

М. Я. Гинзбург

СТИЛЬ И ЭПОХА

RUGRAM

Москва
2026

УДК 7.0
ББК 85.12
Г49

Гинзбург М. Я.

Г49 Стиль и эпоха / М. Я. Гинзбург. — М. : RUGRAM, 2026 — 166 с. — (Библиотечка по искусству).

ISBN 978-5-517-14063-0

Книга посвящена фундаментальному исследованию проблем архитектурного стиля и его развития в контексте исторической эволюции. В центре внимания автора находятся вопросы формирования новых стилей, их связи с социально-культурной средой и закономерностями развития архитектуры.

В работе подробно анализируется природа архитектурного стиля, его сущность и особенности формирования. Автор исследует проблему преемственности и независимости в смене стилей, рассматривая взаимодействие традиций прошлого с новаторскими тенденциями современности.

Особое внимание уделяется методологии анализа художественных явлений, где стиль рассматривается как результат сложного взаимодействия социальных, культурных и природных факторов. Автор предлагает новый подход к пониманию стиля как закономерного явления, отражающего характер эпохи и особенности художественного мышления.

Монография содержит критический анализ исторических стилей, исследование их взаимосвязей и закономерностей развития. Автор рассматривает вопросы объективности в оценке художественных произведений, их соответствия духу времени и социально-культурной среде.

Работа адресована специалистам в области архитектуры, искусствоведения, культурологии, а также всем, кто интересуется проблемами развития архитектурного стиля и его роли в формировании культурного пространства.

Практическая ценность исследования заключается в разработке методологии анализа архитектурных стилей и понимании механизмов их формирования, что делает работу важным вкладом в теорию архитектуры и искусствоведение.

УДК 7.0
ББК 85.12
BIC FC
BISAC FIC000000

© RUGRAM, оформление, 2026
© Т8 Издательские технологии,
оформление, 2026

ISBN 978-5-517-14063-0

I. СТИЛЬ — ЭЛЕМЕНТЫ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ — ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НАЗАВИСИМОСТЬ В СМЕНЕ СТИЛЕЙ

Архитектурный стиль и современность? Та современность очистительных бурь, во время которой воздвигнутые сооружения едва ли насчитываются десятками.

О каком же стиле может быть речь?

Конечно, это так для тех, кому чужды сомнения и заблуждения ищущих новых путей, тропинки новых исканий; так для тех, кто терпеливо ждет окончательных результатов со счетами в руках и приговором

на устах. Но для них еще не пришло время, их очередь впереди.

Страницы настоящей книги посвящены не свершившемуся, а лишь размышлениям о свершающемся, о той грани, которая пробегает между уже умершим прошлым и распахнутой современностью, о в муках рождающемся новом стиле, диктуемом новой жизнью, стиле, облик которого, еще неясный, но тем не менее желанный, растет и крепнет у тех, кто с уверенностью смотрит вперед.

Движение начинается сразу во многих почках. Старое перерождается, увлекая все за собою, и, наконец, ничто уже не противится потоку: новый стиль становится фактом. Почему же все это должно было произойти?

Г. Вельфлин *«Ренессанс и барокко»*.

Около двух столетий архитектурное творчество Европы паразитически существовало за счет своего прошлого. В то время как другие искусства так или иначе двигались вперед, систематически создавая своих «классиков» из недавних революционеров-новаторов, зодчество с совершенно исключительным упорством не желало оторвать своего взора от образцов античного мира или эпохи Итальянского Возрождения. Художественные академии, кажется, только тем и занимались, что искореняли стремление к но-

вому и нивелировали творческие способности молодежи, не научив, однако, видеть в произведениях прошлого систему закономерностей, всегда неизбежно вытекающую из жизненного строя эпохи или лишь на этом фоне получающую свой истинный смысл. Таким образом, подобным «академическим» воспитанием достигались две цели: воспитанник отрывался от современности и в то же время оставался чуждым истинному духу великих произведений прошлого. Этим объясняется и то, что художники, ищущие в своем искусстве выражения чисто современного формпонимания, нередко демонстративно игнорируют все эстетические достижения миновавших эпох.

Однако внимательное рассмотрение искусства прошлого и творческой атмосферы, в которой оно создавалось, приводит к иным выводам. Именно опыт, уплотненный творческими усилиями столетий, совершенно ясно указывает современному художнику его путь: и смелое искание, и дерзкие поиски нового, и радость творческих открытий — весь тот тернистый путь, который всегда завершается победой, лишь только движение искренне, стремление ярко и выносятся на берег волной жизнеспособной и подлинно современной.

Таким было искусство во все лучшие поры человеческого бытия, и, конечно, таким должно оно быть и теперь.

Если мы вспомним, в какой созвучной среде создавался Парфенон, как конкурировали между собой

в эпоху Итальянского Возрождения корпорации шерстяников и шелкопрядов в лучшем достижении эстетического идеала, или как реагировали торговки овощами и мелочным товаром на новую деталь воздвигающегося собора, то мы ясно поймем, что все дело заключается в том, что и зодчий соборов, и баба-зеленщица дышали одним воздухом, были современниками.

Правда, всем известны исторические примеры и того, как подлинные провидцы новой формы оставались непонятыми современниками, но это говорит лишь о том, что эти художники интуитивно предвосхищали, опережали современность, которая через некоторый, более или менее значительный, промежуток времени их догоняла.

