

Ю. ОВСЯННИКОВ

**РАССКАЗЫ  
ОБ  
АРХИТЕКТУРЕ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Ю. ОВСЯННИКОВ

# РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ



ХУДОЖНИК  
Б. ЖУТОВСКИЙ

МОСКВА  
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
1985

85.11  
О-34

**Овсянников Ю. М.**

**О-34**      **Рассказы об архитектуре. Рис. Б. Жутовского.—**  
**М.: Дет. лит., 1984.— 191 с., ил.**  
**В пер.: 1 р. 30 к.**

Книга о строительном искусстве, о памятниках мировой архитектуры и о великих зодчих с древнейших времен до наших дней.

**ББК 85.11**

**72**

4902000000—096 070—84  
М101[03]85

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1985 г.

Прежде чем вы начнете читать  
эту книгу...

давайте договоримся о некоторых важных условиях.

Перед вами вовсе не история архитектуры. При таком количестве страниц подобная задача неразрешима. Даже подробный перечень фамилий мастеров строительного искусства, живших последние две с половиной тысячи лет, потребует, наверное, больше места. Это не преувеличение. Недавно напечатанная «Всеобщая история архитектуры» занимает двенадцать массивных томов. Хотя там упомянуты далеко не все памятники.

Поэтому перед вами — книга рассказов о наиболее примечательных зданиях, возведенных в разные времена различными народами.

Конечно, в каждом рассказе говорится о том, в какой стране, в какую эпоху, кем и по какому поводу сооружен тот или иной памятник. Но гораздо подробнее объяснено, почему именно так, а не иначе он построен. Чем он отличается от всех предыдущих и всех последующих или что есть у него общего с памятниками схожими, возведенными примерно в то же время.

Припомним. В самом центре Москвы, против стен Кремля, стоит старое здание университета — первого высшего учебного заведения России. Строгое величественное строение. Прямоугольники окон без всяких украшений. Только в центре восемь мощных колонн поддерживают треугольное завершение крыши. Пройдем по проспекту Маркса чуть дальше. Большой театр. Тоже восемь колонн перед входом держат на себе тяжесть большого треугольника с лепным украшением в середине. И такие же строгие окна. Но ведь и в Ленинграде есть похожие сооружения: «Ленэнерго» (бывшие казармы Павловского полка на Марсовом поле), Горный институт, Государственный Русский музей (бывший Михайловский дворец). Все эти здания имеют много общего, потому что построены в одну эпоху — в первой трети XIX века.

Перенесемся в Киев. Там на улице Кирова стоит протяженный бело-голубой дом — Мариинский дворец. Фасад дворца усложнен выступающими флигелями. Большие окна украшены затейливыми фигурными обрамлениями. Белые стройные колонны, наличники окон, карниз нарядно выделяются на фоне бирюзовых стен. Это строение очень похоже на дворец в Петергофе под Ленинградом и на торжественный, роскошный дворцовый ансамбль в городе Пушкине (бывшее Царское Село). Такое сходство вовсе не случайно. Все три здания сооружены одним архитектором тоже в одну эпоху — вторую треть XVIII столетия.

Схожи меж собой Домский собор на холме Тоомпеа в Таллине и

Домская церковь в Риге. Суровая, лишенная украшений архитектура. Средний пролет, возвышающийся над боковыми. Высокие узкие окна с острыми завершениями. Собор и церковь тоже построены в одно столетие — конец XIII — середина XIV века.

Кажется, примеров достаточно. Мы имеем право сказать, что здания, построенные в одну эпоху, обладают множеством схожих примет. И нам вовсе не обязательно знакомиться с описаниями всех памятников архитектуры этого периода. Достаточно одного. Наиболее интересного. В котором есть все основные детали, присущие таким же другим зданиям. По такому принципу и написана эта книга. В ней рассказано о строительном искусстве Древнего Египта, Древней Греции, императорского Рима, Византии, средневековой Европы и Древней Руси, Италии XVI столетия, Петербурга XVIII века и пушкинской поры, Москвы начала нашего столетия. Одним словом — о развитии архитектурного мастерства на протяжении почти четырех тысяч лет.

В каждом рассказе говорится и о том, как люди воспринимали тогда окружающий мир, чем жили, во что верили, как мыслили.

