



Французская архитектура XVI века: сложение национальной школы

Часть I*

Екатерина Золотова

В предлагаемом очерке (выходит в двух выпусках журнала за этот год) автор представляет обобщающее актуальное научное видение проблемы сложения национальной архитектурной школы во Франции. На примере классических образцов королевских резиденций, дворцовых ансамблей и замков Турени, Иль-де-Франса и Бургундии анализируется зарождение и развитие французской архитектурной теории и практики Нового времени на протяжении более чем векового периода – от середины XV до 60–70-х годов XVI столетия.

Ключевые слова: архитектура, замок, королевская резиденция, классический, ренессансный, архитектор.

Во французском искусстве XVI века архитектуре принадлежит ведущая роль. Возрождение во Франции началось на Луаре, где короли и придворные строили свои замки – Блуа, Шенонсо, Азе-ле-Ридо, Шамбор. Художественный образ этой ранней эпохи создают в нашем сознании ажурные лестничные башни – наследницы донжонов, орнаментальные фантазии резных окон-люкарн на фоне высоких кровель и строгий ритм вертикальных членений. Позже появляются королевские резиденции в Фонтенбло и Лувре, дворцовые ансамбли Анэта, Шантийи, Экуана, в которых торжествует классический ордер, благородство пропорций, точность и изящество рисунка, гармоничное слияние архитектуры и скульптурного декора.

На рубеже XV–XVI веков французские строители сначала робко, а затем все более уверенно соединяют многовековую готическую традицию и ордерную систему, возрожденную итальянскими мастерами. Для них ренессансное искусство – лишь иная декоративная си-

* В этом выпуске журнала публикуется первая часть очерка более чем вековой истории французской архитектуры эпохи Возрождения. В нем автор представляет обобщающее актуальное научное видение темы, которое не предполагает аппарата ссылок и примечаний, необходимого в узкоспециальных исследованиях. В конце читатель найдет рекомендованный список важнейших публикаций по теме очерка.

стема, и они охотно «примеряют» ордерные декорации на крепостные стены и башни, готические порталы и своды. Проходит всего несколько десятилетий, и в 1540-е годы во французской архитектуре совершается переворот от Средневековья к Новому времени. Кончается затянувшаяся эпоха анонимного мастера-каменщика и наступает эпоха архитектора. На сцену выходит целое поколение французских архитекторов-новаторов: широко образованный дворянин и архитектор-любитель Пьер Леско (1515–1578), работавший в тесном содружестве со скульптором Жаном Гужоном (ок. 1510 – ок. 1566); потомственный лионский каменщик Филибер Делорм (1510–1570), соединивший высочайшее профессиональное мастерство и ренессансную ученость; поклонник римской классики Жан Бюллан (1515–1578) и замечательный рисовальщик и гравер Жак Андруэ Дюсерсо (ок. 1515 – ок. 1585). Каждый освоил античное и итальянское раннеренессансное наследие, каждый во всеоружии архитектурной теории и практики предлагал свое оригинальное видение настоящего и будущего национальной архитектуры. Каждый из них мог сказать о себе словами своего великого современника Пьера Ронсара: «Я, древних изучив, открыл свою дорогу». Все вместе они заложили в середине XVI века основы национального классического стиля в архитектуре, и именно архитектурой Франция с триумфом вошла в европейскую ренессансную культуру.

Франция обратилась к достижениям итальянского искусства позже других стран. Она еще только залечивала раны Столетней войны и привыкала к мирной жизни, а в столицах Центральной и Восточной Европы – у короля Венгрии Матиуша Корвина, у царя Ивана III в России – итальянцы уже начали строить храмы и дворцы. Но духовный и экономический подъем, который переживала страна после военных побед, стал мощным импульсом в первую очередь для развития строительного искусства. Поэтому будет справедливым начинать историю французского Возрождения в архитектуре именно с послевоенных десятилетий XV века, когда первые же постройки показали, что французская архитектура стоит на пороге больших перемен.

В этот период начать и довести до конца строительную кампанию было привилегией немногих. Большинство сеньоров, больших и малых, светских и церковных, занималось восстановлением, перестройкой или расширением своих владений. Среди тех, кто смог полностью реализовать новый архитектурный замысел, первым оказался знаменитый финансист, всемогущий королевский казначей Жак Кёр. Его дом в Бурже, выстроенный во второй половине 1440-х – начале 1450-х годов, стал первой ласточкой, возвестившей о начале нового этапа во французской архитектуре.

Возведенный на крепостных субструкциях дом, на первый взгляд, ориентируется на свой средневековый прототип: четыре корпуса сво-

бодно группируются вокруг замкнутого двора, в котором доминируют две лестничные башни. План сооружения достаточно прост, и в нем очевидно преобладают рациональные устремления заказчика и соображения удобства. Здесь множество комнат, больших парадных и совсем маленьких, предназначенных для частных деловых встреч и разговоров. Они располагаются изолированно друг от друга и соединены разнообразными переходами и лестницами там, где это необходимо. В домашней капелле оборудованы отдельные молельни. Внутренняя открытая галерея, предназначенная для прогулок, огибает двор с трех сторон. Все это было ново и непривычно для частного жилища тех времен. Так же как и невиданная роскошь отделки: витражи, фрески и скульптура украшают помещения, резной декор в стиле пламенеющей готики покрывает снаружи стены, окна и особенно лестничные башни во дворе.

В архитектуре дома Жака Кёра уже намечается важная особенность городского частного жилища во Франции. Жилой корпус располагается не вдоль улицы, как итальянские палаццо, а в глубине двора. Именно таким будет на протяжении нескольких веков французский городской особняк, обращенный одним фасадом во двор и другим в сад, с освещенными с двух сторон покоем.

