

С. Маслов

О корреляции "состояние общества -
художественный стиль"

/конспект исследования/

Истинный характер исторической эпохи всегда проявляется в архитектуре... Архитектура дает безошибочное представление о том, что действительно происходило в определенный период.

З.Гидион

§1. Введение

Но если тема такая, как у меня - история человечества, философия истории, то я полагаю, что самый первый и приятный долг читателя - быть гуманным. Я человек, я писал - ты человек, ты читаешь. Писатель мог заблуждаться и, наверное, заблуждался, но у тебя есть знания, которых нет, которых не могло быть у писателя - итак, пользуйся тем, что есть у тебя, но снизойди к доброй воле пишущего, не только кори, не только попрекай, но совершенствуй и строй.

И.Г.Гердер

Многие исторические процессы имеют циклический характер. Периоды реформ и революций сменяются периодами застоя и так называемой "реакции". Смена вкусов, стилей и мод периодически возвращает нас к тому, что любили деды, отталкивая от культуры отцов. Неоднократно указывали циклы самых разных масштабов - от гигантского цикла "язычество-средневековье-гуманизм-новое средневековье"

до одиннадцатилетнего цикла солнечной активности. Конечно же— одновременно текут исторические процессы с различными периодами, создавая сложную картину интерференции, окончательно запутанную необратимыми составляющими.

Ниже речь пойдет о значительной корреляции между сменой художественных стилей и динамикой общественного развития некоторых европейских стран. В качестве главного показателя художественного стиля выбрана архитектура, данные по живописи и литературе носят лишь вспомогательный характер. Дело в том, что картину или роман можно написать в разрез с "духом времени", тогда как вынавший из своего времени архитектор останется лишь в чертежах. Поэтому облик зданий точнее отражает дух эпохи, чем другие явления искусства. Разумеется, вкус заказчика— всегда вкус "меньшинства", но того меньшинства, которое оказывает значительное влияние на ход исторического процесса. Кроме того, храм, кем бы он ни был заказан и какой бы моде не подражал, формирует /в частности— своим обликом/ души тысяч окрестных жителей.

Трудно сказать, что причина, а что следствие. Изменения в художественной и социальной структуре являются материализацией глубинных духовных изменений в обществе, которые, в свою очередь, зависят от этих и иных материализаций и развиваются на их основе. Выявляя лишь корреляцию, я не буду говорить о причинно-следственных связях /тем более, что изменения социальной и строительной политики нередко выглядят делом личного вкуса правителя, и поди— разберись, чем этот вкус запрограммирован/.

Отстаиваемая мной закономерность в предельно схематичной форме такова: **ЛИБЕРАЛИЗМ КЛАССИЧЕН, ДИКТАТУРА БАРОЧНА**. Эта закономерность уточняется и демонстрируется на трех примерах:

1/ Западная Европа 1500-1800 гг. Рассмотрены достаточно самостоятельные в художественном и государственном отношении страны, в которых после 1500 г. художественные стили иная достаточно синхронизировались /Италия, Фран-

до одиннадцатилетнего цикла солнечной активности. Конечно же- одновременно текут исторические процессы с различными периодами, создавая сложную картину интерференции, окончательно запутанную необратимыми составляющими.

Нижне речь пойдет о значительной корреляции между сменой художественных стилей и динамикой общественного развития некоторых европейских стран. В качестве главного показателя художественного стиля выбрана архитектура, данные по живописи и литературе носят лишь вспомогательный характер. Дело в том, что картину или роман можно написать в разрез с "духом времени", тогда как вышедший из своего времени архитектор останется лишь в чертежах. Поэтому облик зданий точнее отражает дух эпохи, чем другие явления искусства. Разумеется, вкус заказчика- всегда вкус "меньшинства", но того меньшинства, которое оказывает значительное влияние на ход исторического процесса. Кроме того, храм, кем бы он ни был заказан и какой бы моде не подражал, формирует /в частности- своим обликом/ души тысяч окрестных жителей.

Трудно сказать, что причина, а что следствие. Изменения в художественной и социальной структуре являются материализацией глубинных духовных изменений в обществе, которые, в свою очередь, зависят от этих и иных материализаций и развиваются на их основе. Выявляя лишь корреляцию, я не буду говорить о причинно-следственных связях /тем более, что изменения социальной и строительной политики нередко выглядят делом личного вкуса правителя, и поди- разберись, чем этот вкус запрограммирован/.

Отстаиваемая мной закономерность в предельно схематичной форме такова: **ЛИБЕРАЛИЗМ КЛАССИЧЕН, ДИКТАТУРА БАРОЧНА**. Эта закономерность уточняется и демонстрируется на трех примерах:

1/ Западная Европа 1500-1800 гг. Рассмотрены достаточно самостоятельные в художественном и государственном отношении страны, в которых после 1500 г. художественные стили ихтих достаточно синхронизировались /Италия, Фран-

ция, Испания, Нидерланды, Англия, Германия/.

2/ Донетровская Русь. Отсутствует стандартное деление на европейские стили, но принципы корреляции сохраняются.

3/ Россия после 1700 года, т.е. с момента включения в общеевропейскую синхронизацию. Рассмотрение доводится до настоящего времени и отчасти претендует на прогностическую силу.

Любая схема в применении к таким сложным явлениям, как история и искусство, всегда оказывается возмутительным огрублением. Даже одного художника трудно уложить в прокрустово ложе того или иного стиля; любое историческое и культурное явление найдет самых разных интерпретаторов. В этой ситуации для повышения объективности исследования следует пользоваться наиболее тривиальными спецификациями художественных и исторических событий, наиболее распространенными точками зрения. Во всех случаях, кроме специально оговоренных, я буду пользоваться спецификациями и уровнем детализации типа БСЭ и Всеобщей истории искусств. Разумеется, такой способ создания "объективности" уязвим во многих отношениях, да и сама схема требует от читателя добродетельности. Если он начнет выдвигать конкурирующие интерпретации явлений /которые не могут не быть глубже энциклопедических/ или искать исключений из схемы /которых не может не обнаружиться/, то с водой будет вымыт и ребенок. При сочувственном же подходе, я предполагаю, читатель найдет в собственной памяти дополнительные аргументы в пользу описываемой корреляции.

