичь сильного политического влияния, возводили свои усадьбы прямо в городе. Следовали примеру аристократических семейств богатые купцы и владельцы мануфактур, чиновники высокого ранга. Формируется новый тип дома, названного по-французски «отель». Он представляет собой городскую усадьбу, обязательно окруженную садом с парадным двором перед главным фасадом или внутри постройки. Дом от соседей или улицы могла отделять высокая стена. Иногда отели располагались прямо на линии улицы.



Внутренние дворы представляли собой архитектурные композиции и были окружены стенами, украшенными резьбой и живописными перспективами.

Планировка отелей была иной, нежели ранее в богатых городских домах. Крылья дома, до этого времени составляющие одну линию с главным объемом, стали окружать его с двух сторон под определенным углом. Комнаты, залы стали располагаться в анфиладной последовательности. Лестницу, которая ранее располагалась напротив входа, отнесли в сторону от главного портала, придавая ей тем самым еще большее значение в композиционном единстве усадебного дома. Центральное место в анфиладе залов стал занимать *салон* высотой в один или два света (этажа). Салон считали главным местом для приема гостей, подобно входному залу в средневековых замках. В отеле, первый раз в жилой архитектуре Европы, выделяется отдельный зал для приема пищи (фр. *saleamanger*). Предназначение других залов также меняется в соответствии с новыми традициями дружеской салонной жизни. Характерным для отелей стало новое использование под спальни небольших помещений под крышей дома за балюстрадой. В связи с этим чуть позже, когда архитектор Франсуа Мансар (1598–1666) изменил форму крыши дома, эти комнаты стали называть мансардами. Самой же отличительной чертой отелей была удивительная атмосфера комфорта и утонченности, которая, прежде всего, создавалась за счет композиционных решений внутренних пространств и их интерьерного оборудования. На примере французских отелей, проектируемых известнейшими архитекторами, можно видеть, как их планировка отличается от осевого принципа строительства замков или итальянских палаццо.

Назовем нескольких выдающихся архитекторов позднего французского Ренессанса, для которого, впрочем, как и итальянского, был характерен внутренний барочный строй. Франсуа Мансар, перестроивший известный парижский отель Карнавал для госпожи Севинье и построивший Мезон-Лаффитт для кардинала Ришелье. Этому дворцу присущи многие черты

позднего Ренессанса: высокая остроконечная кровля, каменные слуховые окна, «стаккато» (от ит. *staccato* – оторванный, отдельный) композиции объемов, сочетание центрального павильона пирамидальной формы с низкими, выдвинутыми вперед и сильно укороченными боковыми крыльями, поэтажное размещение ордеров, прорисованных по всем классическим правилам. Антуан Ле Раутре (1621–1679) построил на участке неправильной формы на скрещении улиц отель Де Бове с двумя внутренними дворами; Луи Лево (1612–1670) создал прекрасные планировочные решения замков с центральными салонами. Например, его знаменитый проект резиденции Во-ле-Виконт для всесильного казначея короля Людовика XIII господина Фуке. Французские историки издавна и справедливо считают это строение началом новой французской архитектуры классицизма, прообразом Версаля. По композиции плана, выделению центрального и угловых башенных объемов, увенчанных высокими кровлями, общему открытому характеру здания, окруженного наполненным водой рвом, дворец Во-ле-Виконт напоминает дворец Мезон-Лаффитт, но в нем рациональность и завершенность Ренессанса уже переходит в стадию чрезмерного порядка, приобретает иные внутренние пространственные решения. Логичным и строгим является выверенное планировочное решение дворца и парка: на пересечении основной с поперечными осями замка и парка в здании находится большой овальный салон, составляющий центральное звено анфилады парадных помещений. Овальный салон, как важная часть Во-ле-Виконт, наполнен атмосферой комфорта и дружелюбности, что внушает успокоение, и «снимает» напряжение пространства, в целом просторного, светлого и большого дворца. Таким же кажется и парк, раскинувшийся перед главным фасадом резиденции. Помещения дворца связаны в функциональные серии. Парадная часть состоит из вестибюля, главного зала, лестницы, столовой. От них отделены приватная, «жилая» часть дома, состоящая из прихожей, спальни, кабинета, гардероба. Продуманы переходы между ними. Архитектор и гравер Жан Маро (1619–1679), известный как теоретик

архитектуры и знаток ордерной системы пропорционирования, помогал в ряде проектов Лево.

Формы французских отелей архитекторов позднего Ренессанса нашли продолжение в культуре французского барокко и классицизма.

В домах людей с малым достатком внутренние пространства были достаточно скромными и включали самые необходимые предметы мебели: стол, шкаф или дрессуар (среднее между горкой и комодом), кровать и один – два стула для сидения.

Разница между французским и итальянским Ренессансом была достаточно большой. Французский стиль, как мы уже писали, отличался высокими кровлями и высокими, выступающими над уровнем крыш каминными трубами, широкими окнами (особенно в южной части Франции), что давало свету возможность проникать в глубину помещений, иной, чем в Италии, строительный материал – камень – которым были щедро наделены все провинции Франции. Также использовалось соединение камня с помощью кирпича, так называемый перребрик (от фр. *pierre et brique*) [115].

Перекрытия помещений делались на основе того же самого принципа, что и в Италии, то есть использовались плоские потолки или своды. В раннем французском Ренессансе потолки украшались кессонами, в Высоком Ренессансе кессоны делали более круглыми и овальными по форме, а также использовали *коробовые* своды с гипсовыми кессонами. Стены помещений покрывались штукатуркой, на которую могли наносить живописные изображения или обивать тканью «зеркала» или деления стены, обозначенные стукко на основе ордерного порядка. Часто стены были покрыты высокой боазерией, длинными деревянными плитами, украшенными резьбой с мотивами волют, медальонов, лент, растений. Если боазерия была низкой, над ней размещали живописные композиции. Стены с боазерией имели типичное для Ренессанса ордерное пропорционирование: цоколь, пилястры, карнизы. В орнаментации боазерии использовали красивую рельефную резьбу на античные сюжеты со знаками зодиака,

персонификациями времен года и т. д. Прекрасную резьбу выполнял Жан Гужон.

Полы были каменными или деревянными, и, как правило, их рисунок был близок к хорошо известным ренессансным образцам. Французские интерьеры были просторными с высокими окнами, очень часто завершающимися плоскими арками.

Важное место в интерьерах занимал камин, объем которого выступал из стены, достигал высоты сводов и часто был соединен в композиции и декоре с потолком. Обычно камин представлял собой портал прямоугольной формы с колоннами, пилястрами и карнизом, украшенный резьбой. Мотивами декора были растительные узоры, гербы, гротески. Примером прекрасной каминной композиции может служить камин в бальном зале королевского замка-дворца Фонтенбло.

В ренессансной мебели Франции выделялись два разительно противоположных направления: мебель юга и мебель севера. В период раннего Ренессанса на готическую конструкцию мебели «надевали» ренессансный орнамент, создавая тем самым цельную форму вполне классического образца. На мебели позднего Ренессанса сказывается маньеристический вкус: мифологические мотивы декора с фигурами химер, сатиров, масок и т. д. Мебель того периода значительно отличалась от современной ей барочной мебели Италии.

Мотивы, использовавшиеся в мебели севера и юга, были схожи, но различались характером исполнения. Северная мебель имела чистые формы и простую конструкцию стройных пропорций, выразительный рисунок искусно исполненной резьбы. Формы северной мебели формировались в провинции Иль-де-Франс, а ведущим мастером считался Жан Гужон. Южная мебель имела избыточные формы, в украшении профилей преобладали фантазийные мотивы, резьба покрывала каждый сантиметр свободной поверхности и основания конструкции, колонны, гербы, кариатиды использовались для горельефов в декоре. Одним из знаменитых художников

юга был столяр и архитектор Хуго Самбин. Декор мебели юга Франции находился под влиянием искусства Италии. Формы привычной ренессансной мебели во Франции подверглись значительному изменению. Сундук для хранения одежды в этот период начинает исчезать, остаются только сундуки для путешествий и пышно декорированные резьбой так называемые кофре де люкс (от фр. *coffret de luxe*) для хранения драгоценностей. Формы французского сундука прошли ту же эволюцию, что и итальянского: от простых, прямоугольных сначала – к сложным изогнутым в конце Ренессанса. Последние имели фронтальную композицию, точеные ножки или резной цоколь. Вместо сундука появляется дрессуар, буфет, кабинет, которые, впрочем, генетически связаны с сундуком. Кабинет – это по сути сундук, поставленный на ножки такой высоты, чтобы открывать дверцы мог среднего роста человек. Дрессуар (в итальянском обиходе креденс) и буфет были видами шкафов с горизонтальными полочками, частично закрытыми дверями. Стол перестал быть просто доской на козлах, а стал самостоятельной формой мебели, что являлось достижением французского и итальянского Ренессанса. Формы столов формировались в школе резиденции в Фонтенбло. Стол стал центральной частью интерьера и его главным композиционным акцентом. Мебель для сидения эволюционировала в сторону облегчения форм. Новой формой можно назвать стул, предназначенный только для дам – цакеторе (*caquetoire*).

Кровать в период раннего Возрождения была сундукообразной, высокой, повторяющей готические образцы. Позднее кровать стала ниже, с ножками, которые являлись частью колонок балдахина. Прекрасные формы предлагал Ж. Дюсерсо.

Мебель изготавливали в основном из дуба и ореха, украшали резьбой, инкрустацией из золота и серебра, перламутра и слоновой кости. В позднем Ренессансе впервые для изготовления и украшения мебели использовали черное (эбеновое) дерево, моду на которое завезли переселившиеся в Париж в конце XVI века фламандские и голландские ремесленники. В период

французского классицизма эбеновое дерево будет свидетельствовать о красоте репрезентативной мебели. Изменилась техника изготовления мебели: появились новые крепления «ласточкины хвосты», что свидетельствовало о совершенствовании столярного дела. Прогрессом также было использование разнообразных зарубежных материалов для инкрустаций, которые по-французски называются *маркетри* [16].

## 5.6. Ренессанс в Нидерландах

В конце XV века Нидерланды занимали территорию современной Голландии, Бельгии и северной части Франции. Интернациональная готика основного типа дома Северной Европы в Нидерландах XV века представлена в городском строении, возведенном на узком участке земли, имеющем вытянутый фасад со стороны улицы, щипцовую крышу, как правило, на первом этаже, помещение магазина (склада) или ремесленной мастерской и расположенные на задней стороне дома жилые комнаты. Характерным элементом высоких щипцовых фасадов были «журавли» для подъема и внесения в дом мебели, которую невозможно было поднять по узкой круговой внутренней лестнице.

На рубеже XVI и XVII веков гражданские и религиозные войны привели к выделению в северной части страны протестантской Голландии и католической Фландрии (современное название – Бельгия). На рубеже веков ярко проявила себя высокая культура интерьеров и мебели Нидерландов. Между соседними государствами – Францией, Германией и Нидерландами – существовали культурные контакты и взаимовлияния, которые проявились в формах мебели и интерьерного пространства. Но, несмотря на это, собственный вклад Нидерландов в систему интерьерного убранства достаточно велик. Северная часть страны (Голландия в XVII в.) создала собственную национальную культуру, полную простоты и реалистичности. Ей соответствовали функциональные интерьеры с очень сдержанными украшениями, восходящие к традициям национальной резьбы по дереву,

такой близкой вкусам людей Северной Европы. Южная часть Нидерландов (Фландрия – Бельгия) испытывала влияние Италии и во многом приняла ее традиции, а следовательно, представительность и декоративность внутренних пространств, пышность деталей, характерных уже для барокко Италии той поры.

Северонидерландские интерьеры отличались простотой композиции, стены белились или были выложены боазерией до потолка, составляли единое целое с окнами и дверями. Основное внимание уделялось созданию уюта. Стилистическим решениям не была свойственна тектоника и выявление осей композиционного строя интерьера: наоборот, нидерландцы старались приспособить любую часть помещения для удобства жителей дома, из-за чего возникало впечатление случайности интерьера. Характерный для Ренессанса «пендант» – композиционная симметрия предметов – отсутствовала. Напротив, использовали единичные акценты: декоративные колонки в украшении дверей, столбы у кроватей, гермы у каминов и т. п. Везде в интерьерах проявлялась забота о мелких предметах и декоративных мелочах. Потолки в помещениях были простые, раскрашенные по шаблонам, с балками, естественного цвета дерева. Использовали также коробовые своды с люнетами. Полы были преимущественно из камня, уложенного в квадраты, шести- и восьмиугольники, иногда из дерева.

Колористика интерьеров заслуживает особого внимания: черно-белый пол, серые стены почти без декора, синие изразцы, голубая обивка мебели, серебряные люстры, почти всегда черные рамы для картин; в целом цветовое решение выдержано в холодных тонах. В интерьерах большую роль играли каминные изразцы из камня или облицованные голландскими синими изразцами, на которых основными сюжетами были путники, мельницы, лодки и т. д. Такие красочные интерьеры были темами живописных картин голландских художников Вермеера Дельфтского, Питера де Хооха, Франса Халса и др. «Золотой век» голландского жилища закончился в конце XVII века. В

следующий период господствует французский интерьер, заставивший почти забыть местные нидерландские особенности убранства интерьера.

Южнонидерландские интерьеры имели стены обтянутые тканями и завешанные большими картинами: из боазерии сохранился только карниз, венчающий композицию стены. Большое внимание уделялось гармонии колорита, включающего обивку стены, мебели с разнообразными подушечкам и т. д. Дома городского фламандского патрициата отличались зажиточностью и репрезентативностью [115].

XVII век стал временем наивысшего расцвета голландской мебели. От французской и немецкой мебели она отличалась исполнением и совершенством конструкции, в ней больше внимания обращалось на функциональные, нежели декоративные особенности. В истории стилей этот характер исполнения голландской мебели получил название «столярного стиля». Он предполагал демонстрацию материала, использование искусно подобранного дерева и интарсии, отказ от декоративной накладной резьбы.

Как во Франции, в Голландии ценили архитектурные формы мебели, но если в первой их проектировал Ж. Дюсерсо, то в Голландии – Ганс Вредеман де Врис (1527–1607), художник, который сыграл большую роль в истории голландского интерьера.

Наиболее популярной формой корпусной сундучной мебели был буфет геометрической конструкции. При его проектировании мастера отказались от украшений, красота буфета состояла в хорошем пропорциональном решении целого и частей.

Значительным достижением мебельщиков Голландии явилось создание двухдверного шкафа с рамочными обрамлениями прямоугольных филенок, с боков закрытого канелированными или украшенными орнаментами пилястрами с выдвижными ящичками на цоколе. Такие шкафы любил изображать в своих картинах Питер де Хоох (1629–1684).

Стол в голландских, так же как и в немецких интерьерах занимал центральное место. Тяжелая раскладная столешница лежала на толстых



точеных ножках, в которых доминировал мотив шара. Ножки стола внизу были соединены мощными балками – проножиями. В месте соединения столешницы с рамой-царгой располагалась резьба. Сами столешница и царга были гладкими.

Кресла и лавки имели совершенную эргономическую форму, а их пропорции были подогнаны под фигуру человека. Мягкое сидение опиралось на точеные ножки, подлокотники – на волнитообразные формы. Для обивки служил синий вельвет или тисненая кожа. Поздней ножки стали делать спиралеобразной формы и соединять проножиями. Формы кроватей севера и юга отличались друг от друга. Северное спальное ложе было подобно алькову, имело колонны с покрытием сверху, так называемым «небом».

В середине XVII века колонны стали закрываться материей, свешивающейся с «неба». Кровати южной части Нидерландов были по форме ближе к французским, то есть были задрапированы богатыми тканями, игравшими в их композиции основную роль [16].

## **5.7. Ренессанс в Германии**

Расположение Германии в центре Европы способствовало проникновению туда культурных веяний как с запада, так и с юга. Итальянцы, пересекающие Альпы, приносили идеи Возрождения, уже реализованные и проверенные в памятниках искусства их родины. В Германии же итальянцы встречали ремесло, которое своей старательностью и уровнем мастерства могло соперничать с итальянской «легкой работой» и одновременно привлекало педантичностью и точностью исполнения. В этом случае сотрудничество шло на пользу обеим сторонам.

Немецкие ремесленники в конце XV века еще сильно зависели от готики, но уже постепенно начали принимать идеи итальянского Возрождения, ориентируясь на высокие образцы, к тому времени освоенные своими заальпийскими коллегами.

Во главе немецких художников, смело начавших осваивать новый стиль, стояли Альбрехт Дюрер (1471–1528) и Ганс Гольбейн Младший (1497–1543). Но итальянский Ренессанс не мог быть принят немцами без изменений. Итальянцы предпочитали просторные интерьеры, в которых стены превалировали над оконными проемами, что давало больше места для живописи, фресок или картин большого размера. Камин при этом был декоративным акцентом интерьера, в редких случаях в нем разводили огонь для обогрева. Немцы жили в небольших, низких, укромных комнатах с кафельными печами, окруженными удобными лавками и стульями. Стены внутренних помещений имели иной декор, чем залы в итальянских палаццо. Для низких маленьких комнат больше подходила гравюра как по размерам, так и по стоимости. Не удивительно, что графика Дюрера и других мастеров Ренессанса, еще в общем готическая по форме, имела большой спрос.

В таких условиях итальянский Ренессанс мог включиться в культуру Германии только через его немецкие интерпретации. Сравнение французского и немецкого Ренессансов показывает разность этих культурных регионов.

Во Франции идеи Возрождения продвигали короли и аристократы, и там строились дворцы и королевские резиденции, в Германии носителями новаций культуры были купцы и городской патрициат, а основными типами зданий являлись городской дом и ратуша с торговыми рядами.

Во Франции масштаб строительству задавали замки-дворцы, их композиция, анфилады и отдельные помещения. В Германии, напротив, популярен был жилой дом с щипцовым фасадом и зарытыми балконами-эркерами, укромно-уютными комнатами на этажах. Во Франции архитектура определяла стилистику живописи и резьбы, диктуя им место в композиции.

В Германии, напротив, орнамент имел воздействие на архитектуру. Французское влияние в Германии было очень опосредованно, и осуществлялось в основном через офранцуженных итальянцев, которым перед приездом в Германию пришлось много лет проработать во Франции.

Немецкий и французский Ренессанс объединяет только резьба раннего периода, отличающаяся в деталях, поэтому очень редко можно перепутать искусство этих двух стран.

В немецкой готике существовала универсализация форм мебели на севере и юге страны, хотя мастера регионов отличались пристрастием к разным породам дерева. В Ренессансе разница стала более заметной. Южная Германия приняла Ренессанс раньше северной, последняя дольше пользовалась готическими формами. Южная испытала влияние Италии, Северная – Голландии и Франции (Бургундии). Наиболее своеобразные формы Возрождения создала Средняя Германия.

Из-за тридцатилетней войны (1618–1648) переход от раннего к позднему Ренессансу в Германии не состоялся, а во второй половине XVI века стало сказываться влияние итальянского барокко, что очень серьезно отразилось на формах немецкого Возрождения.

В Германии, подобно другим краям Европы, аристократическое жилище приблизилось к формам дворцовой архитектуры. Композиции дворцов приобрели осевой характер, стали строить башни и внутренние дворы, а в организации внутренних пространств «повторялись» итальянские палаццо. Но немецкий Ренессанс проявил себя не в великой архитектуре дворцов, а в малой архитектуре городского дома, который был результатом развития лучших образцов готического строительства с той лишь разницей, что внутренние пространства уже стали подчиняться единой композиции фасада, которая отличалась красивой обработкой щипца. Дома на севере были узкие, глубокие, экономично распланированные, с внутренним двором, который служил для получения света, передняя часть дома была жилой, задняя имела отдельный вход с параллельной улицы и предназначалась для складских помещений. Дома на юге Германии имели сводчатые сени, которые вели во внутренний двор, представленный как «интерьер под открытым небом» с аркадами, балконами и т. п. потолки в домах были низкими, а интерьеры уютными. Немецкое слово «гемютлихкейт» (Gemütlichkeit) точно

передает настроение этих комнат, для которых характерны: хорошие пропорции и практичность, деловитость в расстановке мебели, большей частью подвижной, доступность предметов, точные пропорции дверей и их правильное открывание. В раннем Ренессансе для архитектурных делений использовались пилястры и канделябрные колонны, в позднем – кариатиды и гермы, вырезанные из дерева. Широким применением дерева немецкий интерьер был близок к итальянскому, но в отличие от Италии откосы дверей и окон в Германии также выполнялись из дерева.

Детали немецкого интерьера были следующими: потолки в раннем Ренессансе были деревянные, балки тесаные плотничьим инструментом, а стало быть, скромно профилированные. Позднее стали использоваться более мелкие профили столярной работы, вплоть до деления на кессоны в виде ромба, креста и звезды. Столярные приемы работы позволяли изготавливать такое количество предметов интерьера, что немецкий Ренессанс называли «столярным Ренессансом». Реже можно было встретить сводчатое крестовое, коробовое, звездчатое перекрытие с гипсовым или живописным украшением.

Стены внутренних помещений чаще обкладывали деревом разного типа: от плотничьей обшивки в скромных домах, до столярных, мастерски выполненных облицовок с ордерным порядком деления, колоннами и пилястрами в богатых домах. В интерьерах на юге стены были выложены боазерией гладко обработанных смольных пород дерева. Такая боазерия целиком, от пола до потолка, закрывала стены, создавая с деревянным балочным потолком единую композицию. На севере боазерия занимала только нижнюю часть стены и выполнялась из дуба, была украшена глубокими профилями и резьбой с мотивами гербов, вооружения, трофеев, листьев, медальонов и т. п.

Линейный, выющийся растительный орнамент, также вазы, дельфины, волюты и рога изобилия, так называемый *ранкенверк*, широко использовались как декор. В поздний период Ренессанса использовался прямоугольный картуш со свернутыми, как будто из железа вырезанными

краями, этот орнамент называли *рольверком*. В композиции боазерии предусматривались порталы и оконные рамы, также украшенные растительными и животными орнаментами. Другим типом декорации был так называемый маурескорнамент – мотивы в дереве с интарсией, или гротескорнамент – гротескные мотивы, повторяющие росписи античных гротов – подвалов, или так называемый лаубверк, мотив канделябрного орнамента очень богатого рисунка. Главной целью завершения стен боазерией было создание теплого и уютного интерьера. Особое внимание уделялось архитектурной вставке в деревянную обшивку *эркер*ов – местечек, предназначенных для интимных дружеских собраний.

Полы изготавливались из кирпича, прессованной глины; на севере для тепла пол закрывали матами, коврами и т. п. Деревянный пол, выложенный крупными или небольшими дощечками (паркет), начал встречаться только в XVII веке.

Окна закрывались стеклом прямоугольной, шестиконечной или круглой формы, оправленным в олово, так называемыми «гомулками». Стекла обычно раскрашивали, наиболее частыми мотивами были гербы и цеховые знаки. Занавесок в окнах не было.

На севере Германии в домах устраивали камин (их формы копировали с голландских образцов) с высокими, украшенными навесами дымоходов, с резными аксессуарами: гербами, медальонами и т. п. На юге, напротив, использовали кафельные печи архитектурных форм с изразцами, раскрашенными в разные цвета.

Обустройство интерьеров немецкого Ренессанса зависело от индивидуальных вкусов заказчика и его финансовых возможностей, было удобным, очень разнородным, в нем отсутствовала классическая композиционная построенность и цельность [115].

Немецкие ремесленники украшали мебель резьбой с растительными мотивами, головами ангелов, дельфинами и грифонами. Античные мотивы потом были заменены масками и химерами маньеристического характера.