В 1460-е годы многие знатные сеньоры стремятся придать более современный вид своему жилищу. Жан Дюнуа перестраивает западное крыло замка Шатоден, а последний герцог Бретонский Франциск II – родовой замок в Нанте. Карл Орлеанский строит новый корпус в Блуа, от которого осталась лишь двухэтажная галерея: внизу открытая белокаменная аркада на восьмигранных пилонах, наверху гладкая кирпичная стена, прорезанная прямоугольными окнами. Этажи разделены ровными каменными тягами, плоский каменный руст обрамляет оконные проемы второго этажа, над которыми располагаются люкарны геометрических очертаний. Сочетание кирпича и белого камня выглядит строго, просто и вместе с тем нарядно и живо.

Главным застройщиком после Столетней войны стал король Людовик XI (1461–1483). Равнодушный к искусствам, он не мог не заниматься строительством и все-таки оставил свое имя в истории французской архитектуры. Взойдя на престол в 1461 году, король сначала затеял перестройку Амбуаза, но вскоре передал его наследнику. Купив владение Плесси-ле-Тур, он построил там небольшой замок из кирпича с белокаменной отделкой. В те же годы под руководством доверенного лица и казначея Людовика XI Жана Бурре недалеко от Тура на развалинах, оставленных войной, по приказу короля возводят новый замок Ланже. (Ил. 1.) Два его массивных многоэтажных корпуса (из задуманных четырех) с дозорным путем длиной 130 метров в суровом крепостном стиле уже во время строительства оказываются очевидным анахронизмом.

Анжуйский замок Плесси-Бурре был главным детищем Жана Бурре. Расположенный в широкой долине между притоками Луары, замок



Ил. 1. Замок Ланже. 1460-е гг. Вид со двора

был в короткие сроки (1468–1473) построен от начала до конца, что сделало его уникальным архитектурным памятником эпохи. Прямоугольный в плане, он со всех сторон окружен водой: в целях защиты рвы были сделаны настолько широкими, что кажется, будто замок стоит на искусственном острове. Несмотря на традиционную композицию (четыре корпуса, замыкающие двор, с цилиндрическим угловыми и прямоугольной надвратной башнями), очевидно, что замысел учитывал не только оборонительные задачи, – они здесь отходят на второй план. Прогресс артиллерии сделал ненужными высокие стены, лишил дозорный путь и машикули их функционального характера (они остаются над угловой и надвратной башнями, скорее, как украшение, а для управления пушками по всему внешнему периметру стен вдоль их подножья тянется узкая фоссебрея). В силуэте нет привычной доминанты – донжона: из четырех башен слегка возвышается лишь одна, а доминирует отныне жилой корпус, обрамленный лестничными башнями и расположенный прямо напротив входа. Боковые корпуса существенно ниже, и потому жилые помещения замка открыты свету и воздуху с внешней и внутренней сторон. В восточном крыле располагается двухэтажная галерея, ее закрытый зал вытянутой формы – самый старый из дошедших до нашего времени. Нижний ярус галереи по традиции обращен открытой аркадой во двор.

Плесси-Бурре представляет принципиально новую композиционную схему укрепленного замка переходного типа и новую организацию пространства. Эта схема получила распространение и была повторена, по крайней мере, дважды: для маршала де Жие в Верже и позже для Флоримона Роберте в Бюри (оба замка не сохранились). То, что наступившая мирная эпоха начала прежде всего с изменения архитектурного облика частного жилища, – очень важный и показательный момент в истории французского искусства. С этого времени и на протяжении почти целого столетия именно замок становится символом рождения новой светской культуры, таким же воплощением французского Ренессанса, каким собор был для средневековой готики. Эти перемены огромной важности в Плесси-Бурре зафиксировали начальный момент превращения королевского замка-крепости в замок-дворец, где преобладает стремление к удобству и комфорту. Замок постепенно раскрывается навстречу окружающей его природе, и природа становится частью архитектурного ансамбля.

Традиционные атрибуты фортификационного искусства – мощный донжон и угловые башни, зубцы, машикули и дозорный путь – остаются важной составляющей художественного образа следующей эпохи, но теряют свое функциональное значение и превращаются, скорее, в знак высокого общественного положения владельца замка или его социальных амбиций. Строить по всем правилам средневекового фортификационного искусства продолжают лишь в отдаленных провинциях. Таков, например, замок Бонагиль, где до середины XVI века владельцы продолжали совершенствовать системы защиты от уже давно не существующего неприятеля.

С приходом к власти Карла VIII (1492–1498) в архитектуре намечаются очевидные сдвиги. Карл, в отличие от своих предшественников на троне, жаждал роскоши и удовольствий. Он возобновил реконструкцию замка в Амбуазе (ил. 2), решив поразить воображение европейских монархов. Новый королевский корпус возводится высоко над Луарой: к реке обращена мощная аркада нижнего яруса, сильно вытянутые прямоугольные окна зала Генеральных Штатов на втором этаже и богато декорированная люкарнами и ажурной балюстрадой кровля. Вся каменная резьба выполнена в пламенеющем стиле, ее плотность возрастает снизу вверх, подчеркивая вертикализм ансамбля. Пышный декор, полное отсутствие заботы об обороне и, пожалуй, впервые столь очевидное преимущественное внимание к украшению внешнего фасада – вот главные черты нового в Амбуазе Карла VIII. Если до правления Карла роскошной отделкой отличались главным образом памятники церковной архитектуры, то теперь, с легкой руки короля, французская знать начинает украшать свои резиденции. Тончайшее кружево пламенеющего декора покрывает стены, кровли и лестничные башни дворовых фасадов беррийского замка Мейян, замков Шомон на Луаре и Жосслен в Бретани.

Карл VIII первым привез из итальянского похода 1494–1495 годов более двух десятков мастеров – архитектора Фра Джокондо, скульптора Гвидо Маццони, садовника Пачелло да Меркольяно, краснодеревщика Бернардино да Брешиа, а также безымянных ремесленников-каменотесов, резчиков, столяров. Все они оказались на стройплощадке в Амбуазе. Появление итальянской команды мало повлияло на ход строительства: она была занята преимущественно на отделочных работах (о чем теперь свидетельствуют лишь небольшие фрагменты скульптурного декора). Гораздо важнее оказалось присутствие среди военных трофеев Карла многочисленных предметов роскоши – мебели, скульптуры, ювелирных изделий, которые украсили вновь отстроенные покои. Итальянские образцы еще не стали модой, но исподволь, понемногу влияли на вкусы французской общества и формировали новую эстетику в среде местных мастеров-ремесленников.