Если в современной форме зазвучит подлинно современный ритм, однозвучный с ритмами труда и радости сегодняшнего дня, то, конечно, его должны будут в конце концов услышать и те, жизнь и труд которых создает этот ритм. Можно сказать, что ремесло художника и всякое иное ремесло будут тогда идти, направляясь к одной цели, и неизбежно должно будет наступить, наконец, такое время, когда все эти линии пересекутся, то есть когда мы обретем свой большой стиль, в котором творчество созидания и созерцания будет слитным, когда архитектор будет творить произведения в том же стиле, что и портной будет шить одежду; когда хоровая песня ритмом своим будет легко объединять чуждых

и разных; когда героическая драма и уличная буффонада будут объяты при всем многообразии своих форм общностью одного и того же языка. Именно таковы признаки всякого подлинного и здорового стиля, в котором пристальный анализ обнаружит причинность и зависимость всех этих явлений от основных факторов эпохи.

Таким образом, мы вплотную приходим к понятию стиля, которое так часто употребляется в различных смыслах и которое мы попытаемся расшифровать.

Действительно, на первый взгляд слово это полно неопределенности. Мы говорим «стиль» по поводу новой театральной постановки, и мы говорим «стиль» по отношению к фасону дамской шляпки. Мы охватываем словом «стиль» часто особенности в тончайших оттенках искусства (например, говорим «стиль сороковых годов» или стиль Микеле Санмикелли), и иногда приписываем ему значимость целых эпох, группы столетий (как, например, египетский стиль, стиль Возрождения).

Во всех этих случаях мы имеем ввиду какое-то закономерное единство, замеченное в рассматриваемых явлениях.

Некоторые особенности стиля в искусстве скажутся, если мы сравним его эволюцию с эволюцией других областей человеческой деятельности, например, наукой. Действительно, генезис научного мышления предполагает неразрывную цепь положений,

из которых каждое новое, вытекая из старого, тем самым перерастает это старое. Здесь налицо определенный рост, повышение объективной ценности мышления. Так химия переросла и сделала ненужной алхимию, так новейшие методы исследования точнее и научнее старых; владеющий современной физической наукой дальше ушел вперед, чем Ньютон или Галилей. Словом, здесь мы имеем дело с одним цельным, постоянно растущим организмом.

Несколько иначе обстоит дело с художественным произведением, каждое из которых, прежде всего, довлеет себе и среде его породившей, и произведение, которое действительно достигает своей цели, не может быть, как таковое, превзойденным. Слово «прогресс», таким образом, чрезвычайно трудно применимо к искусству и может быть отнесено лишь к области одних технических возможностей его. В искусстве есть иное: новые формы и комбинации их, которых иногда нельзя предугадать, и подобно тому как художественное произведение представляет собою нечто ценное, так оно и останется непревзойденным в своей особой ценности. Действительно, можно ли сказать, что художники Ренессанса превзошли художников Греции или что храм в Карнаке хуже Пантеона? Конечно нет. Можно лишь сказать, что, подобно тому как храм в Карнаке является результатом породившей его определенной среды и может быть постигнут лишь на фоне этой среды, ее материальной и духовной культуры, так и совершенство Панте-

она есть следствие подобных же причин, почти независимых от достоинств Карнакского храма.

* * *

Мы хорошо знаем, что особенности плоскостной египетской фрески, развертывающей повествование рядами лент, расположенных одна над другой, не есть признак несовершенства египетского искусства, а лишь отображение характерного египетского формпонимания, для которого подобный метод был не только наилучшим, но и единственно приносящим полное удовлетворение. Если египтянину была показана современная картина, она, несомненно, подверглась бы очень жестокой критике. Египтянин нашел бы ее и невыразительной и неприятной глазу: он должен был бы сказать, что картина плоха. Однако, и мы для того, чтобы оценить эстетические достоинства египетской перспективы, после того как получили от художников итальянского Ренессанса совершенно иное понимание ее, должны не только охватить все египетское искусство в целом, но и проделать известную работу перевоплощения, должны попытаться проникнуть в систему мироощущения египтянина. Каковы же должны быть для исследования искусства взаимоотношения между египетской и ренессансной фреской? Естественно, что обычно понимаемое значение слова «прогресс» здесь не применимо, так как, конечно, мы не сможем

объективно утверждать, что египетская фреска «хуже» ренессансной, что ренессансная система перспективы уничтожает и лишает прелести египетскую систему фрески. Наоборот, мы знаем, что параллельно с ренессансной есть еще какая-то иная система перспективы, например, японская, идущая своими путями, что мы способны и сегодня получать наслаждение от египетской стенописи и что, наконец, современные художники иногда намеренно нарушают в своих произведениях систему итальянской перспективы. В то же время человека, пользующегося достижениями электричества, ни в коем случае нельзя заставить вновь перейти к паровой тяге, которая в том или ином случае должна быть признана объективно превзойденной и, следовательно, не внушающей нам ни восхищения, ни желания ей подражать. Совершенно очевидно, что мы имеем здесь дело с различными явлениями.

Однако эта разница между двумя родами человеческой деятельности: художественной и технической, в то же время не лишает нас возможности утверждать, что искусство итальянского Ренессанса внесло в мировую систему творчества свою лепту, обогатило его новой системой перспективы, до этого времени неизвестной.

Таким образом, здесь все же идет речь о каком-то росте, прибавлении, обогащении искусства, вполне реальном и признаваемом объективно, но не уничтожающем этим ранее существовавшую систему