Верования и убеждения людей находили свое отражение во всех произведениях искусства. Начиная от самых простых, которыми человек пользовался каждый день, каждый час: посуда, мебель, украшения, — кончая огромными, монументальными, рассчитанными на десятилетия и века: дворцы, гробницы, храмы. Всех их объединяли некие одинаковые конструктивные приемы, повторяющийся узор — орнамент, даже схожие детали. Одинаковость рождало устоявшееся мировоззрение человека, привычное отношение к окружающей действительности. Вот эту схожесть в самых различных произведениях искусства одного периода ученые назвали «стилем эпохи».

Нигде характер времени, стиль времени не проявляется так образно и ясно, как в архитектуре. Во-первых, потому, что во дворцах и храмах складывалась та среда, где жили и существовали произведения всех видов искусства — живопись, скульптура, ювелирные изделия, мебель, драгоценные ткани. Во-вторых, именно в общественном здании, куда приходили и приезжали сотни и тысячи людей, сильнее, чем в простом доме или какой-нибудь хозяйственной постройке, проявлялись верования и вкусы народа.

Правда, дворцы и жилые дома первыми гибли во время нашествия врагов. А храмы и церкви чаще всего оставались невредимыми. Их бо-

ялись разрушать: вдруг чужой бог жестоко отомстит. Поэтому во многих рассказах говорится о древних храмах и соборах. О культовых сооружениях, как их называют специалисты. Не будем забывать, что слово «культура» имеет одинаковый корень со словом «культ». И когда вы будете читать описание готического собора или древнерусской церкви, помните, что это не просто памятник культа, а свидетель давно ушедшей культуры.

«Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе. Чтобы при взгляде на нее осенила нас мысль о минувшей его жизни и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения». Так сказал Николай Васильевич Гоголь.

Архитектуру часто называют «каменной симфонией», «музыкой в камне», «застывшей музыкой». А лучшие памятники в истории мирового зодчества можно по праву назвать «аккордами» этой симфонии. Они и сегодня звучат величаво и торжественно, прославляя мастерство и разум.

Итак, переверните страницу и начните читать книгу о том, как строили люди в разные времена, о стилях в архитектуре, о судьбе ее знаменитых памятников.







## ПЕРВЫЙ ДОМ



В Москве, неподалеку от площади Пушкина, в Большом Гнезниковском переулке стоит бело-серый дом. В просторном вестибюле первого этажа висит большая мраморная доска. Около нее всегда свежие цветы. А на доске — золотом — фамилии тех, кто жил в этом доме и погиб на фронтах Великой Отечественной войны. Почти половина этого списка мне хорошо знакома. Это мои одноклассники и мои друзья. Совсем рядом, за двумя поворотами, была наша 119-я школа.

Я и сегодня хорошо помню, как после уроков мы часто поднимались на плоскую крышу этого большого девятиэтажного дома. В центре крыши — огромная каменная коробка, десятый этаж. Когда-то давно здесь было кафе, а вокруг на открытой площадке стояли столики для желающих любоваться видом Москвы. В наше время никакого кафе уже не было. И мы порой гоняли старый мяч на плоской крыше, огороженной высокой металлической сеткой. Сегодня из тех наших футбольных команд почти никого не осталось. Имена и фамилии большинства горят золотом на мраморной доске. Мало кто знает сегодня и старое название дома. Еще до войны все мы говорили — «дом Нирензее». По фамилии архитектора, построившего его в 1912 году.

Тогда, семь с лишним десятилетий назад, он был самым высоким в городе. И москвичи называли его небоскребом. Сегодня дом затерялся среди других строений. Его даже не видно с улицы Горького. Никого теперь не удивишь десятью этажами. Привычными стали жилые дома в шестнадцать, двадцать, двадцать четыре этажа. И всего за семь с небольшим десятилетий. Кажется даже, что сегодня никого вообще не интересуют вопросы: когда появился самый первый жилой дом? Как он выглядел?

Если быть настойчивым, то можно услышать в ответ: «Ну, конечно, первым домом стала пещера. Случилось это, наверное, больше миллиона лет назад».

Правильно. Пещера стала первым жильем человека. Но это было естественное убежище, созданное природой. А когда человек сам построил себе дом? Когда он стал первым инженером и архитектором?

Тогда обычно отвечают: первобытный человек. Он строил землянки, шалаши. И это правильно. Но землянка — яма, закрытая сверху плоской или двускатной крышей. А мы говорим о первом доме, стоявшем на по-



верхности земли и поднимавшемся вверх. Шалаш? Обычно — это жилище временное, неспособное противостоять всем капризам природы. Когда же все-таки появился первый прочный дом, в котором жили лет восемь — десять, пока не наступала пора перебраться на новые земли, где охота была бы удачней? И как он выглядел, этот дом?