Немецкая ренессансная мебель, подобно французской, имела готическую конструкцию, которую «закрывали» ренессансные узоры. В северонемецкой мебели было много заимствований из фламандской и голландской мебели, в южнонемецкой – из итальянской. Первая выполнялась из дуба, вторая – из смолистых пород деревьев, фанеровалась интарсией из венгерского ясеня и так называемых «мазеров», тесаных из корня.

Конструкция северонемецкой мебели была тектоничной, мощной, с рамочными фасадами, украшенными богатой резьбой, филенками с мотивами как в боазерии. В орнаменте мебели преобладал канделябрный рисунок – лаубверк, наложенный на конструкцию рамы. Использование искусственных форм волют – рольверка – приводило к тому, что мебель стала «резкой» как в орнаменте, так и в рисунке, резьба сделала ее поверхности светотеневыми.

В XVI веке типичной стала мебель, украшенная фигуративной резьбой, представляющей исторические или библейские сюжеты. В XVII веке мебель приобретает композиционное единство: мотивы герм, кариатид и колонок акцентируют архитектурные деления конструкции. Этот стиль получил имя «стиля Вредемана де Вриса». Северонемецкая мебель еще в раннем Ренессансе имела архитектурные формы с богатыми пилястрами и колоннами, арками и тому подобным, в целом, была очень схожа с фасадами ренессансных строений. Городская мебель долго сохраняла ренессансные формы, даже тогда, когда в дворцовых интерьерах давно уже господствовало барокко. Виды и типы мебели были очень разнообразными. Выделялся среди всех этих форм шкаф. Это был двухдверный сундук на ногах в форме шаров с пилястрами или спиральными колоннами по бокам с накладными резными карнизами, богатым завершением и ящичками в цоколе. Немецкий шкаф с XVI века, так называемый *кабинетишранк* (от нем. *Kabinetschrank*), был популярен во всей Европе. Еще одним вариантом шкафа, известного и любимого с эпохи готики, был так называемый *штолленишранк* (от нем. *Stollenschrank*) – сундук на высоких ногах, с полкой или высокими цоколем

внизу. Его размеры отвечали его функции. В его изготовлении принимали участие столяры, резчики, токари, слесари, вместе создавая богатое декором изделие. Сундук в немецкой культуре использовался для сохранения белья и одежды в течение всего Ренессанса вплоть до конца XVIII века. В городских домах в XVII веке он заменял комод, а в XVIII веке – шкаф.

Столы, как правило, были нескольких типов: монументальный итальянский стол, а также французский с балюстрадами или колоннами, согласно образцам Дюсерсо. В зависимости от региона стулья выполнялись по образцам местных, итальянских или голландских мастеров. Одним из типичных кресел того времени был так называемый «стул Лютера», вертящийся вокруг своей оси, подобно современному офисному креслу, с деревянной спинкой, украшенной резьбой, и сидением, накрытым подушками. Лавка стала более сложной, нежели конструктивная готическая.

Спальное место того периода представляло собой кровать с балдахином на высоком сундуке. Столбы и изголовье были богато украшены резным орнаментом [16].

## **5.8. Ренессанс в Англии**

Начало Ренессанса в Англии пришлось на эпоху правления королей Генриха VII (1457–1509, 1485–1509 – король Англии) и Генриха VIII (1491–1547, 1509–1547 – король Англии) из династии Тюдоров. В это время появился новый тип жилого дома, который под названием «елизаветинского», просуществовал многие века и оказал влияние на архитектуру некоторых европейских стран.

В конце XV века закончились внутренние английские войны, а в начале XVI века (1539) король Генрих VIII подписал ряд важных законов, что привело к ослаблению позиции церкви, развитию торговли и в конечном счете – к росту строительства городов. Монастыри, которые после королевского эдикта перешли в руки светских дворян Генриха VIII, перестраиваются в частные жилые усадьбы. Парадные помещения в них

становятся основой комфортных помещений аристократических домов, что приводит к усилению аристократической моды на просторные и комфортные дома. На рубеже XV–XVI веков внутренние пространства замков и аристократических домов окончательно сложились в своей форме. В период правления Тюдоров (1485–1604) в Англию (частично через Францию) проникли традиции итальянского Возрождения. Архитекторы замков и усадеб к тому времени уже освоили классические формы, в то время как ремесленники продолжали быть верными готическому искусству, что привело к очень живописному слиянию готической конструкции с ренессансным декором. Такая мешанина отвечала вкусам заказчиков. Жилой дом эпохи Тюдоров возводился из дерева и кирпича. Масштаб интерьеров уменьшился по сравнению с готическими. Это была дань Ренессансу. В интерьерах имелись деревянные перекрытия, которые соединялись с боазерией, филенки в которой украшались известными готическими «складчатыми» узорами. Кроме готического орнамента применялись декоративные ренессансные медальоны над боазерией, что позволяет нам говорить о переходном стиле от готики к Ренессансу.

В середине XVI века после смерти Генриха VIII английская архитектура входит в период классического Ренессанса, так называемого «елизаветинского стиля» – времени правления дочери Генриха VIII Елизаветы I (1533–1603, 1558–1603 – королева Англии и Ирландии). Время ее правления иногда называют «золотым веком Англии». Действительно, это время великих драматургов: Уильяма Шекспира (1546–1616) и Кристофера (Кита) Марлоу (1564–1593), философа Фрэнсиса Бэкона (1561–1626) и других – период значительного признания авторитета Англии на мировой арене (разгром Непобедимой Армады, Ост-Индская компания). Жилые строения елизаветинского времени можно разделить на три типа: каменные, кирпичные, деревянные, частично дополненные кирпичом. В кирпично-деревянных (фахверковых) домах деревянные части конструкции стали богато украшать резьбой. В то время архитекторы ренессансных домов стали



проектировщиками внешнего и внутреннего пространств. Квадратная или прямоугольная композиция дома имела осевой характер, с двором, окруженным помещениями. Внешне дома были разными: с башнями, многочисленными щипцами, высокими трубами, выступающими из стен высоко вверх, эркерами и т. п. С домом гармонично сочетался сад или террасный парк с лестницами и балюстрадами, прудами и фонтанами. Во всем чувствовался покой и достоинство, приглашающее к домашнему отдыху.

План елизаветинского дома являлся логичным движением вперед по сравнению с планировкой средневекового дома. Холл утратил значение, хотя по-прежнему оставался главным двусветным помещением. Над ним могли размещать другие залы, например, так называемый «грейтчамбер». Около холла размещалось много различных помещений, что делало дом многофункциональным: появились отдельная столовая, спальни и т. д.

Усадьбы имели в целом правильные формы, формы каменных и кирпичных зданий были приведены к симметричной в форме буквы «Н» или «Е». Формы деревянных строений часто представляли собой замкнутый квадрат или прямоугольник с достаточно свободно поставленными крыльями около двора, который становился своеобразным внутренним пространством дома. Размещение комнат было совершенно произвольным и разнообразным; окна на внешнем фасаде и от стороны двора отличались друг от друга, наряду с небольшими окнами коридоров существовали большие окна эркером, рядом с обычным остеклением – богатые цветные стекла с геральдическими картушами и гербами.

В следующий период, при правлении короля Якова I (1566–1625), дом сохранил традиции предыдущего периода, но стал более регулярным в композиции и при повторении известного классического порядка и деталей. Выдающийся архитектор Высокого Ренессанса в Англии Иниго Джонс (1573–1652) был лучшим представителем этого периода. Индивидуальный в своем творчестве, он хорошо интерпретировал формы Ренессанса, которые

узнал во время учебы в Италии. В течение двадцати семи лет, с 1615 по 1642 годы, Джонс был главным придворным архитектором королей Якова I и Карла I (1600–1649, 1625–1649 – король Англии, Ирландии, Шотландии, Островов). Он применил свое знание произведений Палладио и Скамоцци при постройке домика королевы Куинс-хаус в Гринвиче. Традиционный английский холл утратил свое значение в Куинс-хаусе, включил в себя знаменитую спиральную «тюльпановую лестницу», связывающую этажи дома. На первом этаже размещались жилые и хозяйственные помещения, на втором этаже – спальни и галерея с видом на парк, служившая для досуга во время непогоды. Позднее она станет парадным залом дворца, включавшим галерею портретов предков и другие живописные полотна. Кухня была очень большой с несколькими подсобными помещениями. Тогда же выделился кренсенс – комната для хранения посуды и пребывания слуг. Из кренсенса в другие помещения были протянуты шнуры оповещения с номерами, чтобы слуги могли ориентироваться, из какой комнаты идет звонок. Работу в Куинс-хаусе пришлось прервать, когда в 1619 году сгорел Уайтхолльский дворец в Лондоне. В ходе восстановительных работ И. Джонс построил новый сдержанный и элегантный Уайтхолл, внутри решенный как витрувианская базилика. Свод единственного зала Уайтхолла известный фламандский художник Питер Пауль Рубенс (1577–1640) украсил живописью. Примерно в то же время И. Джонс проектировал капеллу Сент-Джеймского дворца.

В домах елизаветинского типа потолки были деревянными с балками, своды с гипсовыми геометрическими делениями, фигурными или растительными деталями. Эти композиции представляли собой плоские профили с кривыми и прямыми линиями. Они использовались в помещениях с низкими потолками; в высоких залах могли быть свисающие с потолка формы в виде сталактитов. Своды составляли единую композицию с камином и стенами. Декор стен носил свободный характер, занимая все свободное место, но никогда не составлял единства со всем остальным,

оставаясь как бы «сам для себя». Большие окна с цветным остеклением были украшением интерьеров. Стены часто обшивались деревом-боазерией, что было удобным с точки зрения как утепления, так и акустики. Композиции боазерии носили классический характер и была с пилястрами, цоколями, плоскостями простенков, на которые могли повесить картины. Распространенным был фриз с картинами над боазерией. Ее филенки украшались интарсией из дерева разных пород. Холл находился в одном из концов галереи, под стеной, отделяющей холл от прихожей-сеней. Стена, так называемая «скрин» (экран) в XVI и XVII веках по-прежнему оставалась характерным элементом холла, как функциональным, так и декоративным. Стены обшивали дубом, в соответствии с ордером добавлялись карниз, балюстрада, пилястры.

Центральным акцентом интерьеров стал камин, порталы которого были очень разнообразными, но архитектурными. В небольших залах строили каминные малых размеров, в больших они занимали большую часть стены.

Уже тогда порталы делали из камня, хотя иногда, как в эпоху Тюдоров, могли изготавливать из дуба. В эпоху Ренессанса использовали богатую каменную резьбу, но только как фриз над очагом камина. В деталях орнамента можно видеть много итальянизмов. Если к этому добавить ковры на полу, ткани на стенах, цветовые акценты в остеклении окон, особенно эффектные в эркерах, получится правдивый образ этих веселых, цветастых интерьеров, главной задачей которых стало создание частного жилого дома.

В более поздний период английский Ренессанс (стиль короля Якова I) уже не скрывал своих заимствований из итальянского Возрождения, но материал – дерево – типичный для Англии, привел к отличиям в рисунке деталей, которые в Италии создавались из камня и металла.

Англия в период Ренессанса проходит определенную стилистическую эволюцию. В начальный период оформление внутренних пространств кажется по-готически скромным и скупым, далее, во время Елизаветы, ренессансный декор только закрыл готическую в своей основе конструкцию,

а на следующем этапе короля Якова ренессансные мотивы Италии, Франции, Фландрии соединились в богатые формы, итальянские в своей основе, украшенные с французским изяществом и тщательно по-фламандски выполненные. В XVII веке в эпоху Оливера Кромвеля (1599–1658) англичане снова вернулись к пуританской суровости и простоте [115].

Мебель в период раннего Ренессанса была дубовой, резной, тяжелых форм (благодаря чему сохранилась до сегодняшнего дня), свидетельствуя о совершенстве ремесленного дела в Англии того времени. Типы мебели были те же, что и в остальной Европе. Характерной формой являлся сундук на высоких ногах (некий род креденса) и его различные варианты, которые станут типичной английской мебелью.

Каркасная мебель: столы, стулья, кровати – имели точеные и резные ножки или столбики, при этом резной орнамент имел глубокий светотеневой рельеф, контрастирующий с гладкими частями [16].

## **ТЕМА 6. БАРОККО. КЛАССИЦИЗМ**

### **6.1.Эпоха. Стиль**

В XVII–XVIII веках, от Ренессанса до Великой французской революции 1789 года, то есть в течение почти двух столетий, в европейской культуре существовало несколько стилистических направлений – барокко, рококо и классицизм.

При всем различии интерьеров раннего, Высокого, позднего итальянского, немецкого, английского Ренессансов все же можно говорить об определенной общности европейского Ренессанса, о том общем, что мы называем красотой и гармонией эпохи Возрождения XV–XVI веков. Напротив, в XVII и XVIII веках в разных частях Европы существовало большое разнообразие форм и стилистических вариантов в интерьерном решении внутренних пространств. Для этих веков определяющим стало соседство и соперничество двух стилей, вышедших из позднего Ренессанса, –

барокко и классицизма. Они оба имели общий ренессансный корень, но свободный дух барокко и строгие ограничения классицизма сделали стили непохожими друг на друга.

В течение двух названных столетий Европа пережила многое: от религиозных войн до социальных революций – при этом в XVII веке в некоторых странах еще продолжалось Возрождение (Англия), а XVIII век стал временем науки, Просвещения и Великой французской революции.

Следует отметить, что XVII–XVIII века прошли в Европе под знаком религиозной контрреформации, которая способствовала особому подъему мистического чувства, синтезу западных и восточных культурных традиций как в храмовом зодчестве, так и дворцовом интерьере.

Абсолютизм XVII–XVIII веков стал новой формой государственного устройства. Уже с середины XVI века имперская власть сосредоточила в своих руках политические и экономические силы, но к XVII веку ее мощь достигла такого уровня, что, например, во время правления короля Людовика XIII (1601–1643, 1610–1642 – король Франции) культура Франции стала напоминать период позднего Возрождения в Италии: король и кардинал де Ришелье, министр финансов Кольбер стали щедрыми меценатами. Они покровительствовали художникам, поставили на широкую ногу ремесленное производство, способствовали росту художественных собраний, давали художникам стипендии для поездки в Италию, в Рим. Были созданы новые условия для развития наук, открыта Королевская Академия и учебные заведения типа Сорбонны. Франция вышла на авансцену европейской культуры, а Париж стал центром культуры и искусства.

Во второй половине XVIII века в Европе появилась новая идеология, опирающаяся на традиции античного Рима и связанная с археологическими открытиями Геркуланума и Помпей (1748), подкрепленная теоретическими работами И. И. Винкельмана, оценившего в своей книге «История искусства древности» (1764) античные формы как вечные формы общечеловеческих идей. Античность и «римское мышление» стали девизом нового человека. На

основе античных норм классицизм выдвинул правила строгости декора, который до этого в интерьерах рококо свободно располагался в пространстве.

В XVII–XVIII веках итальянские, французские, немецкие художники и архитекторы свободно работали в разных странах, тем самым «прививая» новые стилистические формы во всей Европе. Круг заказчиков к XVIII веку так же расширился, к королевскому двору и аристократии добавился новый «меценат» – зажиточный горожанин, который порой по великолепию заказываемых построек конкурировал с ними [4, 18].

## **6.2. Итальянское барокко**

Стиль итальянского барокко своими корнями уходит в высокое и позднее итальянское Возрождение, где главенствовали две архитектурно-дизайнерские школы – декоративная Микеланджело и академическая Андрео Палладио. Наследники Микеланджело стали проводниками стилистики барокко, Палладио – классицизма.

Основным типом сооружений в Италии оставался дворец. Внутреннее пространство дворца – это, в первую очередь, череда парадных залов. Порядок их связи между собой приобрел ярко выраженный иерархический характер. Открытой стала система взаимопроникновения внутреннего и внешнего пространства. Дух независимости архитекторов барокко выразился в свободной композиции плана, в разнообразии форм фасадов и интерьеров, в новых оригинальных архитектурных деталях, а прежде всего, в организации больших пространств. Известная простота и равновесность композиции с классической симметрией и умеренностью, логикой форм и делений, характеризующих поздний Ренессанс, оказалась замененной в барокко «большим орденом» с сильными контрастами света и тени, выступающими профилями и рельефными акцентами, капризными деталями и необычной перспективой. Барокко также отказалось от одноцветных и

двухцветных стен Ренессанса в пользу живописных контрастных композиций, полных глубокой динамики форм.

Искусство барокко, несмотря на его укорененность в ренессансной культуре, воспринималось как более радикальное новшество, чем классицизм. Барокко резко критиковали с позиций Ренессанса как современники, так и в последующие поколения. Барокко стало знаком необычности вещей, их сверхприродности. По мнению некоторых ученых, само название стиля связано с итальянским словом *barocca*, обозначающим раковину неправильной формы [4]. В период барокко работали великие творцы-архитекторы, которые создали необычные планировочные решения городов и выдающиеся произведения архитектуры, новые оригинальные детали. Барокко создало дворцы и виллы, объединенные с естественной природой. Драгоценная оправа павильонов, террас, галерей, гротов, фонтанов, каскадов превратила природу в неповторимые сады и парковые комплексы.

Одним из главных центров развития архитектуры барокко в 1600–1700 годах стал Рим, в котором ярче всего проявились характерные черты барочной композиции: репрезентативные объемы, большие размеры ансамблей и внутренних пространств. В Риме черпали свое вдохновение итальянские и иностранные художники. Дворцы Рима, Венеции, Болоньи, Генуи, Неаполя, Милана стали образцами для европейской архитектуры.

Дворцы барокко стали следующим этапом развития ренессансных палаццо «золотого века» Рима. В композиции проявляются следующие новые элементы планировки и внутренних пространств:

- 1) Большой вестибюль с парадной лестницей.
- 2) Центральный двор с пониженным главным фасадом, что открывало вид на ось паркового ансамбля на противоположной стороне дворца.
- 3) Большой зал с богато расписанным потолком.

4) Анфилада парадных интерьеров со сводами, украшенными лепкой, стенами, облицованными зеркалами и цветным мрамором, с жирандолями и канделябрами, резной мебелью и картинами.

В интерьерах использовались новые материалы, например фарфор для филенок и панелей. Барочные интерьеры были больших размеров, которые еще зрительно увеличивались живописными перспективами и эффектами, достигаемыми с помощью цветовой палитры, инкрустаций, колористических многоцветных тканей, стекла и хрусталя. Одним из обязательных помещений жилого дома была библиотека, заполненная книгами в золотых переплетах и часто портретами, вмонтированными в стены или свободно (живописно, шпалерно) висящими на ней.

Барочные интерьеры из-за своих больших размеров и театральных иллюзий были лишены черт жилых помещений. Только на полуэтаже-мезонине помещения имели жилой характер, поскольку были невысокими, меньшими по размерам и выделенными из анфилад.

Южный климат Италии позволял проводить много времени на воздухе, в садах и лоджиях. Их использовали в основном в торжественных целях владельцы импозантных дворцов. Целям жилья более отвечали виллы, построенные вблизи городов и служившие частными резиденциями.

Виллы проектировали знаменитые итальянские архитекторы, например Доменико Фонтана (1543–1607) и Джакомо делла Порта (1535–1602). Они создали новый тип жилья для духовных лиц и аристократии. В период барокко Рим застраивался в основном на склонах Фраскати, более всего защищенных от малярии. Самой красивой из построек тех мест является вилла Альдобрандини, кроме нее известность получили виллы Де Эсте, Пия, Медичи, Памфили, Боргезе. Интерьеры вилл формировались на основе анфилад, без коридоров, а если говорить о богатстве украшения, то они значительно уступали барочным дворцам, что позволяло создать в них атмосферу жилого дома.



К авторам вилл раннего барокко можно отнести Джакомо Бароцци да Виньолю, который, хотя и написал трактат о классических ордерах, но принадлежал к плеяде мастеров позднего Ренессанса, а кроме того, был создателем храма Иль Джезу, а стало быть первого барочного интерьера и экстерьера, прототипа многих барочных храмов Европы.

Высокое барокко набрало выразительную силу в строениях и скульптуре, декоративной резьбе Джовани Лоренцо Бернини (1598–1680), а завершающий этап стиля с усиленными иллюзионистическими эффектами и мощно выгнутыми формами более всего характеризует творчество Франческо Борромини (1599–1667). Наиболее значительными произведениям этих гениев барокко явились храмовые интерьеры, в которых основные принципы барокко заявили о себе выразительно и ярко [115].

### **6.3. Классицизм во Франции второй половины XVII века**

Франция второй половины XVII века создает свой неповторимый стиль, отличный от итальянского барокко, который многие исследователи называют то барочным классицизмом, то классицизирующим барокко. Дизайн интерьера второй половины XVII века нашел свою опору в развитии мануфактур. Это можно считать заслугой министра двора короля Людовика XIV (1638–1715, 1643–1715 – король Франции) Жана-Батиста Кольбера (1619–1683). В период 1663–1672 годов ежегодно появлялись какие-нибудь новые мануфактуры: ткацкая, шелковая, гобеленов, мебели, предметов искусства, стекла, зеркал, которые по качеству исполнения сразу стали конкурировать со знаменитыми венецианскими. Развивались также многочисленные мастерские по изготовлению кружев, золотых и серебряных изделий, до этого времени закупавшихся исключительно за границей. Большим событием стала покупка Ж.-Б. Кольбером мануфактуры братьев Гобеленов, семьи красильщиков шерсти из Реймса, поселившейся в Париже. Одним из достижений Гобеленов было открытие ярко-красного красителя.

В 1667 году Кольбер заложил Королевскую мануфактуру мебели и тканей, чтобы быть независимым от импорта из Нидерландов [4]. Руководителем мануфактуры стал художник и дизайнер интерьеров Шарль Лебрен (1619–1690).

Кроме названных мануфактур, были известны похожие производства в Лувене и Савонри. Ткани выполнялись в городах Бове, Седане и Абюссоне. Это были известные шелка, украшенные серебром и золотом. Имя красильщика Гобелена, которому принадлежало производство ковров в Париже, позднее перешло на название самих тканых стенных украшений, которые были названы гобеленами. Они ткались по той же технике, что и средневековые ковры-аррасы, и сначала по ренессансным образцам. Позднее рисунок стал более свободным, как основной мотив барокко, – орнамент из листьев и цветов. Гобелен второй половины XVII века впервые стал играть роль монументального акцента в композиции интерьера, соединяясь со стеной как архитектурный элемент. Период понимания гобелена как простого украшения закончился. Достаточно распространены были гобелены со сценами из жизни короля.

В силу климатических условий внутреннее пространство значило для Франции гораздо больше, и оно играло иную роль, чем в итальянских усадьбах, поэтому французская архитектура интерьеров отличается от итальянской.

Французский классицизм разительно изменил систему архитектоники и деталей убранства интерьеров. Во-первых, значительной трансформации подверглись ренессансные кессонные своды, предпочтение стало отдаваться сводчатым перекрытиям. Во-вторых, выразительным средством внутреннего пространства стал карниз, отделяющий своды и стены. Своды своей массой довлеют в интерьере, в центре их часто украшали иллюзионистические живописные сцены, как, например в зале Аполлона в Версальском дворце. Более легкие сомкнутые своды были плоскими и без делений, дополненные широкой рамой (падугой) с акцентами на углах. От половины XVII века

ренессансный балочный свод уже не использовался в интерьерах богатых дворцов. Наиболее популярными стали зеркальные (сомкнутые) и коробовые своды, которые покрывали стукковой (смесь гипса, алебаstra с мраморной мелкой крошкой) лепкой.

Стены интерьеров имели деления, подчиняющиеся слегка видоизмененному в сравнении с римским обычаем классическому ордеру. Превалировали коринфские пилястры, каннелированные или гладкие, частично украшенные валиком или растительным орнаментом, что типично для убранства интерьеров Франции. Использовался также ионический ордер с волютами, поставленными слегка под углом и соединенными свисающей гирляндой. Карнизы имели множество членений и консолей. Стены делились пилястрами, единичными или сдвоенными колоннами, что стало типичным для французских интерьеров, особенно после использования этого мотива Клодом Перро (1613–1688) в колоннаде восточного фасада Лувра.

