

**Т. В. Коптева**

## **АНТУАН-ЛОРЕН-ТОМА ВОДУАЙЕ: ИЗМЕНЕНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕОРИЙ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА\***

*Годы творческого формирования А.-Л.-Т. Водуайе пришлось на 1780-е, период расцвета эпохи Просвещения. Водуайе был весьма успешен и оставался востребованным на протяжении всего сложного и долгого революционного периода. Спектр дошедших до нас проектов Водуайе чрезвычайно разнообразен, и кажется почти невозможным вычленив из них что-то, что можно назвать «творческим методом». Во многом он являлся сыном эпохи Разума, однако свои взгляды на теорию архитектуры он оформил только в 1832 г. В его «Рассуждении об архитектуре» постоянно чередуется просвещенческое и романтическое, и анализ этого текста поможет понять трансформации, происходившие с «новым классицизмом» и преемственность между XVIII и XIX вв. Примирить свои зачастую противоположные представления о зодчестве (например, идею о свободе романтического гения с идеей существования неизменных принципов архитектуры) Водуайе пытался, постоянно обращаясь к сравнению с другими «свободными искусствами». Изучение работы Водуайе показывает, что в XIX в. для поколения его учеников архитектура больше не являлась типом мышления, и Водуайе не мог говорить об архитектуре на языке эпохи Просвещения, который подразумевал, что теории зодчества являются неотъемлемой частью общественной и философской дискуссии. Ему иначе приходилось «популяризировать архитектуру», переводя ее на язык других свободных искусств (музыки, живописи, поэзии), который был понятен молодой аудитории.*

**Ключевые слова:** Антуан-Лорен-Тома Водуайе, теория архитектуры, «Рассуждение об архитектуре» А.-Л.-Т. Водуайе, теория архитектуры французского Просвещения..

**T. V. Kopteva**

## **ANTOINE-LAURENT-THOMAS VAUDOYER AND THE TRANSFORMATION OF ARCHITECTURAL THEORY OF THE ENLIGHTENMENT IN EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURY**

*One of the constant challenges in studying architectural theory of the French Enlightenment is to define what belongs to it and what does not. The approaches range from a specific period in the second half of the 18th century to a more broad definition, which encompasses almost 150 years, from the 1670s until 1820. Thanks to the almost universal acceptance of Emil Kaufmann's theory, the projects and ideas of Claude Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée and Jean-Jacques Lequeu became the main symbol of Enlightenment in architecture. However, to explore the turning point of the architectural theory of that era we need to go beyond the more traditionally studied thinkers and practitioners. Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer was J.-J. Lequeu's senior by a year, and his formative years fell in the same period, the 1780s, the years when architecture of the age of Reason was at its peak. Unlike many of his contemporaries Vaudoyer managed not to fall out of grace during the long and troublesome historical period of French revolutions. Due in part to this long career, his projects that remain until today are so various in style and approach, and it's hardly possible to find a consistent *modus operandi* of this architect. But we could safely argue that he was in many ways one of the sons of the Enlightenment era in his architecture. What makes him especially interesting to study is that he formulated his theoretical views on this art only in 1832, at the time when the new Romantic Movement was powerful enough for him to try and bridge the opposing tendencies of both periods in his writing. He held simultaneously,*

---

\* Исследование выполнено за счет средств Государственной программы Российской Федерации «Развитие науки и технологий» на 2013–2020 годы в рамках Плана фундаментальных научных исследований Минстроя России и РААСН, тема 1.4.1. «Теория архитектуры французского Просвещения в общественном сознании эпохи и проблема популяризации архитектуры».

*the views of the age of Reason that essential unchanging principles exist in architecture, and supported new ideas about the free genius of every artist that can easily escape the constraints of reason. The article analyses the writings of Vaudoyer in conjunction with his projects, to uncover and reconstruct his ideas about the theory of architecture. As any theoretician of the Enlightenment era, Vaudoyer thinks that architecture is derived from nature. However, where other theoreticians considered cosmic geometry, natural forms and other 'objective' manifestations of nature to be the foundation, Vaudoyer shifts his focus towards the perception of nature's forms and effects by those with a talent for architecture. According to him, architectural theory helps to enhance the 'natural talent', and is essential to foster an understanding of the art of architecture to those who cannot practice it. Vaudoyer draws a clear distinction between the 'art' and the 'science' of architecture, while their indivisible unity was paramount for other thinkers of the Enlightenment. In this and other aspects of his theory, Vaudoyer tries to combine the approaches to architecture of Romanticism with the ideas of what architecture is and should be, which stem from his formative years during the Enlightenment. He constantly drew upon the examples of other liberal arts, more "romantic" and individualistic in some aspects, to explain his architectural theories. It is here he differs greatly from classic Enlightenment architectural writings where architecture was pretty much self-explanatory. The Enlightenment popularized architecture in the sense of architectural theory permeating the social and philosophical discourse and being their intrinsic part. Analyzing Vaudoyer's writing, we can conclude that he spoke as 'a relic of the Enlightenment' at the time when architecture was no longer seen as a way of thinking. Thus, for him popularizing architecture is no longer about deriving all other social, philosophical and artistic discourses from architecture, but rather interpreting architecture through the language of other liberal arts, which was much more familiar to the new generation of the 1830s.*

**Key words:** Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer, *Dissertation sur l'architecture*, par A.-L.-T. Vaudoyer, architectural theory, French Enlightenment architectural theory.

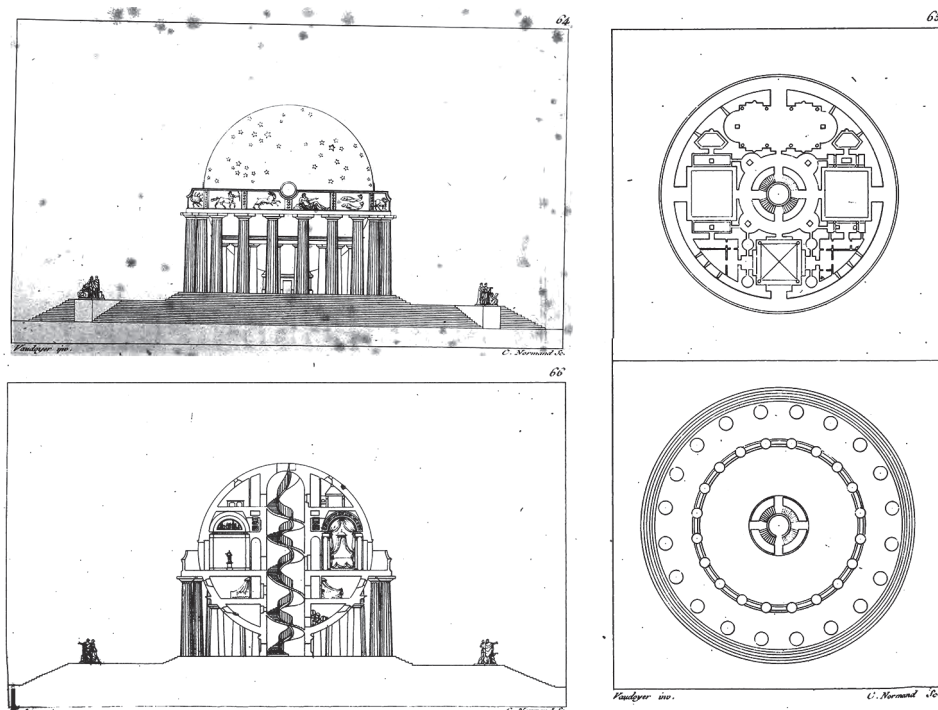
Изучение теории архитектуры французского Просвещения часто сталкивается с проблемой определения границ эпохи. Здесь речь может идти как об узких рамках второй половины XVIII ст., так и о т.н. «широком Просвещении», захватывающем почти полтора века (с 1670 по 1820 г.). Однако практически универсальной стала теория Эмиля Кауфмана, согласно которой Клод-Николя Леду, Этьен-Луи Булле и Жан-Жак Леке являются главными представителями «революционной архитектуры», и именно их труды и проекты стали символом Просвещения в архитектуре.

