

ПРОЕКТИРОВАНИЕ В ПЕРИОД ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ: ОТ КНИГИ К ЗДАНИЮ

Т.В. Коптева

Московский Архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

В статье проводится анализ связи между теорией архитектуры и проектированием в эпоху французского Просвещения. Для этого анализируется сумма представлений о строении здания, которые условно можно назвать «домом, существующем в представлении» или «умозрительным домом». Это не обобщение представлений о реальном доме, а принципиально иной подход к проектированию, который может не включать в себя массу частей организации здания. Оно сочетает бытовое и идеалистическое в равном соотношении, строится на иерархии значений помещений, подчиняется повествовательной, а не строительной логике, и т.д. Объектом детального исследования становится работа Ле Камю де Мезьера «Дух архитектуры и его соответствие нашим чувствам», текст которого является стержневым, однако привлекаются проекты и тексты других архитекторов этой эпохи (Этьена-Луи Булле, Клода-Николя Леду, Мари-Жозефа Пейра).

Ключевые слова: Франция, XVIII век, архитектура французского Просвещения, Николая ле Камю де Мезьер

ARCHITECTURAL DESIGN DURING THE FRENCH ENLIGHTENMENT: FROM THE PAGE TO THE BUILDING

T. Kopteva

Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

Abstract

The author analyzes the relation between the theory of architecture and architectural design during the French Enlightenment. In this article the researcher analyzes the ideas about designing and building which could be termed “a conceptual house” or “a house as it exists in imaginative perception”. It is not a generalization of an existing building, but rather a different construct which may omit many parts of the building’s program. A conceptual house is a blend of theoretical and mundane; it relies on the hierarchy of rooms’ roles; it is ruled by the logic of description and story rather than engineering, etc. The article focuses in most detail on the work of Le Camus de Mézières *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations (The Genius of Architecture or The analogy of that art with our sensations)*, and uses also other projects and works of the Enlightenment’s architects, such as Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux, and Marie-Joseph Peyre.

Keywords: France, 18th century, architecture of the French Enlightenment, Nicolas Le Camus de Mézières

Некоторые исторические периоды неизменно связаны для нас с определенными символами, направлениями деятельности, которые определяют место эпохи в развитии человечества. Когда речь заходит о Ренессансе, на ум приходят «титаны Возрождения» - великие архитекторы, художники, скульпторы. Стоит произнести слово «Просвещение», и

мы вспоминаем о философах и ученых. Конечно, Ренессанс оставил нам важнейшие научные трактаты, а Просвещение может похвастаться архитекторами и художниками возрожденческого масштаба, однако связка «Просвещение-философия» остается неизменной.

Представляется, что такие ассоциации не могут быть абсолютно случайными, даже если мы с должным скепсисом относимся к историографическим штампам и популярным представлениям об истории. Конечно, глупо было бы считать, что Просвещение не занималось ничем, кроме философских рассуждений, однако именно они были в представлении Просвещения первичны. Для человека эпохи Просвещения слова Гюго «*ceci tuera cela, le livre tuera l'édifice*»¹ были бы более чем актуальны, но лишены апокалиптических коннотаций: книга может убить здание, а может его построить. Философ создает революцию, теория порождает практику. Они не противостоят друг другу, но первичной в сознании Просвещения является именно теория.

Для таких направлений деятельности, как архитектура, с ее стремлением к зданию, к практике, к «вещи», периоды, подобные Просвещению, когда теория ставится на первое место, а новые смыслы предвосхищают новые объекты, неизменно ведут к революционным переменам. На это обратил внимание Эмиль Кауфманн, связывавший архитектуру второй половины XVIII века с модернизмом XX столетия и истолковывавший их как порожденные изменениями философии и этики.

Можно предположить, что век теории создает между философией мастерства и практикой сложную связь, когда не теория архитектуры переводит формы зданий на свой язык, а архитектура старается перевести в объем и материал систему мышления эпохи. Здание несводимо к мысли, а мысль – к зданию, но эпоха Просвещения не знает об этом (Просвещение вообще не склонно видеть границы своих возможностей).

Стремление перевести теорию на язык практики порождает, во-первых, всплеск развития собственно теории. Просвещение оставило после себя множество трактатов о правилах и первоосновах архитектуры, трудов настолько же уникальных, как собственно архитектурное творчество. Можно сказать, что многие архитекторы стремились спроектировать свою собственную теорию архитектуры как одно из главных произведений, которое останется после них потомкам. Свидетельство тому можно найти в распространении во второй половине XVIII века обозначения «*œuvre complète*», что дословно можно перевести как «законченное произведение», которое, в отличие от «собрания сочинений», должно было быть отобрано самим автором как наиболее полное отражение сути его творчества. Также показательно удивление Жака-Франсуа Блонделя, недоумевавшего, почему же до нас дошло так мало примеров литературного творчества архитекторов прошлого: «*Из трактатов всех греческих архитекторов, писавших об архитектуре, таких как Агатарк Афинский, Демокрит, Феофраст и т.д., до нас не дошло ни одного, как и в случае с латинскими авторами, такими как Фуситий, Терентий Варо, Публий Септимий, Епафродит и т.д. Так что Витрувий может считаться единственным древним архитектором, который оставил нам письменные предписания, хотя Вегеций сообщает, что в Риме было около семи сотен современных ему архитекторов*» [7, с.618].

Во-вторых, перевод с языка теории на язык практики потребовал, как оказалось, создания своего рода «промежуточного звена» между философскими теориями о происхождении архитектуры и ее, наиболее общих правилах и типологиях конкретных зданий. Это промежуточное звено представляет собой сумму представлений о том, что есть здание и каково должно быть его строение. Фрагменты этого коллективного представления о здании можно найти в различных трактатах об архитектуре эпохи французского Просвещения, однако в самом своем полном выражении оно предстает в работе «Дух

¹ Одно убьет другое. Книга убьет здание (фр.).

архитектуры или об аналогии этого искусства с нашими чувствами» (1780) Николя Ле Камю де Мезьера.

В отличие от большинства учебников или теоретических изысканий эпохи, где либо описывается структура конкретного существующего или спроектированного здания², либо содержатся рассуждения уже совершенного иного масштаба о типах зданий и назначении ордеров³, либо чередуется первый и второй подходы⁴. В работе Ле Камю де Мезьера проводится анализ характера, *«который каждая комната имеет в связи со своим назначением»* [10, с.97], для чего автор описывает абстрактный городской дом («отель»).