Стены завешивались гобеленами мануфактуры Гобеленов с богатыми бордюрами, подобными живописной композиции, и обивались разными тканями: известными еще со времен Людовика XIII шелками (итальянскими, испанскими), французскими аксамитами (ворсистая ткань из шелка, напоминающая бархат, часто узорчатая с золотой или серебряной нитью), венецианскими, китайскими, французскими брокатами (золотая или серебряная парча, протканная рисунком), а во времена Людовика XIV так же легкими шелковыми французскими тканями с крупным рапортом. Рисунок тканей в отличие от спокойного и выразительного ренессансного стал тяжелым, спутанным и заполняющим всю поверхность растительными мотивами, птицами, ламбрекенами, лентами, листьями аканта. В тканях использовались золотые и серебряные нити, тем самым обогащая их колорит, но уплотняя до жесткости тканое полотнище. Стены обивали также тисненой кожей – кордыбанами.

Эволюционировала также стенная боазерия – деревянная обшивка поверхностей внутренних помещений. Ренессансная боазерия с

архитектоническими делениями превратилась в рамочную, вместо натурального дерева стали использовать вощенное. В более поздний период боазерию покрывали живописным лаком со шлифовкой.

Стены парадных помещений обкладывали также цветным мрамором, зеркальными панелями со множеством делений для создания контраста. Также часто использовали позолоченную лепку из стукко. В повседневных помещениях стены штукатурились гипсово-известковым составом, причем детали декора, вместо камня, выполнялись из гипса или дерева.

Мотивы архитектурного декора во второй половине XVII века подверглись большим изменениям в сравнении с периодом правления Людовика XIII. Они приобрели более утонченный характер, а профили усложнились.

Масштаб декора зависел от высоты его размещения: на стенах, антаблементах, на сводах, а также различные материалы – стукко, гипс, мрамор, а также дерево для изготовления боазерии и мебели. Существовал целый арсенал декоративных форм этого времени, принадлежавший художникам мастерской Шарля Лебрена.

Излюбленными мотивами были, прежде всего, символы короля, а также львы, орлы, грифоны, галльские петухи, трофеи и военные атрибуты, музыкальные инструменты, человеческие фигуры правильных пропорций, ленты, венки, листья дуба, лавра, аканта, гирлянды и раковины. Кроме вышеназванных использовались классические элементы, интерпретированные в формах стиля барокко: жемчужины, дентикулы и т. п. В карнизах обращал на себя внимание смелый рисунок и богатая декорация архитрава. Картуш, модный в архитектуре стиля Людовика XIII, утратил характер гербового щита и использовался мало. Популярными стали гротески, ленты, выющиеся растения. Эмблематические знаки короля Людовика XIV заняли главенствующее положение: ими украшали двери, каминные, светильники, репрезентативную мебель. Знаки, символизировавшие «короля-солнце», были разнообразны: две буквы «L», повернутые друг к

другу или мастерски сплетенные и выгнутые, солнце и ангельские, женские головки в ореоле лучей света, лилии с заглавными буквами имени короля. Характерно использование в декоре покрытого орнаментом ламбрекена – вырезанных фигурно и свисающих пластин, которые преимущественно проектировали для украшений из ткани и кружева, но позднее стали применять также в деревянной и каменной резьбе и лепке.

Окна в дворцовых интерьерах часто были высокими: от пола до потолка, так называемые порте-фенетре, с небольшими прямоугольными внутренними стеклянными делениями. Двери были тяжелые и высокие, преимущественно двусторонние в больших помещениях, односторонние – в малых, с филенками разного размера и характерных пропорций. Обрамление дверей, особенно так называемые субрапорты (или десюдепорты) над дверями принадлежали композиции всей стены и вместе с дверями составляли главные композиционные акценты дизайна интерьера. Очень часто принцип симметрии, которому неуклонно старались следовать во второй половине XVII века, приводил к появлению «пенданта» – второго симметричного элемента интерьера: еще одной двери либо окна. При этом то и другое могло быть только декоративным подобием своего двойника: за дверями и окнами в таком случае, например, устраивали шкаф.

Неизменной частью интерьера, так же как во времена средневековья и Ренессанса, продолжал оставаться камин, который занимал значительную часть стены. Рама камина была часто украшена кариатидами, над ними размещалась резьба, создающая вместе с камином целостную композицию стены. Примером такого выдающегося решения композиции интерьера с камином является зал Войны в Версале. Каминная рама, сделанная из зеленого мрамора, была с двух сторон украшена волютами и лежащими полуфигурами, над камином размещен большой резной овал из белого мрамора с изображением Людовика XIV на коне.

Полы во второй половине XVII века предпочитали изготавливать из двухцветного мрамора, хотя сохранялось и прежняя традиция выкладывать

пол керамической плиткой белого, голубого, желтого, зеленого цветов. В более ранний период в ходу также была итальянская плитка, покрытая белой оловянной глазурью с цветным орнаментом. Деревянные полы – паркет из разных сортов дерева, появились во Франции в конце XVII века (дворец Тюильри, 1679), и достигли своего расцвета в позднем барокко. Тогда они представляли собой роскошные композиции, по характеру декора и богатству материалов соответствующие украшению сводов и стен залов. В XVII веке паркет имел геометрический, частично растительный орнамент и выполнялся в технике интарсии из ценных пород древесины, включая черное (эбеновое) дерево.

При этом надо подчеркнуть особую роль архитектора-дизайнера в создании дворцовых пространств, поскольку проектировщик был не только концептуалистом, но и своеобразным режиссером создаваемых интерьеров, который должен был предвидеть все изменения, которые могли быть произведены в парадных помещениях во время проведения дворцовых празднеств и церемоний.

Во Франции во второй половине XVII века проявляются влияния Востока, которые усилили величие и роскошь королевских апартаментов, расширили репертуар декоративных мотивов и форм [115].

Элементы классицистического декора внутренних дворцовых пространств во второй половине XVII века ярче всего представлены в интерьерах королевского Версаля, который стал образцом для аристократических резиденций не только Франции, но и всей Европы. Над интерьерами Версаля работала плеяда выдающихся мастеров: живописец Шарль Лебрен, автор восточного фасада Лувра, и антиковед Клод Перро, создатель дворца в Блуа, и Мезон-Лаффитт Франсуа Мансар, а также великолепный знаток классических правил, принявший участие в строительстве Версаля, Жюль Ардуэн Мансар (1646–1708). Стил, который сформировался в период правления Людовика XIV, прошел все этапы

развития – от тяжелого представительного до свободного, но торжественного декоративного.

Центральной частью композиции Версальского дворца являлась спальня короля. Она располагалась на главной оси мраморного двора. Придворный этикет предполагал, что важные приемы проходят в королевской спальне, а утренний подъем и уход ко сну сопровождается пышной церемонией в присутствии гостей, дам и кавалеров, составляющих свиту короля-солнце.

Дизайн интерьера королевской спальни имел классицистическую композицию с пилястрами, карнизами, коробовым сводом, а также ложем на возвышении в несколько ступеней и балдахином сверху. Подход к королевской кровати по всей ширине зала «охраняла» балюстрада. Формы парадной постели и тронного места Короля-солнце были очень близки друг другу. Семантика светила, каждый день встающего, чтобы осенить свою страну лучами, и заходящего за горизонт с наступлением темноты, была заложена не только в этикетном ритуале Версаля, но, что очень важно, в планировочном решении, композиционном порядке украшения интерьеров. Для сравнения можно вспомнить, что во дворце испанских монархов на главной оси размещалась каплица, что соответствовало религиозной идеологии Габсбургов XVII века.

Одним из главных дворцовых помещений всегда считалась галерея, которая в Версале превратилась в знаменитую «зеркальную галерею». Это вытянутое в длину помещение с чередой окон по внешней стене. Окна также были и на противоположной стене, но они были выполнены как зеркальная имитация по образцу реальных окон галереи. Это знаменитый принцип «пенданта» французского классицизма. К зеркальной галерее с двух сторон примыкают красивейшие залы дворца – с одной стороны зал войны, с другой – зал мира.

Если версальский дворец можно считать примером загородной резиденции правящего монарха, которой стали подражать аристократические

фамилии всей Европы, то наиболее распространенным городским домом второй половины XVII века в пределах столицы во Франции становится отель. Отель – это особая форма городской виллы, защищенной от шума улиц рядом композиционных новшеств. Так, например, на фасадной части дома размещались кухня и гардероб, а жилые и парадные помещения скрывались в его глубине и были обращены на внутренний двор. Парадный вход, лестницы и комнаты, через которые гости следовали в зал-салон для приемов, являлись главным элементом композиции отеля. Лестницы часто становились особыми монументальными помещениями с широкими, двойными маршами, с тяжелой балюстрадой, обеспечивающей безопасность входящей веренице гостей. Также имелись малые боковые винтовые лестницы, но они оставались скрытыми между помещениями и служили для домашнего частного использования. Внутренние помещения были различных форм: прямоугольные, овальные, круглые. Планы отелей, как правило, несимметричные и состоящие из трех элементов – спальни, кабинета, салонов.

По характеру внутренние помещения зажиточных городских домов напоминали дворцовые, но их формы и детали декора были сильно упрощены и исполнены из более скромных материалов. При этом чаще всего мещанская мебель продолжала оставаться ренессансной или приближалась к мебельным формам, основанным на голландских образцах времен Людовика XIII.

Во второй половине XVII века в эпоху Людовика XIV формы дворцовой мебели поднялись на высоты декоративно-прикладного искусства. Ремесленники стали делиться на эбенистов – тех, кто выполнял сложную инкрустированную мебель (черным деревом, слоновой костью, перламутром, панцирем черепахи, серебром, медью, бронзой, оловом); конструктивистов, выполнявших корпусную мебель – столы, кресла, кровати и тому подобное; и так называемых кресельщиков, изготовителей стульев и кресел. Среди выдающихся французских «эбенистов» XVII века следует назвать Андре Шарля Буля (1642–1732). Славу мастеру принесла тонкая и сложная декорировка мебели золоченой бронзой. Любимыми мотивами А.-Ш. Буля



были акант, маски, головы, фигуры, гротески. Он использовал металл в рамках, карнизах, обрамлении. Буль, кроме того, считается автором таких форм мебели, как бюро и комод.

В одно время с Булем работали такие знаменитые мебельщики, как Жиль Мария Оппенор (1672–1742), использовавший цветочные голландские мотивы, и Жак Каффиери (1678–1755), мастер резьбы по металлу. Под влиянием Нидерландов мебельщики начали ценить фактурный рисунок слоев дерева, что привело к появлению конструктивных новшеств, связанных с добавлением деталей из древесины иных пород. Главной чертой мебели времен Людовика XIV была ее монументальность и использование архитектурных деталей.

В это время происходит размежевание дворцовой и мещанской мебели – если для дворцов она была роскошная, инкрустированная эбеновым деревом, серебром, слоновой костью и черепахой, то для городских домов – из орехового дерева со скромной резьбой и очень консервативных форм [16].

#### **6.4. Рококо во Франции**

Искусство времени правления во Франции опекуна (регента) малолетнего короля Людовика XV (1710–1774) называют в истории искусства «стилем регентства». Это период продлился с 1715 по 1737 годы.

Среди выдающихся художников периода Регентства следует отметить главного архитектора королевского двора Жиля-Мария Оппенора и живописца Антуана Ватто (1684–1721), кроме них, Жермена Габриэля Боффрана (1667–1754) и Роберта де Котта (1656–1735), строителей отелей, а также живописца Франсуа Буше (1703–1770). Знаменитыми мебельщиками были Шарль Крессен (1685–1768) – первый эбенист и резчик двора Филиппа II Орлеанского (1674–1723), также Жан Франсуа Эбен – эбенист короля, Жак Каффиери, известный гравировщик бронзы. Следует к этой плеяде добавить братьев Мартин, которые были умелыми лакировщиками.

В середине правления Людовика XV большое количество проектов по украшению двора и аристократических дворов выполнил Жюст Орель Мейсонье (1675–1750), художник, наделенный большой творческой фантазией.

Период регентства правильнее было бы считать ранним периодом стиля рококо. Для него по-прежнему были характерны парадные помещения с тяжелой мебелью и большим симметрично расположенным декором. Но постепенно в стиль приходит легкость, изогнутые формы, облегченный орнамент невысокого рельефа. Это свидетельствует о завершении стиля Людовика XIV и начале нового, который назовут стилем Людовика XV, или стилем рококо.

Название «рококо» (фр. *rococo*) происходит от французского слова *rocaille*, которое имеет связь с архитектурой скалистых гротов и фонтанов. Слово означает декоративный мотив, который своими переплетающимися формами напоминает раковину.

Итальянцы критиковали рококо, отождествляя его с архитектурными деталями, полными излишеств, вторичными и свидетельствующими, по их мнению, о провинциальности художника. Но дело не только в деталях, но и в особой планировке строений рококо, их расположении, окружении, а также в общей композиции интерьера. Монументальные формы зданий уступают место интимным, небольшим, особенно это было свойственно интерьеру и мебели. Характерные для времени Людовика XIV большие анфилады с огромными окнами от пола до потолка и дверями, парадными лестницами со сложными перекрытиями уступают место скоплению маленьких, сравнительно невысоких, с легким асимметричным декором, уютных помещений, приятных, рафинированно-изящных, утонченных, нередко округлых форм с небольшими окнами и дверями, со свободно расставленной мебелью.

Архитектура внутренних пространств рококо стала внешним выражением культурных перемен, которые наступили во Франции после века абсолютизма Людовика XIV. Повседневный уклад аристократической жизни

кардинально изменился. Стали привычными встречи в узком кругу близко знакомых людей в небольших рокайльных салонах. Расширился интерес к любительскому творчеству – занятиям живописью, музыкой. Большое значение придавалось вкусу. Клод Адриан Гельвеций (1715–1771) писал, что лучше иметь вкус, чем ум. Изменился масштаб помещений, и, следовательно, деталей, составляющих его композицию. Вошло в моду искусство Китая и Японии. Контакты с Востоком во Франции были налажены уже при Людовике XIV, но только в начале XVIII века восточные мотивы (экзотические птицы и цветы, маски, божества, змеи и драконы) стали активно включаться в интерьерное убранство для создания атмосферы домашнего уюта и беспечного отдыха. Для меблировки и боазерии интерьеров стали использовать новые материалы – лаки, папье-маше, а также фарфор. Фарфор оказался дорогим и значительным открытием эпохи рококо. В это время было затрачено много усилий для открытия секретов его производства и заложены мануфактуры по его изготовлению [4].

Художественное решение интерьера получило свою внутреннюю логику. Перекрытия отчетливо стали потолками, легкими, не отягощающими стены верхними пределами интерьеров, маскирующими конструкции. Мягкость, подвижность интерьерных форм достигалась за счет округления прямоугольных завершений вертикалей и горизонталей или использованием круглых планировок помещений, а также фасетными гранями (*падугами*), обозначающими переход от стены к потолку. Плоские потолки были в большей части гладкими, светлыми, живописью украшались только падуги или угловые части сводов.

Стены внутренних помещений имели деления, совершенные по пропорциям и чувству гармонии, при этом скрытая асимметрия была их внутренним качеством. Классические пилястры и карнизы встречались по-прежнему, но зрелое рококо превращало, например, пилястры в безордерные лизены. Композиция интерьеров начиналась с деления стен на поля, в которые входили окна, двери, зеркала и шкафы. Последние становились

детальями одной общей композиции как включенные в нее элементы. Стиль рококо последовательно проводил идею композиционного единства стен, потолка и пола.

Стена обычно делилась на цокольную часть, по высоте равную спинкам невысоких кресел. Венчающий стены легкий карниз мог быть вогнутым или опущенным до бордюра стены, так, что он необязательно выявлял границу стены и потолка. Нижняя цокольная часть стены, чтобы предохранить мебель от повреждений, обычно была обложена плоской гладкой боазерией, редко при этом украшавшейся орнаментом. Поля стены, так называемые панно, были обрамлены бордюрами (рамками), обычно позолоченными, с изогнутыми углами. На бордюрах и между ними изображались мотивы цветов, раковин, розеток, сеточек.

В стиле Регенства рама каждого поля, плавно изогнутая вверху и по углам, располагалась в композиции симметрично. В стиле же рококо господствовала произвольность композиции рам в отдельных полях при сохранении необыкновенно тонкого общего равновесия. Композиции интерьеров строились на умелом использовании как прямых, так и волнисто-извивистых линий. Таким образом, произвольная и динамичная композиция создавала нечто подобное скальным фантазиям, полным раковин, пейзажных мотивов с пальмами, драконами и т. д. Художники рококо в совершенстве умели пользоваться лепкой для украшения потолков и стен. В некоторых случаях это могла быть резьба, при этом сохраняли натуральный цвет древесины, лишь слегка покрывая ее защитным слоем.

Интерьеры рококо были светлыми, даже сияющими в своем колорите. В окраске стен часто использовались белила, а для бордюров, карнизов, декора – позолота. Некоторые поля заполнялись живописными композициями, гармоничными и богатыми по цветовому строю.

Стены часто закрывали тканями. В период рококо французское ткачество достигло высокого уровня, стало известным во всей Европе. Архитектурой занимались выдающиеся художники, и она отличалась

разнообразием используемых материалов и техник, совершенством образцов, разрабатываемых выдающимися художниками. Часто в полотно вплетались золотые и серебряные нити. Мануфактуры Франции изготавливали разные ткани: дамаст, парчу, аксамиты, велюр, плюш шелковый и шерстяной, а также тафту. Рисунок тканей был легким, цвета спокойными, деликатными. Тиражированные образцы использовались как фон, покрытый сеткой, полосками или розетками, или как рисунок орнамента на первом плане: вазоны, растения и цветы, птицы (лебеди, фазаны и т. п.), нередко образцами выступали общеизвестные пейзажные мотивы. Модными были ткани с китайскими мотивами, они применялись для декора стен, а также для обивки мебели, а главное для ширм и экранов. Также была популярной обивка мебели тафтой, ее называли «петит поинт» (маленькой безворсовой). Стены могли обивать, кроме того, еще китайской бумагой. Тщательно обрабатывали оконные и дверные откосы. Окна занимали всю высоту стены, казались стройными, что подчеркивалось еще мелким остеклением, чаще вытянутыми маленькими прямоугольниками. Богатые занавески и ставни создавали покой во внутренних помещениях дома.

Двери также были вытянутых пропорций, состояли из филенок, из которых верхняя была значительно больше, чем нижняя. Двери обычно венчались субрапортом (десюдепортом) высотой до потолка. В субрапортах размещалась низкие рельефы или картины. Двери украшали так же, как и бордюры на стенах.

Рокайльные каминные и печи можно назвать живописно-скульптурными композициями. Несмотря на изящество многочисленных деталей (обрамления, ножки, рельефный и расписной кафель), они имели функциональный характер. Эти отопительные устройства были неотъемлемой частью общего решения дизайна интерьера.

Полы предпочитали паркетные, их фактура и орнамент соответствовали украшению стен и потолков, создавая одно художественное целое.

Больших дворцовых резиденций в период рококо было возведено не много, в основном перестраивали старые и предпочитали возводить небольшие загородные резиденции и дома для проведения времени с избранной компанией близких друзей и знакомых. Дополняли эту типологию дома предназначенные для отдыха и развлечений павильоны, эрмитажи, охотничьи домики в лесу.

Во французских городах XVIII века мещанские дома строились по образцам парижских отелей. Но по функциям, материалам и декору они были совсем другими.

Дизайнер интерьеров рококо был одновременно и проектировщиком мебели: эти специализации объединились, что в общем-то объяснимо для эпохи стилистической выверенности и единства интерьера и архитектуры, интерьера и декора, интерьера и мебели [16, 115].

Переход от монументальных форм классицистической мебели к формам выгнутым, изогнутым начался уже на рубеже XVII–XVIII веков. В XVIII веке мебель в значительной степени стала мобильной: ее могли переносить из помещения в помещение и перевозить, например, из городских в пригородные резиденции. Мебель периода Регентства еще тяжелая, но уже с ножками в форме буквы «S», не связанная перемычками, но еще не избавившиеся от определенной монументальности. Мебель рококо стала легкой с волнообразными линиями. Эбеновое дерево и техника маркетри оказалась заменены целиком новой техникой интарсии. Интарсия напоминала маркетри, это был тот же самый процесс вырезания и подгонки друг к другу дерева разных пород, но с той лишь разницей, что декор не вырезался парами, как это, например, делалось в маркетри мебели А.-Ш. Буля. Поверхность мебели благодаря интарсии стала более цельной, ровной, спокойной.

Для обкладки краев мебели, ручек, замков использовали бронзовую ковку. Мотивами резьбы в бронзе были раковины, головы и женские бюсты (гермы), листья аканта, иногда восточные мотивы — драконы, обезьяны,

пальмы и т. п. Для фанеровки использовались различные экзотические и местные породы дерева – палисандр, амарант, туя и розовое, оливковое, апельсиновое, грушевое деревья; для каркасной мебели – твердую местную деревисину, в основном орех. В интарсиях присутствовали геометрические, растительные, фигурные мотивы. Фон выкладывался из маленьких кусочков фанеровки. Бронзовые накладки при несимметричном рисунке компоновались вместе с интарсией.

Кроме фанерованной мебели пользовалась популярностью лаковая мебель, которую сначала импортировал Китай, а потом каркасы начали изготавливать в Европе и высылать на восток. Поскольку это требовало слишком много времени, был найден способ замены китайского лака французским. Роберт Мартин, портной из предместья Парижа, вместе с тремя своими братьями нашел собственный способ изготовления лака. Братья Мартин стали так называемыми «вернисерами» – лакировщиками, которые первоначально использовали лак для покрытия карет и паланкинов, а позднее стали использовать для лакирования мебели. Лакировать мебель стало модным во Франции, а оттуда мода распространилась в другие земли, особенно укоренилась в Саксонии.

В 1748 году мастерская братьев Мартин стала частью Национальной Мануфактуры под названием «Королевская лаковая мануфактура китайской манеры (моды)». Одной из специальных техник братьев Мартин было изготовление золоченого фона с лакированным декором (чаще всего для палантинов). Фон лакированной мебели был обычно черным или красным, на нем писали фигуры людей в китайской одежде или заполняли восточным орнаментом. В мебели для сидения или лежания проявилось большое разнообразие форм и цвета (она могла быть резной и лакированной или золоченой, натуральный цвет дерева оставляли редко).

Характерной чертой рокайльной мебели стал отказ от отчетливого выделения отдельных частей, что видно в мебели периода правления Людовика XIV. В мебели для сидения той эпохи ножки соединились в одно

целое с сидением и подлокотниками. В комодах, бюро и т. п. ножки соединялись с «сундучным объемом» мебели. Бронзовые накладки использовали для того, чтобы закрыть стыки и частично для охраны краев. Золочение и лакирование мебели выполнялось тщательно и очень точно, с использованием совершенной столярной техники и отборного, хорошо приготовленного и долгими годами высушенного дерева. Только тогда можно было быть уверенным, что дерево не будет деформироваться. Поверхность мебели, если это была не лаковая мебель, покрывалась после шлифовки или льняным, или маковым лаком, или пчелиным воском, растопленным в терпентине. В XVIII веке стал использоваться резиновый лак. Его распускали в винном спирте, накладывали несколько раз кистью и растирали. Фанеровка для мебели растесывалась вручную, поэтому она была значительно грубее современной, изготавливаемой на машинах, но, например, эбенисты использовали исключительно тонкую фанеровку толщиной около 1 миллиметра. Реставрация такой мебели, так же, как и мебели Буля, очень трудна. Мебель зажиточных горожан делалась из ореха или бука, лакированного или с сохраненным после вождения естественным цветом. Фанеровка из экзотического дерева использовалась только для мелких интарсий.