В этом контексте весьма интересны теоретические взгляды Антуана-Лорена-Тома Водуайе (1756–1846). Водуайе-старший родился годом раньше Жан-Жака Леке, и их творческое формирование пришлось на одно и то же время — 1780-е гг., период расцвета эпохи Просвещения. Однако особенностью творческой деятельности Леке была вынужденная независимость. Знакомые нам утопические проекты, выполненные на очень высоком техническом уровне,

были созданы Леке в свободное время для собственного удовольствия, как и многочисленные дошедшие до нас рисунки человеческих фигур и автопортреты. Леке совсем мало работал архитектором — его профессией была деятельность чертежника, рисовальщика и картографа. Пожалуй, вершины своей карьеры Леке достиг, став чертежником для Суффло и выполнив затем несколько мелких частных заказов. Хотя он регулярно оказывался «рядом» с крупными проектами — Пантеоном Суффло, планом Парижа, — на всех них он был простым исполнителем, чье имя зачастую отсутствовало даже на выполненных им чертежах и отмытках (*Lequeu* 1800: 1).

Возможно, именно поэтому искренность и аутентичность утопических проектов Леке не вызывает сомнений: он работал над ними без заказчика и, возможно, без надежды на признание, выражая исключительно свои представления об архитектуре.

Водуайе, напротив, был весьма успешен и оставался востребованным на протяжении всего сложного и долгого рево-



Ил. 1. А.-Л.-Т. Водуайе. «Дом космополита». 1785 г. Фасад, разрез, планы. (Landon 1805: pl. 64–66)

люционного периода. Спектр дошедших до нас проектов Водуайе чрезвычайно разнообразен, и кажется почти невозможным вычлени из них что-то, что можно назвать «творческим методом».

Одним из самых известных сегодня проектов Водуайе является «дом космополита» (ил. 1) — яркий образец «утопической архитектуры». Он часто попадает в подборки проектов «архитектуры века разума» наряду с проектами Булле, Леке и Леду (в т. ч. и в работах Кауфмана (Kaufmann 1963: 202)). «Дом космополита» — это не серьезный, рассчитанный на реализацию проект, а фантазия, в некотором роде даже шутка. Согласно сборнику Ш.-П. Ландона «Анналы музея современной школы изящных искусств» (1805 г.), «этот небольшой проект является отрывком из альбома любителя,

который был импровизированно выполнен в Риме в 1785 господином Водуайе, тогда пенсионером Французской академии». Ландон описывает, что владелец альбома невольно подсказал идею для данной работы: «Вот что послужило к созданию данной композиции. Гражданин Дебрак, владелец этого альбома, на вопрос о своей стране ответил, что не признает никакой конкретной, что удовольствие от путешествий заставило его видеть всю землю как свою родину, что он, наконец, КОСМОПОЛИТ». Водуайе, чтобы «не повторять храмы чести, добродетели, муз, дружбы и т. п., которыми множество архитекторов уже украсили альбом этого любителя» (это перечисление само по себе довольно точно отражает архитектурную моду второй половины XVIII в.), «создал

для него дом, подходящий заявленному им характеру». Этот подход является довольно интересным поворотом темы «характера», который обычно выражается в соответствии — *convenance* — назначению здания (театр, храм, жилой дом). В данном случае как характер трактуется не столько назначение, сколько характер самого владельца, его «космополитизм». Именно посыл «Земля как мое владение» отражает форма здания: это «отдельная сфера, наполовину земная, наполовину небесная». Несмотря на фантастический характер проекта, он описывается Ландоном как потенциально реализуемый: «Четыре главные комнаты по четырем сторонам освещаются большой аркадой и создают <...> достаточно уютную планировку. Попасть в них можно через центральную лестницу, которая выходит в широкий коридор, облегчающий переход между помещениями. Планировка включает в себя прихожую, обеденный зал, салон в виде галереи, спальню и кабинеты. Маленькие этажи сверху и снизу, освещенные звездами, отводятся слугам, кухням и другим служебным нуждам. Большой ордер с поясом со знаками зодиака вместо антаблемента и малый ордер украшают эту композицию снаружи. Небольшая протяженность этого здания и разумная компоновка опор делает его строительство очень простым». В конце заметки Ландон предполагает, что подобное здание может быть построено в саду, и хотя и не может быть названо «великой архитектурой», но может играть ту роль, которую «в поэзии назвали бы мадригалом, и что порой великие таланты позволяли себе развлечения такого рода» (Landon 1805: 127–128).

Ландон сопровождает публикацию «дома космополита» большим фрагментом текста Вьеля де Сен-Мо «Письма об архитектуре», возможно, исходя

из того, что в текстах Вьеля де Сен-Мо говорится о зодиакальной природе фриза: «Своды этих храмов были покрыты звездами или представляли вращение небесного свода. Перемычка на этих колоннах называлась зофор, что означает “зодиак”. Каждый из небесных знаков соотносился с каждой из колонн, чтобы выразить их аналогию с месяцами» (Viel de Saint-Maux 1787: Письмо 2, 14–15).

Вьель принадлежал к течению «темного Просвещения» в архитектурной теории, в его текстах можно найти множество параллелей с работой Кура де Жебелена «Первобытный мир, проанализированный в сравнении с современным миром» («Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne»), вышедшей незадолго до и во время публикации первых двух «Писем» Вьеля де Сен-Мо (Коптева 2017: 113–130). Таким образом, Ландон связывает в своем сборнике проект Водуайе с месмеристскими и масонскими теориями Просвещения, подтверждая его место в ряду «утопической архитектуры века разума» не только для читателя XX в., но и для современников самого Водуайе.