Отель (hôtel или hôtel particulier), надо сказать, был для Франции XVII-XVIII веков одним из знаковых типов зданий. В Париже существовало около тысячи отелей, и Николя Катерино, автор «Трактата об архитектуре» 1688 года, характеризует Париж как *«город, более всего в мире выделяющийся своими отелями»* [6, с.23]. Мы находим у него также следующее определение: *«Отель. Так мы называем дома, уступающие по красоте дворцам и превосходящие простые жилища. Мы часто злоупотребляем этим названием, как когда говорим «маркиз» или «граф» вместо «господина», называем капитаном привратника, казначеем – сборщика налогов, секретарем – писца, аббатом – приора, капелланом – викария. Но громкие слова ничего не стоят»* [6, с.22]. В современных исследованиях отель называют *«одним из принципиально важных, наиболее стойких и чаще всего копируемых типов зданий, появившихся в восемнадцатом веке»* [8, с.XVIII].

Комнаты отеля описаны Ле Камю де Мезьером, исходя из порядка использования (вестибюль, первая, вторая, третья прихожие, салон и т.д.), или объединены в группы (помещения купален, помещения библиотеки и т.д.). Уже сама структура описания выделяет, таким образом, основные особенности строения городского дома Франции эпохи Просвещения. Ле Камю де Мезьер, таким образом, уже представляет нам «промежуточное звено» в дистиллированном виде. Это позволяет, основываясь на анализе работы «Дух архитектуры...», почти сразу сделать следующий шаг – от структуры «умозрительного дома» к практике проектирования, то есть, по сути, пройти по тому пути, который являлся характерным для французского Просвещения.

Дробление функциональных единиц

Каждый, кому приходилось читать спецификацию помещений французских городских домов XVIII века, обращал внимание на обилие комнат: вестибюль, первая прихожая, вторая прихожая, кабинет, второй кабинет и т.д. Эта особенность позволила Шарлю Ульмону утверждать, что *«архитектор наполнил то же самое пространство вдвое большим числом комнат, чем при Людовике XIV, и, к тому же, под каждую отвел свое назначение»* [8, с. 129]. Ульмон точно характеризует ситуацию, но причинно-следственная связь, как кажется, была обратной. Не архитектор вольно наполняет здание комнатами, которым потом отводит отдельное назначение, но каждое помещение становится своего рода обозначением наличия отдельного дела или новой темы.

Так, например, происходит с главным кабинетом. Дело в том, что кабинет имеет два ярко выраженных назначения: приемная для просителей и место для работы. Но, как было сказано выше, единство назначений, тем более противоположных (первое – общественное, второе – частное), чуждо архитектуре французского Просвещения. Архитекторы находят выход из этого положения, выделяя для работы задний малый кабинет при большом кабинете (Рис. 1).

² «О планировке загородных домов» Блонделя, «Произведения архитектуры» Пейра.

³ «Эссе об архитектуре» Ложье.

⁴ «Эссе об искусстве» Булле.



Рис. 1. Дробление функциональной единицы на примере кабинета

Главный кабинет – это пышно украшенное общественное помещение. Перед главным кабинетом находятся два «предкабинета», украшение которых нарастает («прогрессирует»), чтобы достигнуть максимума в большом кабинете. Картины в этих предварительных кабинетах *интересны, только если они связаны с личностью владельца* [10, с.157], а кроме стандартных для всех прихожих каминов с зеркалами, в каждом находится письменный стол. Тем не менее, они достаточно скромны по сравнению с большим кабинетом, где *«мы желаем видеть богатство и не боимся затрат»* [10, с.158].

В большом кабинете уместен мрамор, дорогие ковры, золоченые канделябры и другие предметы роскоши. Окна здесь обращены на восток, пропорции комнаты – ионические (обратим внимание, что для ордерной системы вовсе не нужны колонны, достаточно пропорций), в интерьере господствует *«королевский белый»* цвет, орнаменты покрыты позолотой. При всем этом кажущемся великолепии, Ле Камю де Мезьер предостерегает читателя от неправильной трактовки кабинета. Эта пышность должна быть уместной, выглядеть так, *«чтобы казалось, что иначе не могло быть»*. Задача архитектора – *«привнести богатство, но ничего лишнего»* [10, с.159]. Проектировщик здесь должен найти идеальное равновесие между пышностью парадного помещения и строгостью, приличествующей комнате, где происходит деловое общение, и где за богатыми резными панелями прячутся шкафы для особо ценных бумаг.

В главный кабинет мечтают попасть просители, часами ожидающие аудиенции в «предкабинетах». Дверь в заветную комнату становится для них фокусом внимания, вся группа помещений при главном кабинете сводится для них к входу, и архитектор должен уделить ему должное внимание. При открытии створок люди, находящиеся в кабинете, не должны быть видны – поэтому необходимо использовать двойные двери. Одновременно с этим у просителей не должно создаваться тягостного впечатления – значит, двери должны быть *«исполненными так, чтобы мы не оставались закрытыми между ними, как в тюрьме»*. Наконец, двери должны обладать *«красивыми пропорциями, иметь большие части»* [10, с.160], чтобы соответствовать своим масштабам масштабу решаемых за ними вопросов.

Очевидно, сколько сил и времени архитектор должен посвятить в главном кабинете внешним эффектам, впечатлению, производимому на посетителей, их удобству, а также образу, который должен сложиться у них относительно хозяина дома. Но все это чуждо, излишне для самого владельца. Поэтому для второго назначения кабинета, не для приемов, но для работы, от него отделяется новое помещение: задний кабинет. Ле Камю де Мезьер называет его *«уменьшенным кабинетом»*, который *«не должен быть слишком велик»*, и его высота и глубина должны быть примерно равными – то есть большой

кабинет уменьшается не только в плане, но и в объеме. Так как *«он посвящен спокойной работе хозяина, никто не должен иметь возможности туда войти»* [10, с.161].

Но не стоит думать, что этот кабинет – своего рода чулан, где уставший хозяин прячется от назойливых посетителей. Эта комната – полноценный маленький кабинет, с карнизом, возможно даже украшенным небольшими скульптурами, с камином из белого мрамора с заметными прожилками и зеркалом над ним. Он выкрашен в белый цвет, хотя и без лишней позолоты, только мебели немного: письменный стол, покрытый сафьяном, небольшой ящик для бумаг на нем и пара стульев.