Первое место среди изготовителей рокайльной мебели принадлежит мастеру-эбенисту М. Кресену, который начал свою творческую деятельность в период Регентства. Она не относилась к стилистическим образцам какого-либо времени, но, по мнению французов, была глубоко национальной. К любимым мотивам Кресена принадлежит обезьянка, играющая на шнуре, ставшая модной в декоре Регентства. Симметричные мотивы декора, использованные М. Кресеном, например, одинаково выгнутые ножки стула, симметрично выгнутые линии под сидением и тому подобное в период рококо стали выразительно асимметричными, удерживающими при всей своей подвижности и равновесии целостность композиции. Основными типами мебели можно считать шкаф (угловой, фасадный), комоды



(известных мастерских Кафи и Мартинов), бюро (наиболее знаменитые Франсуа Обена 1760 года и Жана-Анри Резонера (1725–1806) 1769 года с цилиндрической крышкой), кровати (различных названий «а ла турке», «а ля полонез», «а ла англес» и тому подобное, ширмы, экраны, столы (обычные, консольные, туалетные, для игры в трик-трак); мебель для сидения (кресла разных форм – кабриолет, берже (фр. *bergure* – маркиза), диваны, стулья, подножия. Новым был так называемый гарнитур для салона, состоящий из нескольких стульев, кресла и дивана, обитых одинаковой тканью. Внутри они состояли из перекрещенных полос и волосяного наполнителя, пружин тогда не было (они появятся только около 1825 года). Ткани для обивки были иными, чем в XVII веке, использовали шелк, дамаск, брокаты, вытканые в Бове, Элбе, Руане [16].

### **6.5. Барокко и рококо в Германии**

Наиболее известными культурными центрами Германии в XVII и XVIII веках были Берлин на севере страны, Мюнхен, Дрезден, Вена – на юге. Эти города оказывали большое влияние на культуру всей Германии, которая в те века не была единым государством. В течение XVII века, а особенно во второй половине столетия Германия оказалась под влиянием итальянского барокко, которое в XVIII веке постепенно уступило влиянию Франции – родины рококо. Также в Германии ощущалось влияние и других стран – например, Фландрии и Голландии, частично Англии (особенно в период расцвета английской мебели во второй половине XVIII века).

Кроме интерьеров, созданных под влиянием тех или иных стран, немецкая культура создала собственный характер внутренних пространств и собственные типы мебели, так что можно говорить о немецком барокко и рококо, а в отдельных случаях, когда речь идет о значительных произведениях архитектуры или мебели, связывать их с названиями регионов или города, где они были созданы. Можно говорить, например, о баварском

барокко со столицей в Вюрцбурге или саксонском рококо с центром в Дрездене. Барокко и рококо в Германии представляют собой непрерывный процесс развития. В действительности разница между барочной и рокайльной архитектурой значительна, в ряде случаев можно говорить о соединении двух стилей, что хорошо видно в интерьерах и мебели.

Отдельные черты архитектуры и дизайна определенных культурных регионов Германии оправданы различиями в климате, разными исходными природными материалами, а также соседством с краями другого уровня художественных достижений.

Итальянское влияние преобладало при дворах католических государей, например, в Баварии. Но Саксонию и Пруссию захватила в XVIII веке французская мода.

При княжеских дворах в то время было много иностранных художников, часть из которых ассимилировалась и оказывала влияние на местных художников. Кроме того, стильные «новости» от европейских дворов привозили путешествующие князья, дворяне или местные художники, выезжающие на средства князей за границу на обучение или чтобы приобрести предметы искусства для украшения интерьеров. Конечно же, к освоению достижений иностранного искусства оказались причастны ремесленники, еще обязанные цеховыми правилами в XVII–XVIII веках ездить в другие края перед получением звания мастера. Немецкие ремесленники имели в Европе славу хороших мастеров. Французские, итальянские и голландские ремесленники находили себе работу в Германии и использовали в своих работах модные тогда мотивы барокко и рококо.

Если речь идет об иностранных художниках при немецких дворах, то в период барокко превалировали итальянцы и голландцы, рококо – французы, хотя итальянская художественная школа продолжала оказывать влияние на все европейское искусство. Мастера-итальянцы были различных специальностей: архитекторы и художники, резчики и скульпторы, ювелиры и граверы. Большую роль в организации строительного дела играла немецкая

правлящая элита, с которой, так же, как с именами французских королей, можно связывать название стилей эпохи и определенного региона.

Таинственные гроты, скалы, раковины, цветные полудрагоценные камни использовались для украшений барочных дворцов. В эпоху рококо снижается их качество, используется цветной фарфор, фаянс и стекло, уплощаются, выглаживаются стены за счет отказа от классических колонн, пилястр и карнизов. Немецкое барокко очень отделилось от своего итальянского прототипа, немецкое рококо придало динамичности французским формам, делая их часто грубыми, примитивными и тяжелыми, а одновременно очень беспокойными, хотя не лишенными композиционного мастерства.

В немецком барокко господствовало единство форм экстерьера и интерьера: во внутренних пространствах использовали ту же пластику, тот же порядок деления объемов, что и в архитектуре здания. Немецкое рококо создало подвижную композицию интерьера при спокойном, материально-вещественном фасаде здания. Возведение барочной резиденции было мечтой всякого немецкого князя. Образцом для них был недостижимый Версаль. В то же время в интерьерах князя старались подражать французским дворцам или итальянским виллам, но создавая при этом необычные дизайнерские решения, решительно непохожие на классицистический Версаль. Немецкие барочные интерьеры часто появлялись по случаю перестройки дворца или восстановления после разрушительного пожара. Стилю рококо повезло больше: он наполнил своей пластикой и пространством гораздо большее количество дворцов. В стиле барокко чаще всего переделывали ренессансные замки, поэтому даже после перестройки они сохраняли скрытую суровость ренессансных фортификационных укреплений.

В список самых известных произведений немецкого барокко входят дворцы и замки в Вюрцбурге, Брюсселе, Потсдаме, Дрездене, а также дворец-замок Шенбрунн на территории Австрии. В период рококо стала развиваться придворная мода возведения «мезон де плезант», дворцов в парке, на природе

– в виде маленьких, изящных сооружений, а также павильонов, напоминающих китайские пагоды, мостиков, беседок и т. п.

Примерами таких построек являются Потсдам Фридриха II Великого (1712–1786, 1740–1786 – король Пруссии) в Пруссии, Нимфенбург около Мюнхена, Солитюд около Штутгарта, а также саксонские княжеские резиденции – Цвингер в Дрездене и дворец в Пильнице.

Архитектура и дизайн дома горожанина как в барокко, так и в период рококо был полной противоположностью княжеским резиденциям. Дома богатых горожан могли еще подражать дворцам, однако большинство из них имели скромные фасады, а в интерьерных композициях использовалась большая по объему мебель, которая оставляла мало пустого пространства и доминировала своими формами в интерьере. Такой характерной мещанской барочной мебелью был большой шкаф, стоявший преимущественно в холле. В композициях внутренних пространств и отдельных мебельных формах в Германии были живы традиции готики, которая продолжала существовать еще в период Ренессанса. Наиболее интересным примером решения внутренних пространств можно назвать дизайн в домах Дрездена, города, который в XVIII веке называли «городом искусств».

Дрезден имел большое значение и для культуры Беларуси XVIII века, потому что территория Великого княжества Литовского была частью Речи Посполитой, которой управлял король и одновременно курфюрст саксонский Август II Сильный (1670–1733, 1694–1733 – курфюрст Саксонии, 1679–1704, 1709–1733 – Король польский и Великий князь Литовский) и Август III (1696–1763, 1733–1763 – Курфюрст Саксонии, 1734–1763 – Король Польский и Великий князь Литовский).

Государственные связи определяли культурные контакты и приоритетные художественные образцы: от них зависела структура городских пространств, строения, живопись, скульптура, прикладное искусство. Дрезден начал активно строиться с конца XVII века после пожара 1685 года. Август II Сильный в своем строительном законе (1720) оговаривал

не только пожарную безопасность строений, но и красоту формы и фасадов зданий, что, несомненно, сказалось на красоте интерьеров новых дворцов [4].

Событием, которое оказало большое влияние на интерьер саксонских резиденций, стало развитие фарфоровой мануфактуры в Мейсене благодаря обнаруженному в 1709 году королевским алхимиком Иоганном Фридрихом Беттгером (1682–1719) секрету фарфоровой массы. Фарфоровая мануфактура превратилась в государственную художественную площадку, где работали знаменитые художники и скульпторы, такие как Иоганн Грегор Хёрольд (1695–1775), Иоганн-Иоахим Кендлер (1706–1775), а также И. Эберлайн. От них не в меньшей степени, чем от королевских архитекторов, стало зависеть развитие стиля рококо.

Переход саксонского барокко в рококо произошел при Августе II. Из архитекторов Августа II Сильного на первое место следует поставить Маттеуса Даниэля Пёппельмана (1662–1736), создателя саксонской архитектурной школы. Вместе с ним работали Иоганн Христиан Кноффель (XVIII) и Жан де Бодт (1670–1745). Названные архитекторы были связаны строительством дрезденского Старого города, они проектировали дворцы графа Брюля, Курляндский, японский, турецкий, бельведер и так называемый дворец графини Козель, который сначала строил для себя И. Х. Кноффель. Кроме архитекторов работали знаменитые ремесленники и художники, например, королевский ювелир Иоганн Динглингер (1664–1731). Последнему принадлежал изящнейший дом, построенный для него М. Д. Пёппельманом за очень скромные средства, но с большим вкусом.

Наиболее знаменитым произведением архитектуры Дрездена является Цвингер (комплекс из четырех зданий), который начал строить Август II Сильный. В его время это был прямоугольное по планировке, осевое строение, предназначенное для придворных праздников и забав. Уже парадный двор Цвингера являлся парадным помещением с павильоном посередине, акцентирующим барочную ось общего планировочного решения. Такие строения были в то время модными в Европе, и, без

сомнения, Август, как саксонский князь, во время своих путешествий в Париж, Флоренцию или в Вену видел их. Декор интерьера Цвингера чрезвычайно богат, среди украшений преобладают мифологические мотивы, картуши, гербы и овощи. Более поздняя лепка Цвингера получила рокайльный характер, поэтому ничего удивительного, что Цвингер является примером и саксонского барокко, и саксонского рококо.

Из парадных внутренних пространств Дрездена следует назвать интерьеры замка, который стал перестраиваться королем после пожара 1701 года, но работа не была доведена до конца. Замок, отстроенный Дитцем, стал «предисловием» к великому взлету саксонской архитектуры XVIII века. В нем еще видны традиции XVII века. Интерьеры замка отличаются пышностью и невероятной яркостью, они отделаны цветным мрамором, красной парчой, золоченым орнаментом, большими живописными композициями. В отделке использовано большое количество материалов, которые ни после, ни до того так активно не употреблялись. В противоположность французскому Версалию, где в интерьере гармонично сочетался мрамор и тканевый декор, в Дрезденском замке использовали подкрашенное стекло на пилястрах, фарфор, позолоту, которой покрывали своды, довольно контрастную колористическую гамму золотых, зеленых, красных тонов, разнообразные фактуры: гладкое стекло и мрамор, легкие шелковые, тяжелые бархатные и жесткие парчовые драпировки. Наиболее ярко эти тенденции представлены в фасадном зале и спальне (1698), колонном зале (1710), восьми комнатах «с зелеными сводами», а также так называемой фарфоровой комнате в башне (1720), которую украсили образцами красивейшего саксонского фарфора, одновременно сумев организовать его показ как основного элемента декора помещения. В зеленых комнатах стены украшены пилястрами из стекла, подкрашенного золотыми и красными цветами. В королевской спальне стены с пилястрами были обиты зеленым шелком и золотой парчой, а завершал дизайн золоченый потолок. Помещения замка отвечали масштабности строения – кровати, столы и кресла были изготовлены по образцам французской мебели времен Людовика XIV. В

них заметна определенная тяжеловесность форм, характерная для французского искусства конца XVII века, но в немецком варианте дизайн мебели смог достичь той меры упорядоченности и гармонии, которую следует понимать как особый язык немецкого барокко. Интерьеры замка стали камертоном для дрезденских королевских и аристократических резиденций.

Время правления королей Августа II и Августа III можно назвать золотым веком немецкой культуры, а Дрезден – центром немецкого искусства. Королевский двор приглашал выдающихся зарубежных архитекторов и активно поддерживал своих мастеров зодчества, живописи и прикладного искусства. Немецкая аристократия не отставала от короля, и вскоре Дрезден превратился в очень красивый город.

Большие размеры соответствовали парадным резиденциям, масштабы жилых домов, напротив, были скромными, небольшими, приспособленными для повседневной жизни. Рядом с дворцами строились дома мещан, которые по уровню устройства порой ничем не уступали дворянским домам. В интерьерах дизайнеры давали волю своей творческой фантазии, классицистические элементы (пилястры, колонны, карнизы) вышли из употребления. Раковина, цветы, овощи, музыкальные инструменты, амуры, военные трофеи и гербы стали основой декора внутренних пространств небольших помещений. Рамы стен были гладкими, лакированными или покрытыми тканями, зеркалами или сеткой. Легкие, полихромные интерьеры отвечали придворным традициям и одновременно стали привычными для зажиточных горожан. В их исполнении видны были традиции французского рококо или давнего барокко и даже элементы готики. Декор в период стилистических изменений уплощился и по характеру стал рокайльным [115]. Органичность художественных и природных форм, вводимых в интерьерное убранство в Германии XVIII века, выражалась в использовании немецкими мебельщиками, ткачами гобеленов, ювелирами, резчиками самых необычных природных материалов, которые мы не видим даже в творчестве их французских и итальянских коллег. Кроме золота и серебра использовались

черепаховая кость, ляпис-лазурь, аметист, дорогая фанеровка. Немецкие столы следовали за французами в орнаменте и формах (мастерские Майнца, Дрездена, Гамбурга). Первым среди лучших краснодеревщиков следует назвать имя Давида Рентгена (1743–1807), который специализировался на производстве секретеров с выдвижными ящичками.

Немецкая дворянская и мещанская мебель резко отличались друг от друга. Первая исполнялась высококвалифицированными мастерами по иностранным образцам или закупалась за границей, поэтому мало свидетельствовала о развитии немецкого барокко и рококо. Вторая изготавливалась по местным образцам и пользовалась большим спросом. Ремесленники севера были более склонны к использованию дуба и полированной фанеровки с добавлением для украшения кости, черепахового панциря и металла. Их коллеги на юге Германии, напротив, использовали мягкую древесину и украшали ее интарсией. В период рококо вместе с крашеным натуральным деревом любили использовать лакированную разными цветами древесину. Основными формами мебели были: сундук (явный атавизм, потому что его функции уже давно отошли к шкафам и комодам), шкаф (гамбургский из Нидерландов, гданьский, эмблонгский), пресс для глажения белья (на спиральных ногах), разнообразные формы сундучной мебели (комод, секретерчик, пульпит, бюро), столы (преимущественно с точеными бочкообразными ногами), мебель для сидения, консоли, кровати, часы [16].

## **6.6. Классицизм второй половины XVIII века**

Во второй половине XVIII века началось следующее (второе) после Ренессанса возвращение к античным классическим формам. В связи с этим стиль того времени во Франции получил название *неоклассицизма*. Интерес к античной Греции и Риму «подогревался» исследовательскими работами И. И. Винкельмана, его книгой об искусстве античности, а также раскопками в



Помпеях, городе, пролежавшем с I века нашей эры под пеплом вулкана Везувия, и откопанном в 1748–1755 годах археологами.

Новая стилистическая волна пришла во французскую культуру еще в правление Людовика XV и довольно короткий переходный период классические формы существовали вперемешку с рокайльными. Очень скоро наступил отказ от текучести и мягкости рококо, формы стали простыми, строгими и суровыми. Можно было бы подумать, что это было возвращение к классицизму XVII века, но сравнение показывает на значительную разницу в стилях XVII и XVIII столетий. Классические формы XVII века были торжественными и «мужскими», неоклассицизм XVIII века хотя и был достаточно торжественным, но казался легким и деликатным в рисунке. Достаточно сравнить стоящие рядом Версальский дворец и Малый Трианон, возведенный первым архитектором двора Людовика XV Анже Жаком Габриэлем (1698–1782). Трианон строили для мадам дю Барри, но потом король Людовик XVI (1754–1793) подарил его своей супруге Марии Антуанетте.

К 1763 году, по свидетельству барона Гримма, друга известного философа Дени Дидро (1713–1784), мода «а ля грек» (греческая) стала повсеместной в Париже. Все делалось в греческом стиле и украшалось греческими орнаментами: строения, ткани, предметы повседневного пользования. Поворот к античности оказался также обращением к природе. Эта тенденция особенно остро проявилась в трудах знаменитого философа Жан-Жака Руссо (1712–1778). В Версале, рядом с Трианоном, в парке появилось так называемое «амиа» (деревушка) – небольшое селение с домиками, крытыми соломой, с очень комфортабельными интерьерами.

Классицизм последних десятилетий XVIII века сказался не только в перестроенных при Людовике XVI интерьерах версальского дворца, но и в домиках в тени английских садов на краю версальского парка. Это были дом королевы Марии Антуанетты, мельница, будуар, бильярдная, котельная, голубятня, дом садовника, гумно, сыроварня, все как могло быть в

литературной пасторали тех лет, представляющей пейзажа и пейзажника на природе. Деревенские увлечения являлись игрой: королева одевалась пастушкой, а король – пастухом, а иногда играл роль мельника. Таким образом, неоклассицизм имел два облика: с одной стороны, воспроизводил классические античные природные формы, а с другой – был чрезвычайно утонченным и рафинированным. В целом характер строений не изменился, конструкции и масштабы остались такими же, как в рококо, но изменился орнамент, он стал классицистическим по своим сюжетам и формам.

Классицизм выразился, прежде всего, в симметричной композиции целого и деталей, в исчезновении всяких вольностей, характерных для свободного рококо, в конце концов, в предпочтении форм простых (квадрата и круга) как в планировке и объемах, так и в деталях.

Смягчали жесткую строгую прямоугольную форму, добавляя рельеф из квадратных или полукруглых элементов. Использовалось это в панелях, филёнках, в обрамлении дверей, окон. В вырезанной части ставили розетку. Подобного рода край дверной рамы имел уступ, заполненный «слезой». Классицистические мотивы стали повсеместными. Это были кариатиды, сфинксы, звезды, каннелюры, розетки, бусинки, листья аканта, меандр, лягушки и воловь глаза, взятые непосредственно из сокровищницы классических ордеров – ионического и коринфского. Растительные мотивы: венки, гирлянды, фестоны, лавр; геометрические фигуры: ромбы и квадраты, расположенные в шахматном порядке; животные: орлы, ужи, головы барана и льва, в конце концов, мифологические фигуры, женские головы, медальоны, корзины цветов и эмблемы любви. Широко использовались мотивы помпейских росписей, которые нашли широкое распространение в период ампира после 1800 года. Классические мотивы стиля Людовика XVI были очень легкими, что, соответствовало, скорее, настрою ренессансных интерьеров, чем помпейских (римских), а тем более греческих, но формально, однако, считалось, что все они связаны непосредственно с классической античностью.

Шедевром стиля Людовика XVI можно считать выполненную резчиками и скульпторами братьями Руссо гардеробную короля (1788) в Версальском дворце. Автором архитектурно-дизайнерского проекта был Ришар Мик (1728–1794). Он же утвердил принципы «нового греческого стиля» в других своих творениях – кабинете королевы, библиотеке, кабинете Меридиана (1781) и, главное, в Золотом кабинете.

Есть много общего в гардеробной короля и Золотом кабинете. Пространство расчерчено тонкими линиями, они составляют и внутреннюю структуру интерьера, и его видимый ритмичный рисунок. Боазерия покрывает стены по периметру и состоит из изящных плоскостных геометрических делений, заключенных в тонкие, но сложно профилированные рамы. Пилястры без капителей превращаются в лизены, украшенные орнаментом. Завершающий стену цоколь включает небольшие филенки, украшенные золотыми медальонами. Медальоны – работа братьев Руссо, в орнаменте ренессансных обрамлений изображены стилизованные дельфины и линейные и остро заломанные листья камыша. И, конечно, красиво «завязанные» банты и полосы выющейся восьмерки. Стены были белые с золотом. Линейность и колористическая лаконичность преобладали во всем. В том же стиле выполнена мебель из мастерской Жоржа Жакоба (1739–1814). Пространство насыщено светом, идущим из больших окон. Зеркала над каминами велики по размерам и придают пространству дополнительную строгость. Люстра в середине белого потолка обозначает условную ось симметрии, так необходимую для легкого, но строгого классицизма эпохи Людовика XVI.

В целом следует подчеркнуть, что репертуар декоративных форм в стиле Людовика XVI расширился и изменился, стал по-своему маркировать причастность владельцев к «новому греческому вкусу». Типичными в декоре стали античные урны, треноги, орлы, камеи и ликторские знаки. Другую разновидность декора составили элементы, свидетельствующие о любви к природе, согласующейся с сентиментальным вкусом эпохи. Это были сердца,

лучи Гименея, корзины с цветами, садовая утварь, развевающиеся ленты, охотничьи трофеи и т. п. Эти эмблемы соединялись с античными в единую композицию.

Внутренние пространства классицизма были строго-холодными по настроению, что следует приписать частично тому, что золочение использовалось крайне осторожно, и это мы видели в Золотой комнате Людовика XVI. Тонкие линии бронзированных краев мебели или узкие пояски на стенах очень умеренно покрывались золотом. Основной цвет интерьеров был, как мы уже говорили, белый, светло-зеленый или светло-серый. Активно использовали патинирование, то есть притенение цвета по краям рамы в мебели. В работе с линейной и простой по рисунку боазерией использовали не только ткани, но и бумагу (обои). Живописная бумажная обивка стен стала в это время очень популярной, особенно в мещанских домах. Вверху стены размещали гипсовый классический карниз или профилированный бордюр. Ткани использовали такие же, как в эпоху рококо,— дамаст, парчу, аксамит и велюр. Большой популярностью пользовались лионские шелка. Предпочитали шелковые ткани пастельных тонов: серые, перламутровые, золотисто-желтые, светло-голубые, морской зелени. Рапорты тканей были простыми, симметричными: узкие полосы попеременно с небольшими букетами цветов, разбросанными цветами, гирляндами, бантами. Обивка сидений или ручек кресла, выполненная из шелка, могла представлять одну единую живописную композицию, например, гирлянду роз, сцены из сказок, амуров, пасторальные сцены.

Архитектоническое разделение поверхности стены отвечало законам симметрии: широкие поля чередовались с узкими в соответствующем ритме, своды заметно отделялись от стен карнизами или бордюрами.

Окна и двери с субрапортами и обрамлениями составляли цельную композицию, соответствующую высоте стены. Окна чаще всего завершались классическими полуциркульными арками, а широкие дверные проемы (коробки) украшали нишами или кессонами. Пропорционирование филенок в

дверях было несложным: верхняя филенка большая, нижняя меньше, между ними обычно находился небольшой, чем-нибудь украшенный пояс. Большие окна, на высоту стен, доходили до самого пола и по-прежнему делились на малые стекла. Балконы перед порте-фенетре имели железную балюстраду простого рисунка, акцентированного декоративными бронзовыми розетками, стрелами и щитами. Камин по-прежнему оставался главным архитектурным акцентом в интерьере дворца и жилого дома. Камин строили прямоугольной формы, небольших размеров и декорировали классическими деталями. Чаще всего он был из белого мрамора. В некоторых каминах карниз и мраморную плиту поддерживали кариатиды, стоящие в спокойной позе. Украшениями камина стали каннелюры, розетки и вазы, часто карниз посередине делали немного пониженным, он приобретал формы ламбрекена, покрытого украшениями.