Однако если «дом космополита» легко сравним с работами Леке, то проект «рынка кармелитов» представляет совершенно другую крайность и выполнен, как замечает в своей статье Элис Фридман, в стиле «а-ля Дюран» (Friedman 1985: 115). Собственный метод проектирования он описывает следующим образом: «Проведя две параллельные оси на равном расстоянии, разрезав их перпендикулярно еще двумя, находящимися на таком же расстоянии одна от другой, мы ставим на этих осях стены нужных размеров, а колонны, пилястры и т. д. ставятся на пересечении этих осей. Затем мы делим пополам расстояние между осями, и на новых осях, получившихся в результате этого деления, ставим двери, окна, аркады и т. д.»

(Durand 1802: 90–91). Идеолог Политехнической школы, Дюран, преподавал в ней почти до самой смерти, и во многом его теории антагонистичны работам его предшественников. Несколько глав своего трактата Дюран посвящает исключительно развенчанию мифа об антропоморфности ордеров и природном происхождении форм, который был системно важен для его старших коллег (Durand 1840: 10–18). Будучи учеником Булле, он не признавал его подход художника-архитектора, считая, что архитектор должен, прежде всего, владеть искусством строить, а не рисовать. Его теоретические работы хотя в своих постулатах и противостоят идеям поколения 1730-х гг., воспринимаются современными исследователями как продолжение традиции «нового классицизма» второй половины XVIII в. (в противовес стилю наполеоновской империи) (Villari 1990: 7).

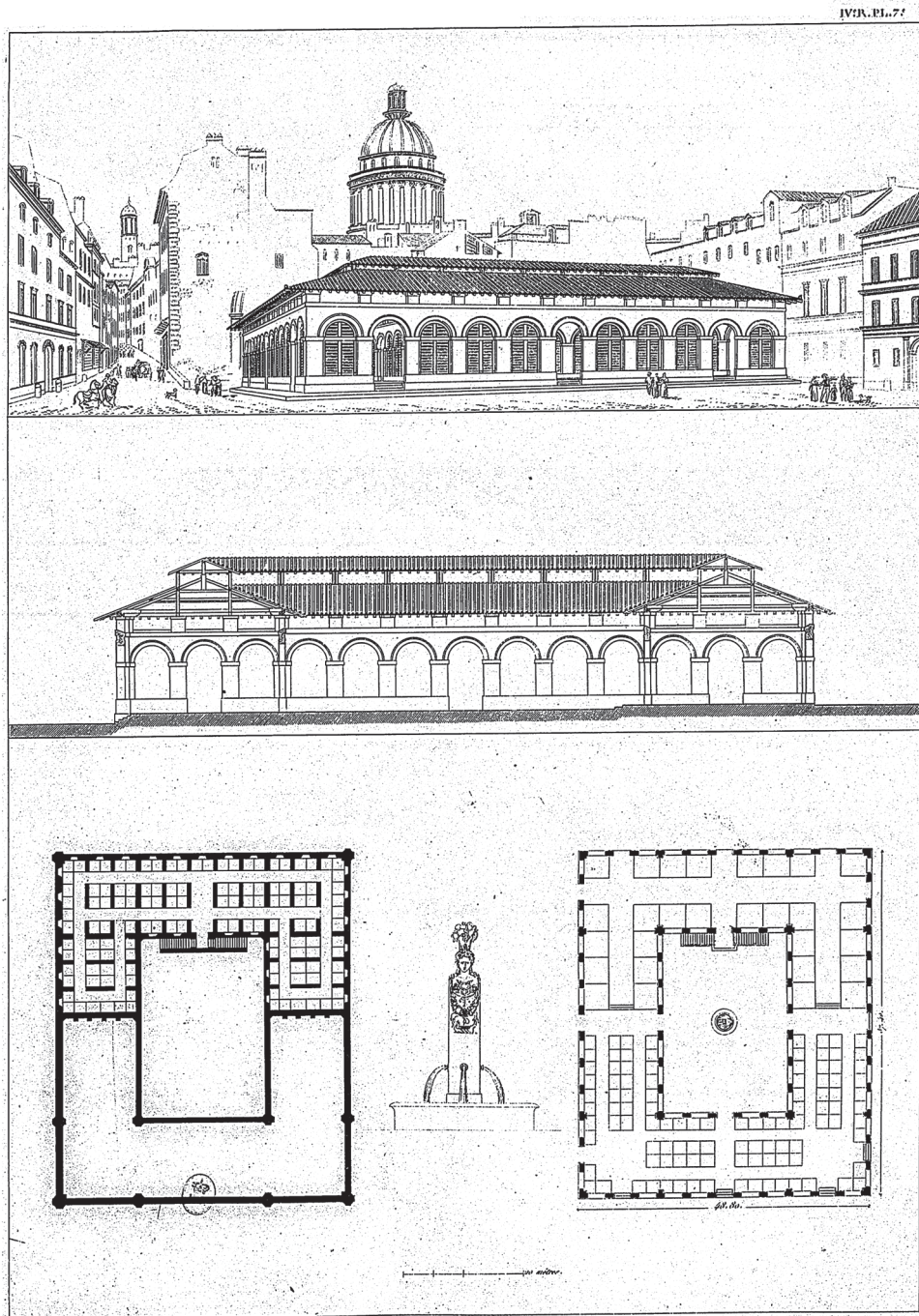
«Рынок Кармелитов» (ил. 2) действительно выполнен Водуайе именно в этой манере архитектуры, начинающейся с сетки осей (в отличие от «дома космополита», в основе которого лежит аллегорическая геометрия «земной сферы»). Этот проект выполнен вполне в рамках идеологии Политехнической школы и следует «триаде Дюрана», в которой прочность, безопасность для здоровья и удобство (красота не входит в обязательные составляющие архитектуры) являются ключевыми, а из их соблюдения красота появится сама собой (Durand 1840: 7–8, 12). Проект рынка «мяса, овощей и рыбы» на месте обители кармелитов был впервые опубликован в сборнике «Наблюдений относительно искусства конструкции» Луи Брюэра (1823–1828). Крытый рынок должен был заменить «открытый рынок, занимавший площадь Мобер и соседние улицы». Из двух предложенных проектов был выбран более радикальный, «состоявший в сооружении

простого убежища, предполагавший полное уничтожение обители, церкви и множества частных домов на улицах Монтань и Нуайе» (Bruyère 1823: Recueil IV, 6), т.к. он позволял создать цельный ансамбль и расширить узкие улицы. Исполнением именно этого проекта руководил Водуайе. В более поздней публикации, «Избранные здания, спроектированные и построенные во Франции с начала XIX века» (1825–1836), Водуайе называется уже его автором (Gourlie 1825–1836: Sixième section, 19).