Еще интереснее, в плане выделения помещений под каждое назначение, последняя из комнат – комната для бумаг (*serre-papier*). Это же слово – *«serre-papier»* – обозначает и ящик для бумаг на столе хозяина. Но теперь этот ящик превращается в отдельное помещение, где *«секретарь хранит бумаги, требующиеся ежедневно, так как архивный кабинет следует предусмотреть отдельно»* [10, с.162]. Комната для бумаг находится над задним кабинетом и занимает то пространство, которое освободилось за счет пропорционального уменьшения одновременно с длиной и шириной высоты комнаты по сравнению с главным кабинетом.

Таким образом, каждое мыслимое дело и оттенок смысла, который только может вложить Просвещение в структуру здания, влечет за собой выделение из одной комнаты многих следующих. Кабинет дробится и разрастается в обе стороны: вперед выходят два помещения для просителей, центральный кабинет становится помещением для просителей и хозяина, сзади прячется кабинет только для работы хозяина с бумагами, наконец, завершает эту линию кабинет уже только для бумаг.

Так происходит со всеми сколько-нибудь значимыми комнатами дома. Из библиотеки выделяются множество кабинетов: прилегающий к ней кабинет для работы, кабинет медалей и древностей, кабинет естественной истории и кабинет механики. Очевидно, что библиотека в эпоху Просвещения была помещением особой важности, своего рода «хранилищем знаний» и отчасти музеем. В этот период, когда знание теоретическое и практическое не было разделено в представлении людей просвещенных, само собой разумеется, что кабинет механики относился к той же группе помещений, что и библиотека.

На множество помещений (включая спальное) дробятся купальни. Кухня обладает большим количеством не требующих выделения исходя из особенностей использования, но выделенных согласно наименованию функции помещений. В эту группу входят хранилище продуктов, хранилище морепродуктов, мясная, комната для жарки, кондитерская, мойная, общая комната, комната для работ с сахаром и множество других; даже комната для подносов и фарфора и комната для хранения серебра отделяются друг от друга.

Более того, отсутствие выделения помещения под конкретное назначение является признаком низкого статуса внутри дома. Так, даже у главного лакея и гувернантки для шкафов с одеждой хозяина выделяется отдельная комната, и только у младших – уже нет.

В такой ситуации появление нового типа комнаты в середине XVIII века – будуара – можно рассматривать не как уникальное событие, а как выражение тенденции. Создание комнаты, в которой женщина может позволить себе немного покапризничать (слово «будуар» происходит от французского «boudier» - дуться), ничем, по сути, не отличается от малого кабинета, где мужчина может спокойно поработать, или спальни комнаты при купальнях, где сон, конечно, несколько иной, чем в основных покоях владельца дома.

Таким образом, там, где мы воспринимаем одну функцию, французское Просвещение видит несколько: два способа работы, три вида сна (ночной, после бани, дремота после

празднества) и др. Под каждый из них требуется свое помещение, и возникает потребность «дробить» ранее нераздельную функциональную единицу.

Дробление помещения на несколько помещений в соответствии с назначением позволило проектировщикам изменить свой подход к решению поставленных задач. Если дом воспринимается как совокупность групп помещений, то следующим шагом становится легкость обращения с несколькими домами как несколькими группами помещений, возможность разъединять их или соединять в одно.

«Дворец сюзерена» по проекту Э.-Л. Булле состоит из нескольких «дворцов принцев», объединенных в одно, а в центр этого составного здания включается Академия. Объясняет Булле это просто ссылкой на Монтеня, как будто нет принципиальной разницы между камерным театром или часовней внутри здания и Академией наук. *«Знаменитый Монтень подал мне идею, которая позволила обогатить планировку моего дворца»,* - писал архитектор, - *«Исходя из этих размышлений, я решил поместить все академии в ансамбль моего дворца, не только чтобы юные принцы смогли обучаться в этом храме наук, но чтобы люди, ответственные за их обучение, находились в обществе людей самых образованных, и чтобы сам монарх мог наслаждаться общением с самыми просвещенными людьми королевства»* [4, с.107] (Рис. 2).

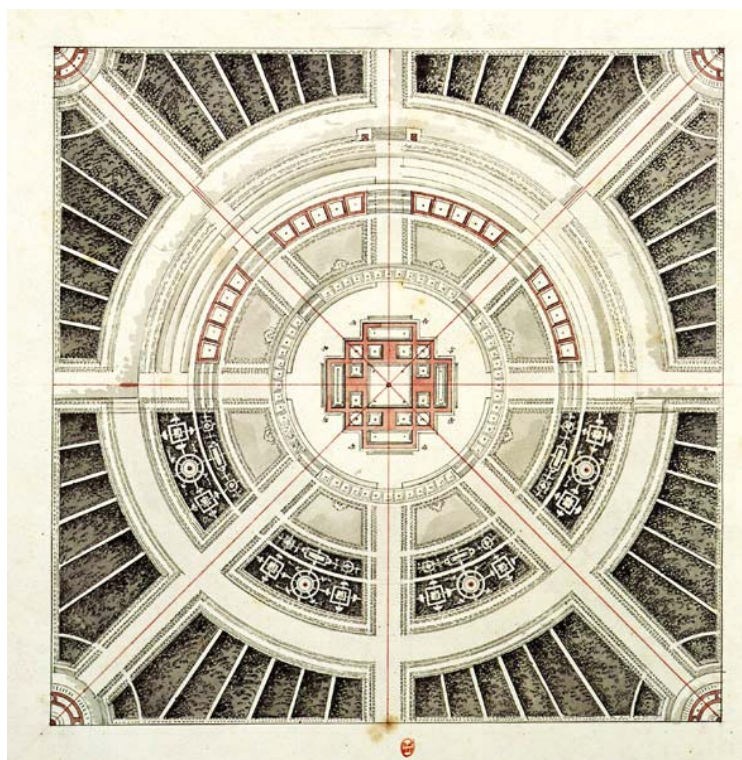


Рис. 2. Э.-Л. Булле. Проект дворца сюзерена в Сен-Жермэн-ан-Лэ. План

Мари-Жозеф Пейр в книге «Произведения архитектуры» описывает ход своей мысли при создании «Проекта дворца для принца Конде на территории городского дома, где он живет». Принцу хотелось повысить статус своей городской резиденции (позже он просто переехал в Бурбонский дворец), и Пейр предлагал ему следующее решение этой нетривиальной задачи. Дворец, по мнению архитектора, делается не столько своим украшением, сколько своим окружением (монарха ведь делает свита). Значит, утверждает Пейр, *«чтобы придать дворцу необходимое великолепие» необходимо «украсить часть города, в которой он располагается».* Для этого Пейр предложил *«Его Светлости купить прилегающие по улицам Конде и Фоссе дома, чтобы сделать напротив фасада здания площадь»* [12, с.13]. Пейр, не волнуясь о нарушении симметрии крыльев дома, легко предлагает добавить к нему ряд зданий, располагающихся на