"Этого не может быть, потому что...", - и дальше мне приходилось слышать весьма убедительные доводы. С другой стороны, мне приходилось замечать реакцию типа: "Зачем ломиться в открытую дверь?" /И действительно, все сказанное ниже в значительной степени общеизвестно и тривиально/. Противоречие между этими двумя реакциями побуждает меня предложить на суд читателя этот конспект. Тем более, что из описанных фактов можно сделать далеко идущие выводы, небезразличные каждому, кто озабочен судьбой нашего общества и нашей культуры.

Г Л А В А 1. В ЧЕМ СОСТОИТ КОРРЕЛЯЦИЯ?

Идеи, плодотворные в искусстве /где романтизм вообще обнаруживает свои сильные стороны, а Просвещение — свою слабость/, могут оставаться не плодотворными и опасными в общественной практике... где осторожный и трезвый рационализм сохраняет свои преимущества.

Г.С.Померанц

§2. Классицизм и барокко.

Прямая линия — есть путь исторического развития человека, это направление всех его мыслей и действий... Кривая улица есть результат прихоти, нерадения, беспечности, лени, животного начала. Прямая улица — результат напряжения, деятельности, инициативы, самоконтроля. Она полна разума и благородства.

Ле Корбюзье

Человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода... Что же касается до моего личного мнения, то любить только одно благоденствие даже как-то и неприлично.

Ф.Достоевский

Некоторые корреляции между состоянием общества и его духовным багажом очевидны. Когда идет война, строительство уменьшается, а трагичность мироощущения возрастает. Когда усиливается цензура — литература деформируется. Когда наступает стагнация режима — творческие силы народа иссякают, "мозги утекают"... Эти соображения верны, но слишком общи. Великое искусство возникает в самые, казалось бы, неподходящие времена, а периоды благополучия зачастую бесплодны. Истинная корреляция затрагивает более глубокие черты художественных стилей, чем можно уложить в слова "хорошее" или "плохое" искусство.

Рассмотрим последовательность европейских художественных стилей, сменяющих друг друга, начиная с 1500 года:

	Высокое Возрождение
Маньеризм	Позднее Возрождение
	Стиль Палладио
Барокко	Классицизм-1
Рококо	Классицизм-II
Предромантизм	Ампир
Романтизм	Инженерный стиль
Эклектика	Реализм
	Импрессионизм
Постимпрессионизм	
Модерн	Конструктивизм
Символизм	Кубизм
	Футуризм
Стиль "вампир"	
/неоклассицизм/	Стиль 50-60-х годов

Четкие временные границы между стилями провести невозможно, синхронность стилей по различным европейским странам относительна /отдельные периоды в той или иной стране могут отсутствовать или сводиться к минимуму/, некоторые из упомянутых течений имеют переходный характер /например, импрессионизм/, а ряд художественных явлений вообще невозможно отнести ни к левому, ни к правому столбцу. Тем не менее, существует нечто, объединяющее стили, стоящие в одном столбце и позволяющие с достаточной мерой условности, конечно- говорить о барочных и классических стилях.

Для классических стилей /правый столбец/ в целом характерны рационализм, оптимизм, примат содержания или функции над формой, прагматизм. В архитектуре это приводит к большей строгости зданий, логичности и симметричности планов, к "честному" выявлению конструкции. Красота возникает как "высокая целесообразность", как результат следования объективным /инженерно-строительным, функциональным и т.п./ требованиям, не зависящим от воли творца. На деле, конечно, целесообразность может быть кажущейся /так, классицистический декор в камне лишь моделирует детали, осмысленные в деревянной архитектуре/, но важен сам эстетический принцип: быть или хотя бы казаться целесообразным.

Барочные стили /левый столбец/, в свою очередь, отличаются приматом "чувства", трагическим мироощущением, обращенностью в прошлое, своеволием формы, "бескорыстием". Это приводит к повышенной эмоциональной напряженности и склонности к преувеличению, гротеску, причудливости, к принятым историческим заимствованиям /заимствования обращены к "варварским" периодам, что резко отличает эти стили от классических, которые любят только античность/, к стремлению скрыть конструкцию, к изысканностям в декоре, к пышности и помпезности. Красота понимается как результат свободного /и нередко мучительного/ творчества.

Эти особенности, конечно, в разной степени входят в художественную систему конкретных стилей, не говоря уже о их роли в отдельных произведениях искусства. Возможно, наиболее совершенные произведения характеризуются гармоничным сочетанием выделенных противоположностей. И все же - вряд ли можно оспаривать несомненное, хотя и плохо формализуемое различие двух упомянутых групп стилей. Если прибегнуть к совсем краткой формуле, то можно сказать, что барокко заражено недоверием к разуму, а классицизм - излишним к нему уважением. На языке геометрических образов и их архитектурных реализаций это звучит так: символами классицизма являются круг и прямая, символом барокко - вогнутая линия.

О г о в о р к а про "неоклассический стиль". Может показаться, что в предложенную характеристику стилей не укладывается одно важное исключение - распространившееся в 30-х годах 20 века вариант неоклассицизм /так называемый "стиль вампир"/, который не только захватил монополярные позиции в тоталитарных странах, но и получил значительное развитие в мировой архитектуре в целом. И все же это исключение - кажущееся. Если сравнить "вампир" с предшествующим ему и последующим стилями - предельно функциональными и рациональными - станет очевидно: главное содержание этого стиля, отличающее его от соперников в художественной /и политической!/ истории, состоит отнюдь не в любви к прямым линиям и не в классицистической демагогии, а в преувеличенном стремлении к пышности, нечеловеческой громадности, нелепому украшательству, нефункциональности и дороговизне. А само по себе заимствование симметричности и прямых линий характерно для многих других периодов эклектической архитектуры. Учитывая это, упомянутый символ - вогнутую линию - следует отнести к специфической составляющей барочных стилей, отвлекаясь от нетворческой составляющей эклектики.

Эти особенности, конечно, в разной степени входят в художественную систему конкретных стилей, не говоря уже о их роли в отдельных произведениях искусства. Возможно, наиболее совершенные произведения характеризуются гармоничным сочетанием выделенных противоположностей. И все же - вряд ли можно оспаривать несомненное, хотя и плохо формализуемое различие двух упомянутых групп стилей. Если прибегнуть к совсем краткой формуле, то можно сказать, что барокко заражено недоверием к разуму, а классицизм - излишним к нему увлечением. На языке геометрических образов и их архитектурных реализаций это звучит так: символами классицизма являются круг и прямая, символом барокко - вогнутая линия.