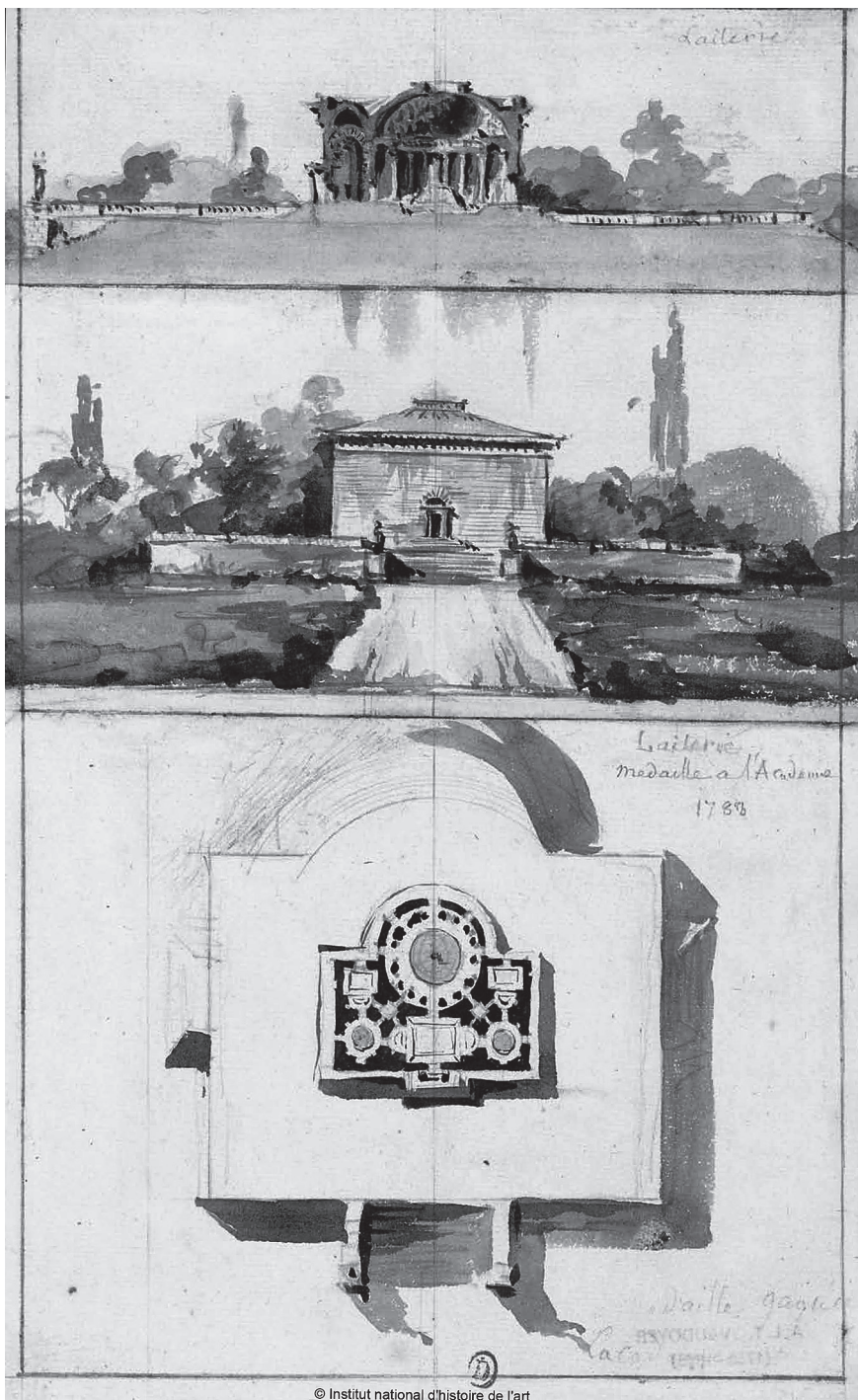
Таким образом, если в проекте дома космополита Водуайе примыкает к утопическому направлению «архитектуры Просвещения», то в «рынке кармелитов» — к его функционалистскому направлению, представленному Ронделе и Дюраном.

Остальные его проекты также разнообразны. Водуайе создал лаконичную «Молочную» в 1783 г. (ил. 3); проект гигантского, богато украшенного лепными фигурами храма «К славе Великой Армии» (1807 г.) (ил. 4); математически выверенную реконструкцию театра Марцелла с доказательным предположением касательно пропорций несохранившегося ордера одного из ярусов (Vaudoyer 1812) и др.

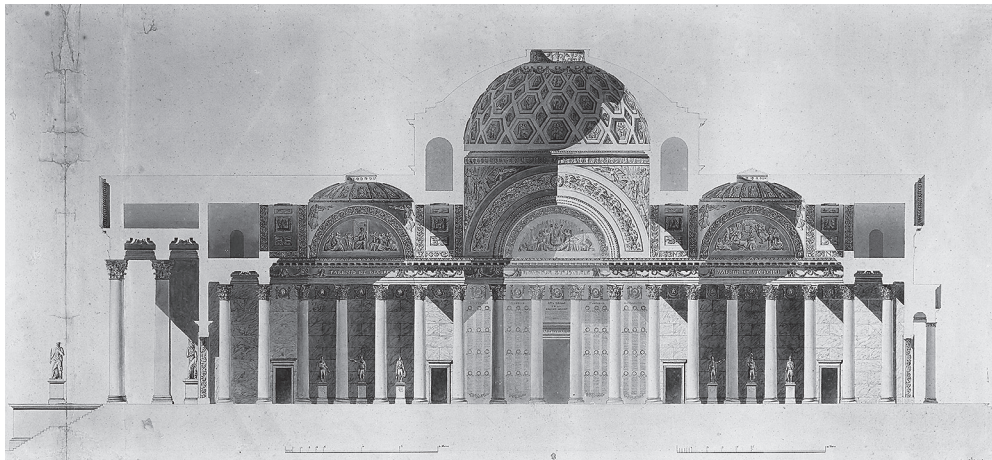
Однако на протяжении всей своей жизни этот активный архитектор, проектировщик и педагог хранил молчание касательно своих представлений о теории архитектуры, не пытаясь свести их в единый трактат. Тем интереснее, что в конце жизни, 21 января 1832 г., он выступил с речью «Рассуждение об архитектуре» в Академии изящных искусств, объединив в этом тексте представления, как почерпнутые им в годы его формирования из теорий архитектуры французского Просвещения, так и сформировавшиеся в первой трети XIX в. Таким образом, этот текст позволяет понять



Ил. 2. А.-Л.-Т. Водуайе. Рынок кармелитов. Ок. 1812 г. Общий вид, разрез, планы. (Bruyère 1823: pl. 7)



Ил. 3. А.-Л.-Т. Водуайе. Проект «Молочной». Разрез, фасад и план представлены на одном листе. Карандаш, тушь, отмывка, 1783 г. (Vaudoyer 1783)



Ил. 4. А.-Л.-Т. Водуайе. Проект храма «К славе Великой Армии». Разрез. Перо, черная тушь, коричневая и серая отмывка, акварель, 1807 г. (Vaudoyer 1807)

трансформации, происходившие с «новым классицизмом», показав преемственность между XVIII и XIX вв.