...Еще в 1908 году на краю глубокого оврага, выходящего устьем к реке Десне, у села Мезин, севернее украинского города Чернигова, ученые обнаружили четыре больших завала костей ископаемых животных. Но случилось так, что тщательно, досконально исследовать это странное «кладбище» смогли только в 1955 году.

Известный палеонтолог — ученый, занимающийся изучением давно вымерших животных, — Н. К. Верещагин в своих записках подробно рассказал о своем посещении раскопок в долине Десны.

«...По окружности, диаметром в шесть метров, располагались, частью поставленные на затылок, частью закопанные в грунт... 18 черепов не крупных мамонтов. Их лобные поверхности были обращены внутрь сооружения... С южной, «фасадной», стороны в расположении черепов имелся свободный промежуток метровой ширины, а два больших, слабо изогнутых бивня, обнаруженных на этом участке, вызывали догадку о том, что они... обрамляли аркоподобный вход.

...Внутри завала, на его днище, были видны три очажных пятна, запас охры, браслет из

пластинок бивня и мелкие предметы культурного значения...

Пояснения нашей компании археологов, историков и палеонтологов давал профессор Иван Григорьевич Пидопличко, который не сомневался в том, что демонстрируемый «комплекс» был не чем иным, как основанием и каркасом разрушенной зимней хижины».

Уже позже ученые определили, что возраст хижины примерно 20 тысяч лет. Значит, жили в ней люди каменного века. Отважные охотники на мамонтов, северных оленей и зубров.

Останки первого построенного человеком дома бережно перевезли с берегов Десны в Киев. И здесь в одном из просторных холлов Института зоологии попытались восстановить первоначальный облик древнего жилища. Получилась некая юрта — половина шара, уложенного срезом на землю. Высота юрты была примерно 2 метра 60 сантиметров. Такая же, как и в некоторых современных домах. Площадь юрты равнялась 20 квадратным метрам. Типичная «однокомнатная квартира».

Когда хижину собирали, возникла неожиданная сложность. Чтобы поддержать тяжеленные бивни, лопатки, бедренные и берцовые кости мамонтов, пришлось соорудить мощный железный каркас. Но ведь человек палеолита не знал железа. Его оружием был каменный топор на деревянной рукояти или копье с кремневым или костяным наконечником. Может, утверждение, что найденный костяной «завал» рукотворное жилище древнего человека, всего-навсего плод фантазии?



В 1966 году И. Г. Пидопличко, ставший к тому времени академиком, раскопал в Черкасской области еще одно такое сооружение. Даже большее по размеру. В его основании было 95 черепов мамонтов. Они лежали в два ряда, один на другом. Тщательные исследования привели к выводу, что и это тоже остатки древнего дома. По расположению черепов и костей удалось окончательно уточнить и первоначальную конструкцию сооружения.

К постройке дома готовились заранее и тщательно. Собирали олени рога, рубили стройные молодые деревца толщиной 8—10 сантиметров. Потом концы жердей стягивали жилами, чтобы получались дуги, и оставляли сохнуть.



БИВНЯ МАМОНТА  
СОЕДИНИЛИ КУСКОМ  
ТРУБЧАТОЙ  
ТАК  
РОДИЛСЯ  
АРЧНЫЙ ВХОД.



А когда наступала ранняя весна и лед на реке становился хрупким, начинали большую охоту.

Выслеживали стадо мамонтов и криком, гамом, горящими ветками гнали его к реке. Огромные, тяжелые гиганты ломали лед, проваливались. Барахтавшихся среди льдин, замерзавших зверей уже нетрудно было добить копьями с наконечниками до 40 сантиметров длиной. Шкуры сразу же сдирали, скоблили и растягивали для сушки. А черепа и большие кости, срезав с них мясо и жилы, оставляли на месте. Только на следующий год, дочиста обглоданные мелкими хищниками и прокаленные солнцем, они перетаскивались на место строительства дома.