Обязательными элементами интерьеров считались зеркала. Чаще их устанавливали над камином, богато обрамляли, растительные фестоны могли закрывать верхнюю часть зеркала. Зеркальные плиты большого размера тогда не выпускали, поэтому целое полотно делили на части и обрамляли рамой. Зеркало являлось большим декоративным акцентом стены. Дополнением композиции интерьеров часто являлись часы под колпаками и популярные в те годы искусственные цветы.

Инвентари дворцов эпохи классицизма свидетельствуют, что столовая состояла из столов и двух стульев, двух столов-консолей, нескольких рабочих столов, этажерки для хранения стекла. Спальня имела кровать с балдахином, шезлонг, два или три стула, комод, шкаф, называемый шифоньером и туалетом [115]. При этом из описаний спален видно, что она могла больше служить для приемов, нежели для сна. В городских и сельских домах в спальнях всегда стояли двдверные шкафы, а в столовых – большие шкафы – кренсы, состоящие из двух частей, с большим количеством открытых полок и ящиков, столы и типичные для Франции обычные кресла, оплетенные лозой.

Во времена Людовика XVI работало большое количество выдающихся мастеров мебельщиков-эбенистов, как их продолжали называть по моде предыдущего века: Жан-Франсуа Обени, его ученик Жан-Анри Ризенер (1725–1806), немец Давид Рентген и Жорж Жакоб, который был самым старшим в семье эбенистов, разносторонний и очень известный, славу которого можно сравнить со славой А. Ш. Буля.

Мебельщики исполняли свои проекты, работая совместно с архитекторами, декораторами, очень часто рисуя и сами проекты от начала до конца. Мебельщики той поры очень любили небольшие по размерам изделия, удобные в употреблении. Это были комоды, секретеры, столы и столики, горки и круглые столики на одной ножке. При камине обычно ставили два глубоких кресла берже (вольтеровские кресла) или маркизы (диван в виде двух кресел, объединенных перемычкой), канапе, обычные стулья, кресла, табуреты, преимущественно римской формы – то есть сидения на скрещенных ногах. Мебель отличалась тектонической формой, близкой к произведениям античного искусства.

В период французского стиля Людовика XVI, неоклассицизма, кроме интереса к античности оставался значительным интерес к восточному искусству, продолжившийся в использовании шинуазри (от фр. *chinois* – китайский). Мебель для аристократических резиденций выполняли из красного, эбенового (черного), розового дерева, для более простых домов – из ореха и бука. Тогда же распространились столики для рукоделия, треноги, круглые столики на одной ноге – геридоны из кованого, патинированного или золоченого металла. Это было прямым наследованием римской моды [16].

## **6.7. Интерьеры XVII–XVIII веков в Англии**

Культура Англии XVII–XVIII веков, так же как и Франции, может быть хронометрирована правлениями королей: эпоха Стюартов (1625–1700) до

конца XVII века и георгианская эпоха в течение всего XVIII века, вплоть до начала XIX века (королева Анна и короли Георгий I, Георгий II, Георгий III, Георгий IV). При этом мы должны сказать о затянувшемся в Англии до начала XVII века Возрождении. Властителем дум в позднем английском Возрождении был архитектор Иниго Джонс, ориентировавшийся на итальянский Ренессанс. Его наследник, архитектор времени Стюартов Кристофер Рен (1632–1723), предпочитал уже французское и барочное итальянское искусство времен Л. Бернини.

Деятельность К. Рена оказалась чрезвычайно плодотворной для развития как внешних, так и внутренних пространств. Ему, астроному, математику, архитектору, пришлось отстраивать Лондон после великого пожара 1666 года, уничтожившего почти весь город. К. Рен выполнил проекты около пятидесяти трех храмов столицы, о которых говорили, что там «дизайн перемешан с разумом», и проекты жилищ для среднего класса, которые имели хорошие пропорции. В строительстве использовали кирпич и камень. Декор домов отличался скромностью и совершенством.

К. Рен изучал архитектуру Франции периода возведения Версаля и восточного фасада Лувра, но в его проектах заимствования из этих зданий оказались глубоко переработанными в чисто английском духе. Влияние К. Рена оказалось сильнее традиций И. Джонса и существовало достаточно долго еще после смерти архитектора, вплоть до середины XVIII века. Его ученики, развивая идеи наставника, создали тип так называемого «георгианского» дома. Среди современников и коллег К. Рена следует назвать резчика Гринлинга Гиббонса (1648–1721), чья декоративная резьба оказала влияние на характер интерьера XVII столетия. Английский елизаветинский дом с внутренним двором проходил следующие этапы своего изменения под влиянием идей французской архитектуры. К центральному объему дома по прямой линии добавляются боковые объемы, или же создавая формы в виде буквы «Т», «Н». В начале XVIII века в период правления королевы Анны сформировался тип так называемого «доходного» дома, то есть состоящего из сдававшихся в наем

помещений. Большая заслуга в создании доходного дома принадлежит Рену и его школе.

Выделяются два типа георгианского дома. Первый, чаще встречаемый в городах, но возводимый и в сельской местности. Двухэтажный дом с полуподземным хозяйственным этажом, с холлом и лестницей в центре и размещенными по обеим сторонам комнатами. Строили дом из камня и кирпича. Порталы были каменные с колоннами или пилястрами, высокие окна размещались ритмично и симметрично, заметно выделялись карнизы и высокие крыши с трубами. Интерьеры украшались лепными декорированными потолками, стены покрывались боазерией, в комнате располагался камин и находилось достаточно много мебели. Между боазерией и потолком проходил гипсовый классицистический карниз. Для боазерии использовали светлую сосну или дуб, орех, при этом сохраняли их естественный цвет. Большая роль отводилась лестнице, которая являлась самостоятельной и значимой частью внутреннего пространства и обшивалась боазерией. Камин также обрамляла деревянная боазерия. Над ним крепили зеркало или картину в богатой раме. Узор и декор боазерии носили классический характер. Создатели некоторых георгианских домов первого типа явно опирались на проекты А. Палладио с центральным холлом, освещенным сверху. Чизвик-Хауз (*Chiswick House*), запроектированный архитекторами Уильямом Кентом (1684–1748) и графом Бёрлингтоном (1694–1753), является, например, копией виллы Капра в Виченце (виллы Ротонда 1551–1567) А. Палладио.

Другой тип георгианского дома, тесно связанный с первым, имел форму буквы «Н» или «Е» и чаще всего использовался при строительстве больших домов в сельской местности. Средняя часть дома была двухэтажной с мезонинным жилым этажом и полуподвальным хозяйственным. На первом этаже находился холл, большая лестница, салоны и парадные залы. Такой тип дома называли «фронтон и портик» потому что он имел большую наружную лестницу и портик, ведущий в холл. Центральная часть дома через колоннады



связывалась с боковыми крыльями, в которых находились домашняя молельня, библиотека, кухня и конюшня. Примером подобного большого дома является Касл-Ховард (*Castle Howard*) в Йоркшире, запроектированный Джоном Ванбру (1664–1726) и Николосом Хоксмуном, который много лет сотрудничал с К. Реном. Интерьеры резиденции имели богатые своды и плоские потолки с глубоко профилированными делениями на поля. Стены украшались нишами и статуями, классицистическими по пропорциям и декору, каминные – резьбой, а полы – мрамором и деревом. Для меньших по размерам комнат использовали приемы домов первого типа.

Изучение архитектуры и дискуссии над проблемами национального зодчества стали модными в среде тогдашних интеллектуалов Англии. Архитекторы прекрасно знали историю, о чем можно было судить по композиционным решениям домов того времени. Они использовали классические образцы традиций К. Рена и И. Джонса. Авторитетом для них была книга классицистических ордеров Уильяма Чамберса (1723–1796). В проектах Чамберса хорошо представлен тип «сельской виллы» из образцов итальянского «казино» или французского «мезон дю плезант». Сельский дом – это небольшой, изящный павильон с интересно решенными интерьерами. Этот проект завоевал всю Европу.

XVIII столетие в Англии можно назвать золотым веком интерьера. Прославленными мастерами первой половины века были Джон Ванбру и рисовальщик Уильям Кент, о которых мы уже говорили. Они проектировали просторные интерьеры с гладкими стенами, из гипса или камня, с делениями, заполненными резьбой и деталями, взятыми в интерьерах Италии.

Во второй половине XVIII века интерьеры создаются преимущественно архитекторами. Прежде всего стоит назвать двух братьев Роберта (1728–1792) и Джеймса (1732–1794) Адамов. Они отошли от палладианской традиции, так укоренившейся в Англии, и обратились к греко-римской классической архитектуре. Их интерьеры стали образцовыми для работающих вместе с ними мебельщиков. Роберт Адам, наиболее

талантливый из братьев, начал свою работу с публикации обмерных материалов дворца Диоклетиана в Сплите, построенного в 305 году нашей эры («*Ruins of the palace of the Emperor Diokletian at Spalateo in Dalmatia*», 1764). Альбом вызвал очень большой интерес. После этого были опубликованы книги о декоре интерьеров и сводов «в стиле античного гротеска», по словам Роберта Адама. Это принесло невероятную популярность братьям, к ним стали поступать заказы на проекты внутренних пространств как от английской аристократии, так и от зарубежных поклонников античного стиля и талантов братьев Адамов.

Роберт Адам создал чрезвычайно удачный план георгианского дома для ежедневного пребывания, который можно было использовать как при строительстве домов знати и зажиточных горожан, так и для более скромных заказчиков. Период творчества Адамов современники называли «классическим возрождением» или «возрождением классики». Главной целью проектов Адамов стало создание большего комфорта и интимности, в планировке появился коридор, исчезли анфиладные покои. Проявилось влияние женщины на строение дома: для нее предусматривались интимные интерьеры будуаров и алькова (спальни). Мебель значительно уменьшилась в размерах, а количество ее возросло, появились новые формы мебели, служащие для показа фарфора и книг. С той поры как палладианство ушло из английского интерьера под давлением классических тенденций, ушла из интерьера и боазерия, а стены начали расписывать или оклеивать бумагой, основным рисунком которой были полосы. Одну из стен по-прежнему занимал камин, чаще из белого мрамора, с кариатидами или колоннами, а также зеркалом над ним. В интерьерах стиля братьев Адам господствовала простота классической композиции с геометрическими делениями стены – нишами в стенах с фигурами или урнами. Сводчатые потолки были разделены квадратами, кругами, полуovalами или ovalами, в эти деления были вписаны гипсовые украшения: фестоны, медальоны, цветы, вазы, бусины и т. п. Подобными элементами декорировались и стены. Украшающие их медальоны

выполнялись из фарфора. В некоторых интерьерах находились живописные композиции известных художников, таких как Анжелика Кауфман (1741–1807) или Антонио Зуччи. Изящные терракотовые медальоны выполнялись на известной фарфоровой фабрике Веджвуда в Англии. Пол любили закрывать коврами с классицистическими орнаментами.

Девизом братьев Адам были слова: «Легкость, обаяние, элегантность». Их большой заслугой является то, что они первыми стали мыслить об интерьере как художественной целостности и проектировать его вместе с обстановкой, жирандолями и подсвечниками, тканями, коврами, кружевом, серебром, мебелью и т. п. Они умели скоординировать работу ремесленников различных специальностей и в конце XVIII века оказали влияние на мастеров-мебельщиков. Кроме классицистических мотивов Адамы проявляли интерес к шинуазри, японскому искусству, а также готическим формам, взятым из средневековой английской культуры.

Французские влияния, проникающие в Англию, не нашли поклонников, и итальянское барокко также оставило англичан равнодушными. Рококо не было принято, несмотря на издание нескольких книг рокайльных образцов [115].

На пороге двух столетий – XVIII и XIX – Англия стала поклонницей ампира. Наступил период так называемого Регентства (правления принца-регента, будущего короля Георга IV (1762–1830), правил с 1820 по 1830), тогда возрос интерес к греческой античности, а также к этрусскому и египетскому искусствам, наблюдалось романтическое возвращение к готике. Стены интерьеров стали покрывать терракотовым или каштановым цветом. Чистые цвета – желтый, голубой, пурпуровый – применялись для драпировок (занавеси, обои). Везде использовался позолоченный несложный спокойный декор ампирных образцов: лиры, сфинксы, гермы, звезды, венки. Влияния ампира в Англии были очень слабыми, скорее, это можно назвать «новым эллинизмом», возвращением к традициям школы Кристофера Рена.

Наиболее известным организатором производства мебели и ее продажи в Англии в середине XVIII века был Томас Чиппендейл (1718–1779). В 1754 году Т. Чиппендейл опубликовал впервые в истории мебели сборник моделей мебели «*The gentleman's and cabinet-makers director*» («Руководство для джентельменов и краснодеревщиков»). Издание напоминало своего рода каталог мебели. Слава Чиппендейла не угасла до сегодняшнего дня. Кроме него выпустил свои каталоги мебели Джордж Хепплуайт (первая пол. XVIII – не позднее 1786) «*The cabinet-makers and upholsters guide*» («Руководство для краснодеревщика и обойщика» с приложением трехсот рисунков) в 1788 году и Томас Шератон (1751–1806) «*The cabinet-makers and upholsters drawing book*» («Альбом рисунков для краснодеревщиков и обойщиков») в 1791 году [16].

#### **6.8. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века**

Классицизм приходит в культуру России стараниями иностранных и русских архитекторов, которые после Санкт-Петербургской Академии художеств долгое время стажировались в Италии и Франции, чаще всего в Париже. При этом можно говорить о большом влиянии работ французских теоретиков, развивавших идею ансамбля, который и стал главным выражением классического идеала в России. С одной стороны, чувство ансамбля поддерживалось самим укладом русской дворянской жизни, в которой предпочтение отдавалось сельскому усадебному дому или загородной резиденции, а с другой, строительством в XVIII столетии новой русской столицы Санкт-Петербурга (1703) по образцам западноевропейских городов. Старая Москва на протяжении XVIII – первой половины XIX века заполнялась домами знати, но на усадебный манер: с хозяйственными строениями и большим парком вокруг дома. Внимание в архитектурных ансамблях уделяется в равной мере как экстерьеру, так и интерьеру в независимости от

того, будет ли это усадебный дом русского помещика или же царская дворцовая резиденция.

Творцами русского классицистического ансамбля были зодчие Василий Иванович Баженов (1737/1738–1799), Иван Егорович Старов (1744–1808), Матвей Федорович Казаков (1738–1812), Николай Александрович Львов (1751–1803), Джакомо Кваренги (1744–1817), Чарльз Камерон (1743–1812), Винченцо Бренна (1740–1819).

Мастером интерьерного убранства был И. Е. Старов. Наиболее знаменитым его творением стал Таврический дворец над Невой в Санкт-Петербурге (1783–1788). Его основной объем разделен на три части – основную и две боковых, соединенные низкими строениями типа галерей. Репрезентативные интерьеры составляли главную анфиладу дворца. Центральный зал был накрыт куполом, при этом к своду купола были подвешены зеркальные кессоны, уменьшающиеся кверху. Данный прием был вызван желанием создать иллюзию глубины и высоты помещения. Среди внутренних пространств Таврического дворца заслуживает внимание Большая галерея – длинное помещение с двумя рядами ионических колонн и двумя полуовальными эркерами, местами для почетных гостей, выделенными балюстрадой. Рядом с галерей находился в полуовальном зале зимний сад, стены которого украшали росписи с изображением кустов и деревьев. Это художественное решение создавало иллюзию сада, открытого наружу. Большая галерея имела плоский потолок, и ее опоясывал фриз, имитирующий в живописи (черный, красный, серый, коричневый цвета) классицистическую лепку. В ансамблях архитектора Старова живопись, лепка, архитектура выступали в том ансамблевом единстве, когда каждый вид искусства существует свободно, полностью раскрывая свои художественные качества.

Многие интерьеры М. Ф. Казакова, который в основном работал в Москве и Подмосковье, уничтожил пожар в Москве 1812 года. Сохранились лишь так называемые «Золотые комнаты» дома Демидова и восстановлен знаменитый Колонный зал дома Долгорукова. Если «Золотые комнаты»

говорят о высоком мастерстве зодчего в области декорирования небольших комнат, то в Колонном зале, являющемся центром теперешнего Дома Союзов, М. Ф. Казаков достигает исключительного впечатления торжественности, притом очень простым способом. Вдоль стен стоят коринфские колонны. Такой своеобразный «вывернутый наружу» греческий периптер – храм по всему периметру окруженный колоннами. Их пышные капители, расположенные между ними люстры и балюстрада балконов являются единственными декоративными деталями убранства зала. Этот парадный балльный зал – один из лучших в русском классицизме. Казаков свободно использовал известный в классицизме арсенал декоративных форм, создавая гармоничные, светлые, спокойные композиции.

М. Ф. Казаков был сторонником национальных форм, поэтому в его архитектуре встречаются детали (например, бочкообразные колонны), свидетельствующие о романтическом увлечении зодчего, как и его старшего коллеги и учителя В. И. Баженова, средневековым искусством. Но если Баженов был сторонником готической старины, то Казаков предпочитал русскую историческую древность. Особенностью русского классицизма стали деревянные строения, легко имитирующие каменные колонны и декор классической античности.

Второй этап русского классицизма связан с началом XIX века, когда французские ампирные формы получили также распространение и в русской культуре. Наиболее знаменитые архитекторы этого периода Андреян Дмитриевич Захаров (1761–1811), Андрей Никифорович Воронихин (1759/1760–1814), Карл Иванович Росси (1775–1849), Василий Петрович Стасов (1769–1848), а также Жан Тома де Томон (1760–1813) и Афанасий Григорьевич Григорьев (1782–1868). Залы знаменитого императорского Зимнего Дворца перестраивал в 1840-е годы архитектор В. П. Стасов в стиле позднего классицизма; интерьеры этих залов многие исследователи склонны относить уже к бидермейеру. Стасов использовал стукко и мрамор, белые детали с легким золочением в новой тогда технике гальванопластики.

Интерьеры провинциальных городских усадебных домов и сельских усадеб ориентировались на Москву и Санкт-Петербург. Чаще всего такие дома имели гладкие фасады с гармонично вписанными окнами и порталами дверей, над которыми могла размещаться декоративная лепка или резьба. Внутри помещения имели своды или плоские потолки, украшенные кессонами. Вместо обязательного в Западной Европе камина в русских интерьерах стояла печь, украшенная рельефными белыми или цветными изразцами. Архитектура мебели в интерьерах русского классицизма соответствовала масштабам помещений, была украшена античными декоративными мотивами из акантовых ветвей, ваз, рогов изобилия и т. д. Популярностью пользовалась мебель, фанерованная красным деревом, карельской березой, тополем с прожилками или мореным дубом [7].

## **ТЕМА 7. СТИЛИ ИНТЕРЬЕРА XIX ВЕКА**

### **7.1. Эпоха. Стил.**

Рубеж столетий невозможно обозначить календарными датами. XIX век начинался в августе 1789 году со взятия Бастилии французскими санкюлотами, то есть Великой французской революцией. А конец XIX и старт следующего XX столетия отмечен августом 1914 года, началом Первой Мировой войны, первой истребительной войны, в которой погибло не только много солдат, но и мирного населения. Если в XIX веке название романа Л. Толстого «Война и мир» не противоречило здравому смыслу, то в XX веке соединение «войны» и «мира» стало немыслимым и невозможным.

Конец XVIII века и начало XX века схожи одними и теми же идеями мирового господства. В конце XVIII – начале XIX века Франция в лице Наполеона Бонапарта будет осуществлять планы военного захвата стран Европы и Африки (Египет), в начале XX века Германия развяжет Первую мировую войну. Между этими двумя вехами начнет, продолжит и закончит свое существование культура XIX столетия. В противоположность всем

предыдущим периодам XIX век открыто заявил о своем предпочтении множественности философских теорий, социальных доктрин, региональных культур и самое главное множественности стилистических направлений. То есть в XIX веке мы не найдем привычного для XVI–XVIII столетий единства стилистических форм и направлений. Об уникальности произведений искусства, их неповторимости будут говорить все меньше и меньше, напротив, появится идея тиражирования художественных предметов, их производства машинным способом.

XIX век создал условия для резкого изменения культурной парадигмы европейских стран – от Испании до России. Искусство в классических формах заметно уступило новым, авангардным начинаниям. Предметность классической живописи в работах импрессионистов станет свето- и цветопереживанием, у художников-реалистов действительность «в формах самой действительности» приобретет такую же актуальность и остроту, как когда-то идеализация мира в классицизме. Появятся идеи нового вида деятельности, художественного проектирования, которое впоследствии получит имя *дизайна*.

В XIX веке значительно изменится социальная роль искусства. Если классическое искусство XVI–XVIII веков существовало для образованной и богатой части общества, заказывавшей произведения и дававшей художникам возможность работать в своем собственном творческом ключе, то в XIX веке на смену такому положению дел придут рыночные отношения: художник будет работать для выставок и ждать кого-то, кто купит понравившуюся картину. Активным «потребителем» искусства станет третий класс (буржуазия). Изменится социокультурная среда: начнется рост и пролетаризация городов. Утвердится значение науки, на новый уровень поднимется развитие промышленности. Появятся новые материалы. Все это скажется, безусловно, на формах культуры и искусства. Пример тому – развитие импрессионизма. Художники получили краски в тюбиках, им стало удобно работать прямо на природе – пленере – и не надо было, как прежде,



разводить краску в плошках, что занимало много времени и места. Расширяется производство и использование при строительстве железобетона, металлических конструкций, а значит, возрастает строительство недорогих домов, изменяются архитектурные конструкции. То есть XIX век стал веком открывшихся противоречий между возможностями техники и человека, материалом и формой, формой и содержанием, стилем и множественностью художественных направлений, социальным положением и капиталом, то есть тем собранием великого множества противоречивых явлений, которые сделали чрезвычайно сложной картину мира XIX столетия.

## **7.2. Классицизм во Франции конца XVIII – первой трети XIX века.**

### **Французский ампи́р**

Постепенно легкий ясный классицизм Людовика XVI (в западноевропейской франкоязычной литературе неоклассицизм, в русскоязычной – ранний классицизм) сменяется к началу XIX века строгим формализованным пониманием античности. Этому способствовали как идеи Великой французской революции (1789) и Директории (1795–1799), так и постулаты академического искусства, главным проводником и авторитетом которого стал художник Жак Луи Давид (1748–1825). Французская революция предпочла создать свою собственную символику и декор: фригийский колпак, ликторские связки, дубовые венки и банты, руки в дружеском рукопожатии, весы как знак новой справедливости, и республиканские символы – петух, плуг, пушка. Характерным орнаментом времен Директории стали геометрические ромбы, размещенные в прямоугольном поле, звезды и цветы. Некоторые историки выделяют стиль Директории, так называемый Мессидор (получил название по революционному календарю – месяц между июнем и июлем), и стиль консульства, предшествовавшие ампиру – стилю империи. Классицистический декор помещений носил упрощенный характер, детали в определенной степени следовали античным образцам. Колористика

внутренних пространств отвечала идее торжественной полутьмы священных жилищ – цвет стен коричневый и красноватый, в залах и комнатах господствовал нарочитый беспорядок и небрежность, многие предметы казались поставленными случайно, что должно было создавать впечатление свободы меблировки комнаты. На стенах и на мебели часто крепили драпировки, напоминавшие смятую материю. Мебель была тяжелой, массивной, создавая впечатление торжественности дома.

Революция, которая провозгласила отказ от прежнего порядка, использовала те же формы мебели, но дала им новые названия: кровать «а ля патриот». Мебель эпохи Директории исполняли те же мастера, что и раньше, например, семья Жакоб (XVIII–XIX). Они продолжали использовать тонкие золоченые полосы металла в декорировании мебели [27, 70]. Но к 1800-м годам неоклассицизм «заговорил» уже формами ампира.