прилегающих улицах, ради создания пространства внутреннего двора (площади) и устройства в нем парка (Рис. 3).

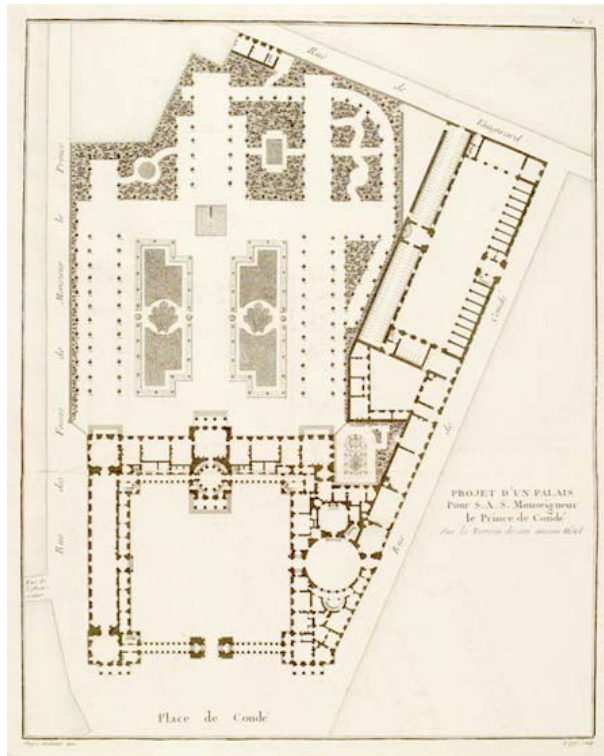


Рис. 3. М.-Ж. Пейр. Проект дворца для Его Светлости монсеньера принца Конде на месте его старого отеля. План

Показательным объектом для понимания того, как воплощается в практике проектирования восприятие здания как суммы групп помещений, является проект библиотеки Этьена-Луи Булле. Булле предложил не просто построить на месте старой королевской библиотеки новое здание, но сохранил старые ее части, перекрыв внутренний двор. Протяженный внутренний двор архитектор легко превращает в «центральный неф» библиотечного здания, не воспринимая это изменение как нечто разрушительное по отношению к уже существующему объекту. Просто одно из внутренних помещений, каковым воспринимался двор, переоборудуется и начинает использоваться по-другому. При этом сами помещения библиотеки совпадают с помещениями библиотеки внутри городского отеля, включая перечисленные выше кабинеты. То есть главная библиотека Парижа как здание принципиально не отличается от библиотеки внутри жилого дома (Рис. 4).

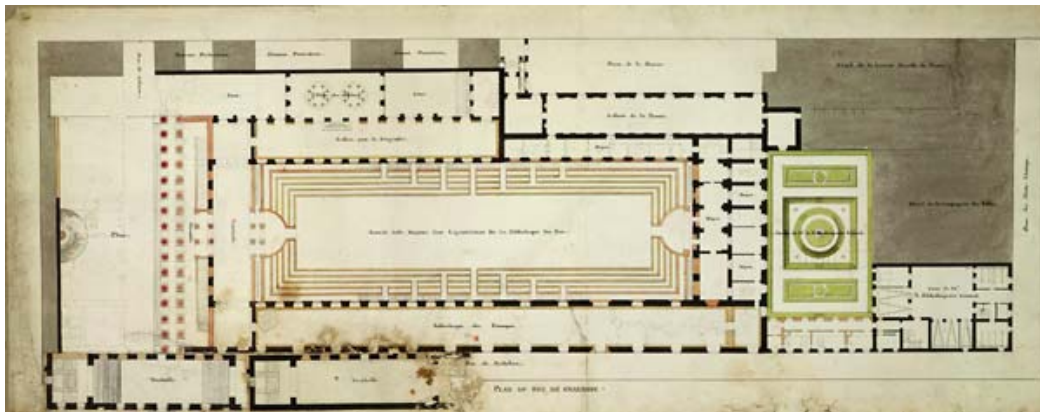


Рис. 4. Э.-Л. Булле. Проект перестройки национальной библиотеки. План

Линейная последовательность основных помещений

Все важные функциональные единицы дома дробятся, однако главные из них еще и выстраиваются в линейную последовательность, задающую повествовательный характер представлениям о строении зданий. Хотя в реальном доме эти комнаты почти никогда не располагались на одной линии, в представлении о строении зданий они обязательно линейно последовательны.

Мы уже рассмотрели это в несколько урезанной форме в группе помещений кабинета, которая становится главной, если дом принадлежит министру, судье или любому другому мужчине, чье положение в обществе характеризуется занимаемой должностью. Но по-настоящему стремление к линейному восприятию здания проявляется в более универсальной схеме основных помещений дома, с которых Ле Камю начинает свое описание отеля. Под основными мы понимаем те комнаты, которые проходит гость, попадая в дом, и которые представляют собой единую группу, состоящую из вестибюля, первой, второй и третьей прихожих, салона, парадной спальни и будуара. В них архитектор тонкими изменениями декора и акцентами на нужных элементах создает архитектурное «крещендо».

В вестибюле происходит первое знакомство с «характером дома», постепенно усиливающееся в первой прихожей. Вторая прихожая вводит в «повествование» характер владельца, в третьей прихожей начинается подготовка к впечатлению от салона. В салоне общественный характер дома достигает своего апогея. В парадной спальне, сохраняющей размер общественного помещения, но декор интимного, происходит переход от пышности салона к уединению будуара.