О г о в о р к а про "неоклассический стиль". Может показаться, что в предложенную характеристику стилей не укладывается одно важное исключение - распространившееся в 30-х годах 20 века вариант неоклассицизма /так называемый "стиль вампир"/, который не только захватил монопольные позиции в тоталитарных странах, но и получил значительное развитие в мировой архитектуре в целом. И все же это исключение - кажущееся. Если сравнить "вампира" с предшествующим ему и последующим стилями - предельно функциональными и рациональными - станет очевидно: главное содержание этого стиля, отличающее его от соперников в художественной /и политической!/ истории, состоит отнюдь не в любви к прямым линиям и не в классицистической демагогии, а в преувеличенном стремлении к пышности, нечеловеческой громадности, нелепому украшательству, нефункциональности и дороговизне. А само по себе заимствование симметричности и прямых линий характерно для многих других периодов эклектической архитектуры. Учитывая это, упомянутый символ - вогнутую линию - следует отнести к специфической составляющей барочных стилей, отвлекаясь от нетворческой составляющей эклектики.

Безусловно, введенное противопоставление ни в какой степени не означает противопоставления "хорошего" и "плохого" искусства. Если относительно архитектуры и можно еще утверждать, что классические стили дали, в общем, больше великих произведений, то для литературы и живописи верно, скорее, обратное. Это и понятно: расчетливость и инженерность близки сущности архитектуры, тогда как в литературе и живописи интуиция, тайна, романтизм гораздо плодотворней просветительского рационализма. Пожалуй, можно сказать, что "классическое" мировоззрение характеризуется конструктивностью и поверхностностью, "барочное" — глубиной и нежеланием /неумением?/ создавать цивилизацию.

Если исходить из известного противопоставления культуры и цивилизации /Энгелер, Бердяев и др./, то не исключено, что именно классицизм приближает нашу цивилизацию к смерти, а барокко не дает ей окончательно загнивать в прагматизме. Надеюсь, что мои личные художественные, философские и политические симпатии в достаточно равной степени распределены между классической и барочной картинами мира, и это позволит мне сохранить всю возможную беспристрастность.

О т е т у л е н и е про высокую и низкую составляющую стили.

Нельзя не впасть к концу, как в
ересь,

В неслыханную простоту.

...она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.

Б. Пастернак

Наиболее адекватные концепции иррационального выделяют в нем сверх-сознание и подсознание, интуицию и

животный инстинкт, откровение и магию, Бога и Дьявола. Аналогично, в рациональном присутствует как Разум, так и рассудок. Естественно, те же составляющие отчетливо просматриваются в стиле. Красавец Дмитриевский собор и потрясающий Ван Гог барочны вместе с эстетикой искусственных цветов, безвкусицей "Спаса на крови" или послевоенного Крещатика, порнографией и фильмами ужасов. Кваренги, Воронихин и Мис ван дер Роэ классичны вместе с бесчисленными "Черемушками". Высокое начало в разной степени входит в отдельные произведения искусства и отдельные стили /ср. маньеризм и истинное барокко/. На разных сочетаниях рационального, страстного, низкого, горного основаны наши пристрастия /романтик Ленский любит барочную Ольгу; классицист Евгений отвергает романтическую Татьяну и ждет, когда она станет "не тороплива, не холодна, не говорлива"/.

От сложности и инфантильной многокрасочности надо еще пробиваться к "неслыханной простоте". Это следует иметь в виду любителям Василия Блаженного и Старого Арбата. Я люблю Новый Арбат- я должен помнить, как трудно пробиться жизни сквозь простоту асфальта.

§3. Плюс-периоды и минус-периоды

Откуда эта разрушительная ярость всех исторически обоснованных процессов русской истории? Они протекают с таким "запросом", что под конец не знаешь- и через столетия не знаешь- что это, к жизни или к смерти?

Г.П.Седотов

Рассмотренная классификация стилей условна и проблематична, но еще более условный характер имеет следу-

щие определения.

Реформистским плюс-периодом назовем отрезок исторического времени, в течение которого осуществляются либеральные реформы /например, в духе просвещенного абсолютизма/. Револьюционным плюс-периодом назовем отрезок, в течение которого нарастающая поляризация политических сил приводит к революционным преобразованиям /имеются в виду как формально победившие революции, даже если их результаты оказались неожиданными для участников, так и революции побежденные или заглушенные в результате удовлетворения значительной части требований революционеров/.

Минус-периоды - это периоды стагнации или ужесточения режима /ужесточение часто оказывается результатом разгрома волнений, при котором - в отличие от революционного плюс-периода - происходит заметное ухудшение положения "мятежников"; "Мятеж не может кончиться удачей, в противном случае его зовут иначе"/.

Эти определения оставляют, конечно, простор для толкований - к какому периоду, например, отнести 1905 год русской истории или "диктатуру развития" Петра 1? Но это вполне естественно: тенденции, связанные с плюс- и минус-периодами могут сосуществовать и противоборствовать, как сосуществуют и противоборствуют разные художественные стили.

Важно заметить, что в ряде случаев установить знак периода можно лишь спустя некоторое время, по результатам. Только так удастся отличить мятеж от революции, но еще труднее бывает различить между реформой и стагнацией. Режим в любом случае издает какие-нибудь указы; выяснить, отражают ли они насущные потребности общества или загоняют болезнь внутрь, можно разве что много лет спустя. Прогностическая сила предлагаемой корреляции как раз и связана с появлением нового неожиданного критерия оценки значимости политических сил и разумности правительств. В утрированной форме дело обстоит так: начинается борьба

короля и народа; если архитектура классицизма - отрубят голову королю, если барочна - мятежникам.

Итак, имеет место следующая ^{зависимости} зависимость: КЛАССИЧЕСКИЕ СТИЛИ НАКЛАДЫВАЮТСЯ НА ПЛЮС-ПЕРИОДЫ, БАРОЧНЫЕ - НА МИНУС-ПЕРИОДЫ.

Иногда указанное наложение очень четко прослеживается по датам, но чаще, конечно, оказывается "размазанным". Вульгарно-социологические теории искусства /с которыми, к сожалению, излагаемая схема имеет много общего/ в ряде случаев отмечали проявление этой корреляции. Но следует отметить два принципиальных обстоятельства, которые снимают примитивную подчиненность духовных явлений социологическим условиям "среды".