Стиль ампир своим названием ясно характеризует период истории Франции, когда она стала мировой империей, а генерал Бонапарт провозгласил себя императором Наполеоном I Бонапартом (1769–1821). Название стилю дали современники: в 1804 году скульптор П. Н. Бовалетта и гравер Ф. Е. Жобер выпустили книгу под соответствующим названием «Стиль Ампир» («*Style Empire*»). Для показа значимости новой державе более всего подходил классицистический характер искусства императорского Рима и бессмертного величия Египта. Но по сравнению с предыдущими периодами, в которых использовались античные формы, в ампире им больше подражали, чем стилизовали, как было ранее.

Классицизм XVII–XVIII веков брал из античности только то, что соответствовало вкусам архитектора и дизайнера интерьера, функциональным потребностям данного помещения и предметов в нем. Ампир отодвинул на задний план практичность, стараясь, прежде всего, подчеркнуть симметрию, правильность композиции и форм, что привело к господству в нем искусственности, граничащей с ненатуральностью. Ампир

не знал ровной плоскости, больших пространств, декор не соединялся до конца с конструкцией мебельных форм и интерьеров.

Во времена Наполеона широко развилась практика переоборудования внутренних домашних пространств. Ведущую роль в этом направлении сыграло творчество двух совместно работающих французских архитекторов Шарля Персье (1764–1838) и Пьера Франсуа Леонара Фонтена (1762–1853). Их общая деятельность длилась около двадцать лет – с 1794 до 1814 года. Главным заказчиком этих архитекторов и дизайнеров была семья Наполеона Бонапарта. Ш. Персье долгое время стажировался как стипендиат Римской премии в Италии, изучал «... все от античности до средневековья, от средневековья до Ренессанса... делил время между Витрувием и Виньолой, Пантеоном и палаццо Фарнезе». Для обоих художников, кажется, не существовало французского искусства, они были полностью преданны древней культуре, свободно мешая египетские, греческие, римские, помпейские и этрусские мотивы. Созданные ими достаточно сухие формы отвечали девизу «чистота и точность». Персье и Фонтен много времени уделяли теоретической работе, печатали в журналах образцы домашних интерьеров, издавали книги. Одна из них «Собрание декорированных интерьеров, включающее все, что имеет связь с мебелью» вышла в 1812 году. В тексте книги авторы категорически заявляли, что с прекращением изучения античных источников декоративно-прикладное искусство и промышленность придут в упадок, изучение античных образцов и орнаментов они считали обязательным.

Необычной оказалась идея устройства дворца Мальмезон для жены Наполеона Бонапарта Жозефины Богарне (1763–1814): в дизайне комнат и формах мебели Ш. Персье и П. Фонтен использовали мотивы бивуачной солдатской жизни, например, форму военной палатки для балдахина кровати и военных барабанов для стульев в комнате. Замок Мальмезон Ш. Персье и П. Фонтен начали проектировать в 1803 году. Обстановка была изготовлена Жаном-Батистом Лепером. Спальня Жозефины – яркий пример удачных

стилизаций «под антик» знаменитыми архитекторами, но одновременно пример избыточной символичности: комната с расставленными по кругу колоннами, задрапированными стенами, стянутыми к центру формами напоминает военный шатер. Овал свода расписан под облачное небо, а в сегментах потолочных подпорок использован помпеянский канделябрный орнамент. Цвета драпировочных тканей яркие, красно-бардовые, практически одной тоновой насыщенности на стенах, потолке, пологие и овальном балдахине кровати, в обивке кресел, ковра на полу. Золота немного, но его применение в контрасте с красным, в колоннах, орнаментах, в бронзовых накладках мебели производит впечатление избыточности и тяжеловесности. Общую гамму дополняет мебель красного дерева. От интерьера спальни как представительского и личного покоя ничего не остается: все внимание сосредотачивается на роскоши отделки помещения. Пространство оказывается наполненным, но в нем исчезает внутренняя целостность.

В зале библиотеки Мальмезона Ш. Персье и П. Фонтен повторили прием последовательного сочетания внутренних пространств, как в домах Геркуланума и Помпей, или использовали описание виллы Лаврент Плиния. Названные примеры давно уже стали главными образцами для неоклассицизма и стиля ампир. Рабочий стол помещали в библиотеке в нише эркерного окна. За помещением с рабочим столом следует небольшое пространство для дружеских бесед со столом и несколькими стульями, освещаемое как окном эркера, так и своим собственным окном. Условная выделенность второй части библиотеки так же навеяна античными традициями: оно открыто практически с трех сторон, но в то же время существует самостоятельно. Эту условную границу намечают четыре выступа со сдвоенными колоннами и расстановка мебели. Стены закрыты застекленными книжными шкафами, в которых стоят книги в золотых переплетах. Цветовая тональность дерева шкафов, мебельного гарнитура едина. Ковер закрывает пол целиком. Все – как в античном доме, только не

хватает драпировок, разделяющих отдельные части пространства. Подобный акцент на выделение личных апартаментов характерен для ампира. Стиль ампир, продолжая пасторальные традиции неоклассицизма, развивал также тип небольшого городского дома-отеля.

Ампир выработал свою систему легко узнаваемых форм с бесконечными их вариациями и повторениями, что является, например, для известного американского историка искусства М. Шапиро, очень важным признаком стиля. Сложился даже своеобразный канон ампирных интерьеров. О том, как эти интерьеры выглядели, заученно, часто с некоторой иронией, писали современники в своих мемуарах, причем как французские, так, к примеру, и русские. В описании одного из ампирных домов 1800–1815 года французский автор привычно перечислял, что в салоне стены украшены живописью на античные сюжеты, посередине стоит ампирный круглый столик с кариатидами, мраморной или порфировой столешницей, консоли с кариатидами и греческими вазами, в углу пианино или арфа, на камине – аллегорические часы, два канделябра из золоченой бронзы и две вазы из белого фарфора с медальонами. В кабинете – камин из порфира с часами, зеркалом и подсвечниками из золоченой бронзы. Мебель массивная: бюро, консоль на химерах или кариатидах и секретер с опускающейся крышкой.

Материалы, которыми выполняли дизайн интерьеров ампира, были схожими с предыдущей эпохой. На гладких стенах – клеевая живопись или бумажные обои, потолки плоские, украшенные золоченой лепкой из гирлянд и розеток. Карнизы стали плоскими, с сильным консольным выносом либо без него, с триглифами и метопами. В середине свода находилась большая розетка, из которой свисала люстра. Потолки украшали искусственным мрамором-стукко (данный прием получил широкое распространение в Европе XIX века). Полы покрывались мраморной мозаикой и паркетом самого разнообразного рисунка.

В ампирных интерьерах встречаются все классические элементы всех ордерных систем – колонны, пилястры, базы и карнизы с характерными

профилями и деталями – дентикулами, ольдебёфами, бусинами и т. п. Но рисунок этих всех деталей более плоский, измельченный и сухой. Сима в части карниза плоская и мало изогнутая в отличие от классической симы, сильно выгнутой и массивной. В декоре интерьеров значительную роль приобрело стукко, частично позолоченное. Из архитектурного декора следует назвать фигуры античных богинь и муз, как свободно стоящих, так и несущих тяжести, кариатид, герм, бюсты и головы, в зависимости от места, которое они занимали в композиции. Рядом с ними специфические императорские мотивы – пчела, символ Наполеона, трудящегося упорно в «общественном улье», буква «N» с единичкой в ней, орлы, ликторские фасции, звезды, львы, лебеди и др. Используется старый античный мотив листа аканта, но очень сухой в моделировке, гирлянды овощей и цветов, пальмовые листья, вазы, медальоны, музыкальные инструменты (лиры, арфы), рога изобилия. В первой фазе ампира сказалось удивление открытием искусства Египта в результате египетских походов Наполеона, появились египетские мотивы – сфинксы, химеры, птицы.

Камин, так же как и в предыдущие периоды, являлся главным композиционным акцентом в интерьере, его устанавливали точно на главной оси. Украшала камин богатая резная декорация с кариатидами, сфинксами и т. п. Над ним находилось большое зеркало. Масштабы и размеры окон и дверей также были взяты из предыдущей эпохи, только стекла стали больших размеров, и цвет дверей уже соединился со цветом стен.

Колористической основой интерьера являлись белый, светло-синий, светло-желтый, светло-коричневый цвета, драпировки составлялись в голубом, желтом или золотом цветах. К этому добавлялась золоченная бронза. Стенная живопись воспроизводила мотивы помпеянских росписей, как орнаментальных, так и сюжетных, но не всегда точно, потому что для ампира более доступными были арабески Ватиканских станц Рафаэля, нежели аутентичные помпеянские орнаменты. Белый с золотом колорит был так же популярен, как и во времена Людовика XVI. Ткани для обивки стен

были гладкие, для обивки мебели – сюжетные, выполняемые по специальным рисункам художников.

Орнаментальное украшение ткани соответствовало общему репертуару орнаментальных форм – венки, листья, геометрические узоры. Использовали шелк и парчу, плюш с богатыми вышивками, тесьмой, гобелены и турецкие ковры. Характерной чертой заполнения пространства интерьера стало наличие в нем большого количества небольшой по размерам мебели, о точном предназначении которой говорить очень сложно [115].

Пространство ампирных интерьеров перестает восприниматься ясным платоновским космосом, в котором господствует внутренняя геометрическая структура. Ампирное пространство, скорее, можно понять исходя из аристотелевского представления о пространстве как скоплении определенных вещей в определенном месте. Причем в ампирном предметном мире появляется такое количество вещей, умножающих сущности, что об архетипическом проявлении формы говорить уже не приходится. Начинается процесс отделения вещи от ее сущности. В мебели, например, большому количеству предметов нет даже названий. Разнообразные подставки с полочками и без полочек, с различным количеством ножек, столики, бюро и секретеры, мужские и женские, несколько видов шифоньеров, зеркал, например, зеркало «Психе» – в раме, подвижно укрепленное между двумя стойками, позволяющее увидеть человеческую фигуру во весь рост. При этом ампирное пространство настолько стремится быть построенным по правилам симметрии и повторения модульного размера и орнаментов, что, в конце концов, подходит к пределу, за которым начинается неудобство конструкции мебели, ее чисто украшательский вещизм. В мемуарах 1800–1825-х годов часто параллельно встречаются размышления о чистой античности и о том, что, например, стул своей спинкой врезался в спину сидящего, и т. д. Предмет и его предназначение отдаются в жертву внешнему формальному и орнаментальному соответствию античной норме.

Рост буржуазно-мещанских настроений в культуре провоцируется реставрацией монархии при Луи-Филиппе I (1773–1850, 1830–1848 – король Франции) в 1830–1848 годах. Ампи́р как бы начинает вбирать в себя недостающие ему ранее для комфорта свойства и качества. Возникает стиль Луи-Филиппа, названный так по имени тогдашнего короля-мещанина. Период революционных изменений и революционных войн закончился. Спартакское следование правилам в искусстве и закону в политике также стало подвергаться сомнению. Новый буржуа хотел хорошо жить, вкусно есть, подобно только что свергнутому им классу дворянской аристократии, но за меньшие деньги. Дизайнеры и архитекторы стали активно повторять рокайльные и ранние классицистические формы как в мебели, так и в декоре интерьера. Пространство, выделяемое в целой структуре дома, и за закрытыми дверями комнаты больше не носило характера свободной планировки органического рококо или геометрически строго классицизма, оно превратилось «в сундук», забитый вещами – аморфное внутреннее целое с четко обозначенной внешней границей. Проектное мышление стало искать новые формы и композиционные решения.

### **7.3. Бидермейер**

Около 1825 года были изобретены пружины. Наступили времена другого понимания сути комфорта и комфортной жизни, это привело к перевороту в проектном мышлении, новому пониманию пространства, которое становится самодостаточным в каждом выделенном месте. Пространством становится все, что отделяется от другого пространства. Свое пространство может приобрести кресло или стул, таким образом, интерьер становится суммой множества разновеликих маленьких пространств. Период 1830-х годов вплоть до 1850-х годов можно было бы рассматривать как время упрощенного, может быть, слегка огрубевшего позднего классицизма (или ампира), стремящегося к комфорту и удобству, трактующего символику



орнамента ампира в более повествовательном, бытовом ключе. На самом деле, это очень важный период изменения внутреннего содержания интерьерного пространства и наполняющего его вещного порядка.

Пространство от большого космоса, чувствуемого культурой XVI–XVIII веков, и воспроизводимого классицизмом в различных его стадиях, переходит к пространству закрытому, важному для уюта отдельного дома. Маленький мирок нового стиля получает название бидермейера, в негативном смысле недалекого мещанского и узкого, сниженного по своему жизненному пафосу существования. На самом деле, начинается важная стадия противостояния бидермейера стилистическим нормам ампира с точно повторяемыми античными деталями и симметричной композицией, сводящего все явления к одному единому основанию.

Бидермейер создает, скорее, мир удобных вещей, сумма которых будет представлять внутреннее пространство комнаты, зала дворца или дома. В течение трех десятилетий первой половины XIX века строятся и перестраиваются как парадные интерьеры дворцов, так и мещанские городские дома. Упрощение антикизирующих форм позволяет расширить спектр используемых материалов (в ход идет дерево самых разных пород), подумать об укреплении конструкции, о создании мягкой мебели на пружинах. На полу появляются многочисленные ковры и коврики, изменяется система отопления, в домах появляется канализация и водопровод. При этом само представление о повседневности и ежедневных потребностях человека меняется в сторону увеличения комфорта и уюта помещений. Живописное изображение интерьеров становится любимым мотивом для творчества всех европейских художников. Расцветает интерьерный жанр искусства [59].

В картине С. Гютцмайера 1849 года изображен интерьер австрийско-немецкого бидермейера. Не дворец, а добротный и светлый дом горожанина или мелкого дворянина. На полотне хорошо читается главное, что созрело в атмосфере культуры того времени, – аура уютного дома и семейного покоя. Мебель расставлена по периметру комнаты. Свет двух больших окон без

занавесок и гардин определяет пространство. Люстр нет, используется дневной свет, а в вечернее время – свет свечей или масляных ламп. В силу традиции во дворцах оставались свечные люстры. Бидермейер в поисках экономного источника освещения обращается к масляным лампам Арганда, изобретенным в 1780 году (на картине не изображены).

Окна – центральная часть композиции картины. Они дают рассеянный свет, и каждый предмет в гостиной читается четко и обособленно. В центре комнаты – большой стол, подобный окнам по размерному модулю. На стенах, на откосах окон – гравюры и картины в рамах. Семья собрана около стола: слушают музыку. Действие представлено в повседневном ракурсе: один из членов семьи занимается денежными подсчетами, на полу ребенок играет с няней, в углу сидит с вязанием женщина, у дальней стены стоит маленькая консоль с остатками трапезы, около нее домашняя собака испугав кошку, загнала ее в угол. Такое подробное описание сюжета показывает главное – представительные и повседневные занятия в бидермейере уравниваются. Интерьеры перестают играть роль «замещающих» хозяев персон. Интерьеры становятся пространством комфорта и уюта.

Следующая деталь – естественность атмосферы и умиротворенность непринужденно протекающих будней – отражена в простоте и комфортности мебели. Гютцмайер акцентирует наше внимание на стуле с удобной спинкой, «огибающей», «описывающей» спину женщины. Этот эргономический изгиб новой в то время гнутой мебели «тонетовского стиля». Здесь уместно вспомнить еще об одной новации XIX века – моделировке паром древесины, патент на производство которой был получен Михаэлем Тонетом (1796–1871) и Д. Г. Белтером (1804–1863) в 1820 году. Интерьер городского дома – это царство недорогих тканей и бумажных обоев на стенах, дощатого пола с коврами и ковриками, ваз с цветами и картин на стенах. Интерьер не имеет ничего общего с монументальностью прошлых лет, но масштабность подчеркивает его солидность, уют и простоту.

Убранство дворцов, особенно в Германии и Австрии того времени, можно рассматривать на примере Мюнхена, города, который король Людвиг I Баварский (1786–1868, 1825–1848 – король Боварии) старался превратить в «немецкие Афины». Стиль дворцовых убранств, кроме тенденций к удобству и комфорту бидермейера, демонстрирует тягу к историзму – точному воспроизведению деталей и интерьеров известных исторических построек, например, Версальского дворца или готико-ренессансных замков Луары.

#### **7.4. Русский ампи́р и бидермейер**

Утверждению русского варианта стилей ампира и бидермейера способствовало стремление Российской Империи утвердиться в статусе великой державы. Первая четверть XIX века – время царствования русского императора Александра I Павловича (1777–1825, 1801–1825 – Император Всероссийский), победителя в войне с Наполеоном 1812 года. Культурную ситуацию России начала XIX века до 1830-х годов подробно проанализировал историк искусства Валерий Стефанович Турчин (род. 1941) в книге «Александр I и неоклассицизм в России» (2001).

В России ампи́р и бидермейер возникли, по мнению В. С. Турчина, в контексте романтизма и сентиментализма, что значительно меняло содержание традиционных французских форм ампира. «Стиль был внутренне гибок и в пределах принятой нормы вариативен. Он легко входил в быт дворцов и захудалых домишек, под своды храмов и казарм. Он легко заполнял любые пространства, структурируя их и наполняя неизбывной красотой, внушительностью и элегантностью. Ампи́р был ориентирован на тиражность и повторяемость форм, которые только в определенной комбинации и группировке давали уникальный ансамбль. Этот стиль был приспособлен к широкому географическому распространению изначально, был на это запрограммирован. Он шел впереди армий, завоевывая мир. В России он дошел до всех мыслимых границ, до крайнего Севера и Сибири» [101, с. 455].

Связи между Россией и Францией в то время позволяли свободно транслировать культурные открытия одной страны в другую. Обязательные пенсионные поездки, то есть выезды по стипендии учеников Академии художеств, длительные туры русских аристократов во Францию, возможность заказывать проекты французским архитекторам и покупать мебель в лучших мастерских этой страны сделали проницаемыми культурные границы Франции и России. Другими способами передачи стиля выступили, например, французское «Собрание украшенных интерьеров» (*«Recueil de decoration interieures»*) Ш. Персье и П. Ф. Л. Фонтена, «Проекты домов и отелей Парижа и его окрестностей» (*«Maisons et Hotels construits a Paris et dans son environs»*) Ж. К. Крафта и Н. Россенет и др., в которых тиражировались образцы ампирных украшений интерьеров и мебели.

Ампирный интерьер и мебель в России отражали ее вечную тоску по необъятным просторам и романтический душевный настрой, они очень точно выражали настроение ностальгии того времени. Ампирный интерьер в поэме Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837) «Евгений Онегин» (1823–1831) – место мечтаний Татьяны Лариной о верности, глубокой сердечной привязанности. Это произведение современники считали «энциклопедией русской жизни» (Виссарион Григорьевич Белинский, 1811–1848). Ампирный интерьер – одновременно метафорический «портрет» любимого Татьяной Онегина. В романтической обстановке дома Онегина она видит самого Евгения, его характер и привязанности:

«И стол с померкшею лампадой,  
И груда книг; и под окном  
Кровать, покрытая ковром,  
И вид в окно сквозь сумрак лунный,  
И этот бледный полусвет,  
И лорда Байрона портрет,  
И столбик с куклою чугунной  
Под шляпой с пасмурным челом,

С руками, сжатыми крестом».

Символично, что А. С. Пушкин не упускает возможности напомнить о культе Наполеона в России: «столбик с куклою чугуной» – это бюст французского императора.

Еще одно описание эстетики русского интерьера первой четверти XIX века, представляющее переживание внутреннего пространства дома с его звуками, шорохами, тишиной и пестротой тканного убранства – это слова из книги утонченного интеллектуала Европы рубежа веков Жозефа де Местре (1753–1821) «Новое путешествие по моим комнатам». Ж. де Местре отметил наполненность русского ампирного дома часами, которые исчисляют «шаги на поприще жизни; время измеряет мое бытие, как и Государей, делая нас равными. Однозвучное безмолвие маятника дробит безмолвие ночи: каждое качание его составляет точку в той цепи, которой оба конца теряются в бездне времени. Пружина трогается, машина сотрясается, колеса движутся с шумом, молоток ударяет, колокол сказывает час. Несчастный отвечает ему вздохом, честолюбивый желанием, сластолюбец притворяется, что не слышит, безрассудный забывает, мудрый поминает о способе воспользоваться им» [101, с. 463]. Эти слова показывают не только умение видеть предметы, но и разбираться в своих чувствах. Так, каждая вещь в доме: стул, стол, картина – является знаком «для воспламенения чувств»: «Мебель дорогая, мебель, столь полезная для человека, нужный свидетель трудов, глупостей, удовольствия его, стол, на котором, сын минуты, пишу я мое путешествие (по комнатам), малый театр, где поочередно представляются все бывшие страсти», – это все тот же Ж. де Местре [101, с. 463].

Ампирное оборудование интерьеров применяли очень широко: в императорских дворцах Петербурга и Москвы, столичных домах аристократов, а также в сотнях небольших усадебных дворянских домов, часто построенных из дерева и стоящих в обязательном окружении сада или парка. Отделка интерьера и мебель оказались взаимосвязанными друг с

другом: в богатых домах ткани, гобелены, в простых усадебных – обои и крашеные стены. Использовали самые разнообразные ткани: от бархата до простого ситца. Стены залов и комнат, спинки стульев, диванов украшали вышивками, нитками или стеклярусом. Ткани использовались в качестве драпировок стен, а также «случайных» украшений мебели: например, могли на стул накинуть красивую колокольцовскую шаль с каймой и бахромой по краю. Мебель предпочитали расставлять вдоль стен, по так называемому «зальному принципу» расстановки мебели. Зальный принцип создавал эффект парадной торжественности, угловой – спокойствия и уюта.

В жилых помещениях мебель расставлялась так, чтобы не загромождать центр, часто застилаемый ковром. В кабинетах, библиотеке могли использовать более сложные приемы расстановки мебели, которые равно подчинялись принципам симметрии и геометрической ясности. Письменный стол важно было поставить на светлой стороне комнаты, а шкафы с книгами расположить для комфортного пользования ими. Иногда в кабинетах за ширмой ставили диван как дополнительное спальное место для хозяина. В ампирном интерьере ценилось само пространство и сама эстетически понятая вещь.

Бидермейер внес в ампирное пространство открытость. Например, в комнаты начали ставить растения, букеты цветов, при возможности распахивать окна с видами на сад. В бидермейере чувство уюта и интимности, которое в ампире существовало более в переживаниях, чем предмете, выплеснулось наружу. В. С. Турчин замечает: «Если во Франции стиль ампир быстро завершился, уступив место эклектике неоренессанса и неоготики, то в России, как и в Германии, и в Австрии, он эволюционировал в сторону бидермейера. Точнее бидермейер был внутри него и постепенно освобождался, чему способствовали романтические вкусы. Так, ампир, который имел во многом принудительные формы, не столь удобные для пользования, особенно в мебели, вольно-невольно должен был вместить и концепцию удобства» [101, с. 457].

Ампир закладывал основу для рождения комфорта бидермейера. Число деталей и мелких форм в ампире было бесчисленным, но в то же время все было упорядочено и определено. Каждая комната имела свое предназначение и название: парадный зал, гостиная, кабинет, библиотека, спальни, детская, буфетная, скатертная, боскетная, каминная, оружейная, бильярдная, курительная, портретная, чайная и т. д. Анфилада создавала основную композиционную ось помещений дома. Центром дома был большой зал для приемов, по семантике – греко-римский атриум (перистиль) – парадный зал, который украшался подобно перистиллю колоннами и пилястрами. Это делало его похожим на фасад дома или античный открытый вестибюль. Украшением зала были люстры, которые вешали строго по периметру или в центре.