Из черепов мамонтов, повернутых лбами внутрь будущего жилища, выкладывали «цоколь» — чуть выступающую вперед наземную часть строения. Внутри образовавшегося круга устанавливали деревянные дуги. Штук 25—30. Наверху, в центре, где они перекрещивались, их крепко-накрепко связывали жилами. Получался купол, свод. (О нем потом надолго забудут и заново откроют только древние римляне. Ну как не вспомнить поговорку: все новое — это хорошо забытое старое.) Нижними концами деревянные дуги-арки упирались в мамонтовые черепа, закопанные до половины в землю.

На дуги набрасывали шкуры зубров, мамонтов, лошадей. Сверху их прижимали бивнями и оленьими рогами. Но вот что интересно: тяжелая

«крыша» (ученые считают, что, намокнув под дождем, она весила до трех тонн) давила в основном не на тонкие деревянные дуги, а на мощный костяной цоколь. (И этот способ ослабить давление тяжелого перекрытия тоже забудут потом и вспомнят много тысяч лет спустя.)

По бокам будущей двери укрепляли два больших изогнутых бивня. Наверху их соединяли муфтой из трубчатой кости так, чтобы получалась арка. (Такую арку начнут вновь применять только в Древнем Риме.) Дверь завешивали шкурой, и дом наконец был готов. Прочный, теплый. Способный, благодаря своей форме, выдержать любой снегопад, любой ураганный ветер. Не случайно и по сей день дома, наподобие половинки шара, строят пастухи в горах и пустынях, оленеводы и охотники на Крайнем Севере.

Самый первый жилой дом, найденный на берегу Десны, возили на Всемирную выставку в Японию. Миллионы людей, живущих сегодня в самых разных домах — бетонных, кирпичных, деревянных, пластиковых, — с интересом разглядывали прародителя современных строений. Внимательно изучали его и ученые. А в результате оказалось, что многие «завалы» костей мамонта или бизона, которым раньше не придавали особого значения, представляют собой остатки древнейших жилищ, построенных человеком.

...Я стою в вестибюле первого «небоскреба» Москвы, дома в Большом Гнездиновском переулке. На мраморной доске золотом выведены имена моих товарищей, не вернувшихся с войны. Я знаю, один из них мечтал стать археологом. И может быть, останься в живых, он первым нашел бы самый древний рукотворный дом человека. Может быть... Другой собирался идти учиться в архитектурный. Помню, как на уроках он с увлечением рисовал фантастические города будущего. Из-под быстрого пера вырастали удивительные, ни на что не похожие, красивые сооружения.

Случайно сохранился у меня один его набросок: город на Марсе. Над безжизненными древними холмами высятся огромные шарообразные и полусферические здания, соединенные между собой цилиндрическими переходами. На их стеклянных боках отражается красное сияние марсианских пустынь.

Иногда я достаю этот рисунок и снова, и снова рассматриваю его. Тогда мне вдруг полусферический дом на Марсе с его видимыми дугowymi конструкциями начинает напоминать самый первый дом человечества, выставленный в музее Киева. И я верю, что настанет время, когда на далекую планету улетят и первые земные архитекторы.

## ИНТЕРЛЮДИЯ\*

Архитектура. Архитектор. Привычные слова. Каждый день мы слышим их. Говорим сами. А где родились они? Откуда пришли к нам?

В древнегреческом языке существовали два слова: «архи» — «старший», и «тект» — «строить». Из этих слов родилось третье: «архитектон» — начальник строительных работ. Древние римляне переделали его в «архитектор», а разные здания, возведенные по планам архитектора и под его наблюдением, стали называть архитектурой.

В Древнем Египте культ загробной жизни

играл большую роль.

Важней в нем был ритуал погребения,

главная цель которого — сох-

ранить тело умершего.

Для этого возводили специальные гробницы.

Одна из древнейших форм — мастаба.

Прямоугольное сооружение с наклонными стенами  
возведено из кирпича — сырца.



В России эти слова появились только при Петре I. Меньше чем триста лет назад. А до этого говорили «палатный мастер», «каменный или плотничный староста».

История сохранила нам имя самого древнего архитектора. Его звали Имхотеп. У него был титул «Визирь, первый после царя, хранитель печати... начальник всех строительных работ царя Верхнего и Нижнего Египта». Жил Имхотеп на берегах Нила почти четыре тысячи восемьсот лет назад. От него до Александра Македонского прошло больше столетий, чем от времени походов великого полководца до наших дней.