На рубеже XV–XVI веков при Людовике XII (1498–1515) королевская власть еще не достигла абсолютного могущества, а королевский двор еще не стал центром французской культуры. Поэтому инициатива меценатов могла исходить из разных мест. Главным проводником новых художественных веяний стала в эту эпоху вовсе не феодальная знать, сопровождавшая короля в неаполитанском походе, – этих бравых рыца-



Ил. 2. Замок Амбуаз. 1480–90-е гг. Вид с Луары

рей больше влекла погоня за добычей и развлечениями. Гораздо более важную роль в распространении итальянского стиля сыграла крупная городская буржуазия, связанная профессиональными узами с итальянскими городами, а также просвещенные церковные иерархи, зависящие в политике и дипломатии от папского двора в Ватикане. Среди последних прежде всего достойна упоминания семья д'Амбуазов, несколько поколений богатых меценатов второй половины XV – начала XVI века. В конце XV века под их покровительством был с размахом отделан интерьер собора в Альби: западную стену украсила грандиозная фреска «Страшный суд», а пространство нефа – большой протяженности белокаменная резная алтарная преграда в пламенеющем стиле. Уже упомянутые замки Мейян и Шомон, где в это время велись строительные работы, также принадлежали семейству д'Амбуазов. Самый яркий его представитель кардинал Жорж д'Амбуаз (1460–1510) – папский легат во Франции, вице-король Ломбардии, претендент на папский престол в 1503 году, премьер-министр Людовика XII – был вельможей с широким кругозором и развитым художественным вкусом. Символом нового во французской архитектуре этого времени стал его замок Гайон в Нормандии. (Ил. 3.)

Гайон не сохранился до наших дней, разрозненные фрагменты его скульптурного декора разбросаны теперь по музеям Франции (знаменитый алтарный барельеф работы Мишеля Коломба с «Битвой Св. Георгия», покровителя кардинала, хранится в Лувре; монументальный портал – во дворе парижской Школы изящных искусств, а деревянные скамьи из капеллы замка, украшенные тончайшей резьбой и маркетри, – в базилике Сен-Дени). Но хорошо известно по документам, что кардинал, пригласив в 1501 году работавших в традиционном позднеготическом вкусе мастеров-каменщиков с Луары, три года спустя резко сменил художественную ориентацию на стройплощадке. Он привез мраморные изделия из Генуи и доверил новой группе резчиков по камню изготавливать панели для украшения стен по итальянским образцам. На этот раз костяк группы составили нормандские мастера, обладавшие более восприимчивым вкусом и способные усваивать итальянские уроки (возможно, среди них работали и ломбардцы). С этого времени и до смерти кардинала Гайон стал местом, где родилась и откуда начала распространяться мода на «ренессансные одежды» в светской архитектуре – плоские фланкирующие окна пилястры, украшенные гротесками; дентикулы и овы в горизонтальных тягах; венчающие окна полукруглые фронтоны с раковинами, а затем и терракотовые и мраморные медальоны на фасадах; фигурки путти и т. д.

То, что на первых порах французов привлекли в Италии именно ломбардские памятники, неудивительно. На протяжении XV века архитектура во Франции постепенно высвобождалась из-под диктата готической структуры, несколько столетий целиком подчинявшей худо-

жественный образ. Все больше места и внимания зрителя отвоевывал себе декор: полихромная скульптура, каменная и деревянная резьба, витраж, ковры, мебель. Повышенная декоративность, дробность и зрелищность архитектурных форм отличают как культовые, так и гражданские постройки эпохи. Пышная архитектурная орнаментика памятников северной Италии, живая прихотливая игра декоративных форм, столь далеких от величия античности, была много ближе французскому вкусу, воспитанному на пламенеющей готике. Высокие похвалы Павийской чертозе («действительно прекраснейшей из когда-либо мной виденных и исполненной целиком из великолепного мрамора»), которые позволил себе в мемуарах историк Филипп де Коммин, являются веским подтверждением господствующих устремлений эпохи. Миланское герцогство и Генуя принадлежали Людовику XII, и французские вельможи без затруднений вывозили из генуэзских мастерских надгробия, алтари, фонтаны и другие образцы малых архитектурных форм. Процесс поглощения пламенеющей готикой итальянского репертуара носил стихийный характер. Сохраняя традиционные конструкции, соотношения объемов и их членения, строительные мастера накладывали на стену новый декор, смело смешивали при этом французские и итальянские мотивы, без усилия переходя от одной манеры к другой. Соединение разнородных элементов, несоответствия и контрасты становились повальной модой. Она захватила и церковное строительство, хотя позиции готики оставались сильны здесь на протяжении всего XVI века. Восьмигранный купол, который увенчал в 1505 году северную башню собора в Туре, – один из первых подобных примеров.

Французские резчики работали в обеих манерах и настолько преуспели, что их смешанный стиль завоевал популярность за пределами страны – в Англии, Испании (где его просто называли «французским») и охотно приглашали мастеров из-за Пиренеев к себе на работу). Таким образом, французская архитектура первых десятилетий XVI века стала своеобразным продолжением ломбардского архитектурного Ренессанса 1470–1500-х годов. Для той Италии, где строили Браманте и Рафаэль, это было уже далеким прошлым.