Представление об античности в ту пору предполагало ее воспроизведение в светлых тонах, о многоцветии античных памятников узнали достаточно поздно, поэтому цвета залов русского ампира были светлые, охристые, палевые, светло-коричневые. В декор деликатно включались позолота, росписи пейзажными видами римских и греческих руин, орнаменты, заимствованные из росписей Помпей и подвалов (гrotто) римского дома Нерона. Геометричность, ордерная пропорциональность, ритмическая повторяемость всех форм делали интерьеры дворцов и усадебных домов ампира удобными в ориентации. Значимость помещения определялась его размерами. Печь в любом интерьере выступала в качестве украшения. Для сурового русского климата она была незаменима. Печи украшались белыми изразцами. Полы в парадных комнатах могли быть из наборного паркета, в других помещениях – попроще, из простых широких или узких досок. Доски, так же как и паркет, вошились до блеска и поэтому «светились».

Русские мастера делали мебель по образцам ампирных художников, но предпочитали французской легкости более массивные и прочные формы. Русские мебельщики нашли способы использования местных пород дерева,

например, карельской березы, с янтарной с волнистыми разводами древесиной. Из нее могли вырезать спинки кресел или диванов, потом они полировались и лакировались. В декоре мебели использовали традиционные для ампира мотивы: дельфины, грифоны, лебеди, лиры, рога изобилия, листья лавра, ликторские пучки, сабли, пики, пальметты, розетки, аканфы. Из русского народного искусства был взят мотив полукруга с ложбинками, так называемое «пламя». Мебель могла украшаться накладными металлическими (латунными и бронзовыми деталями), использовались отдельно стоящие предметы из литого чугуна – бюсты, вазы, письменные приборы.

Филипп Филиппович Вигель (1786–1856), друг А. С. Пушкина, оставивший в своих мемуарных «Записках» (1892) интересное описание русской жизни, привлекавшее многих исследователей культуры повседневности, передал «стандарт» русской провинциальной жизни несколькими предложениями: «внутреннее убранство было также везде одинаково. Гостиная украшалась хрустальной люстрой и в простенках двумя зеркалами с подстольниками из крашеного дерева. Вдоль стены, просто выкрашенной, стояло в середине такого же дерева большое канапе, по бокам два маленьких, а между ними чинно расставлены были кресла; в диванной угольной, разумеется, диван. Ни воображения, ни вкуса, ни денег на украшение комнат тогда много не тратилось» [45]. Но это уже ностальгия по ампиру и ирония по отношению к бидермейеру, который ко второй половине XIX века стал наскучившим анахронизмом. Вторая половина XIX века в больших городах давала примеры новых форм внутренних убранств, которые были названы историзмом и эклектикой.

## **7.5. Эклектика и историзм**

Середина, вторая половина XIX века стали временем «промышленной революции» – бурного развития науки, техники и промышленности. Эти новые составляющие культурного процесса требовали своего осмысления и ставили еще больше новых вызовов перед искусством и творческим



освоением внутренних и внешних пространств. Основной вопрос формулировался как проблема существования искусства при отсутствии универсальной картины мира, которая была основой поиска сущности и истины в классический период. В философии возник широкий спектр самых разных направлений. Развитие скульптуры шло своим путем, живописи – своим, архитектура, в свою очередь, не стремилась к взаимодействию с этими видами искусства. Так же параллельно, не взаимодействуя со сферой изящного, развивалась наука и входили в жизнь научные и технические достижения – новые материалы и конструкции. Разнообразие и большие возможности давали внешнюю свободу культуре. О единстве стиля при таком положении дел говорить не приходилось, категория стиля ушла из культуры. Единственной силой, способной управлять всеми этими процессами, стала сила денежных потоков и социальных проектов, определяющая рост городов, строительство заводов и фабрик. Возникающие варианты эстетического понимания художником своего места в живописи называли манерами, направлениями – романтизм, реализм, импрессионизм и т. д. В архитектуре расширилась типология строительства – возводились не только дворцы, загородные и городские усадьбы, городские дома, вокзалы, но и дома, сдаваемые в наем. За каждой типологической схемой закрепили тот или иной архитектурный стиль, так, для строительства костелов выбирали готический стиль, для строительства церквей – псевдорусский, для домов, сдаваемых в наем, – ренессансный, для дворцов – барочный и т. д. Этот спектр стилистических подоби́й в архитектурной работе стали называть *эклeктикой* (греч. «эклeктос» – избранный, отборный, то есть выбираю, отбираю, избираю).

Процесс эклектической обработки ранее известных архитектурных стилей вызвал к жизни их научное изучение. Историки и теоретики архитектуры, например француз Э. Э. Виолле-ле-Дюк, стали осваивать готическое зодчество, считая его высшим достижением человеческого гения.

Изучение конструктивных особенностей зданий было насущной потребностью второй половины XIX века, потому что современные строения можно было возводить из актуальных в то время материалов: чугуна, в последней четверти XIX века – из стали и железобетона. Изучение готических конструкций способствовало появлению новаций в архитектуре XIX века (например, каркасы зданий).

Возник интерес к инженерной стороне архитектуры. Французский инженер-строитель Огюст Шуази (1841–1909) написал книгу об истории европейской архитектуры, в которой рассказывал об изменениях строительных приемов и конструкций. Тогда же появилась теория Г. Земпера, поставившая в зависимость форму и материал создания, орнаментику и технику исполнения. Г. Земпера интересовали ренессансные строения, и благодаря ему возник тот глубочайший интерес европейской культуры к гармонии ренессансной архитектуры, взаимодействию внешних и внутренних пространств. Исторические изыскания великих теоретиков и историков архитектуры, а также обязательная практика подготовки архитекторов в высших школах Европы и России не позволили архитекторам отрешиться от изучения деталей исторических стилей и их выразительных особенностей. Практикующий архитектор имел возможность нужную ему деталь выбранного им стиля скопировать с определенного памятника и точно воспроизвести в своем проекте. Процесс копирования, точного повторения исторических стилей как в отдельных памятниках, так и в деталях называют *историзмом*. Этот стиль выделяют в пределах архитектуры эклектики или же противопоставляют эклектике как более органичный.

Для многих современных авторов историзм является только позитивной оценкой эклектических явлений XIX века, поскольку сам термин «эклектика» возник в связи с негативным отношением к такого рода архитектуре.

В течение второй половины XIX века увеличивается производство мебели и различных вещей для комфортного обустройства внутренних

интерьерных пространств. Вещи благодаря их машинному изготовлению подешевели, стали доступны людям различных социальных слоев, их автор, изготовитель и продавец уже не соединялись в одном лице, как это было в классической культуре. Статус и престижность вещи, скорее, определяла мода, чем имя и слава автора. В рамках историзма в Англии возникло движение за возвращение к старым цеховым ремесленным традициям и ручному труду, получившее название *Движения искусств и ремесел*. Его начали прерафаэлиты и продолжили прерафаэлиты второй волны, решавшие вместе с задачами искусства и социальные проблемы. Уильям Моррис (1834–1896) стал их идейным вдохновителем и коммерческим руководителем. Подобного рода противостояние новым материалам и машинному изготовлению предметов домашнего обихода завершается рождением проектного мышления, позволившего из унифицированных частей создавать вещи уникальные. Это новое направление известно сейчас под названием *дизайн*.

Франция эклектику переживала в часы Второй Империи Наполеона III Бонапарта (1808–1873, 1852–1870 – император Франции) в 1852–1870 годы. Внутренние пространства дворцовых и городских зданий отличались яркой декоративностью и смешанностью мотивов Античности и Ренессанса. Золоченая гипсовая лепка, стеганая мягкая мебель, украшенная помпонами, бахромой, тесьмой. Формы мебели были разнообразными, многие из них служили подставками для различных мелочей. Дополнением комфорта интерьера были абажуры, веера, экраны, ширмы, пальмы, резные обнаженные фигуры, помещаемые во внутренних пространствах с целью придания им уюта и удобства. Архитектоники внутренних пространств при таком «стегано-ковровом стиле» не существовало.

В Англии эклектика совпала с периодом правления королевы Виктории (1819–1901, 1837–1901 – Королева Англии). Центральным акцентом интерьера по-прежнему оставался камин, который превратился в подставку для редких предметов. На стенах, покрытых бумажными обоями,

развешивали портреты и миниатюры, виды городов, особенно если они были памятью об их посещении.

Неоготический классицизм, который стал национальным символом Англии в 1830–1840-е годы, приобрел в период эклектики маргинальность, мог проявиться в общественных интерьерах или, например, в кабинете хозяина дома или библиотечных залах. В дворцовых пространствах и убранстве частных домов преобладала безотчетная пышность: тканые обои, парча и тяжелый бархат штор, мраморные столешницы, камин, полы, золоченые карнизы, бордюры, двери, охотничьи трофеи на стенах и так далее – все то, что свидетельствовало об амбициозности хозяев и отсутствии всякого художественного вкуса. Но при этом с величайшим чувством уюта и удобства.

В поздний период викторианской эклектики, когда стали ощущаться веяния нового стиля *модерн* и сказывались новации Уильяма Морриса, в интерьерах появилась легкость, многоцветность (зеленый, голубой, охра, сине-зеленый с переливами, палевый) и неуловимое влияние Востока, прежде всего, японского искусства (вазы, шелковые ткани, веера, мелкая мебель: столики и ширмы).

В России эклектика стала важным этапом вдумчивого повторения исторических форм, позволившим архитектуре вспомнить широкий спектр художественных традиций, как европейских, так и национальных. В эклектике субординация главного и второстепенного переходит в состояние равнозначности всех формальных элементов. А это значит, что красивое превращается в богато украшенное, что существуют параллельно стилиобразующий декор и утилитарная коробка здания. Интерьеры эклектических особняков «интерпретируются как своеобразный мир в мире, микрокосмос в макрокосмосе исторического мира. Движение по особняку осмысливается как движение сквозь историю, точнее, историю культуры.

Ряд московских особняков (дом Попова на Смоленском бульваре, архитектор А. И. Рязанов; бывший дом В. Е. Морозова, а впоследствии А. В.

Морозова в Подсосенском переулке, архитектор Д. Н. Чичагов) с предельной последовательностью представляют историко-культурное видение мира. Посетителя встречает египетский вестибюль, за которым следуют комнаты, отделанные в помпейском, греческом, готическом, русском стилях, в стиле рококо и т. д.» [70, с. 263]. Ярким феноменом конца XIX века стало включение в художественные формы эклектики народного крестьянского искусства, что нашло отражение в открытии разного рода школ и центров народного творчества. В России это знаменитое Талашкино под Смоленском графини Марии Клавдиевны Тенишевой (1858–1928) или Абрамцево Саввы Ивановича Мамонтова (1841–1918).

## **ТЕМА 8. СТИЛИ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ**

### **8.1. Модерн (1880–1914 гг.)**

Стиль модерн замыкает историю европейского стилиобразования XIX столетия. Модерн, подобно немногим органическим проявлениям европейского искусства, существовал очень недолго – от 80-х годов XIX века до 1914 года, начала Первой мировой войны. Впервые за прошедшее столетие стратегия стилиобразования в искусстве интерьера проявила свою мощь в полную силу. Сначала модерн заявил о себе в форме отдельных предметов, пластика которых была неразрывно связана с природными объектами. Затем начал организовывать внутренние пространства, проявлялся в изящном и бесконечно разнообразном убранстве интерьеров дворцов, домов, а также кофеен и метро. Одновременно совершалось движение «изнутри наружу» – переход от внутренних интерьерных форм к новым внешним объемам и их декору. Неотрывно от этого процесса шел поиск новых материалов, природных, пластичных, но твердых. Менялась цветовая гамма: впервые после барокко и рококо дизайнеры старательно вели поиск единственно нужного и точного цвета для интерьеров, предметов, окраски фасадов, например, они разработали гамму оттенков

белого цвета, открыли новые нюансы старой цветовой палитры: матовый оттенок зеленого, лилово-серый, сине-лиловый, перламутровый, оливковый, фисташковый и т. д.

В форме, цвете, в линии звучала неоднозначная привлекательная таинственность: линия могла быть бесконечно гибкой, но прочной, бесконечно тонкой, но сильной. Казалось, что линия ничего не держит, но именно она своей «паутиной» создавала структурную асимметричную основу пространства. Современники сразу отметили в линии ее органическую основу: она живет, как побег в воде, как усы тыквы (кукурбита), которые несмотря на хрупкость, пластичные и разнообразно закрученные, бесконечно подвижные. Или еще линия, подобная удару бича, распластанный на плоскости волнистый завиток. Природные подвижные текущие формы, такие как вода и волна, стали основой эстетического абстрагирования художников. Членение форм утратило классическую, ордерную четкость, ритм и гармоничность: разделение на верх и низ отсутствовало, асимметричные построения казались в своей слабости дисгармоничными, но их «свивание» давало гармоничное пространство.

Модерн появился как результат освоения и квинтэссенции самых важных проблем четырех старых стилей: готики в рамках неоготики в Англии и Франции, рококо во Франции, японской культуры в Англии и Франции, древнерусского и народного искусства России. Готика дала работу с естественными, природными материалами ручным способом, рококо – свободу организации внутренних и внешних пространств, японское искусство – новую пластику и пространственные отношения, оттенки цвета, народное искусство – эргономичность и простоту утилитарной формы. Две лидирующие страны, Англия и Франция, открыли Европе новый стилистический порядок. Благодаря выставкам японского искусства, всемирным промышленным выставкам, изданиям разнообразных книг и специальных журналов по современному искусству, литературе и драматургии, возможностям художников путешествовать по миру (до Первой

Мировой войны границы всех стран были открыты) новое течение, которое впервые прозвучало на английском как «модерн» (современный), заняло лидирующее место в европейской культуре. В русской культуре это определение повторили без перевода, во Франции его называли ар-нуво, Германии – югендштиль, Австрии – сецессион, Испании – флореале, либерти.

Так же как в бытность великих стилей барокко, рококо и классицизма, появление модерна объединило почти все художественные специальности воедино, а ученых химиков и геологов заставило искать новые варианты природных и искусственных материалов, заводы и промышленные предприятия перестраиваться, чтобы выполнить заказы архитектурных бюро.

Стиль модерн не только предложил новую картину мира, но и на несколько десятилетий выстроил единство всех составляющих общественного процесса. Именно после этого стал возможен труд Освальда Шпенглера (1880–1936), объявляющий о конце классической эпохи и названный автором весьма символично «Закат Европы» (печатался в 1918–1922), хотя в этом названии только прозвучало то, что европейская художественная культура завершила стадию своего классического цикла, берущего начало в Древней Греции и Древнем Риме.

Подготовка к модерну в 1850–1880 годы в Англии может одновременно рассматриваться как эпоха рождения интерьера и дизайна, нового проектного мышления о предмете, выражающем не только удобство и комфорт, но и эстетику вещи, ту красоту, которая заставляет переживать, чувствовать, восхищаться и наслаждаться. Такую интуицию своего времени тонко описал знаменитый английский писатель Оскар Уайльд (1854–1900). В Англии это движение получило название «эстетического». Архитекторы и дизайнеры Уистлер, Годуин, Джикилл создали в 1880-е годы стилистику модерна. Утренняя комната принца Уэльского, созданная Уистлером и Годуином для Парижской выставки 1878 года, собственный дом Уистлера или комнаты дома Оскара Уайльда (1884) – все это этапы формирования

стиля. Ч. Мак-Коркодейл цитирует в книге по истории интерьера указания Годуина по отделке комнат О. Уайльда белым цветом: «Все дерево должно быть покрыто белой и серой краской до высоты пяти футов шести дюймов. Выше стена должна быть побелена с небольшим добавлением черной краски для придания сероватого тона». «Такая тщательность, с которой он добивался единственно возможного цвета, могла встретиться скорее в XVIII или XX веке, но не в Викторианскую эпоху»,— заканчивает историк интерьера [21, с. 208].

Французский ар-нуво начинал бельгиец Виктор Орта (1861–1947), для которого отправной точкой стали традиции готики в том проектном переложении на современные материалы и конструкции, которое осуществил историк и реставратор готики Э. Э. Виолле-ле-Дюк. Его «Беседы об архитектуре» (1875–1881) стали настольной книгой архитекторов многих поколений. Каркасная конструкция готических строений, выполненная из металла, стала основной художественной идеей Орта.

Дом Тасселя в Брюсселе (1892–1893) по проекту В. Орта – это сочетание прозрачных панелей стекла и витражей, ортогональных стеклянных куполов, сочетающихся с тонкими прутиками вертикалей разнообразных опор – каркасов стен, столбов, перил лестниц. Планировка дома свободная, вместо длинных коридоров – лестницы с вестибюлями на разных уровнях. Выразительность металлического каркаса и металлических деталей строится на основном принципе модерна – противопоставлении внешней хрупкости внутренней силе. Все элементы объединены в единое целое, которое образует ту новую целостность, которую когда-то А. Ригль, размышляя о рококо, назвал пространством. При этом движение органического роста задавало такое ощущение времени, которое очень точно воспроизводило картину мира конца XIX – начала XX века. Стены от такого сочетания разноцветного стекла и металла превратились в паутину мелких линий. Особняк Тасселя стал яркой демонстрацией принципов нового стиля.



Другую особенность готики – ничем не закрытую материальную основу, неоштукатуренный кирпич – использовали другие коллеги В. Орта – Хенрик Петрюс Берлаге (1856–1934) и Хенри ван дер Вельде (1863–1957). В их творчестве проявился сильный функциональный аспект, который предрекал новое будущее движение. В 1899 году ван дер Вельде переехал в Германию и стал одним из вдохновителей конструктивистского Баухауза.

Шотландский дизайнер и архитектор Чарльз Ренни Макинтош (1868–1928) создал свой неповторимый авторский стиль в модерне, он покориł не только Англию, но и Германию, Австрию. Строгость, не переходящая в функционализм и конструктивизм, сочеталась у Макинтоша с противоположными качествами – глубоко спрятанной чувственностью и безмерностью.

Здание школы искусств в Глазго (1896–1899) было первой работой Ч. Р. Макинтоша. Кондитерская Крэнстона в Глазго – продолжение начатого. Также как Х. Берлаге и А. ван дер Вельде, Ч. Р. Макинтош интересовался народным искусством, в частности искусством кельтов, которые были ему близки как шотландцу. Встроенная мебель, средневековые почетные места у камина, сдержанные пастельные цвета, преобладание асимметрии и вертикалей, едва подчеркнутых тонкими горизонталями, сделали стиль Макинтоша узнаваемым. Макинтош проектирует все детали интерьера сам: от конструкции стен до мебели, правда, с ним часто работали его жена, сестра жены и муж сестры Герберт Мак-Нейр. Вместе они составляли знаменитую «четверку».

Представителем ар-нуво во Франции был Эктор Гимар (1867–1942), известный оформлением входов в парижское метро. Органичность и флоральность форм – самая характерная черта Гимара, которая проявилась в архитектуре и дизайне доходного дома Кастель Беранже в Пасси. Все детали интерьера, кажется, вырастают из своих оснований: стен, дверных косяков, потолков, плоскостей и курватурных (изогнутых) поверхностей. Предметы, даже мелкие, проектировались самим Гимаром и изготавливались

на фабрике стекла Галле, фабриках мебели Луи Мажорелли и Александра Шерпантье.

Благодаря другому французскому художнику и дизайнеру венгерского происхождения Альфонсу Мухе (1860–1939) плоскостность и декоративность модерна – французского ар-нуво – его природные линии и формы получили официальное мировое признание. А. Муха создавал эскизы для обоев и ковров, которые сразу стали популярны [30].

На Всемирной выставке 1900 года модерн триумфально был возведен в ранг высокого искусства, не имея тех примет классического ордерного порядка, который со времен эпохи Возрождения, прежде всего, ценили в искусстве.

После этого перелома искусство в рамках модерна вновь обращается к классическим традициям, правда предпочитает близкое модерну органическое «морское» крито-микенское искусство: наступает период неоклассики начала XX века. Свобода модерна в выборе форм, стилизации органического мира растений и цветов более всего проявилась в Испании в творчестве Антонио Гауди (1852–1926). Интересны варианты немецкого и австрийского модерна – сецессиона: Отто Вагнер (1841–1918), Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908), Йозеф Хофманн (1870–1956) могут быть в отдаленном приближении сравнимы с Ч. Р. Макинтошем, поэтому не случайно этот архитектор так много работал в этих странах – Австрии и Германии.

Итальянский вариант модерна – флореале, либерти – активно использовали в застройке не только крупных промышленных городов Италии, например Милане, но и в маленьких городах. Такие крупные мастера, как Раймондо д'Аронко (1857–1932), Джузеппе Соммаруга (1867–1917), Фаусто Коденотти (1875–1963) выделили в модерне его линейный характер, приближающийся к стилю Ч. Р. Макинтоша. В их стилистических поисках наметились ростки последующих стилей: ар-деко и конструктивизма.

В Америке слава модерна пришла вместе с ослепительно яркими витражными стеклянными изделиями Луиса Комфорта Тиффани (1848–

1933). Модерн открыл эру комфортного интерьера, в котором стиль и мода нашли свое одновременное выражение.

Интересным был процесс развития модерна в России, где, так же как и в других европейских странах, кардинально изменилась структура освоения художественного наследия. Русский модерн, подобно западноевропейскому, обратился к стилизации неклассического, в первую очередь готического и древнерусского, народного искусства и отчасти геометрии и архаике Древней Греции. При этом источники стилизации в законченных произведениях узнать было невозможно. Новый принцип организации внутреннего пространства продекларировал Федор Осипович (Франц-Альберт) Шехтель (1859–1926): «Каждое архитектурное сооружение в своей основе имеет главную задачу – ограждение стенами известного пространственного помещения» [24, с. 21]. Речь идет примерно о том, что мы видели в стилеобразовании гомеровской Древней Греции и архитектуре рококо: внутреннее пространство определяет объемы, плоскости, орнаменты, линии. Исчезает строгая классическая симметричность, горизонталь, взаимодействие продольных и поперечных осей, субординация главного и второстепенного. Русский модерн, набиравший силу в эклектических постройках последних десятилетий XIX века, окончательно сформировался к 1900 году.

Особняк – наиболее типичное строение русского модерна, хотя возводили в этом стиле храмы, вокзалы, театры, павильоны промышленных выставок, доходные дома. Особняки А. А. Рябушинского, А. И. Дерожинской, З. Г. Морозовой в Москве авторства Ф. О. Шехтеля [70] – яркий тому пример. Как растение вырастает из семени, так органическая форма особняков Шехтеля вырастает из вертикального центрального объема, к которому стремятся все остальные помещения: грандиозный  
дву-  
светный холл в доме Дерожинской, лестница особняка А. А. Рябушинского, вестибюль и аванзал особняка Морозовой. Эти центральные вертикали сродни подкупольному объему древнерусских храмов, клетки древнерусских

хором и народного жилища, они становятся основой подобия, как основного стиливого принципа модерна, повторяются в других частях дома в разных математических комбинациях. То есть внутреннее пространство модерна, предлагая живописную пространственную композицию, обладает, тем не менее, размерным модулем.