Имхотеп знаменит тем, что в XXVIII веке до нашей эры построил первую в мире ступенчатую пирамиду и гробницу фараона Джосера в Саккаре. Высота ее равна сегодняшнему двадцатизэтажному дому — 60 метров. А длина одной из сторон — 120 метров. Больше чем длина футбольного поля.

\* Интерлюдия (от латинских слов *inter* — «между» и *ludus* — «игра») — небольшой эпизод между основными частями произведения.



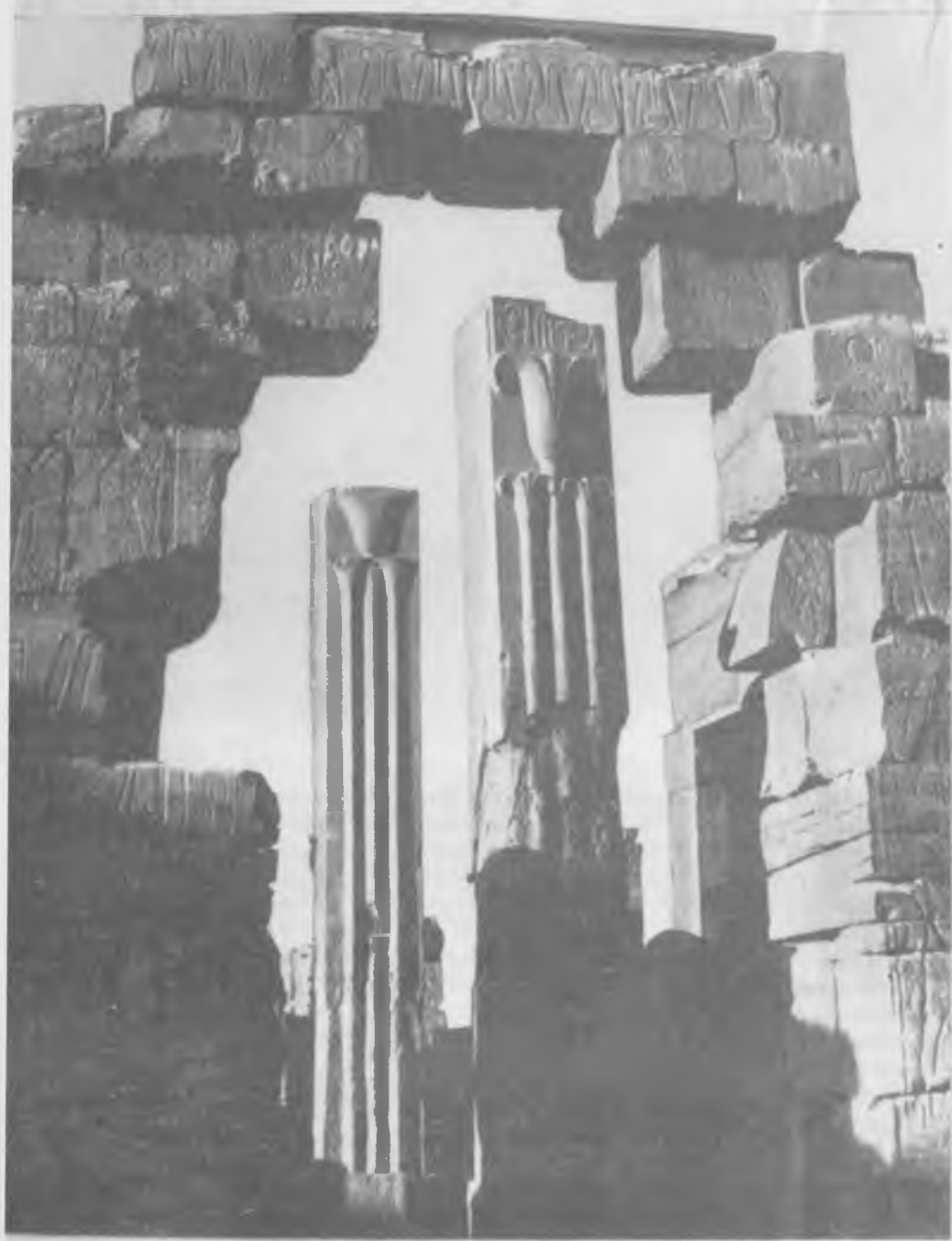
Через 100 лет в Египте построили еще более грандиозную пирамиду — усыпальницу фараона Хеопса в Гизе. Самую большую в мире. Ее высота около 147 метров, а длина основания каждой грани — 230 метров. Это у ее подножия Наполеон Бонапарт, завидовавший славе Александра Македонского, обратился к своей армии: «Солдаты, сорок веков смотрят на вас!» Застывшие в камне тысячелетия и сегодня, почти через двести лет после Наполеона, продолжают волновать воображение ученых и многочисленных туристов.