Первую четверть XVI века во французской архитектуре называют Первым французским Ренессансом. Это время невероятной строительной активности в долине Луары, где пока еще по-прежнему находится королевский двор. Практически одновременно сразу во многих местах кипела работа на стройплощадках; каждый возводимый замок знаменовал разрыв с привычными канонами и новый смелый шаг вперед. Следующая яркая страница в истории французской архитектуры связана с именами взошедшего на престол в 1515 году короля Франциска I (1515–1547) и его приближенных. Художественная политика нового короля была логическим продолжением его общей политики. Для реализации грандиозных замыслов ему нужна была придворная жизнь, и король



Ил. 3. Портал замка Гайон. 1510-е гг. Париж, двор Высшей национальной школы изящных искусств

создал при дворе светский гуманистический центр. Провозгласив себя главным покровителем наук и искусств, с их помощью утверждая престиж власти, Франциск I осуществил блестящую прививку национальной культуре, пригласив итальянскую команду ученых-гуманистов, художников и архитекторов, чтобы направить искусства в европейское русло. Первым поистине символическим жестом поклонника Италии стало приглашение в 1516 году ко двору великого Леонардо да Винчи.

Франциск I начал с реконструкции северо-западного крыла главной городской резиденции на Луаре – замка Блуа, который снова, как при Карле Орлеанском, а затем Людовике XII, стал объектом смелых архитектурных поисков. Убежденный сторонник итальянского стиля, Франциск не ограничивается архитектурными цитатами и отдельными заимствованиями, а обращается впервые к прямому копированию итальянских образцов. И не только в декоративном оформлении фасадов и интерьеров, но и в конструктивных решениях.

Северо-западное крыло Блуа (1515–1524) возводится на старой крепостной стене, расположенной на склоне холма. Внешним фасадом оно обращено к городу, внутренним – во двор, где составляет третью сторону прямоугольника (напротив самой ранней галереи Карла Орлеанского). Своей монументальностью и пышной репрезентативностью дворовый фасад корпуса Франциска I составляет резкий контраст с постройками его предшественников, которые рядом с ним кажутся совсем камерными. Трехэтажный фасад, построенный целиком из белого камня, прорезают большие вытянутые прямоугольные окна с прямыми каменными переплетами. (Ил. 4.) Строгий вертикальный ритм травей, подчеркнутых плоскими гладкими пилястрами по бокам окон, пербивается двойными тягами между этажами, повторяющими горизонтальные членения старых корпусов двора. Строгая сетка вертикальных и горизонтальных членений легко читается благодаря чередованию оконных проемов с гладкими панелями стен, кое-где украшенных лишь изображениями саламандры, геральдической эмблемы Франциска I. Вынесенный вперед и богато декорированный карниз и резная балюстрада на нем скрывают дозорный путь и частично – люкарны кровли. Скульптурный декор нового крыла – зримое свидетельство триумфа итальянской орнаментальной системы. К плоским пилястрам с арабесками и полуциркульным арочкам с раковинами, которые к тому времени уже украшали надвратный павильон замка Гайон, добавились табернакли и волюты в люкарнах, ленты кессонов с розетками на нижних выступах лестничных балюстрад и принципиально новые скругленные или квадратные гладкие профили горизонтальных тяг и карнизов.

Главное украшение дворового фасада – лестница, первоначально расположенная в центре и сместившаяся влево из-за последующих перестроек. (Ил. 5.) Вынесение за линию фасада башни, скрывающей винтовую лестницу, осталось бы лишь данью национальной традиции,



Ил. 4. Замок в Блуа. 1515–1524. Северо-западное крыло, фасад Лоджий



Ил. 5. Замок в Блуа. 1515–1524. Северо-западное крыло, лестница двора

если бы не ее принципиально новое конструктивное решение. Строители сохранили по существу только скелет восьмигранной башни – мощные опоры и контрфорсы, убрав заполнение стен и сделав лестницу открытой, доступной взгляду. Снаружи она напоминает, скорее, многоярусный балкон с ажурными балюстрадами, которые украшают балясины, плоские пилястры с медальонами, резные инициалы короля и саламандры.

Конструкция лестницы ясно свидетельствовала о попытках создателей нового королевского жилища сделать его открытым навстречу природе, а окружающую среду включить в архитектурный образ. Не случайно в Блуа был приглашен привезенный еще Карлом VIII из Неаполя садовник Пачелло да Меркольяно, которому поручили разбить террасный сад возле замка. Но наиболее ярко новые устремления выразились в оформлении внешнего городского фасада крыла Франциска I – так называемого «фасада Лоджий». Фундамент старого замка был наращен вперед и в одну из сторон, и новый фасад почти закрыл старые башни. Два его верхних этажа во всю длину были прорезаны сплошной двойной ордерной аркадой – так, как это было принято в итальянской дворцовой архитектуре тех лет. Арки разделялись пилястрами по вертикали, образуя травеи, и мощными раскрепованными карнизами между этажами. Свес кровли опирался на длинный ряд маленьких колонн, расположенных в строгом соответствии с вертикальным рисунком травей и скрывающих небольшую галерею для прогулок.

Подобная композиция фасада – первая во французской архитектуре, выполненная в классическом ордерном стиле, – имеет вполне определенный иконографический источник: ватиканские постройки Д. Браманте. Принято считать, что Франциск I в декабре 1515 года во время встречи с папой Львом X в Болонье увлекся рассказами о новых достопримечательностях Ватикана. Возможно, в строительстве принимал участие итальянский архитектор, хотя вернее предположение, что строители воспользовались рисунками с оригиналов. Исполнение задуманного проекта принадлежит, скорее всего, французским мастерам, и его нельзя назвать самым удачным. Королевские каменщики, не имея соответствующего опыта, не стали рисковать и попросту наложили арочную декорацию на глубокие ниши-«лоджии» в толще стены. Полуциркульные арки Браманте в их исполнении оказались пологими, а настоящая аркада – почти орнаментальным мотивом.

Несмотря на очевидную неслаженность отдельных частей (характерную, впрочем, для обоих фасадов), «Лоджии» Блуа демонстрировали жадную готовность неопитов осваивать образцы итальянской классической архитектуры. Вслед за Франциском начали возводить «римские» аркады на дворовых фасадах и придворные. Более удачными оказались попытки Флоримона Роберте в Бюри и в дошедшем до наших дней замке семьи капеллана Франциска I Ларошфуко.