Свой текст Водуайе начинает с отсылки к концу XVIII в.: пересказа «программы описания искусств, предложенной Институтом 6 октября 1798», в которой было предложено «описать искусства, а именно изложить их объект, раскрыть их приемы и объяснить их, выявить недостатки этих приемов, указать способы исправить эти недостатки». Затем автор поясняет, что к этой программе были приложены «две таблицы, одна — уже описанных искусств, другая — тех, которые предстоит описать. В этих таблицах представлены только механические искусства, такие как столярное дело, плотничное, часовое и т. д. Ни одно свободное искусство не включено в них» (Vaudoyer 1832: 1). Это вступление помогает Водуайе сформулировать один из главных своих постулатов: тезис о сродстве (и во многом уравнивании) архитектуры и других свободных искусств на основании того, что «их сложно описать и невозможно практиковать,

основываясь на одном только описании. Поэт, музыкант, архитектор, художник не могут сформироваться исходя только из описания, каждый человек такого искусства, если правда заслуживает этого имени, может совершенствоваться, изучая книги, но формируется до того, как открыть любую из них» (Ibid.: 1–2). Мысль, что изучение книг не дает ключа к пониманию архитектуры, высказывалась, среди прочих, Вьелем де Сен-Мо. Однако для Вьеля «книгой» становились сами архитектурные памятники Античности, тогда как Водуайе считает изучение памятников вторичным. По его мнению, чтобы стать архитектором, не требуется ни знания Витрувия, ни путешествия в Рим: архитектура (как и все другие свободные искусства), по Водуайе, начинается не с храма или геометрии вселенной, а с человека, обладающего некоей внутренней предрасположенностью: «Человек искусства имеет внутри себя росток таланта, данный ему природой. Для него так же невозможно остановить этот ток жизни и изменить его направление, как дере-



ву замедлить свой рост и остаться без плодов. Как этому дереву помогают развиваться благодатные лучи солнца, так и человек искусства обязан своему развитию природе, ее бесконечно разнообразным эффектам, всегда возрождающимся на планете, и окружающим ее звездам. Они вызывают у человека искусства восторг и восхищение» (*Ibid.*: 2).

Это нахождение точки появления архитектурного проекта в человеческой эмоции четко отличает Водуайе от всех его предшественников. Даже Никола ле Камю де Мезьер, полагавший, что вопрос «соответствия архитектуры и наших ощущений» (*Le Camus de Mézières* 1780: 1) является ключевым для зодчества, считал, что эмоция заложена в самом архитектурном объекте, т.к. «каждый предмет обладает характером, ему соответствующим <...> Морды львов, тигров и леопардов сложены из таких черт, которые делают их ужасающими и вселяют страх даже в самых твердых духом. Голова кошки характерна предательством, нежность и доброта написаны в чертах ягненка, маска лиса говорит о тонкости и ловкости» (*Le Camus de Mézières* 1780: 3).

Водуайе полагает, что эмоция существует внутри автора, который видит в природе нечто, недоступное другим, и способен перевести эту эмоцию на язык архитектуры: «Какую гармонию не найдет музыкант в звуках стихий, в языке и страстях людей, и даже в щебетании птиц. Какой величественный памятник для архитектора представит природа видом своих морей, гор, водопадов, гаваней, своим лазурным сводом, гигантскими горами, глубокими гротами, древними лесами и т.д. Какие богатые картины для поэтического воображения. Человека искусства захватывают эти импульсы еще до того, как он узнает, что такое искусство, до того, как

узнает, чему учит это чувство и какова его цель. Ему не нужны для этого книги. Те же, кто глух к этим эффектам, не выучит их, даже если прочитает о них в библиотеке» (*Vaudoyer* 1832: 2).

Все еще считая, как любой теоретик Просвещения, что архитектура берет начало в природе, Водуайе смещает фокус с природных форм, космической геометрии, световых эффектов и других «объективных» особенностей природы (которые были ключевыми для теоретиков Просвещения) на восприятие этих форм и эффектов «любимцами природы, в кого она вложила росток искусств».

Тем не менее, оставаясь во многом сыном XVIII в., Водуайе не мог полностью отрицать роль книжной традиции. Даже Вьель де Сен-Мо, отвергавший любые письменные архитектурные теории, обращался к письменной традиции аббата Плюша, Кура де Жебелена и др., т.к. Просвещение было все же веком теории. По мнению Водуайе, книжная традиция частично заменяет «природный дар». Она необходима, чтобы обучить понимать искусство тех, кто не способен его практиковать: «Мы читаем "Поэтическое искусство" Буато, не становясь поэтом, если у нас нет этого дара. Но нельзя читать его без удовольствия и непродуктивно, и если оно не приведет нас на Парнас, то покажет туда дорогу и позволит последовать за теми, кто стремится на его вершину. Вателе писал об искусстве живописи и научил нас если не живописать, то по крайней мере помог узнать путь этого искусства, уберечь нас от ошибок и предвзятости. Он приподнял завесу правды, чтобы показать нам простоту природы во всем ее великолепии. Ж.-Ж. Руссо, который всю жизнь наблюдал, восхищался и воспевал великолепную гармонию природы, считал, что старинная французская музыка от нее удалась. Он чувствовал

и развивал (не будучи по профессии музыкантом) музыкальное искусство, ушел от всех систем и тесно приблизился к природной гармонии, откуда это искусство берет начало. Делилль в своей поэме о садах придал природе весь ее шарм, все ее убранство и приятность. Она была лишена ее многие века во всех садах Франции. Убийственный серп и ледяная веревка наконец-то выпали из рук владельцев и архитекторов-садовников» (Vaudoyer 1832: 5).

Однако теоретизация и изучение уже не играют у Водуайе той роли, которая отводилась им в период расцвета Просвещения. Тексты теперь вторичны, и Водуайе очень жестко отделяет теоретиков от практиков: «Простой художник-теоретик всегда более строгий коллега, а часто даже и самый суровый критик произведений автора, потому что не знает самых больших сложностей их создания» (Ibid.: 34).

Вопросы чистой теории, как кажется, мало занимают Водуайе даже в рамках его программного теоретического трактата. Однако, следуя традиции архитектурных теорий Просвещения, он не способен полностью отказаться от них. Тем не менее анализ происхождения архитектуры, первых храмов, эволюции примитивной хижины кажется ему незначительным и не требующим обсуждения: «Не вдаваясь в анализ разных мнений, которые существуют по поводу происхождения архитектуры, мы знаем, что с самой древности не было сомнений, что она берет свои первые принципы из природы. Наблюдая за деятельностью некоторых животных, таких как ласточка, лиса, бобр и вплоть до муравья и пчелы, человек, обладающий более развитым разумом, не мог противиться желанию создать для себя убежище в виде крепкого, удобного и приятного жилища. Так сложилась гражданская ар-

хитектура. Появились культы и понадобилось славить богов, им возвели храмы, так сложилась священная архитектура. Люди разделились и стали уничтожать друг друга, начали строить укрепления, чтобы противостоять врагам, и корабли, чтобы отправляться на завоевание чужих земель. Отсюда пошла военная и навальная архитектуры» (Ibid.: 7).