Возведение пирамид стало возможным благодаря опыту, знаниям и наставлениям гениального Имхотепа. Прославленный строитель, астроном, медик, он был после смерти объявлен богом. Как рассказывают предания, бог Имхотеп написал особую книгу «Основания храмов богам» и сбросил ее людям с небес на землю. Копии этой книги хранились в святой святых крупнейших храмов Египта. И каждое новое большое строительство на берегах Нила начиналось по заветам и наставлениям мудрого Имхотепа.



Но не только древние египтяне почитали Имхотепа. Под именем бога Асклепия знали его и поклонялись ему древние греки. Еще две с половиной тысячи лет назад грек Геродот, прозванный «отцом истории», писал: «...Много других обычаев, о которых я также упомяну, эллины заимствовали у египтян». Среди этих обычаев были сведения о строительном искусстве и мастерстве.

Величественные сооружения древних греков в свою очередь оказали влияние на архитекторов и архитектуру последующих поколений, вплоть до наших дней. Вот почему благодарные люди и сегодня хранят в памяти имя первого известного архитектора Имхотепа. А изучая историю архитектуры, естественно, начинают ее с монументальных и грандиозных строений Древнего Египта, где многое зародилось и начиналось.







## ХРАМ В КАРНАКЕ



В Ленинграде на берегу Невы прямо против здания Академии художеств стоят два сфинкса. Львы с головой человека. На гранитных пьедесталах высечена надпись: «Сфинкс из древних Фив в Египте перевезен в град Святого Петра в 1832 году».

Сфинксы вырублены из розового гранита. Длина каждого из них больше пяти метров, а высота около четырех. На основании — иероглифы, которые гласят: «Да живет благой бог Нембаатра, отпрыск Ра, Аменхотеп, властитель Фив, любимец Амон-Ра». Лицо сфинксов — портрет прославленного египетского фараона Аменхотепа III, жившего за 1400 лет до нашей эры. За полтора столетия до знаменитой Троянской войны, подробно воспетой Гомером в «Илиаде».

При Аменхотепе III знатные египетские вельможи стали носить огромные парики. (Почти такие же, как носили во времена Людовика XIV и Петра I.) Писцы впервые начали писать на папирусных свитках, а египетские крестьяне завели домашних кур.

Изображение обожествленного фараона привез в Петербург Авраам Сергеевич Норов, известный путешественник, писатель, знакомый А. С. Пушкина. Сохранилось письмо Александра Сергеевича к Норову, в котором он извещает, что отослал ему книгу о восстании Стеньки Разина и просит прислать другую, тоже по истории России.

Странствуя по Ближнему Востоку, Авраам Сергеевич посетил и древнюю столицу Египта — «стовратные Фивы». Те самые Фивы, которые, по замечанию путешественника, «были уже давно главою городов мира при Гомере, который сам принадлежит векам баснословным». «Нил, — записывает дальше в своем дневнике Норов, — который тут расширяется почти на сто сажений, отражал некогда в струях своих целый лес колонн и обелисков». Но в 1831 году Фивы предстали перед путешественником «необозримой картиной опустошения», «полем, взрытом развалинами» некогда знаменитых и гигантских храмов.

Полузасыпанные песком аллеи из десятков и сотен «исполненных высокой задумчивости» сфинксов помогали определить некогда существовавшие широкие мощные дороги, по которым двигались торжественные процессии жрецов и народа. Двух чудом сохранившихся сфинксов откупил у местных властей русский путешественник и отправил их водным путем на берега Невы.

Больше десяти храмов насчитывали когда-то Фивы, но самым глав-

ным, самым знаменитым был среди них храм бога Амона. Царя богов всего Египта. Храм назывался Ипет-Исут. Теперь, по расположенной рядом деревушке, его называют Карнак или Карнакским.