Во-первых, стиль нередко опережает соответствующий ему исторический период /впрочем, и в эту сторону - от культуры к истории - связи не носят причинно-следственного характера/. Во-вторых, отдельная страна порой проявляет большую зависимость от общеевропейского культурного и общественного климата, нежели от своего собственного, недостаточно выразительного в данный момент художественного состояния /Россия, скажем, несравненно ярче отзывалась на инженерный стиль реформами, чем строительством/. Рассматриваемые мной страны и культуры слишком значительны, чтобы подобного рода явления можно было списать на счет политического, художественного или идейного завоевания.

Если уж говорить о возможных причинах, то ведущим фактором мне представляется некое "волнообразное движение общественного сознания", проявляющееся и в искусстве, и в науке, и в общественных учреждениях. Исходная волна вряд ли носит /в духе модных сейчас гипотез/ космический характер: хотя ряд изменений наблюдается синхронно в географически удаленных странах, все же такая синхронность соблюдается лишь в пределах сильно связанной цивилизации. Так, 1565-1570 гг. оказываются в рассмотренных западноевропейских странах отрезком плюс-пе-

риода, а в России приходится на опричнину Грозного /и то, и другое хорошо согласуется с национальной архитектурой/. Но уже 200 лет спустя общеевропейский плюс-период и классицизм захватывают и екатерининскую Россию. Наиболее естественное объяснение обычной длины периода /50-80 лет в рассматриваемой схеме/- продолжительность человеческой жизни /точнее- эффект "отцов и детей"/.

О г о в о р к а про интерференцию. Каждый раз подробно рассматриваться будет лишь одна волна. Однако различная выразительность периодов намекает на наличие циклов большей длины, наложение которых настраивает или сдвигает пики. В больших периодах также имеется согласование архитектуры и истории /например, весь московский период на фоне удельного и петербургского предстает как обобщенное барокко и обобщенный минус-период/. Однако, рассмотрение всей картины интерференции потребовало бы столь размытых и интуитивных критериев усреднения, при которых оно показалось бы бездоказательным.

О г о в о р к а про относительность нуля. Выделение периодов следует осуществлять не путем введения объективной метрики, не зависящей от времени и страны, а путем сравнения рассматриваемого периода с предыдущим и последующим состоянием национальной культуры и политики. При всей тривиальности этого соображения оно позволит избежать возможных недоумений /почему, например, в главе III жестокий абсолютизм Ивана IV определен как плюс-период, а одновременный этап новгородской демократии- как минус-период/.

§4. Запад и Незапад.

Корреляция проявляется не только во временных совпадениях внутри данной страны, но и при сравнении политической и художественной истории различных европейских стран. Этот аспект корреляции связан с противопоставлением "Запада" и "Незапада", сформулированного в блестящей

статье Г. Померанца "Модернизация незападных стран". Изложу в двух словах существенную для дальнейшего часть концепции Померанца /эта концепция имеет своих предшественников, но именно указанная статья послужила для меня исходным толчком к построению схемы/.

Модернизация - ускоренный и непрерывный процесс рационализации человеческих отношений с природой /начавшийся в 17 веке/, дифференциация культуры, возникновение независимого от религии научного знания, замена сакрального отношения к жизни рациональным, индустриализация и т.п. Очаг модернизации - Англия, Голландия, Франция /и скандинавские страны - но о них речи не будет/ - "Запад"; Германия, Италия, Испания, Россия /а в дальнейшем афро-азиатские страны/ - "Незапад". Страны Запада воспринимают импульс к модернизации извне, для них секуляризация сознания и разрушение архаических связей выступают как вторжение чуждой идеологии. Померанц приводит впечатляющий список до деталей совпадающих общих черт духовной и социальной модернизации всевозможных стран Запада. В частности, если говорить об истории культуры: лестница этой истории /Ренессанс, барокко, классицизм, Просвещение, сентиментализм, романтизм, позитивистский реализм/ на Западе скомкана, типологически родственные явления сливаются /барокко с романтизмом, Просвещение с позитивизмом и социализмом/. Возникают две альтернативные контаминации: просветительски-западническая и романтически-почвенническая, вновь и вновь влияющие в духовной жизни Запада. В идеологическом отношении Запад тяготеет к национализму /вплоть до погромов/, в социальном - к тоталитаризму и диктатурам развития.

Вернувшись к нашей схеме, заметим, что тенденция к модернизации носит отчетливо выраженный классицистический характер, тогда как характеристика Запада указывает на перевес в его истории минус-периодов. В полном соответствии с корреляцией страны Запада больше времени провели при господстве классических стилей, чем их западные соседи.

Действительно, в странах Незапада наблюдается не отставание в художественных пристрастиях /как можно было бы ожидать от стран, "отставших" в социальном отношении/, а повышенная чуткость при переходе к "барокко" в сочетании с замедленным выходом в "классицизм". В некоторых конкретных случаях имеют место исключения /например, Англия рано перешла к романтизму/, но в целом каждая из стран Запада накопила с 1500 г. не менее 100-150 "лишних" лет в "классическом состоянии". Уже тот общеизвестный факт, что собственно барокко, столь выразительное на европейском Западе, почти не затронуло архитектуру Англии, Голландии и Франции, создает серьезный сдвиг в указанную сторону /замечу, что классификация Запад-Незапад точнее схватывает область распространения барокко, чем известная попытка назвать барокко стилем Контрреформации и католицизма/.

Аналогичный "географический" аспект корреляции проявляется и при рассмотрении некоторых "областных" особенностей культуры /повышенная классичность Северная Италия 16-го века, скромность новгородско-псковской архитектуры и др./

Два указанных аспекта корреляции - во времени и в пространстве - будут проверены ниже на конкретном материале. Надеюсь, что примененная методика может быть использована для построения аналогичной схемы волнообразного развития других культур. Следующий факт увеличивает эту надежду. Первоначально рассмотрение касалось лишь общеевропейских стилей /Европа с 1500 г., Россия с 1700г/. Лишь под давлением некоторых слушателей моего сообщения о корреляции я обратился к рассмотрению донетровской Руси, вовсе не предполагая, что методика сработает и в этом случае - архитектура донетровского периода представлялась мне недостаточно сохранившейся, а сам период казался сравнительно однородным /чем-то неопределенно-минус-барочным/. Однако, к моему собственному удивлению, корреляция выступила здесь едва ли не в более отчетливом

виде, чем в предшествующих рассмотрениях. Читатель сможет убедиться в этом при чтении главы III.