Эти комнаты в описании Ле Камю де Мезьера расположены подчеркнуто-линейно. Почти такой же набор помещений описывается в романе «Маленький дом» Жана-Франсуа де Бастида; спрямляется, представляясь в виде последовательности фонтанов, лабиринт Версаля в описании Клода Перро; неизменно расположены на прямых узких планах дома в книге «О манере хорошо строить для всякого рода персон». Все это говорит о стремлении представить структуру здания как бы нанизанной на прямую ось, динамика которой подчеркивается декором. Хотя помещения могут меняться (меняется число прихожих, салон заменяется большим кабинетом, будуар - малым), в линейной схеме можно выявить следующие элементы: входные помещения, главное помещение, малое общественное и частное (Рис. 5).



Рис. 5. Схема линейной последовательности основных помещений дома

Это стремление к линейности и динамике удивительным образом уживается в представлениях эпохи с восприятием симметрии как главной ценности в архитектуре. На стыке этих противоположных понятий возникает вопрос о «борьбе с монотонией».

Наиболее показательны в этом плане размышления Этьена-Луи Булле о динамике и движении в проектах, содержащиеся в «Эссе об искусстве». Прежде всего, это рассуждения о проекте уже упомянутого выше «Дворца сюзерена». Поиск баланса между приятным разнообразием и благородной простотой пронизывает все рассуждения Булле о проектируемом объекте. Автор постоянно задается рядом вопросов: *«Но чтобы сохранить идеальную симметрию, эту первую красу архитектуры, если я пожелаю одинаково украсить все дворцы, не повлечет ли это за собой монотонию ансамбля?.. Если, чтобы сохранить красоту длинных линий, происходящую из симметрии и регулярности, я приведу все эти здания к единой высоте, возможно ли будет разнообразие в таком ансамбле? Если, чтобы попытаться избежать монотонии ... я бы разнообразил декор дворцов, дал каждому свою высоту и отдельный декор, не потерялся бы эффект цельного ансамбля, так как все эти разнообразные здания напоминали бы небольшой городок?»* [4, с.109]

Все эти вопросы не имеют однозначного ответа для эпохи Просвещения, так как порождены столкновением ценностей на самом общем уровне философии архитектуры. Но этот теоретический кризис становится для архитектора плодотворным, так как каждый может найти свое решение для возникающих в процессе проектирования противоречий. Так, в «Дворце сюзерена» Булле решает задачу за счет привлечения рельефа участка, который поможет показать симметричный объект «в развитии».

Один из самых интересных примеров работы с этим противоречием можно проследить, если с учетом знаний о динамике помещений, полученных из книги Ле Камю де Мезьера, попытаться интерпретировать планы некоторых строений «Идеального города Шо» Клода-Николя Леду. В близких по назначению зданиях, с близкими наименованиями помещений (рассмотренные выше прихожая, салон, кабинет, будуар и т.д) и схожей крестообразной схемой, Леду видоизменяет трактовку схемы от полного подчинения ее плану, с дублированием основных помещений ради сохранения симметрии, до выхода с плана на вертикаль (Рис. 6).

В проекте одного «деревенского дома» Леду подчиняет сетку назначению помещения, вытягивая помещения салона, обеденного зала и спальни. В другом здании, так же называемом «деревенским домом», на втором этаже движение подчинено крестообразной структуре, а в первом – является Т-образным. В третьем проекте «деревенского дома» все главные помещения смещены в левую часть здания на первом этаже, а на втором снова подчинены крестообразной схеме.

В жилище «оценщика дерева» на втором этаже расположены четыре простых салона и один «салон единения», которые помогают не нарушить крестообразную схему. Зато движение «вестибюль – главный салон – более частный салон» преобразовано из движения внутри одного этажа в движение по вертикали.

Разрез

Подача проекта, как нам представляется, может считаться таким же ярким показателем изменения представлений о строении здания, как и тексты об архитектуре. Наша эпоха, в таком контексте, считалась бы эпохой 3D-модели; XVIII век – веком разреза.

Он во многом отражает специфику взгляда архитекторов эпохи французского Просвещения на строение зданий. Леду считал, что разрез позволяет *«наблюдать за работой»* здания, что он *«более согласуется с главными принципами»* [1, с.106]. Разрез как форма подачи позволяет показать одновременно декор и планировку, о чем пишет Блондель в работе «О планировках загородных увеселительных домов» («De la distribution des maisons de plaisance») [2, с.137].

Именно эта синтетичность, как кажется, и привлекала архитекторов в разрезе: он позволял показать здание комплексно, его декор и планировку одновременно. По сути, один только разрез мог заменить собой весь комплект чертежей – не для строителя, конечно, но для «просвещенного зрителя». Поэтому в разрезах нередко использовались те художественные средства, что обычно применяют для фасадов: цветная отмывка, световые эффекты и т.д.

Более того, проект часто подавался в виде одного только разреза. Наибольшее число таких проектов принадлежит известному архитектору-утописту Жан-Жаку Леке (разрез подвала готического здания, обеденный зал готического дома, интерьер египетского дома и др). Конечно, Леке стоит особняком в ряду архитекторов второй половины XVIII века. Эксцентрик и шутник, он доводит все архитектурные тенденции до абсурда – но этим, одновременно, выявляет тенденцию (Рис. 7).



Рис. 7. Ж.-Ж. Леке. Синагога и Святилище

Куда более распространена была подача на одном листе только планов и разреза; то есть демонстрация декора внутреннего как более важного для данного объекта, чем украшение фасада. Перед нами восприятие объекта «изнутри наружу», а не «снаружи вовнутрь», восприятие, исходящее из его сути, а не видимости, вполне отвечающее взглядам Просвещения.

Так, например, поданы несколько крупнейших объектов в городе Шо Леду: кладбище и бани. Оба типа зданий для культуры французского Просвещения были далеко не тривиальными. Восемнадцатый век был периодом, когда начинали оформляться представления о публичной гигиене, и вопрос о кладбищах впервые зазвучал для архитектуры как общественно-важный (а что может быть приятнее для просвещенного архитектора, чем принести пользу обществу!). Разложение трупов и его дурное влияние на здоровье горожан стало предметом общественной дискуссии, и кульминацией этого процесса был указ от 20 марта 1776 года о переносе кладбищ за пределы жилых зон городов.