Вопрос происхождения архитектуры нужен Водуайе, только чтобы вернуться к заявленному им базовому постулату о том, что архитектура является одним из свободных искусств и имеет общие с ними методы, что «везде и во все времена изобретение нового было целиком делом гения художника, это изобретательная часть архитектуры» (Ibid.: 8). Все, что относится к научному и просчитываемому, — уже не совсем зодчество в его понимании. Подобное разделение на научное и художественное, как кажется, является одним из ключевых моментов, отличающих теорию Водуайе даже от самых «романтических» теорий Просвещения (Вьеля де Сен-Мо, Ле Камю де Мезьера). Для Просвещения именно неотделимость научного и художественного была основополагающим свойством архитектуры (даже если поздние теоретики, такие как Ронделе и Дюран, ставили техническую научную составляющую первой). Водуайе же полагает, что «эти два последних подразделения (военная и навальная архитектуры. — Прим.) архитектуры имеют фиксированные правила и принадлежат скорее к точным наукам, чем к искусствам. Таким образом, здесь речь пойдет только о первых двух жанрах, которые, хотя и известны сегодня под общим именем “гражданской архитектуры”, лучше бы различить под именами “гражданская архитектура” для жилищ, домов, фабрик, ферм и т. д. и “монументальная архитектура” для храмов, базилик, театров, обелисков,

колонн, гробницы, тюрем, акведуков, мостов и т. д.» (*Ibid.*: 7–8). Здесь же он позволяет себе, не называя Дюрана, Ронделе и других теоретиков Политехнической школы по имени, разграничить свою философию архитектуры и их теории «искусства строить»: *«Исполнение, напротив, приспособлено к местности, к материалам, используемым в данной стране. Это материальная часть данного искусства, наука в архитектуре. Эта наука подвержена пагубному влиянию рутины, мелочной скупости и, к несчастью, довольно часто недостойному и разрушительному жульничеству, это — постыдная часть искусства. Эта очень обширная тема не является частью данного эссе. Все ее злоупотребления уже были не раз раскрыты, хотя, наверное, не уничтожены, и многие мудрые конструктора глубоко занимались искусством строить»* (*Ibid.*: 8).

Многие постулаты Водуайе, высказанные во вступлении и первой части «Рассуждения об архитектуре», вроде бы противоречат представлению человека Просвещения о наличии неких неизменных принципов как важнейшего критерия истинности: его архитектура идет от личных стремлений и склонностей автора и в таком случае не имеет как таковых неизменных принципов. Однако для Водуайе, воспитанного на стройности теорий нового классицизма, оказывается важным показать, что принципы зодчества все же универсальны. Как для всех теорий века разума, для Водуайе характерно представление, что искусство без природных принципов не существует, «уничтожено»: *«Это может заставить думать, что красоты архитектуры выбраны по случайной договоренности <...> и так придет к уничтожению этого искусства. Так как, если установить единожды, что красоты архитектуры договорные, таковыми будут яв-*

*ляться и недостатки. Получится, что это искусство, без красот и недостатков, не может и производить никакие эффекты, никакие впечатления и не должно стоять в ряду искусств. Мы чувствуем всю пустоту такого предположения, потому что архитектор, как было сказано выше, тоже находит образцы в природе, и это их удаленность и редкость делает архитектуру еще более великой»* (*Ibid.*: 9).

Водуайе отстаивает мысль о том, что, несмотря на существование свободы и личных пристрастий мастера как основы архитектуры, вызывать глубокие эмоции возможно, только опираясь на довольно ясные «природные» принципы. Именно способность архитектуры вызывать длительные глубокие эмоции подтверждает ее рациональное природное начало, ведь *«искусство обнаженное, лишенное всего очарования окружающей его природы, уже не искусство, а талант к сложению, терпение, преодоленные сложности. Эти таланты радуют глаз одно мгновение, утомляют сознание, ничего не сообщают душе»* (*Ibid.*).

Разъясняя свои взгляды, Водуайе постоянно возвращается к сравнению с живописью, музыкой и скульптурой: *«Живописец, ваятель и музыкант создают страсти, образцы которых встречаются часто. Архитектор возбуждает чувства, нежность, радость, порой очаровывает, как бы он добился этого без помощи природы? <...> Когда мы смотрим на шедевр исторической живописи, мы забываем, что находимся перед картиной, мы попадаем в центр живописной сцены, разделяем с персонажами грусть или радость, угадываем и чувствуем их настроение. У музыки такие же эффекты. Монументальная архитектура, архитектура-искусство, приходит к той же цели»* (*Ibid.*: 9–10). Такое количество отсылок к свободным

искусствам было малохарактерно для Просвещения, когда архитектура редко требовала объяснений и, наоборот, сама применялась для объяснения сложных абстракций. Так, Дидро объяснял важнейший для его теории образ «божественного единства» и правила прекрасного («общие», данные от природы, и «частные», выведенные человеком) через проекцию на архитектуру (*Diderot* 1876: 18).

Водуайе в тексте «Рассуждения» постоянно чередует Просвещенческое и романтическое. Только заявив о неизменности принципов архитектуры, идущих от природы, он возвращается к исключительно романтизированному описанию творческого процесса: *«Перед тем как начать чертить, [архитектор] долго размышляет, погружаясь в себя. В его сознании разгорается пламя, он переносится на нивы высших и живых фантазий. Его разгоряченное воображение приводит его в исступление или, скорее, в экстаз. Он пробирается в новые незнакомые места, проходит в великолепные дворцы, зачаровывающие сады, свежие и таинственные гроты, и, как Полифила, видение, сон заставляют его испытывать одно за другим различные чувства. Здесь он узнает богатую и внушительную архитектуру храма, посвященного божеству. Чуть дальше величественное, но более простое здание строгого характера, подступы к которому широки и открыты, показывают, что перед ним убежище Правосудия. <...> В таких видениях архитектор видит тему, над которой размышляет. Он видит ее построенной, законченной, видит расположение частей, пропорции и даже украшения. <...> К этой первой операции не имеют никакого отношения линейка и циркуль, только глаз и рука, ведомые услужливым воспоминанием и здравым смыслом, должны пе-*

*редавать характер, поразивший сознание архитектора, и обводить основные пропорции, создающие ансамбль здания, порожденного его гением»* (*Vaudoyer* 1832: 11–13).