Пользуясь, кстати, случаем выразить признательность как упомянутым слушателям, так и всем другим, из уст которых я слышал критику-доброжелательную или строгую, но равно полезную.

Г Л А В А - II . О Т В Ы С О К О Г О В О З Р О Ж Д Е Н И Я Д О Ф Р А Н Ц У З С К О Й Р Е В О Л Ю Ц И И . *

§ 5. Италия в 16 веке

Начало этого века в Италии отчетливо принадлежит Высокому Возрождению, конец- стилю барокко. Весь промежуток заполнен двумя, в значительной степени сосуществовавшими стилями- маньеризмом и так называемым Поздним Возрождением. Маньеризм обладает почти всеми чертами барочного стиля, Позднее Возрождение является гораздо более сложным и разнородным явлением. Действительно, к этому течению относят как весьма характерную в своей классичности архитектуру Палладио, так и насыщенную драматическими эффектами или трагическим мироощущением деятельность большинства других мастеров. Все вместе можно просуммировать в примерном соответствии с верхней половиной схемы 1: установившийся во второй четверти 16 века барочный стиль, дополняемый сильной классической тенденцией в третьей четверти.

Теперь о синхронизации с историческими событиями. "Столица" европейского искусства- Флоренция, 1513 год. Длительный период то республики, то "просвещенной тирании" кончается: папа отзывает Джулиано Медичи, тирания резко ужесточается. Начинается закат Высокого Возрожде-

ния, хотя остальные события выглядят независимыми и проходят, в основном, в Риме: 1514 - смерть Браманте, 1517 - отъезд Леонардо во Францию, тогда же - кризис в творчестве Рафаэля и затем его смерть (1520), а также изменение художественной системы Микельанжело (начиная с "Пленников" 1513 года).

Течение событий после 1513 года: захват и грабеж Рима испанскими солдатами, подавленная попытка восстановления республики, введение в Италии (кроме Венеции) инквизиции, постепенный, но неуклонный упадок всей страны. Век кончается процессом Джордано Бруно. Но, с другой стороны, история Италии второй половины 16 века содержит тенденции, противостоящие только что описанным. Сохраняет республиканское правление Венеция; в 1559 году окончены итальянские войны; после смерти в том же году папы Павла IV (наиболее яростного инквизитора, который первым ввел "Индекс" запрещенных книг и велел закрасить наготу Микельанжеловского "Страшного Суда") народ разрушает здание инквизиции, и инквизиция временно прекращается, и т.д. Все вместе находит свое условное выражение в нижней половине схемы 1.

Важно заметить наличие областных тенденций, соответствующих нашей корреляции. Действительно, классическая составляющая Позднего Возрождения в наибольшей степени проявилась в Венеции, и в ней же почти не проявился маньеризм. Напротив, "столицей маньеризма" оказывается Флоренция и т.п.

Таков в Италии 16 век. В дальнейшем, полной политической деградации Италии (потеря независимости, превращение в задворки Испании на участке ее стагнации, многочисленные подавленные мятежи) соответствует блестящий и длительный расцвет барокко.

§6. Франция в 16 и 17 веках

Правление Франциска 1 (1515-1547) естественно разбить на два отрезка: годы поощрения наук и искусств сменяются в 1540 г. инквизиторскими преследованиями (сожжен Доле, доведен до самоубийства Денерье и т.п.). Первый период Ренессансной архитектуры во Франции начинается Корпусом Франциска 1 (1515-1524) и кончается замком Фонтенбло (1528-1540), т.е. в точности соответствует первому из упомянутых отрезков (см. схему 2).

Интерьеры Фонтенбло уже оформляются (начиная с 1531) приглашенными из Италии маньеристами. Живописная школа Фонтенбло в значительной степени сохраняет свою маньеристскую направленность и в дальнейшем, но следующий переход архитектуры и скульптуры Ренессанса наступает очень скоро. Уже в 1546 году Леско и Гужон начинают строительство Лувра, чуть позже — строят Делорм, ^{Бролан, Фюссеро.} В литературе этот период поддержан творчеством "Плеяды", в живописи — реализмом Фр. Клуэ. Концом периода естественно считать начало 70-х годов (примерно в это время умирают Делорм, Леско, Фр. Клуэ, чуть раньше эмигрирует умирает гугенот Гужон, в последних произведениях Ронсара классицистические устремления сочетаются с манерностью и т.п.). Воцаряется маньеризм и раннее барокко.

В политике период 1547-1572- годы нарастающего противостояния католиков и гугенотов, слабости государственной власти, ее лавирования между Генеральными штатами и религиозными лагерями. Это годы поиска компромисса, вершиной которых должен был стать брак Маргариты и Генриха Наваррского. Но ренессансное сознание выдыхается, и компромисс оказывается невозможным! Вместо него наступает Варфоломеевская ночь и срыв в хаос гражданских войн. С этой ночи 1572 года наступает минус-период.

Последнее нуждается в некоторых разъяснениях. Конечно, идущая на территории страны война приводит к существенному пренебрежению правами личности и дает определен-

ную минус-тенденцию, часто усугубляемую иностранными завоеваниями. Однако, само по себе состояние войны не позволяет еще однозначно установить знак периода. Поэтому "минусовый характер" эпохи французских религиозных войн нуждается в доказательстве. В соответствии с определениями, существенной чертой плюс-периода является возможность добиться выполнения существенных требований "снизу" или получить требуемое "сверху". Рассматриваемый отрезок (скажем, от 1572 года до Нантского эдикта 1598г.) как раз продемонстрировал слабость сил, пытавшихся изменить статус-кво в 1572г. Католики потерпели сокрушительное поражение — им даже не удалось сохранить на троне единоверца (они получили лишь циника с его знаменитым: "Пария стоит обедни"). Правда, как это чаще всего и бывает в минус-периодах, победа противоположных сил — в данном случае, гугенотов — тоже обернулась поражением).

Можно было бы ожидать выхода в классицизм уже при Генрихе IV, но искусство как бы предчувствует смуту 10-20-х годов. Отчетливой границей следует считать 1624 год — приход к власти Ришелье и начала творчества Ламерсье. Дальнейший расцвет французского классицизма создает множество произведений непреходящего значения и выводит Францию в "законодательницы" искусств. Это общеизвестно, равно как и то, что это годы компромисса с гугенотами, просвещенного абсолютизма, фрондерства и компромисса с Фрондой и т.п.