Бани, в свою очередь, отсылали к римским термам: «Сожалею, что во Франции нет публичных бань», - писал Ле Камю де Мезьер, - «Они будут вдвойне полезны благодаря тому, что там можно будет учить плавать; это важная, можно сказать, необходимая наука. Часто она может спасти жизнь, и это - еще один повод для художника создать такую планировку и декор, которые приблизят наш вкус к вкусам древних, и позволят нашему искусству соперничать с Грецией и Римом» [10, с.142].

Очевидно, что здания такой важности, поданные в первую очередь только как разрез и план, представлены так не случайно и тем более не из пренебрежения. Это – высказывание автора, призванное показать, что истинный «фасад» здания находится внутри. На перспективном изображении бань города Шо внешний декор почти отсутствует, нет даже колонн у входа, все внимание перенесено вовнутрь, Главное помещение, центральный зал, перекрытый куполом, является «фасадом» бань города Шо, настоящий же фасад – это уже изнанка. К помещениям, находящимся вокруг главного зала Леду демонстрирует удивительное безразличие – на плане они обозначаются просто как «комната». Очевидно, они не слишком интересны автору, поскольку являются просто проходным звеном между «внешней изнанкой» бань и главным залом (Рис. 8).

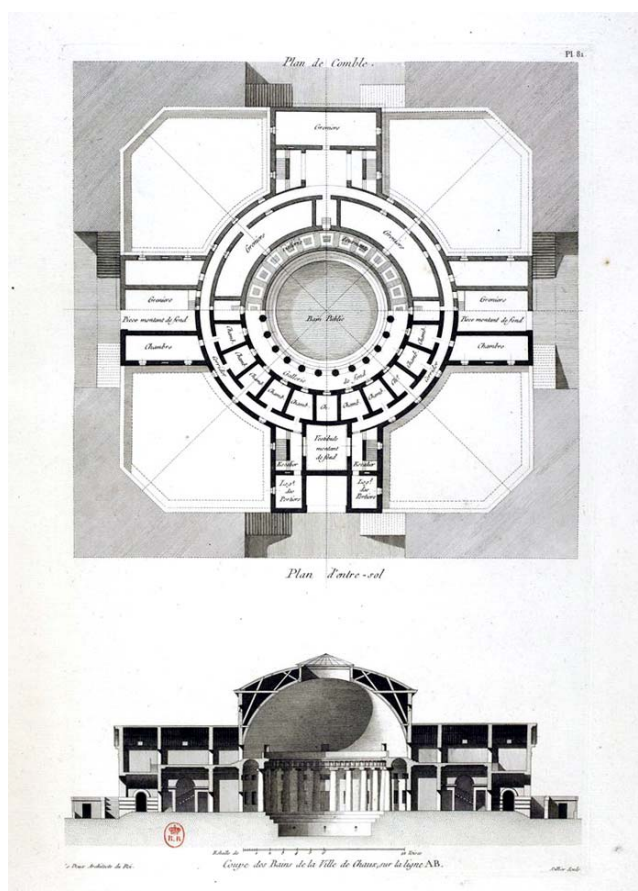


Рис. 8. К.-Н. Леду. Бани города Шо

В некоторых проектах разрез не просто мыслится как фасад, но становится им. Хрестоматийным примером может послужить дом мадам Гуимар авторства Леду. В этом отеле, известном также как «Храм Терпсихоры», на фасад выносятся интерьерный прием: ниша с колоннами, в которой спрятан дверной проем, над которым располагается скульптура, акцентирующая пирамидальной формой входную группу и основную тему здания (жилище известной танцовщицы) (Рис. 9). В проекте городских ворот Леду буквально вырезает центральную часть дома, создавая проход. При этом проходная арка создает иллюзию купола в сечении, напоминая разрезы многих проектов Леду.

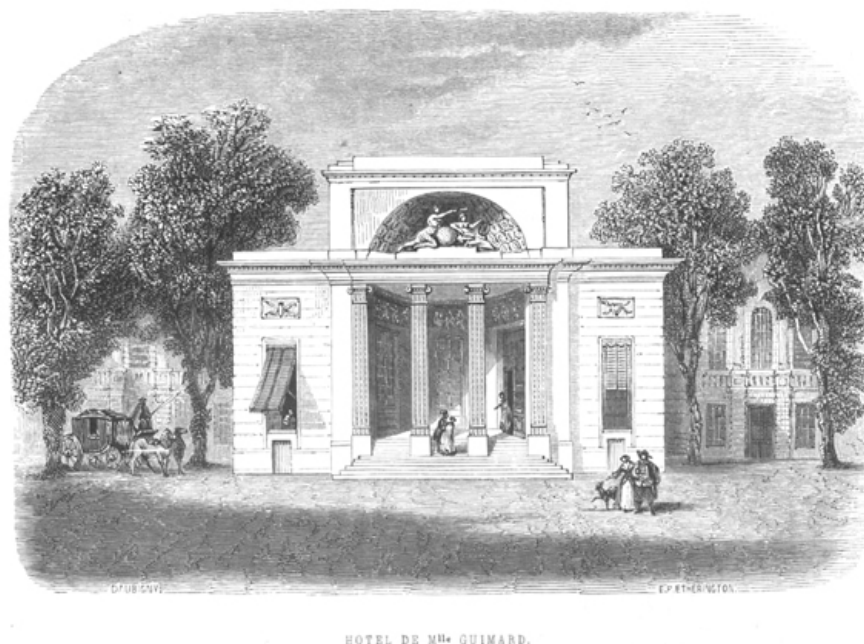


Рис. 9. К.-Н. Леду. Отель Гуимар (Храм Терпсихоры)

Декор

Рассмотренные случаи показывают, что внутренний декор воспринимался как нечто не менее, а, может быть и более важное, чем декор внешний. В то время во Франции существовала профессия, соотносимая с архитектурной примерно так же, как сегодняшний дизайн интерьеров – «драпировщик» («tapissier»), занимающийся внутренней отделкой помещений. Ле Камю де Мезьер писал, что *«слишком часто драпировщик решает все вопросы, связанные с меблировкой, и делает он это без оглядки на принципы, нами указанные, только собственный интерес ведет его, согласие всего, что должно производить эффекты, игнорируется; значит, именно архитектор должен вникать в эти детали, следить за их выполнением; только он знает, каким он хочет видеть свой проект»* [10, с.113]. Можно предположить, что подобное отношение связано не столько с некоторым профессиональным высокомерием, сколько с важностью интерьера для всего строения здания.