Подобный подход к созданию архитектурного объекта заставляет его отрицать даже необходимость осознания принципов: *«Его результаты — не всегда такие, как требуют регулирующие принципы этого искусства. Порой человек, одаренный гением, забывает, что есть чужие правила, не говорящие с его душой. Если он и следует им, то чаще по случайности. Но всегда он следует тем правилам, которые диктует его инстинкт. Он вызывает восхищение, удивление, изумление, создает шедевры, принципы которых не всегда может зафиксировать»* (*Ibid.*: 13).

Только что утвердив, казалось бы, вторичность правил по сравнению с первым порывом «творческого гения», Водуайе вновь говорит об их важности, объясняя, например, следующие принципы композиции: *«Чтобы делать великое, нужно избегать малых приемов, большие части, малопереработанные, с малым числом отверстий, немногочисленными разделениями воспринимаются с первого взгляда, более живо и точно привлекают внимание и запоминаются, их ансамбль кажется больше и более впечатляющим. Маленькие ордера, слишком большие разделения и проемы в слишком большом количестве, слишком прижатые ризалиты требуют большой работы воображения, внимание отвлекается, сознание мечется между отдельными объектами, ударяется в безрезультатные подсчеты»*. В качестве примера он приводит «перистиль Лувра» в сравнении с «главным фасадом Военной школы. Нет сомнений, что Лувр кажется бесконечно большим. Между тем, чисто математически, Во-

енная школа на 20 метров длиннее перистилия Лувра» (*Ibid.*: 14). Однако поясняет этот пример он снова через образ из другого свободного искусства: «Как слишком тяжело задрапированная фигура теряет красоту контуров, а песня из-за чрезмерного аккомпанеента теряет выразительность, так архитектура из-за избытка украшения теряет эффекты противопоставлений и пропорций» (*Ibid.*: 16).

И снова Водуайе делает шаг назад, повторяя, что все эти правила все же вторичны, т.к. «обучение архитектуре не учит придумывать памятники, потому что прекрасные идеи этого рода могут зародиться в сознании множества людей, как обученных, так и не обученных этому искусству, но погибают в головах последних за неумением способных их выразить» (*Ibid.*: 16). То есть правила лишь дополняют уже существующее в сознании архитектора здание, помогая перевести его из мысленного образа в визуальный: «Изучение архитектуры обучает, таким образом, тех, кто развивает это искусство по подлинному призванию, всего лишь способам выразить их интенцию, придать ей счастливые пропорции, зафиксировать соответствующий характер для темы, с которой архитектор работает, позволить их проектам развиваться как можно точнее и прийти к идеальному воплощению, наконец, не раздавить их чрезмерным украшением» (*Ibid.*: 16–17).

Как и всегда, Водуайе объясняет это через музыкальный пример: «Чрезмерное украшение — это серьезный порок в любом искусстве. В этом был уверен знаменитый композитор Гресник <...> Он не злоупотреблял гармоническими изысканиями. Он не слишком часто использовал тромбоны, литавры и другие шумные инструменты, который убеждают неучей, что у музыки есть харак-

тер и сила, но режут деликатный и чувствительный слух» (*Ibid.*: 17). Даже Ле Камю де Мезьер, который говорил о связи между цветом и звуком на примере «клавесина цветов» отца Кастиля (*Le Camus de Mézières* 1780: 10), не обращался к музыкальным сравнениям столь часто и многословно.

В «Рассуждении» Водуайе довольно четко выделяется чередование романтизированных представлений о таланте с рассуждениями о принципах и правилах. Объединяют их постоянные сравнения с другими свободными искусствами. За счет этого его текст (рассчитанный на устное выступление) создает впечатление менее последовательного, чем трактаты других теоретиков французского Просвещения. Водуайе пытается объединить противостоящие друг другу направления мысли XVIII и XIX вв., первое из которых ищет неизменную истину, второе — требует изменений и прогресса.

Желание Водуайе совместить новые направления в архитектуре с принадлежностью к идеологии зодчества предыдущего века было очевидно для его младших современников. В длинной «некрологической записке» (в которой, среди прочего, довольно подробно описывается биография Водуайе) о нем написано следующее: «Нужно принадлежать своему времени. Эта истина неоспорима. Водуайе принадлежал к поколению предыдущего века, и это повлияло на его вкус, как могло быть иначе. Но следует добавить, что месье Водуайе не оспаривал прогресс, произошедший в наши дни. Слишком пожилой, чтобы идти в ногу с молодыми людьми этого века, уверяем, он был тем не менее крайне терпим в вопросах искусства, лишен придирчивого духа, восстающего против развития новых истин и спонтанности творческого гения». Автор некролога очень точно

улавливает принадлежность Водуайе к нескольким книжным традициям, которые он пытался объединить: «У господина Водуайе была прекрасная архитектурная библиотека, в которой встречались великие люди всех эпох и разных стран. Их тома он с добродетельной щедростью одалживал своим ученикам. Они могли узнать от этих "друзей" своего учителя, что красота существует во множестве разных форм и большом разнообразии стилей. Эта хоть и немая, но красноречивая проповедь, как нам кажется, свидетельствует о свободе духа господина Водуайе» (Daly 1845: 550).

На основе анализа текстов Водуайе можно предположить, что если для эпохи Просвещения популяризация архитектуры состояла в основном в проникновении теорий зодчества в широкий общественный и философский дискурс (не ограничиваясь распространением масонских теорий о первичной геометрии и Адаме как первом строителе), то Водуайе говорил как «человек эпохи Просвещения» в мире, где архитектура перестала быть типом мышления.

Музыка, поэзия, живопись и другие «свободные искусства» вышли на первый план, как лучше соответствующие романтическому сознанию. В свою очередь, в архитектуре большую роль стали играть технологические вопросы, «искусство строить» в терминологии Политехнической школы. Водуайе пытался, оставаясь в категориальных рамках теорий Просвещения, ссылаться на труды музыковедов, поэтические приемы, сравнивать архитектуру с батальными полотнами и античными скульптурами, таким образом, ставя зодчество в один ряд с другими видами «свободных искусств». Архитектура, возможно, остается наиболее сложным из них, но теряет свое качество одного из ключевых начал мироустройства.