Описываемый период обрывается примерно в 1685 г., в начале так называемого "второго периода" царствования Людовика XIV (когда возобновляются религиозные преследования и режим начинает отчетливо клониться к стагнации). Примерно тогда же происходит нарастание барочных элементов в творчестве Ардуэн-Мансара и других. Эти элементы вливаются в стиль Версаля и включаются академизмом в классическую систему Пуссена — начинается кризис классицизма.

В следующем столетии рококо приходится на период исчерпанности творческих сил абсолютизма, а классицизм

(в форме классицизма II и затем ампира) оказывается художественным коррелятом плюс-периода, вершиной которого является Великая Французская Революция.

§7. Англия до "Славной революции".

Возрождение почти не проникло в изобразительные искусства Англии 16 века, так что проследивать смену стилей приходится по поздней готике в литературе. При этом все равно получается хорошее соответствие, если считать: плюс-период примерно до 1534 г. (год казни Т.Мора), минус-период до 1558 г. (год смерти Марии Кровавой), следующий плюс-период примерно до конца 16 века (так называемый елизаветинский век).

Последние годы правления Елизаветы-первой Якова Стюарта явно напоминает минус-период (жестокый разгром восставшей Ирландии, подавление волнений в Англии, казни). Литература намекает на это же привкусом барочности у Шекспира, драмами Уэбстера и др. Но архитектура сулит совсем другое (см. схему 3).

Уже с 1615 г. начинается деятельность И.Джонса, первого палладианца, зачинателя европейского классицизма. Именно в его творчестве Англия, почти не имевшая ренессансной традиции, первой в Европе начала длительный период классической архитектуры. Конечно, в годы революции строительство замирало, во время реставрации Стюартов появились оттенки барочности (в литературе, например, у Мильтона), но в целом этот период продолжался до предромантизма и псевдоготики, то есть почти до конца 18 века. Что касается отрезка после "Славной революции" (1688), то он, безусловно, во всех отношениях является реформационным плюс-периодом. А что сказать о годах 1615-1688? Знак этого периода было бы нелегко предвидеть в 1615 году. Начиналась жестокая борьба негибкой высокомерной династии Стюартов с английским народом и парламентом,

чина весов колебалась. Кто знал, что назначение И. Джонса на скромную должность королевского архитектора сулит казнь Карла I, диктатуру Кромвеля и конец династии? (Аналогичным образом архитектура предсказала казнь Людовика XVI и якобинский террор).

О г о в о р к а и р а з м ы ш л е н и е про революционный террор.

Теперь хорошо известно, что разгон парламента Кромвелем — лишь цветочки на фоне грядущих Великих Революций. В своих экстремальных проявлениях революции всегда антилиберальны, но именно в проявлениях, тогда как в сущности они — есть результат резкого увеличения и распространения свободы на широкие слои. А свобода — это, среди прочего, и свобода зла. Антилиберальная составляющая и победивших революций, и "мятежей" неизбежно входит в политический и художественный климат исторического периода, но ее значение оказывается второстепенным. Даже самому ярому стороннику постепенной революции следует принять во внимание, что состояние общественного сознания, выраженное в искусстве, как правило, оказывается аналогично в периоды самых благодетельных реформ и самых жестоких революций. Даже полностью поверив в описываемую корреляцию, я остался убежденным последователем либерально-реформистского пути развития общества, однако, часть своих исторических взглядов и оценок пришлось подвергнуть довольно болезненному пересмотру.

§8. Система Испания-Нидерланды и ее развал.

...стоит только учесть, что Нидерланды тогда входили в состав мировой испанской державы, вспомнить, какую роль играли они в этой державе как ее финансовый торговый и даже промышленный центр... — и революция в Нидерландах сразу же пред-

станет как событие всемирно-исторического значения.

Н.И.Конрад

Если бросить взгляд на Испанию 16-18 веков, то окажется, что почти все это время она находилась в состоянии стагнации, почти все время сжигала еретиков. Конечно, количество аутодафе не всегда постоянно, иногда больше (не доходит, впрочем, до масштабов Торквемады), чаще меньше — даже здесь режим не проявляет повышенной активности. Во всяком случае, на этом материале трудно выделить плюс-периоды. Некоторое исключение составляет, пожалуй, начало царствования Карла 1 (1530-е годы). В этот период империя еще жизнеспособна и победоносна, права грандов, дворянства и городов не ликвидированы, правление не выглядит чрезмерно жестоким (во время восстания коммунаров власти шли на уступки, Карл ^{давал} амнистию почти всем участникам восстания) и т.п.

Безъ, впрочем, еще один отчетливый плюс-период, который сразу же обнаруживается, если вспомнить, что Нидерланды того времени представляли собой неотъемлемую (а в экономическом отношении — важнейшую) часть Испанской Империи. Этот период, конечно, — Нидерландская революция.

Нас не должно удивить, что поляризация сил в масштабах империи Филиппа II привела к ужесточению режима, не компенсированному внутри собственно Испании (и побежденной Фландрии). Ведь эта игра сил результативна существенной победой — она оторвала от империи Северные Нидерланды (с общеизвестными последствиями для Европы и всего мира), и дает нам все основания считать 1565-1566 гг. революционным плюс-периодом.

Описанное распределение периодов просуммировано в нижней половине схемы 4. О чем же говорит архитектура? В начале 16 века в Испании распространен стиль "платереско" ("украшенный"). Хотя его и называют испанским

возрождением, он в гораздо большей степени обладает чертами барочного стиля, нежели классического. Собственно ренессанса лишь архитектура дворца Карла 1 в Гранаде (начат в 1526 г.) и несколько других сооружений того же времени. Эта "небольшая классичность" сосуществует с интересно и намекает на первый из упомянутых плюс-периодов.

1566 год — традиционная дата начала Нидерландской революции. В тут происходит чудо: строится Эскориал (1567-1583) — крайнее и знаменательное выражение духа "классицистичности", предельно аскетичное и значительное в своей аскетичности и силе сооружение. Этот дворец построен, как кажется, в разрез с духом испанского национального искусства, в разрез, если согласиться с описываемой корреляцией, с внутренним состоянием самой Испании. Рациональность и конструктивность Эскориала (включая даже прекрасную организацию строительных работ) противоречит, кажется, даже для психологов действующих лиц, не говоря о противоречии с бездарностью и ленью режима, ухитрившегося загнать богатейшую из монархий в многовековой тупик отсталости и нищеты.