Как и в середине XV века, в авангарде художественного движения оказались богатые буржуа из ближайшего окружения короля. Замки Тома Бойе в Шенонсо и Жилья Бертло в Азе-ле-Ридо – самые типичные образцы Первого Ренессанса на Луаре. Их объединяют общие черты: регулярная планировка и стремление к симметрии, а также увлечение итальянским декором, который вписывается в плоскую сетку вертикальных и горизонтальных членений, не затрагивая пластику стены.

Финансист Тома Бойе одним из первых около 1514 года начал строительство нового жилища в Шенонсо. (Ил. 6.) Он разрушил до основания старый замок, сохранив лишь донжон как символ престижа, а на самом берегу Шера, на оставшемся от старой мельницы фундаменте, возвел новый. Особенности места диктовали компактный план, и вместо нескольких объемов, сгруппированных вокруг внутреннего двора (как это было сделано в то же время в Бюри, где был повторен план Плесси-Бурре), замок представлял собой один квадратный в плане корпус. Это было новое слово в архитектуре. Скромных размеров, с четырьмя небольшими башнями по углам, увенчанный высокой кровлей с нарядными люкарнами, замок тремя фасадами отражался в тихих водах Шера. В композиции этих фасадов, вслед за Блуа, повторялся четкий, легко читаемый ритм вертикальных членений по травеям, перебиваемый тонкими горизонтальными тягами между этажами и сплошным плоским фризом в основании кровли. Модными орнаментальными мотивами в итальянском стиле были украшены люкарны не только самого замка, но и старого донжона. Еще более смелыми были пространственные решения интерьера. Каждый этаж по центральной оси прорезал прямой коридор, а лестница с первого этажа на второй была не винтовой, как того требовала традиция, а прямой двухпролетной, «итальянской». Желанием следовать новой моде было продиктовано и украшение кабинета плоским кессонированным потолком по образцу итальянских *studiolo*. Строителям Шенонсо удалось достичь большой цельности архитектурного ансамбля.

Недалеко от Шенонсо, на соседнем с Шером притоке Луары – Индре – королевский казначей Жиль Бертло построил замок Азе-ле-Ридо (1518–1527). (Ил. 7) Он пошел уже проторенным путем, смело сочетая традиции с нововведениями своих предшественников. Из запланированных традиционных четырех корпусов, группирующихся вокруг внутреннего двора, были построены только два – южный (главный) и западный. Лишь незадолго до этого разбогатевший и достигший высот при дворе, Бертло охотно сохраняет как атрибут своего величия башню старого замка и драгоценные «украшения» феодальной знати – машикули и дозорный путь по периметру высокой кровли, угловые караульные башенки с коническими крышами. Все это – лишь цитаты из прошлого, но они оживляют фасады и, отраженные в зеркале Индра, усиливают художественный эффект ансамбля. Знание классического

орнаментального репертуара, его свободное использование заметны в люкарнах и особенно в оформлении центрального входа во дворе. Он фиксирует местоположение лестницы в главном жилом корпусе — прямой и еще более последовательно итальянской, чем в Шенонсо, поскольку у нее над пролетами появляются плоские кессонированные своды. Отражением лестницы на дворовом фасаде является вертикальная травея в его центре. Три яруса сдвоенных окон, обрамленных по всей высоте полуколоннами, увенчаны сдвоенным окном-люкарной в необычайно пышном скульптурном обрамлении: инициалы и гераль-



Ил. 6. Замок Шенонсо. 1514–1521. Общий вид

дические знаки Франциска I и королевы Клод, раковины, медальоны в углах арок и на плоских пилястрах, антикизирующие гротески на перемычках окон и канделябры исполнены резчиками с большим вкусом и мастерством.

Вертикальные и горизонтальные членения строгого рисунка на наружных стенах прочерчены уверенной рукой. Четко продумано соотношение гладкой поверхности стены и скульптурного декора, сосредоточенного в основном на люкарнах и лестничных травеях.

Расположение лестницы в центре жилого корпуса отражено и на южном фасаде, выходящем к Индру. Здесь средняя травея, зна-

чительно более широкая и с поднятой выше кровли люкарной, образует центральную ось композиции фасада. Строгой симметрии подчинены также дворовый и боковые фасады. В этом заключается новизна архитектурного решения Азе-ле-Ридо и его принципиальное отличие от Блуа, где организующее композиционное начало так и не найдено. И хотя существуют предположения, что замок остался недостроенным (Бертло бежал, чтобы не попасть под суд, и его владение было конфисковано короной), создателям Азе-ле-Ридо удалось в наибольшей степени достичь ощущения законченности



Ил. 7. Замок Азе-ле-Ридо. 1518–1527. Общий вид

и гармоничного равновесия средневековой традиции и итальянской классической архитектуры.

Самым грандиозным архитектурным ансамблем на Луаре I стал Шамбор – воплощенный в камне символ власти монарха, победителя и мецената. На богатых охотничьих угодьях, с начала XVI века принадлежащих короне, Франциск, будучи страстным любителем охоты, решил возвести резиденцию, равной которой до сих пор не было в Европе. Замок строился с 1519 года с перерывами на протяжении всего периода правления Франциска (вплоть до его смерти в 1547 году), а заканчивался уже при Генрихе II. 440 комнат, более 80 лестниц,

365 каминов, почти 800 резных капителей – вот лишь некоторые цифры, позволяющие оценить масштаб сооружения.

Для Шамбора был выбран строго симметричный план равнинного замка, очень близкий Венсеннскому, построенному при Карле V. Четыре корпуса располагались вокруг прямоугольного двора и по углам укреплялись круглыми башнями. (Ил. 8.) При этом главный корпус был существенно выше боковых и заднего. В центре композиции располагался квадратный в плане донжон, также с круглыми башнями по углам. Тремя сторонами он выходил во внутренний двор, а четвертая его сторона примыкала к главному корпусу и по линии фасада сливалась с ним так, что снаружи фасад украшали четыре башни. В квадратный план донжона был вписан равносторонний крест, на пересечении рукавов которого размещалась самая главная конструктивная достопримечательность интерьера замка – необычайных размеров двойная винтовая лестница. Одна ее часть служила для подъема, а другая для спуска. Направления движения были параллельными, оба винта были как будто вставлены один в другой. Таким образом, идущие в разных направлениях люди не встречались, но могли видеть друг друга, так как лестница была открытой на обе стороны – и к жилым покоям и к ее стержню, освещенному из выходящего на крышу большого фонаря.