«Популяризация архитектуры» для Водуайе — это не подчинение всего социального, философского и художественного дискурса архитектурной теории, а перевод архитектурной теории на язык других искусств, более понятный новой аудиторией.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Контева 2017 — Контева Т. В. «Письма об архитектуре» Жана-Луи Вьеля де Сен-Мо и письменная традиция Просвещения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. №4. Часть 1. 2017. С. 113–130.
- Bruyère 1823 — Bruyère L. Études relatives à l'art des constructions: IV Recueil: Foires et Marchés. Paris: Chez Bance ainé, 1823.
- Daly 1845 — Daly C. Notices nécrologique (Mm. Vaudoyer et Baltard) // Revue générale de l'architecture et des travaux publics / Ed. C. Daly, VI volume. Paris: Revue générale de l'architecture et des travaux publics, 1845–1846. P. 547–552.
- Diderot 1876 — Diderot D. Oeuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique: étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle par J. Assézat: T. 12. — Paris: Garnier frères, 1876.
- Durand 1802 — Durand J. N. L. Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique: T. 1. Paris: chez l'Auteur, An X (1802).
- Durand 1840 — Durand J. N. L. Précis des leçons d'Architecture données à l'école Royale Polytechnique. T.1. Paris: chez l'auteur, Mme Veuve Durand, 1840.
- Friedman 1985 — Friedman A. T. Academic Theory and A.-L.-T. Vaudoyer's Dissertation sur l'architecture // The Art Bulletin. Vol. 67. No. 1. Mar., 1985. P. 110–123
- Gourlie 1825–1836 — Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIXe siècle: Vol. I // Ed. C. Gourlier, J.-E. Biet, E.-J.-L. Grillon, E. Tardieu. Paris: L. Colas, 1825–1836.

- Kaufmann* 1963 — *Kaufmann* E. L'architecture au Siècle des Lumières: baroque et post-Baroque en Angleterre, en Italie et en France. Paris: René Julliard, 1963.
- Landon* 1805 — *Landon* C. P. Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Paris: Chez Landon De l'Imprimerie des Annales du Musée, 1805 (AN XIII).
- Le Camus de Mézières* 1780 — *Le Camus de Mézières* N. Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensation. Paris: chez L'Auteur, rue de Foin Saint-Jacques; Benoit Morin, Imprimeur-Libraire, 1780.
- Lequeu* 1800 — *Lequeu* J.-J. Lettre de Lequeu au Ministre de l'Intérieur: curriculum vitae. Dessin. Lettre. 1 f. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EST RESERVE HA-80.
- Vaudoyer* 1812 — *Vaudoyer*, A.-L.-T. Description du Théâtre de Marcellus, A Rome, Rétabli dans Son État Primitif. Paris: chez Dusillion, 1812.
- Vaudoyer* 1832 — *Vaudoyer* A.-L.-T. Dissertation sur l'architecture, par A.-L.-T. VAUDOYER. Manuscrit en français. Papier. 38 feuillets. 315 × 202 mm. Cartonné. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 12340.
- Vaudoyer* 1783 — *Vaudoyer* A.-L.-T. [Projet de laiterie] 1 pl. recto-verso, Crayon, encre et lavis ; 28,7 × 17,5 cm, 1783. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Cote de l'original: OA 673 (b); Acquisition Vente Drouot du 6 décembre 1991 par Maître Rieunier. Date de numérisation 2006.
- Vaudoyer* 1807 — *Vaudoyer*, A.-L.-T. [Projet de Temple à la gloire de la Grande Armée...]. La coupe longitudinale (114,5 × 53 cm). Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Cotes de originaux : OA 772 (1), OA 772 (2), OA 772 (3) et OA 772 (4); Vente Galerie De Baysier, 13 juin 2013. Date de numérisation 2014.
- Viel de Saint-Maux* 1787 — *Viel de Saint-Maux* [J.L.] Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes. Paris: [s.n.], 1787.
- Villari* 1990 — *Villari* S. J. N.L. Durand (1760–1834): art and science of architecture / Sergio Villari. New York: Rizzoli, 1990.

## REFERENCES

- Kopteva T. V. «Pisma ob arhitekture» Zhana-Lui Velya de Sen-Mo i pismennaya tradiciya Prosveshcheniya («Lettres sur l'architecture» by Jean-Louis Viel de Saint-Maux and the written tradition of the Enlightenment). (*Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA*), no 4, part 1, 2017, pp. 113–130 (in Russian).
- Bruyère L. *Études relatives à l'art des constructions: IV Recueil: Foires et Marchés*. Paris: Chez Bance ainé Publ, 1823.
- Daly C. Notices nécrologique (Mm. Vaudoyer et Baltard). *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. VI. Paris: Revue générale de l'architecture et des travaux publics Publ., 1845–1846, pp. 547–552.
- Diderot D. *Oeuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales, comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits, conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, notices, notes, table analytique: étude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle par J. Assézat*, vol. 12. Paris: Garnier frères Publ., 1876.
- Durand J. N.L. *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, vol. 1. Paris: chez l'Auteur Publ., An X (1802).
- Durand J. N.L. *Précis des leçons d'Architecture données à l'école Royale Polytechnique*, vol.1. Paris: chez l'auteur, Mme Veuve Durand Publ., 1840.
- Friedman A.T. *Academic Theory and A.-L.-T. Vaudoyer's Dissertation sur l'architecture*. The Art Bulletin, vol. 67, no. 1, Mar., 1985, pp. 110–123.
- Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIXe siècle: Vol. I*. Ed. C. Gourlier, J.-E. Biet, E.-J.-L. Grillon, E. Tardieu. Paris: L. Colas Publ., 1825–1836.
- Kaufmann* E. *L'architecture au Siècle des Lumières: baroque et post-Baroque en Angleterre, en Italie et en France*. Paris: René Julliard Publ., 1963.
- Landon* C. P. *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. Paris: Chez Landon Publ., De l'Imprimerie des Annales du Musée Publ., 1805 (AN XIII).
- Le Camus de Mézières N. *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensation*.

- Paris: chez L'Auteur, rue de Foin Saint-Jacques Publ.; Benoit Morin, Imprimeur-Libraire Publ., 1780.
- Lequeu J.-J. *Lettre de Lequeu au Ministre de l'Intérieur : curriculum vitae*. Dessin. Lettre. 1 f. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EST RESERVE HA-80.
- Vaudoyer A.-L.-T. *Description du Théâtre de Marcellus, A Rome, Rétabli dans Son État Primitif*. Paris : chez Dusillion Publ., 1812.
- Vaudoyer A.-L.-T. *Dissertation sur l'architecture, par A.-L.-T. VAUDOYER*. Manuscrit en français. Papier. 38 feuillets. 315 × 202 mm. Cartonné. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 12340.
- Vaudoyer A.-L.-T. [*Projet de laiterie*] 1 pl. recto-verso, Crayon, encre et lavis ; 28,7 × 17,5 cm, 1783. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Cote de l'original : OA 673 (b) ; Acquisition Vente Drouot du 6 décembre 1991 par Maître Rieunier. Date de numérisation 2006.
- Vaudoyer A.-L.-T. [*Projet de Temple à la gloire de la Grande Armée...*]. La coupe longitudinale (114,5 × 53 cm). Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet. Cotes de originaux : OA 772 (1), OA 772 (2), OA 772 (3) et OA 772 (4); Vente Galerie De Bayser, 13 juin 2013. Date de numérisation 2014.
- Viel de Saint-Maux [J. L.] *Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes*. Paris: [s.n.] Publ., 1787.
- Villari S. J. N.L. *Durand (1760–1834): art and science of architecture*. New York: Rizzoli Publ., 1990.