В архитектуре Эскориала предвосхищены и некоторые элементы барокко, но, в целом, Эскориал стал прообразом классических дворцовых комплексов в абсолютистских государствах следующего столетия. Во всех рассмотренных выше странах 1567 год приходился на плюс-период, но нигде, пожалуй, не исключая творчество самого Палладио, "классичность" не была выражена с такой настойчивостью, цельностью и размахом, как в этом творении Хуана да Эрреры. Эскориал показывает, как трудно сформулировать причинно-следственные связи рассматриваемой корреляции: трудно объяснить, почему он появился именно в Испании (или почему он не заражен помпезностью, украшательством, маньеризмом). С другой стороны, значительность этого памятника (одного из важнейших в испанской архитектуре) и то, как точно он лег внутри рассматриваемого плюс-периода

не позволяет считать его случайностью. И не случайно, что самым значительным событием этого плюс-периода, рассматриваемого как "обще-западноевропейский", была как раз Нидерландская революция.

Заключая рассмотрение Испании, мы видим, что в 1580-х годах начинается барочный период. Вплоть до середины века (18-го) в архитектуре развиваются все более пышные формы барокко, что прекрасно согласуется с политической стагнацией страны.

Отступление про прямолинейность и диктатуру.

"...линия Единого Государства — это прямая. Великая, божественная, точная, мудрая, прямая — мудрейшая из линий..."

Б.Замятин

В общественном сознании широко распространена гипотеза о склонности диктатур к холодным и расчетливым формам в архитектуре прямых линий. В качестве аргумента для этой гипотезы может быть использован Эскориал, подражания Эскориалу во франкистские годы, ряд черт архитектуры тоталитарных государств XX века, николаевский ампи́р, и т.п. Эти аргументы не лишены убедительности и отчасти могут отражать действительные свойства диктатур, особенно диктатур, "заботящихся о благе подданных". Но в целом, это является не нормой, а напротив, — исключением, сугубо подтверждающим нашу корреляцию.

Об этом шла речь в оговорке про "вампи́р"; приведенные там соображения можно обобщить. Действительно, в нетворческие периоды архитектуры (во времена эклектических или романтических заимствований) может происходить обращение (случайное или, чаще, демагогическое) к образцам классических стилей. Но сами-то образцы, выразившие подлинный дух своего стиля и заслуженно явившиеся поправками в историю искусства, приходятся как раз на те

годы, в которые им "положено понасть" в силу нашей корреляции. Как мы увидим, творческий период русского ампира совпадает с плюс-периодом, а николаевский минус-период на

приходится эпигонство и архитектура "утвержденных фасадов". Аналогично обстоит дело, скажем, с французским ампиром. При таком анализе весь просмотренный мною материал (если не говорить о мелких отклонениях типа Успенского собора в Вологде или о памятниках, строительство которых начато в одном периоде, но затянулось на следующий) однозначно противоречит упомянутой гипотезе и подтверждает предлагаемую корреляцию. Эскориал же, подлинный памятник, построенный подлинной диктатурой, стоит в центре могущественной империи того времени как знак самого важного тогда революционного движения, в провинциях, преобразовавшего и империю, и Европу, и, в конце концов, — весь мир.

Вернемся теперь к восставшим провинциям. До революции, разделившей Нидерланды, ее искусство носило единый характер (и было больше развито во Фландрии). Архитектура Нидерландов, которая не может похвастаться такими именами, как ее живопись, в течение 16 века продолжала, в частности, традиции поздней готики. На этом фоне (который аналогичен ситуации в Англии) просматриваются отчетливые пики ренессансного характера. Эти пики не удивление точно группируются в уже знакомые нам два периода. Первый, менее выразительный: интерьер во Дворце Вестиции в Брюгге (1528-1531), "де Зали" в Мехелне (1530-1534); второй, более важный: ратуши в Антверпене (1561-1565) и Гааге (1564-1565), некоторые гильдейские дома, здание весов в Алкмаре (начато в 1582 г.). Мы опять видим отчетливую картину корреляции (см. схему 4), которая несколько осложнена двумя понятными обстоятельствами. Во-первых, в отличие от Испании, которая могла позволить себе Эскориал, крупное строительство в Нидерландах непосредственно во время революции прекратилось (аналогичные рав-

ривы в строительстве возникают, разумеется, и во время других революций). Во-вторых, началась эмиграция художников на Север и расхождение между искусством южных и северных провинций. Для Фландрии именно этот период обернулся поражением и переходом на длительное минус-состояние.

Это расхождение особенно поучительно. Единая культура разделялась пополам: в северных провинциях надолго восторжествовал классицизм, в южных — барокко. В результате, художественная жизнь Фландрии протекает параллельно жизни ее метрополии и дает великую барочную живопись Рубенса (и соответствующую архитектуру), тогда как ^{Голландия} преобладает в своем плюс-периоде и застраивается классическими зданиями. Заметим, что возникшее различие дает знать о себе веками. Бельгия, бывшая Фландрия, проявляет повышенную чуткость к художественным и политическим явлениям барочного типа: именно здесь зародился стиль "модерн", в Бельгии все время заметны национальные антагонизмы (национализм романтичен) и др.

§9. Германия и сводка данных за 16-18 века.

В начале 16 столетия Германия пережила яркий, но очень кратковременный расцвет искусства Возрождения, проявившийся в живописи и литературе. Архитектура сохранила при этом позднеготический характер (лишь в третьей четверти века появился легкий привкус ренессансных форм). Ориентируясь на живопись, за конец этого периода можно принять 1520-1525 годы. В политическом отношении это плюс-период, приведший к значительным успехам Реформации, но в конце своем осложненный сильной минус-тенденцией, связанной с разгромом Крестьянской войны. В дальнейшем произошел отчетливый переход в минус-период — "второе издание крепостного права", Минстерская коммуна и ее разгром, период политической раздробленности и деградации. Искусство показывает то же самое: начался длинейший период маньеризма-барокко.

Лишь во второй половине 18 века в Германии возникают классические здания, что совпадает по времени с началом реформ в духе просвещенного абсолютизма.

Те же 1760-1770 годы — годы появления классицизма и абсолютистских реформ в Италии и Испании. Таким образом, картина для этих трех стран "Незапада", завершенных реформацией, примерно такова: первая и третья четверть 16 века и третья четверть 18 века — периоды, в той или иной степени затронутые классическими стилями (в Испании плохо выражены первый из этих отрезков, в Германии почти отсутствует второй); все остальное время — господство какого-нибудь барочного стиля.