Для французского «отеля» была характерна «дихотомия... в которую входит нейтральная маска экстерьера и крайне дифференцированный объемный интерьер» [8, с.125]. Значение интерьера было порой настолько велико, что зданию прощали все прочие огрехи. Даже Блондель, пожалуй, самый строгий из архитекторов французского Просвещения, критикуя запроектированный Леду отель д'Юзес за несоответствие слишком пышного внешнего декора назначению здания, восхищался его «божественными» интерьерами [5, с.166].

Декор помогал акцентировать все особенности структуры здания. Он подчеркивал динамику, объединял группы помещений. Именно декор, в который, заметим, входит так же и искусство освещения, и даже вид из окон, определял эмоциональное воздействие помещения на зрителя, которое в эпоху Разума, как ни странно, вышло на первый план.

Но самое интересное, пожалуй – это коммуникация через декор метафорического значения помещения, которое отчасти заменяло функцию. В качестве примера этого феномена можно привести описание Ле Камю де Мезьером «туалетной комнаты». Он называет ее «жилищем граций», и именно грации определяют свойства ее декора и строения. *«Туалетная комната – место, где грации держат совет»*, - объясняет

функцию Ле Камю, и в дальнейшем дает рекомендации по проектированию комнаты исходя из анализа этой метафоры, из потребностей граций. Более того, он считает именно такой ход обязательным. Грации у Ле Камю *«просты и бесхитростны; их очарование идет от природы»*, именно *«из подобия характеру граций должна (!) быть выполнена их комната»*. Грации *«легкие, стройные, не высокие и не низкие. Таково должно быть и их убежище»*, что в переносе на архитектуру означает, что *«пропорции его должны быть ионическими, средними между дорическим и коринфским ордерами»*. Понятно, что жилище граций должно быть небольшим, но у Ле Камю размер высчитан точно, как будто он собственноручно измерял габариты среднестатистической грации: пропорции комнаты *«в среднем двенадцать ступней в ширину и пятнадцать в длину, девять в высоту»*. Наконец, *«в декоре следует избегать всего пышного, великолепие пугает граций, они любят простоту»* [10, с.126-127].

Сходным образом описываются, например, купальни. Они становятся не просто комнатой для гигиенических процедур, а настоящим храмом, *«местом, куда Диана спускается для купания»*. Именно Диана, ее привычки и капризы определяют свойства комнаты. Цвет занавесей, *«белый, как снег»* или голубой, зависит от того, как богиня-охотница проводит день, ведь *«Диана порой бежит по лесам, и ее кожа темнеет от солнца, а все должно быть предусмотрено – то, что подходит блондинке, не всегда подойдет брюнетке»*. Необходимость двойной двери объясняется мифом, ведь когда *«Диана купается, Актеон не должен застигнуть ее врасплох»* [10, с.137-138].

Можно подумать, что заказчицами дома являются греческие богини собственной персоной. Кажется, что и Диана, и грация, а также, например, Флора в будуаре или Терпсихора в доме мадам Гуимар снова обретают свою божественную суть. Они становятся своего рода «богинями функций». Как в своей изначальной роли в античности они объясняли и поэтизировали мироздание, так же они объясняют и поэтизируют здание. Емкие определения – «место, где грации держат совет» или «жилище Флоры» – помогают архитектору держать в голове все аспекты здания или помещения. Функцию, сформулированную с сухостью техзадания, всегда есть соблазн истолковать одномерно, но выраженная через мифический образ она заставляет видеть за каждой функцией концепцию и философию здания (Рис. 10).



Рис. 10. Галерея отеля Тулуз. «Над дверью, ведущей в галерею, и напротив камина... располагается фигура Дианы с ее спутницами; они кажутся приятно удивленными красотой и величию этого места» [3, с. 226-227]

Рассмотренные выше особенности представлений о строении здания выстраиваются в определенную логику существования "умозрительного дома". Начинается он изнутри, с декора. Если реальный дом - или наши представления о нем - начинается с конструкции, с каркаса, то умозрительный дом начинается с декора. Он несет основную смысловую и повествовательную нагрузку, от которой, в свою очередь, в умозрительном доме напрямую зависит функция, строение и компоновка помещений. Если в реальном здании композиция помещения определяет расположение элементов декора, то в доме, существующем в представлении, строение здания определяется декором. Ле Камю де Мезьер писал, что *«от расположения кронштейнов во многом зависит гармония всего ансамбля; от кронштейна зависят крупные массы, которые задают и определяют характер; эти отвесы создают согласие; только кронштейн задает тон и правила расположения всего»* [10, с.105].

Декор передает аллегорическое значение помещения и, таким образом, приводит нас к тому, как французское Просвещение понимает функцию, объединяя эмоциональное и прикладное в единый запоминающийся образ-концепцию. В современно сознании функция связана с утилитарными свойствами помещения, но в представлении французского Просвещения о доме она заменяется его символическим значением, которое позволяет воспринимать композицию помещения, способы освещения, отопления и, например, сюжет росписей и картин, которые находятся в помещении, как одинаково важные «функциональные» элементы.

Нюансы восприятия функции приводят к дроблению помещений. Единое раньше функциональное назначение, переосмысливаясь через аллегорию, дробится на более мелкие функциональные единицы, в результате чего, в представлении эпохи дом начинает состоять не из отдельных помещений, а из групп помещений.

Наконец, дробление функциональных единиц, представление о важности аллегорического значения помещения и ключевая роль декора в представлении о строении зданий ярче всего проявляются в принципе линейности, лежащем в основе представления об основных помещениях дома. Линейная последовательность, содержащая основной "сюжет дома", составляет его стержень.

Наконец, каждый из этих элементов влечет за собой изменения в проектировании. Таким образом, круг замыкается: философия архитектуры формирует представление о здании, «умозрительный дом». Тот, в свою очередь, меняет практику проектирования, играя роль «подстрочника», который позволяет «перевести» философию архитектуры на язык формы, язык проекта и здания. Но это здание, в свою очередь, снова отсылает к абстрактным построениям, философии и мифу.

Примечание.

Иллюстрации, приведенные в статье, получены из следующих источников:

Рис. 1. Авторская иллюстрация.