Снаружи в трактовке фасада властвует, как и в плане, строгая симметрия. Мощные стены и полукруглые выступы башен прорезаны тремя ярусами больших окон с прямоугольными переплетами. Стена членится двойными горизонтальными тягами, как в Блуа. А травеи подчеркнуты расположенными с регулярными интервалами плоскими пилястрами. Особой пышностью отличается оформление кровли в центральной ее части, заключенной между башнями донжона и отделенной балюстрадой от верхнего этажа. Остроконечные конусы угловых башен донжона увенчаны кампанилами, угловые компартименты греческого креста – пирамидальными башнями, а центр занимает круглый четырехэтажный фонарь над главной лестницей. Крутые скаты шиферной кровли повсюду прорезают многочисленные двухъярусные люкарны и столбы каминных дымоходов. Есть и принципиально новое решение: над рукавами креста располагаются плоские террасы так, что можно гулять не только вдоль балюстрады по периметру, но и почти по всей крыше, наблюдать за охотой или просто любоваться окрестностями.

Орнаментальный репертуар в Шамборе по-прежнему остается северо-итальянским – местные каменщики с виртуозным мастерством и фантазией используют его в украшении карнизов и нарядных люкарн, балюстрад и капителей, кессонированных сводов и лестничного фонаря на крыше. К традиционному набору форм здесь добавляется полихромная инкрустация – круглые и ромбовидные вставки из тем-



Ил. 8. Замок Шамбор. 1519–1547. Общий вид

но-серого шифера, оживляющие поверхность стены и усиливающие декоративный эффект. Но характер размещения скульптурного декора меняется по сравнению с Блуа и другими замками первой четверти XVI века. На наружных стенах, так же как и в интерьере, отдается предпочтение гладкой поверхности камня: здесь уже нет безудержного стремления «заткать» ренессансными арабесками каждый пилястр. Достаточно сравнить главные лестницы Блуа и Шамбора: в первом случае резчики как будто боятся пустоты – на стержне винтовой лестницы все пространство между многопрофильными тягами сплошь покрыто тончайшей резьбой и раковинами; во втором – подчеркнуто строгая поверхность камня без всякого орнамента позволяет везде ясно видеть конструкцию и ее несущие элементы, будь то мощные пилоны лестницы или почти геометрической формы балясины на ее балюстрадах. В Шамборе декоративный репертуар гораздо больше подчинен архитектуре и несравненно ближе классическому духу. А уникальный художественный эффект достигается контрастом гладких стен и сложной прихотливой игры устремленных вверх – как в готике – малых объемов и декоративных форм, целиком закрывших кровлю. (Ил. 9.)

Почти математическая стройность и симметрия в пропорциях планов и фасадов, использование в планировке равностороннего греческого креста, размещение главной лестницы строго в центре здания и внутри него, превращение крепостного дозорного пути в обширную террасу-бельведер на крыше – все эти оригинальные новаторские художественные решения в совокупности позволяют предполагать нали-



Ил. 9. Замок Шамбор. 1519–1547. Часть кровли

чие того, чего до сих пор не хватало строителям замков – архитектурного проекта, продуманного плана действий профессионала, который, внимательно изучив национальную традицию, попытался привнести в нее новое и современное понимание архитектурных задач.

Справедливо полагают, что архитектором Шамбора мог быть итальянец. И нельзя исключать возможного участия Леонардо да Винчи, который три года прожил во Франции. Он умер в мае 1519 года, а всего через несколько месяцев началось строительство Шамбора. Поэтому речь не может идти о его личном участии или руководстве строительными работами. Но есть ряд косвенных подтверждений его работ по заказу Франциска I. Известно, что Леонардо начал проектировать дворец Романтен для матери короля Луизы Савойской. Едва начавшиеся работы

прервала эпидемия, и проект остался в рукописях Леонардо. Там же есть заметки и планы palazzo del principe, идею которого художник и король, возможно, обсуждали вместе. Вряд ли именно великому итальянскому мастеру принадлежит целиком проект Шамбора. Но, зная любовь Леонардо-архитектора и инженера к математической симметрии, к винтовым и зубчатым конструкциям, можно с уверенностью предполагать, что двойная винтовая лестница замка спроектирована им. Возможно, ему же принадлежала оригинальная идея сделать из дозорных постов на крыше место праздничных развлечений короля и свиты.

Историки французской архитектуры не исключают участия в разработке проекта Шамбора Доменико да Кортона по прозвищу Боккадор, привезенного из неаполитанского похода еще Карлом VIII. Он был занят как архитектор преимущественно в Париже, но с Шамбором итальянца связывают, основываясь на сохранившихся позднейших графических воспроизведениях его деревянного макета квадратного в плане донжона с угловыми башнями, который равномерно по всем трем этажам фасада прорезан итальянскими полуциркульными арочными проемами. В одном из рукавов греческого креста проект предполагал разместить итальянскую лестницу с прямыми маршами. Впрочем, проект Доменико да Кортона также не вполне совпадает с окончательным вариантом королевского замка.

Шамбор строился долго и с перерывами. Периоды затишья (например, в 1524–1525 годах, которые Франциск провел в испанском плену) сменялись бурными всплесками активности (так, резко ускорились темпы строительных работ в связи с визитом в 1539 году императора Карла V). Тщеславный Франциск, который за все время правления провел в Шамборе в общей сложности чуть больше месяца, стремился поразить гостя, хотя сам давно уже отбыл не только к Шамбору, но и к берегам Луары. При таком положении дел многое в ходе строительства изменялось прямо на месте, реальный результат не всегда соответствовал первоначальным замыслам, что, естественно, затрудняет их изучение.