Что касается Англии, Франции и Голландии, то в 16 веке колебания "классичности" и "барочности" носят здесь такой же характер, что и в странах "Незапада", однако, затем "классическое" состояние заметно преобладает. При этом в 18 веке в Голландии начинается застой (и в искусстве, и в экономическом развитии), а Англия и Франция к концу 18 века (когда в Англии, Германии, Испании начинается расцвет романтизма) накопили не менее ста лишних лет пребывания в "классическом состоянии" по сравнению с тремя странами "Незапада".

В 19 и 20 веках корреляция, насколько я просматривала материал, сохраняется (отчасти об этом будет идти речь). Однако из-за сильного наложения тенденций и особенностей архитектуры 19 века (см. ниже оговорку про инженерный стиль) принятый мной концептивный характер изложения может терять убедительность и, следовательно, смысл. Поэтому пришло время рассмотреть какую-нибудь страну более детально. Так рассмотрим же, наконец, ту, которая интересует нас более других. Как писал Г. Седотов — у всех есть родина, но только у нас — Россия.

(Продолжение следует)

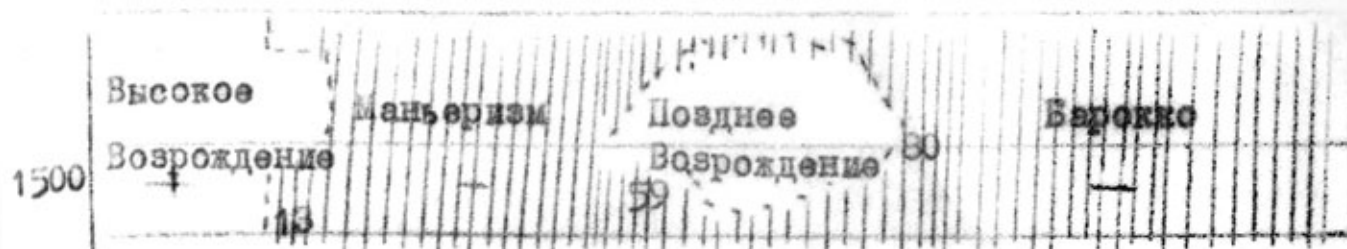


Схема 1. Италия

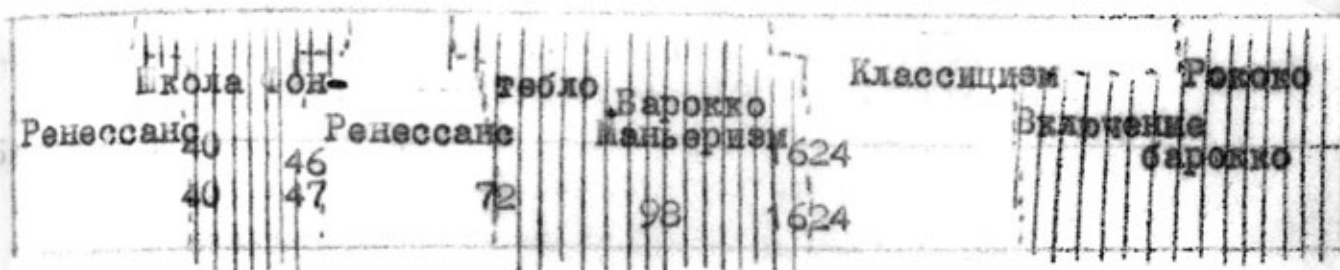


Схема 2. Франция

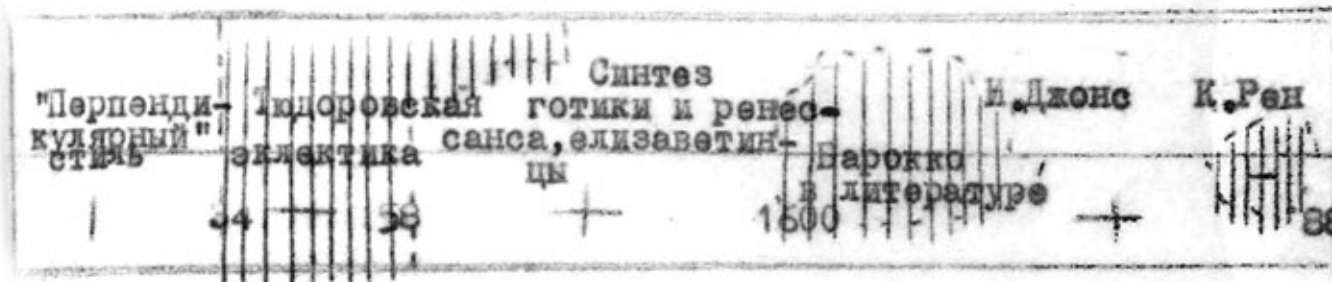


Схема 3. Англия.

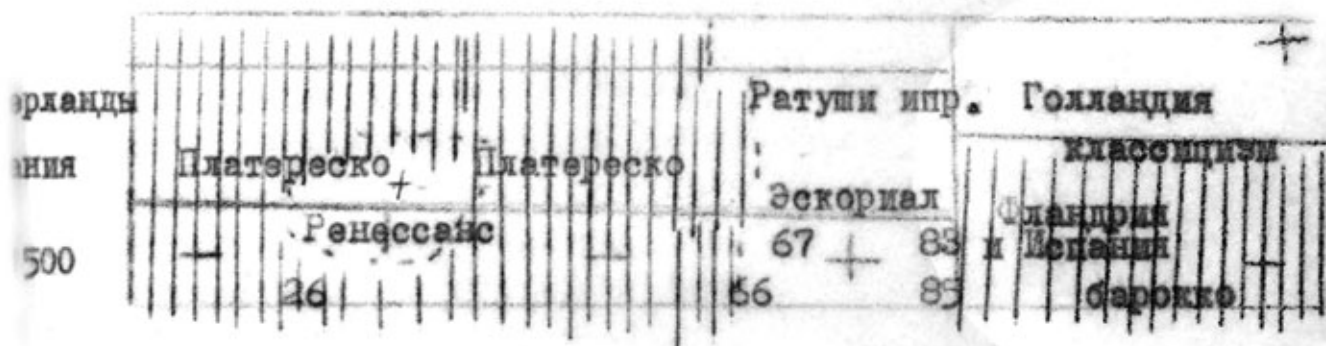


Схема 4. Испания - Нидерланды