Выразительность внутреннему пространству задает многоосевая направленность интерьера, которая противоположна продольно-поперечной планировке классического интерьера. В классическом интерьере главным был обзор всего пространства, выстраивание видовых осей, которые создавали впечатление остановки времени: человек, идущий по анфиладе классицистического или барочного дворца, видел всегда одну и ту же цель, ту же самую стену и декоративную композицию в конце длинной череды залов. В особняке модерна таких видовых осей создавалось множество, каждое движение сулило новый взгляд, новую точку обзора, новый вид – время тем самым приобретало форму реального перемещения. При этом конечные точки движения не казались последними моментами движения: чаще всего это были окна и двери, собственно «дыры», отверстия, открытые части, которые не могли являться опорами взгляду и действию, а пропускали движение и время еще дальше. То есть форма модерна откровенно демонстрировала выход изнутри наружу, каждый новый вид был началом следующего [79]. Из двух оснований формообразования, историзма и природности, модерн явно предпочитал второе – природность. В нем нет жесткого геометризма, поверхности искривляются, «набухают», углы стремятся избежать прямых линий, границы предметов – отвесной прямизны. Общность отдельного и целого возникает на ритмических повторях цветовых пятен, форм орнамента, линий, плоскостей. Классический метр становится частным случаем свободного и нерегулярного ритма модерна. Живописно-ритмические композиции внутренних пространств становятся уравновешенными, спокойно-величественными.

Мебель становится неотъемлемой частью интерьерного пространства: она функциональна и эргономична, красива той особенной красотой, которая украшает и возвышает повседневность. Ей присуща динамичность «роста» растения, которое выпускает почки от основной ветви – стены или пола. Ткани, стекло, металл естественно включаются в эти формы. Ф. О. Шехтель приглашал для создания многоцветных витражных окон и керамических декоративных форм своего друга по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества художника, также в 1900-е годы пришедшего к славе, Михаила Александровича Врубеля (1856–1910).

Для модерна характерно использование эксклюзивных материалов. Ф. О. Шехтель, создавая свой шедевр – дом А. А. Рябушинского – долго искал необходимые материалы, способные полностью передать его замысел. Так, для отделки перил главной лестницы, поднимающейся вверх волной, использовался голубоватый камень, привезенный из Карелии, мрамаризированный известняк, призванный передать струи и переливы водного потока. Таким образом, модерн еще раз обратился к культуре природных форм, оценил художественные стратегии средневекового русского и западноевропейского народного искусства, открыв ценность функциональной и эстетически красивой повседневности, отработал ритмические подоби́я и сложности линейного воспроизведения пространства, открыл в 1920-х годах дорогу конструктивизму в России и функционализму на Западе.

## ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### СЕМИНАР 1.

#### ТЕМА 1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ

Основные вопросы:

1. Определение понятий стиль, пространство, интерьер
2. Структурные элементы интерьера
3. Художественная ценность интерьера
4. Архитектурно-строительные элементы интерьера
5. Нестационарные элементы интерьера

### СЕМИНАР 2.

#### ТЕМА 2. ДРЕВНИЙ ВОСТОК.

Основные вопросы:

1. Древний Египет
2. Месопотамия (Междуречье)

### СЕМИНАР 3.

#### ТЕМА 3. АНТИЧНОСТЬ

Основные вопросы:

1. Древняя Греция. Структура античного домуса
2. Древний Рим. Анализ виллы Плиния в Лавренте.

### СЕМИНАР 4.

#### ТЕМА 4. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ.

Основные вопросы:

1. Византия. Типологические контоминации в интерьерах храмов и императорского дворца
2. Западноевропейское средневековье. Строительная конструкция жилого дома. Соответствие дизайна храма и жилого дома, синкретичность форм архитектуры и дизайна

3. Жилые хоромы (дом) Древней Руси. Тексты Забелина о быте русских царей

## СЕМИНАР 5.

### ТЕМА 5. ВОЗРОЖДЕНИЕ

Основные вопросы:

1. Эпоха. Стилъ. Тексты Альберти, Палладио и других теоретиков Ренессанса о сущности формообразования «Новой эпохи»

2. Флорентийский ренессанс. Венецианский ренессанс.

3. Рим. Высокое Возрождение в Италии.

Ренессанс во Франции. Ренессанс в Нидерландах. Ренессанс в Германии. Ренессанс в Англии.

## СЕМИНАР 6.

### ТЕМА 6. БАРОККО. КЛАССИЦИЗМ.

Основные вопросы:

1. Эпоха. Стилъ. Введение понятия стилиа в теорию искусства Генрихом Вельфлиным

2. Итальянское барокко. Основные пластические идеи итальянских дизайнеров

3. Классицизм во Франции второй половины XVII века

4. Барокко и рококо в Германии.

5. Классицизм второй половины XVIII века. Интерьеры XVII–XVIII веков в Англии. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века

## СЕМИНАР 7.

### ТЕМА 7. СТИЛЕОБРАЗОВАНИЕ XIX ВЕКА

Основные вопросы:

1. Эклектика

## 2. Историзм

### СЕМИНАР 8.

#### ТЕМА 8. СТИЛИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Основные вопросы:

1. Модерн
2. Создатели стилистики французского модерна
3. Создатели стилистики английского модерна
4. Анализ основных интерьерных форм русского модерна



## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### Вопросы к экзамену и зачету (Контрольные вопросы)

1. Стиль как этимология. История формирования понятия. Основные стилистические периоды в искусстве интерьера
2. Структурные элементы интерьера
3. Художественная ценность интерьера
4. Архитектурно-строительные элементы интерьера
5. Нестационарные элементы в интерьерах
6. Стилистика интерьеров Древнего Египта
7. Стилистика интерьеров Месопотамии
8. Взаимодействие античной картины мира и стилистические формы искусства Древней Греции
9. Структура античного дома
10. Стилистика древнеримского интерьера жилого дома
11. Стили помпеянских росписей
12. Помпеи. Планировочные решения домов и украшения их интерьеров
13. Вилла Плиния в Лавренте
14. Описание дворца византийских императоров на основе текстов иностранных послов и ритуальных церемониалов византийского двора
15. Характеристика сохранившихся средневековых интерьеров Франции и Италии
16. Стилистика западноевропейского средневекового интерьера
17. Особенности английской готики
18. Жилые хоромы Древней Руси. Забелин о быте русских царей
19. Характеристика Ренессанса как синкретичной относительно предыдущих веков стилистической формы
20. Стилистика флорентийского ренессанса
21. Стилистика венецианского ренессанса

- 22.Высокое Возрождение в Италии. Дворцы Рима
- 23.Стилистика французского ренессанса
- 24.Стилистика нидерландского ренессанса
- 25.Стилистика немецкого ренессанса
- 26.Стилистика английского ренессанса
- 27.Характеристика стиля барокко в Италии
28. Характеристика стиля классицизм во Франции
29. Европейское рококо
- 30.Классицизм второй половины 18 века
- 31.Эклектика как смешение разностилистических форм
- 32.Общее и особенное в стилистике ампира и бедермейера
33. Стилистика французского модерна
- 34.Стилистика русского модерна
- 35.Стилистика английского модерна
- 36.Модерн и неоклассицизм

### **Темы рефератов**

- 1.Альберти о новой стилистике эпохи. Ренессанс и теоретические знания о стилях
2. Палладио и европейское палладианство
3. Вилла Ротонда Палладио. Пропорциональные и масштабные решения интерьерных пространств
4. Дворцы Флоренции. Соединение внутренних и внешних пространств
5. Дворцы Рима. Аналитика римских палаццо Муратовым в конце 19-начале 20 века
5. Помпеи. Образец европейской неоклассики
6. Витрувий и Альберти
7. Витрувий и Палладио
8. Вредеман де Врис и нидерландский ренессанс
9. Английская готика и неоготика Англии 19 века

10. Английские трактаты по украшению интерьеров 18 века
11. Английские трактаты по паркостроению 18-19 веков
12. Английские трактаты по украшению интерьеров 19 века
13. Французские трактаты 18-19 веков по интерьерному дизайну
14. Русский классицизм и его европейские аналоги
15. Интерьеры французского Версаля
16. Интерьеры дворцов рококо в Германии
17. Французский ампи́р
18. Орнаменты гротеска в европейском искусстве от 16 до 19 века
19. Бидермеер, сущность и особенности стиля
20. Европейская эклектика и историзм
21. Французский модерн Эктора Гимара
22. Модерн интерьеров Альфонса Мухи
23. Особняк Тасселя в Брюсселе Виктора Орта
24. Проявление функционализма в модерне. Хенрик Петрус берлаге и Хенри ван де Вельде
25. Стилистика модерна в творчестве Чарльза Макинтоша
26. Криволинейный интерьер Антонио Гауди
27. Стекло Луиса Тиффани в интерьерах модерна
28. Русский модерн. Особняки Федора Шехтеля.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Альберти, Л. Б.* Десять книг о зодчестве. В 2 т. – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1935–1937. – Т. 1. Текст. – 1935. – 392 с.; Т. 2. Материалы и комментарии. О живописи. О Статусе. Математические забавы и другие сочинения. – 1937. – 794 с.
2. *Байбурин, А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л. : Наука, 1983. – 191 с.
3. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. – Копенгаген, 2000. – 500 с.
4. *Бартенев, И. А.* Форма и конструкция в архитектуре / И. А. Бартенев. – Л. : Стройиздат, 1968. – 262 с.
5. *Бартенев, И. А.* Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 384 с.
6. *Бартенев, И. А.* Русский интерьер XVIII–XIX веков / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Сварог и К, 2000. – 140 с.
7. *Берсенева, А.* Европейский модерн: венская архитектурная школа / А. Берсенева. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1991. – 210 с.
8. *Ботт, И. К.* Русская мебель. История. Стили, Мастера / И. К. Ботт, М. И. Канаева. – СПб. : Искусство, 2003. – 512 с.
9. *Борисова, Е. А.* Русский модерн / Е. А. Борисова, Г. Ю. Тернин. – М. : Советский художник, 1998. – 360 с.
10. *Борисевич, Г. В.* Хоромное зодчество Новгорода // Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода. – М. : Наука, 1982. – С. 269–294.
11. *Борисевич, Г. В.* Предметный ансамбль древнерусского жилища // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С. 140–160.
12. *Бринкман, А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / А. Э. Брикман ; пер. с нем. Е. А. Некрасовой ; под ред. М. В. Алпатова. – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1935. – 125 с.
13. *Брунов, Н. И.* Очерки по истории архитектуры : в 2 т. / Н. И. Брунов. – М.; Л. : Всес. Акад. архитектуры, 1937. – 540 с.
14. *Брунов, Н. И.* Пропорции античной и средневековой архитектуры / Н. И. Брунов. – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1936. – 139 с.
15. *Вагнер, Г. К.* Древнерусский ансамбль как образ мира. (К постановке вопроса) // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С. 97–139.

16. *Вёльфлин, Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения / Г. Вёльфлин. – СПб: Алетейя, 1997. – 318 с.
17. *Виппер, Б. Р.* Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство, 1970. – 591 с.
18. *Виппер, Б. Р.* Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М. : Наука, 1978. – 420 с.
19. *Виолле-ле-Дюк, Э.* Беседы об архитектуре : в 2 т. / Э. Виолле-ле-Дюк; пер. А. А. Сапожниковой; под ред. А. Г. Габричевского. – М. : Всес. Акад. архитектуры. 1937–1938. – Т.1 – 1937. – 470 с.; Т. 2 – 1938. – 340 с.
20. *Витрувий Марк Поллион.* Десять книг об архитектуре / М. П. Витрувий; пер. Ф. А. Петровского. – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1936. – 332 с.
21. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. – М. : Стройиздат, 1960–1978.
22. *Гай Светоний Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей / Светоний Гай Транквилл ; пер. М. Л. Гаспарова. – М. : Терра-Книжный клуб, 1993. – 528 с.
23. *Гартман, К. О.* История архитектуры : в 2 т. / К. О. Гартман – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1936–1938. – 267, 335 с.
24. *Гацура, Г.* Мебель и интерьеры эклектики / Г. Гацура. – М. : Московская городская организация Союза писателей России, 2007. – 336 с.
25. *Гидион, З.* Пространство, время, архитектура / З. Гидион ; пер. с нем. М. Леонене, И. Черня. – М. : Стройиздат, 1984. – 456 с.
26. *Глазычев, В. А.* Эволюция творчества в архитектуре / В. А. Глазычев. – М. : Стройиздат, 1986. – 496 с.
27. *Глазычев, В. А.* О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. А. Глазычев. – М. : Стройиздат, 1987. – 148 с.
28. *Гофман, А. Б.* Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман. – М. : Книжный дом Университет, 2010. – 228 с.
29. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. – Копенгаген, 2000. – 520 с.
30. *Грубе, Г. Ф.* Путеводитель по архитектурным формам / Г. Ф. Грубе, А. Кучмар. – М. : Стройиздат, 2001. – 216 с.
31. *Демидова, М. А.* Идеальная резиденция ренессансных правителей. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I / М. А. Демидова. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 351 с.
32. *Делёз, Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз [посл. В. А. Подороги; пер. Б. М. Скуратова]. – М. : Логос, 1997. – 264 с.
33. *Дженкс, Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М. : Стройиздат, 1985. – 136 с.
34. *Добрицына, И. А.* От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 448 с.

35. *Дьяков, Л. А.* Цвет в ансамблях классицизма // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С. 205–227.
36. *Забелин, И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Книга первая. Государев двор или дворец / И. Е. Забелин – М. : Книга, 1990. – 416 с.
37. *Иконников, А. В.* Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство. 1988. – С. 163–204.
38. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1997. – 559 с.
39. Искусство итальянского Ренессанса. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок / под ред. Р. Томана. – Konemann, 2000. – 464 с.
40. *Каплун, А. И.* Стиль и архитектура / А. И. Каплун. – М. : Стройиздат, 1985. – 232 с.
41. *Каргер, М. К.* Землянка-мастерская киевского художника XIII века // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Т. 11. – М. : Изд-во АН СССР, 1945. – С. 5–15.
42. *Кес, Д.* Стили мебели / Д. Кес. – Будапешт : Академия наук Венгрии, 1981. – 269 с.
43. *Кириченко, Е. И.* Русская архитектура 1830–1920 годов / Е. И. Кириченко. – М. : Искусство, 1978. – 260 с.
44. *Кириченко, Е. И.* К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже XIX–XX веков. (Интерьеры Ф. О. Шехтеля) // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С. 249–286.
45. *Кириченко, Е. И.* Федор Шехтель / Е. И. Кириченко. – М. : Стройиздат, 1973. – 141 с.
46. Классицизм и романтизм. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. 1750–1848 / под ред. Р. Томана. – Konemann, 2000. – 520 с.
47. *Кон-Винер, Э.* История стилей изобразительного искусства / Э. Кон-Винер. – М. : Книжный дом «Либроком», 2010. – 218 с.
48. *Кузнецов, А. В.* Своды и их декор / А. В. Кузнецов. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2009. – 420 с.
49. *Лосев, А. Ф.* Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев; сост. и авт. предисл. А. А. Тахо-Годи. – Киев : Киевская академия евробизнеса, 1994. – 285 с.
50. *Лотман, Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 246 с.
51. *Лукас, А.* Материалы и ремесленные производства Древнего Египта / А. Лукас. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1958. – 744 с.

52. *Махлина, С. Т.* Семиотика культуры повседневности / С. Т. Махлина. – СПб. : Алейтейя, 2009. – 232 с.
53. *Макаров, К. А.* К понятию декоративности // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С. 289–333.
54. *Мак-Коркодейл, Ч.* Убранство жилого интерьера / Ч. Мак-Коркодейл. – М. : Искусство, 1990. – 248 с.
55. *Малинина, Т.* Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции / Т. Малинина. – М. : Пинакотека, 2005. – 304 с.
56. *Матюнина, Д.* История интерьера / Д. Матюнина. – М. : Академический проект, 2009. – 568 с.
57. *Мерло-Понти М.* Пространство // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XIX века. – Томск : Водолей, 1998. – С. 25–95.
58. *Моран де, А.* История декоративно-прикладного искусства / А. де Моран. – М. : Искусство, 1982. – 578 с.
59. *Нащокина, М.* Московский модерн / М. Нащокина. – М. : Жираф, 2003. – 560 с.
60. *Некрасова, М. А.* Ансамбль как образная система // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – С. 43–80.
61. *Ополовников, А.* Русь деревянная. Образы русского деревянного зодчества / А. Ополовников, Г. Островский. – М. : Детская литература, 1981. – 199 с.
62. *Павлов, В. В.* Художественное ремесло Древнего Египта / В. В. Павлов, С. И. Ходжаш. – М. : Искусство, 1959. – 184 с.
63. *Пановский, Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Пановский ; пер. В.В. Симонова. – СПб. : Академический проект, 1999. – 394 с.
64. *Пановский, Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Э. Пановский ; пер. Ю. Н. Попова. – СПб. : Аксиома, 1999. – 228 с.
65. Письма Плиния Младшего : кн. I–X / изд. подг. М. Е. Сергеенко, А. И. Доватур. – М. : Наука, 1984. – 408 с.
66. *Поплавский, В. С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима / В. С. Поплавский. – М. : Наука, Слава 2000. – 440 с.
67. Проблема стилей в западноевропейском изобразительном искусстве XV–XVII вв. / ред. Б. Виппер, Т. Ливанова. – М. : Наука, 1966. – 428 с.
68. *Ревзин, Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы / Г. И. Ревзин. – М. : Объед. гуманитар. изд-во, 2002. – 141 с.
69. Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись. / под ред. Р. Томана. – Konemann, 2000. – 484 с.

70. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 296 с.
71. *Семенов, О.* Русская мебель позднего классицизма / О. Семенов. – М. : Трилистник, 2003. – 104 с.
72. *Соболев, Н. Н.* Стили в мебели / Н. Н. Соболев. – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1939. – 346 с.
73. *Соколов, А. Н.* Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
74. *Соловьев, В. С.* Красота в природе. Об упадке средневекового мирозерцания / В. С. Соловьев. – М. : Директ-Медиа, 2008. – 109 с.
75. *Соловьев, Н. К.* Очерки по истории интерьера / Н. К. Соловьев. – М. : Сварог и К, 2001. – 336 с.
76. *Соловьев, Н. К.* История современного интерьера / Н. К. Соловьев. – М. : Сварог и К, 2004. – 400 с.
77. *Стерноу, С.* Арт Нуво. Дух прекрасной эпохи / С. Стерноу. – Минск. : Белфакс, Роберт М. Тод, 1997. – 128 с.
78. *Турчин, В. С.* Александр I и неоклассицизм в России / В. С. Турчин. – М. : Жираф, 2001. – 511с.
79. *Уайт, Э.* Архитектура. Формы, конструкции, детали: Иллюстрированный справочник / Э. Уайт, Э. Робертсон. – М. : АСТ, 2005. – 112 с.
80. *Устюгова, Е. Н.* Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 260 с.
81. *Фар-Беккер, Г.* Искусство модерна / Г. Фар-Беккер. – Б/м, Б/з, 2000. – 426 с.
82. *Фоссийон, А.* Жизнь форм / А. Фоссийон. – М. : Моск. коллекция, 1995. – 132 с.
83. *Шапиро, М.* Стиль // Советское искусствознание : сборник статей / Советская национальная секция Международной ассоциации критиков. – Вып. 23–24. – М. : Советский художник, 1988. – С. 385–425.
84. *Шуази, О.* История архитектуры: в 2 т. / О. Шуази. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2005.
85. *Эко, У.* Эволюция средневековой эстетики / У. Эко ; пер. с ит. Ю. Н. Ильина. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. *Аверинцев, С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. *Айнайлов, Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства / Д. В. Айнайлов. – СПб. : тип. И. Н. Скороходова, 1900. – 229 с.



3. *Алпатов, М. В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто / М. В. Алпатов. – М.; Л. : Искусство, 1939. – 334 с.
4. *Афанасьева, В.* Искусство Древнего Востока / В. Афанасьева, В. Луконин, Н. Померанцева. – М. : Искусство, 1976. – 376 с.
5. *Блаватский, В. Д.* Архитектура античного мира / В. Д. Блаватский. – М. : Всес. Акад. архитектуры, 1939. – 164 с.
6. *Вигель, Ф. Ф.* Записки / Ф. Ф. Вигель ; под ред. С. Я. Штрайха. – М. : Захаров, 2000. – 590 с.
7. *Данилова, И. Е.* Брунеллески и Флоренция / И. Е. Данилова. – М. : Искусство, 1991. – 284 с.
8. *Данилова, И. Е.* Судьба картины в европейской живописи / И. Е. Данилова. – СПб. : Искусство–СПб, 2005. – 294 с.
9. *Иконников, А. В.* Художественный язык архитектуры / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1985. – 176 с.
10. *Картер, Г.* Гробница Тутанхамона / Г. Картер. – М. : Изд-во восточн. лит-ры, 1959. – 360 с.
11. *Керам, К.* Боги, гробницы, ученые / К. Керам. – М. : Вече, 2005. – 480 с.
12. *Кожин, Н. А.* Архитектура Средневековья / Н. А. Кожин, А. А. Сидоров. – М. : Акад. Архитектуры СССР, 1940. – 168 с.
13. *Лазарев, В. Н.* История византийской живописи: в 2 т. / В. Н. Лазарев. – М. : Искусство, 1947–1948. – 1300 с.
14. *Лиутпранд Кремонский Антаподосис:* Книга об Оттоне: Отчет о посольстве в Константинополь / Лиутпранд Кремонский ; пер. с лат., комп. И. В. Дьяконова. – М. : Русская панорама, 2006. – 192 с.
15. *Муратова, К. М.* Мастера французской готики XII–XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества / К. М. Муратова. – М. : Искусство, 1975. – 143 с.
16. *Мастера архитектуры об архитектуре* / сост. и ред. А. В. Иконников – М. : Искусство, 1972. – 700 с.
17. *Мастера советской архитектуры об архитектуре* : в 2 т. / под общ. ред. М. Г. Бархина, А. В. Иконникова [и др.]. – М. : Искусство, 1975. – Т. 1 – 1975. – 286 с.
18. *Матье, М. Э.* Искусство Древнего Египта / М. Э. Матье. – М. : Искусство, 1961. – 606 с.
19. *Михайлов, С. М.* История дизайна : в 2 т. / С. М. Михайлов. – М. : Союз Дизайнеров России, 2004. – Т. 1. Становление дизайна как самостоятельного вида проектно-художественной деятельности. – 2004. – 540 с.
20. *Муратов П. П.* Образы Италии / П. П. Муратов. – М. : Арт-Родник, 2008. – 2024 с.
21. *Петрусевич, Н. Б.* Искусство Франции XV–XVI в. / Н. Б. Петрусевич. – М. : Искусство, 1973. – 223 с.

21. Письма Пуссена / пер. Д. Г. Аркиной. – М.; Л. : Искусство, 1939. – 208 с.
22. Страбон. География в 17 книгах / Страбон ; пер., статья и комментарии Г. А. Стрыговского. – М. : Ладомир, 1994. – 938 с.
23. Тьдман, Л. В. Творчество Воронихина в Павловске // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост., науч. ред. М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство. 1988. – С. 228–248.
24. Чубова, А. П. Античная живопись / А. П. Чубова, А. П. Иванова. – М. : Искусство, 1966. – 194 с.
25. Bialostocki, J. Styl i modus w sztukach plastycznych // Wybór pism estetycznych; [Wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Kuczyńska]. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 230–252.
26. Bialostocki, J. Kształt czasu. Kryzys pojęcia stylu i teoria Kublera // Wybór pism estetycznych ; Wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Kuczyńska. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 253–268.
27. Bialostocki, J. «Barok»: styl, epoka, postawa // Wybór pism estetycznych ; Wprowadzenie, wybór i opracowanie A. Kuczyńska. – Kraków : Universitas, 2008. – S. 268–300.
28. Crook, Mordaunt J. The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern / Mordaunt J. Crook. – London : John Muray, 1987. – 348 p.
29. Ven, van de Cornelis. Space in architecture. The evolution of new idea in theory and history of the modern movements / Cornelis van de Ven. – Assen : Van Gorsum the Netherlands, 1980. – 261 p.
30. Sienicki, S. Wntrza mieszkalne / S. Sienicki. – Warszawa : Arkady, 1962. – 465 s.
31. Kowalczyk, J. Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej / J. Kowalczyk. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich Wydaw. PAN, 1973. – 358 s.