Рис. 2. Palais d'un souverain conçu à Saint-Germain, plan en petit. BNF-EST Ha 56, ft 7, Ekta Rc C 16831, Pl. 21. Available at: <http://expositions.bnf.fr/boullée/grand/26.htm>

Рис. 3. Peyre, M.-J. Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre, architecte ... Paris: chez Prault, ... Jombert, ..., 1765. P. 14a.

Рис. 4. Plan du rez-de-chaussée, plan en grand. BNF-EST Ha 56, ft 7, Ekta Rc C 16840, Pl. 32. Available at: <http://expositions.bnf.fr/boullée/grand/37.htm>

Рис. 5. Авторская иллюстрация.

Рис. 6. Авторский графический анализ на основе иллюстраций из Леду К.-Н. Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству. Том 1.

Рис. 7. Lequeu, J.-J. La Synagogue et Le Sanctuaire. 1777-1814. BNF-EST RESERVE HA-80 (2) Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7703085m>

Рис. 8. Ledoux, C.-N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Tome 1er. Tome 1 / par C.-N. Ledoux. Paris: chez l'auteur, 1804. Pl. 81.

Рис. 9. Bonnefons G. Les hôtels historiques de Paris : histoire, architecture / par Georges Bonnefons ; précédés de quelques réflexions sur l'architecture privée par M. Albert Lenoir,... / G. Bonnefons – chez V. Lecou, 1852.– P. 198.

Рис. 10. Там же. С. 226.

Литература

1. Леду К.-Н. Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству. Том 1 / под ред. А. Барабанова. - Екатеринбург: Tatlin Publishers, 2003. - 592 с.
2. Blondel, J.-F. De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, par Jacques-François Blondel. - Paris: C.-A. Jombert, 1737. -367 с.
3. Bonnefons G. Les hôtels historiques de Paris : histoire, architecture / par Georges Bonnefons ; précédés de quelques réflexions sur l'architecture privée par M. Albert Lenoir,... : chez V. Lecou, 1852. - 406 с.
4. Boullée, É.-L. Architecture. Essai sur l'art. Papiers de Étienne-Louis Boullée, architecte, membre de l'Institut, mort le 17 pluviöse an VII (5 févr. 1799) // Bibliothèque nationale de France, 1701.
5. Braham, A. The Architecture of the French Enlightenment. - Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1980. - 292 с.
6. Catherinot, N. Traité de l'architecture / par le Sr Catherinot. [s.l.]: [s.n.], 1685. - 23 с.
7. Diderot, D., & Alembert, J. L. R. d'. Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: Chez Briasson ... David l'aîné ... Le Breton ... Durand, 1751. - 990 с.
8. Etlin, R. A. Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy. - London: University of Chicago Press, 1996. - 268 с.
9. Laugier, M.-A. Essai sur l'architecture. - Paris: chez Duchesne, 1753. - 326 с.
10. Le Camus de Mézières, N. Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations / par M. Le Camus de Mézières, architecte. - Paris: chez l'auteur & Benoit Morin, 1780. - 289 с.
11. Ledoux, C.-N. L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Tome 1er. Tome 1 / par C.-N. Ledoux. - Paris: chez l'auteur, 1804. - 486 с.
12. Peyre, M.-J. Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre, architecte.- Paris: chez Prault, Jombert, 1765. - 63 с.
13. Peyre, M.-J. Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre (Nouvelle édition) / . Nouvelle édition, augmentée d'un Discours sur les monumens des anciens comparés aux nôtres et sur leur manière d'employer les colonnes. - Paris: l'éditeur, rue des Poitevins, 1795. - 62 с.

References

1. Ledoux, C.-N. (2003). *Arhitektura, rassmotrennaya v otnoshenii k iskusstvu, npravam i zakonodatelstvu. Tom 1* [Architecture considered in relation to art, morals, and legislation. Vol. 1] (O. Mahneva, O. Nabiruhina, & A. Barabanov, Trans., A. Barabanov, Ed.) Yekaterinburg.
2. Blondel, J.-F. (1737). *De la Distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, par Jacques-François Blondel...* (Vol. 1). Paris: C.-A. Jombert.
3. Bonnefons, G. (1852). *Les hôtels historiques de Paris : histoire, architecture / par Georges Bonnefons ; précédés de quelques réflexions sur l'architecture privée par M. Albert Lenoir,...* chez V. Lecou.
4. Boullée, É.-L. (1701, 1800). *Architecture. Essai sur l'art. Papiers de Étienne-Louis Boullée, architecte, membre de l'Institut, mort le 17 pluviôse an VII (5 févr. 1799)*. Bibliothèque nationale de France.
5. Braham, A. (1980). *The Architecture of the French Enlightenment*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
6. Catherinot, N. (1685). *Traité de l'architecture / par le Sr Catherinot*. [s.l.]: [s.n.].
7. Diderot, D., & Alembert, J. L. R. d'. (1751). *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Vol. 1)*. Paris: Chez Briasson ... David l'aîné ... Le Breton ... Durand.
8. Etlin, R. A. (1996). *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. London: University of Chicago Press.
9. Laugier, M.-A. (1753). *Essai sur l'architecture*. Paris: chez Duchesne.
10. Le Camus de Mézières, N. (1780). *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations / par M. Le Camus de Mézières, architecte*. Paris: chez l'auteur & Benoit Morin.
11. Ledoux, C.-N. (1804). *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Tome 1er. Tome 1 / par C.-N. Ledoux*. Paris: chez l'auteur.
12. Peyre, M.-J. (1765). *Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre, architecte ...* Paris: chez Prault, ... Jombert.
13. Peyre, M.-J. (1795). *Oeuvres d'architecture de Marie-Joseph Peyre (Nouvelle édition) / . Nouvelle édition, augmentée d'un Discours sur les monumens des anciens comparés aux nôtres et sur leur manière d'employer les colonnes*. Paris: chez l'éditeur, rue des Poitevins.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Татьяна Владимировна Коптева

Аспирант кафедры «Советская и современная зарубежная архитектура», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
e-mail : tat.kopteva@gmail.com

DATA ABOUT THE AUTHOR**Tatiana Kopteva**

Postgraduate student, chair "Soviet and Contemporary Western Architecture", Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia

e-mail : tat.kopteva@gmail.com