Вряд ли поиск автора Шамбора приведет к желаемому результату. Отсутствие необходимых фактов и документов – не случайность, а норма для той эпохи, когда творил мастер, а лавры доставались заказчику. Первый французский Ренессанс за редкими исключениями остался безымянным практически во всех жанрах. Шамбор в истории архитектуры Франции оказался на стыке двух эпох: он был, возможно, одним из последних созданий коллективного гения, плодом усилий десятков каменщиков и скульпторов-декораторов, чьих имен мы не узнаем никогда. Но к тому моменту, когда замок был достроен, в этой истории уже давно была перевернута следующая страница.

В письме от 15 марта 1528 года Франциск I, лишь недавно вернувшийся из мадридского плена, подтвердил свое намерение перебраться в

Париж и жить там постоянно. С этого момента политическая и художественная география Франции меняется. Двор вслед за королем покидает берега Луары, и вся жизнь отныне концентрируется в Иль-де-Франсе – в Париже и вокруг него. Озабоченный созданием достойного обрамления увеселительным прогулкам и охотничьим забавам двора, король одновременно разворачивает строительство Мадридского замка в Булонском лесу и реконструкцию замка в Фонтенбло, а позже – замков в Сен-Жермен-ан-Ле и Виллер-Котре. В самом Париже с 1532 года возводят здание новой ратуши, а ближе к концу 1530-х годов начинают, наконец, модернизацию королевских апартаментов в Лувре.

Появление замка в Булонском лесу, названного Франциским Мадридским в память о годах плена (разрушен после 1792 года), ознаменовало важный этап во французской архитектуре первой половины XVI века. После длительного периода экспериментов и моды на «резные орнаментальные одежды» появился, наконец, памятник, в котором грамотно и оригинально сочеталась национальная традиция с итальянскими новшествами, в первую очередь – с опытом проектирования и строительства загородных вилл.

Подобно Шамбору, новая королевская резиденция в Булонском лесу представляла собой большой парадный замок с регулярной пла-



Ил. 10. Замок Фонтенбло. Овальный двор с донжоном Св. Людовика

нировкой. Два массивных квадратных павильона (впервые во французской архитектуре сменивших угловые башни) соединялись небольшим корпусом той же высоты. По всем сторонам фасада два нижних этажа прорезали галереи для прогулок, скрытые за настоящими полуциркульными аркадами во флорентинском духе. Два верхних этажа украшали ряды прямоугольных окон и люкарн. В строительстве замка были заняты каменщики из Тура Пьер Гадье и Гасьен Франсуа. Декоративное оформление фасадов было поручено флорентинскому мастеру Джироламо делла Роббиа из знаменитого тосканского семейства скульпторов, с 1518 года жившему во Франции. Он украсил галереи снаружи цветными эмалевыми медальонами из терракоты, а люкарны и дымоходы – такими же плакетками. Ажурные аркады и нарядная полихромия майоликового декора в густой зелени леса являли собой яркое праздничное зрелище.

В Париже Франциск I захотел возвести и новую королевскую церковь, архитектурный облик которой соответствовал бы духу времени. Ею стала церковь Сент-Эташ, один из немногих примеров церковного строительства середины XVI века. Первый камень ее был заложен в 1532 году. Строители решились на неожиданный шаг: для храма они выбрали план, структуру и пропорции не поздней пламенеющей, а классической готики – пятинефная церковь с едва выступающими рукавами трансепта почти копировала собор Парижской Богоматери. Внутри окна, арки нефа и сводов были сделаны полуциркульными, а на контрфорсы были наложены (в некоторых местах со всех четырех сторон) классические пилястры, которые в верхнем ярусе превращались в полуколонны и на высоте 20 метров заканчивались коринфскими капителями. С позиций строгого следования классическим ордерным канонам это художественное решение противоречило всякой логике. Именно с этих позиций осудил храм в XIX веке Виолле-ле-Дюк, называвший Сент-Эташ «готическим скелетом в римских лохмотьях». Но, возможно, именно «готический скелет» спас художественный результат, и, несмотря на чуждый декор, впечатление цельности было достигнуто (или, точнее, не было разрушено). Чего нельзя сказать об интерьере другой парижской церкви тех лет – Сент-Этьен-дю-Мон, строители которой предприняли довольно грубую попытку соединить в одно целое две принципиально различные художественные системы (позднеготические стрельчатые своды и арки опираются здесь на широко расставленные мощные круглые колонны центрального нефа).

Главным объектом внимания короля-мецената стал замок Фонтенбло – место, куда Франциск I любил приезжать и где чувствовал себя как дома. Вся вторая половина его правления прошла в неустанных заботах о переустройстве и украшении этой резиденции. Сюда были стянуты главные художественные силы, приглашались мастера из многих стран Европы, и в первую очередь, разумеется, итальянцы. Следует

сразу оговориться – в отличие от Шамбора и Мадридского замка здесь, в Фонтенбло, собственно архитектуре отведена второстепенная роль. Основная задача приглашенного мастера-каменщика Жилья ле Бретона носила чисто утилитарный характер – максимально быстро модернизировать средневековое королевское жилище в соответствии с современными требованиями удобства и комфорта. Жиль ле Бретон, проведенный в Фонтенбло почти четверть века, из соображений экономии сохранил средневековые субструкции и на них возвел новые корпуса вокруг старого двора неровных очертаний – двор получил название Овального и стал ядром будущего ансамбля. (Ил. 10.) Величественный донжон Св. Людовика был также сохранен и включен в массив стены. Рядом был возведен новый жилой корпус вытянутой прямоугольной формы, боковые крылья которого образовали двор Белой Лошади. Оба корпуса соединила узкая парадная галерея, которая по замыслу Франциска должна была стать тем местом, где король задумал «бросить перчатку» прославленным итальянским ансамблям Ватикана и Мантуи.

Во французском искусстве до Франциска I не сложилась традиция украшения интерьера, как это было в Италии. Предметы внутреннего убранства королевских покоев – ковры, мебель, скульптура – путешествовали в дорожных сундуках вместе с королем и его свитой и находились в помещениях ровно столько времени, сколько там находился король. Много позже, в 1560-е годы Филибер Делорм в своем трактате продолжал убеждать архитекторов не тратить время на украшение дверных проемов, так как их все равно закроют ковровые портьеры. В замке Фонтенбло Франциск I впервые задался целью создать настоящий дом и достойно украсить его интерьер. Для его оформления в начале 1530-х годов были приглашены сначала флорентинец Россо Фьорентино (1494–1540), а затем болонец Франческо Приматиччо (1504–1570). Они украсили фресками и стукowymi рельефами Малую галерею (или Галерею Франциска I), купальные апартаменты, покои герцогини д'Этамп, Большую Галерею (или Галерею Улисса). Школа Фонтенбло стала мощным импульсом обновления живописи, скульптуры и декоративных искусств во Франции.

Что же касается архитектуры, то здесь выбор Франциска вряд ли можно назвать удачным. Бретонский каменщик Жиль старательно копировал находки мастеров Шамбора и Мадридского замка, но у него не было общего замысла и вкуса к новаторству. Наиболее удачной из его построек можно назвать Золотые ворота, которые долго служили парадным входом в замок. (Ил. 11.) Их автор во многом исходит из композиции надвратных укреплений Гайона двадцатилетней давности: трехъярусное сооружение венчает высокая французская кровля, прорезанная люкарнами, по-вертикали соблюдены травейные членения, центральная часть прорезана широкими арками-лоджиями; но декор в итальянском стиле выдержан в духе времени – вместо круглых фрон-



Ил. 11. Замок Фонтенбло. Золотые ворота

тонов с раковинами и пилястров с арабесками строгие треугольные фронтоны и пилястры из цветного камня вокруг окон и по углам фасада, а арки центральной травеи опираются на круглые пристенные коринфские колонны. Если в Гайоне главный вход представлял собой по композиции небольшой замок с угловыми многогранными башнями, то в Фонтенбло перед нами, скорее, фасад итальянского палаццо.

В украшении фасадов построек двора Белой Лошади в Фонтенбло (а также в замке Сен-Жермен-ан-Ле) работавший для Франциска в начале 1540-х годов другой французский мастер Пьер Камбиж под очевидным итальянским влиянием попытался по-новому использовать традиционное сочетание камня и кирпича: гладкая поверхность стены была каменной, а оконные обрамления, арочные проемы, пилястры были «прорисованы» красным кирпичом.

Сходная ситуация наблюдалась на стройплощадках приближенных короля. Во второй половине 1530-х годов коннетабль Франции Анн де Монморанси начал строить свою новую резиденцию в Экуане. Четыре корпуса вокруг квадратного в плане двора напоминали композицию Бюри, а по углам вместо традиционных башен были возведены квадратные павильоны. Высокую кровлю резчики украсили пышным декором в стиле замков Луары. Но фасады членились плоскими пилястрами без капителей и строгими горизонтальными тягами – здесь строители, следуя духу времени, стремились к большей простоте и пытались говорить языком классики, которого, впрочем, не знали. Качественные изменения на строительной площадке Экуана начались только после 1540 года, когда коннетабль пригласил Жана Гужона и Жана Бюллана.

В церковной архитектуре, куда менее подверженной переменам, тоже стали появляться робкие попытки говорить новым архитектурным языком. Один из подобных примеров – круглая капелла, прилепившаяся к готическому собору в Ванне (1537), «итальянский урок», выполненный неуверенной рукой не самого успешного ученика.

«Классические» опыты французских мастеров-каменщиков Пьера Гадье и Гасьена Франсуа, Жюля ле Бретона, Пьера Камбижа и многих других, имен которых мы не знаем, строивших для короля и его окружения в 1530-х – начале 1540-х годов в столице и провинции, иллюстрируют процесс освоения нового архитектурного языка снизу, неуклонное изменение сознания в гуще ремесленного строительного братства, ревностно хранившего многовековые национальные традиции. Строительной практики французским мастерам-каменщикам было не занимать. Но новая эпоха требовала знания фундаментальных основ классического языка и архитектурной теории.

В столице остро ощущалось отсутствие большого современного дворца. И, возможно, это побудило короля прибегнуть к способу, уже испытанному в Фонтенбло, где почти десять лет работала итальянская команда художников и декораторов во главе с Россо и Приматиччо.

Франциск I послал в Италию приглашение двум болонским архитекторам – Себастьяно Серлио и Джакомо Бароцци, прозванному Виньолой. Виньола, помогавший Приматиччо отбирать бронзовые изделия для французского двора, пробыл во Франции недолго, и его архитектурные опыты, если таковые и были, не сохранились. 66-летний Серлио приехал во Францию в 1541 году, прожил здесь тринадцать лет, и ему суждено было оставить важный след в истории французской архитектуры.

Рекомендованная библиография по теме статьи:

1. A. Blunt. *Art and Architecture in France, 1500 to 1700*. London, 1953.
2. L. Hautecoeur. *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I: La formation de l'idéal classique, vol. II: La Renaissance des humanistes. Paris, 2e éd., 1965.
3. A. Chastel. *L'Art français. Temps modernes. 1430–1620*. Paris, 1994.
4. H. Zerner. *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. Paris, 1996.
5. *Histoire de l'Art. Temps modernes. XVe–XVIIIe siècles*. Sous la dir. de Claude Mignot et Daniel Rabreau. Paris: Flammarion, 1996.
6. Jean-Marie Perouse de Montclos. *Philibert De l'Orme, architecte du roi (1514–1570)*. Paris, 2000.
7. Jacques Androuet du Cerceau : “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France”. Sous la direction de Jean Guillaume. [Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 10 février – 9 mai 2010]. Paris, 2010.