Каждый правитель Египта считал своим долгом что-то достроить, что-то украсить в храме. От непосильного труда гибли сотни и тысячи рабов. На смену им из далеких стран пригоняли новых. Сменялись на троне фараоны. Но по-прежнему продолжались строительные работы. Почти тысячу лет, больше, чем существует Москва, длилось сооружение великого храма. Так было нужно, так полагалось по закону. Ведь каждый фараон считался не просто царем и хозяином всего Египта, а сыном самого Амона. Бога щедрого Солнца, всеведущего владыки мира, который «владеет всей землей, в его руках списки угодий и веревка для обмера полей».



Особенно знаменит и богат храм Ипет-Исут стал при Аменхотепе III, седьмом по счету из десяти фараонов XVIII династии. Семнадцать успешных походов совершил он в Переднюю Азию. Со всех концов света тянулись по пыльным дорогам к берегам Нила десятки тысяч пленных, внушительные караваны везли драгоценности и благовония, золото и серебро, медь и ценные породы деревьев. Египет был на вершине своей славы и могущества. И все это достигнуто, как утверждали жрецы, заботами и помощью бога Амона. В сохранившемся тексте обращения Амона к фараону говорится: «Я даю тебе мощь

и победы над всеми чужеземными странами... Я ниспровергаю твоих врагов под твои сандалии...»

Правда, сын Аменхотепа III фараон Аменхотеп IV попытался изменить Амону и возвеличить нового, своего царя богов — Атона. Аменхотеп принял имя Эхнатон — «Угодный богу», построил к северу от Фив новую столицу и возвел там храмы своему покровителю — Атону. Но недолго длилось его торжество. Фараон-отступник и его жена Нефертити погибли при «невьясненных обстоятельствах». Имена их вычеркнули отсюда и запретили упоминать. Только случай сохранил до наших дней полные жизни скульптурные портреты красивой и нежной Нефертити. А в Египте вновь был прославлен и возвеличен могущественный Амон. И новые правители продолжали расширять и украшать храм. Свой окончательный вид он обрел уже при фараонах XIX династии, в XIV—XIII веках до нашей эры.

Фараонов погребали на левом, западном берегу Нила. Там начинались Ливийские горы. Над гробницами возводили внушительные заупокойные храмы. Вокруг хоронили знатных вельмож и чиновников. А ближе к воде геснились жалкие лачуги мелких ремесленников.

Сам город стоял на ровном песчаном правом берегу. Здесь находился главный храм бога Солнца. На фоне бескрайней желтой пустыни высился его огромный, тяжелый каменный прямоугольник. В безлесном Египте, где росли только акации, тамариски и финиковые пальмы, гигантский дом бога

возвели из многотонных блоков и плит светлого известняка и кварцита, темного и розового гранита. Так было удобнее, дешевле и надежнее.

Снаружи и внутри храм украсили рельефами, росписями, глазурованными плитками, листами меди, серебра, золота. И обнесли стеной из красно-коричневого кирпича. Весь ансамбль занял 3,6 гектара.

В разное время дня, в зависимости от солнечного освещения, храм смотрелся то мрачным темным монолитом, то гигантскими прямоугольниками, уложенными в одну линию неведомым великаном. К ним можно было приставлять другие — поменьше или побольше. И так до бесконечности. В этом тоже был свой смысл. Протяженное в веках строительство храма символизировало вечно продолжавшуюся жизнь бога. А внешний облик храма должен был всегда и всем утверждать незыблемость и непостижимость религии и власти фараона.

Каждое утро, лишь только первые лучи солнца вспыхивали на серебряных и золотых вершинах храмовых обелисков, сотни людей устремлялись к храму. Те, кто был богат, плыл на лодках, сначала по Нилу, а потом еще триста метров по прямому, как стрела, каналу.

С гранитного причала прибывшие ступали на широкую мощеную дорогу, охраняемую трехметровыми напряженными, словно готовыми вскочить каждую минуту, гранитными сфинксами. Их 120. И все с бараными головами. Баран — священное животное Амона. Раз в год жрецы выбирали самого крупного, самого красивого барана и приносили его в жертву богу, а шкуру набрасывали на плечи статуи Амона. Через тысячу лет точно такой же обряд будут совершать древнегреческие жрецы перед статуей богини Афины. Только там вместо барана станут закалывать козу.

Мощная дорога заканчивалась у неширокой, окованной медью двери между двумя суживающимися кверху монументальными башнями — пилонами. По обеим сторонам двери — гигантские статуи фараона и высокие флагштоки с развевающимися яркими флагами.

В древних Фивах еще стоят две такие огромные, высотой 20 метров, каменные фигуры сидящего фараона Аменхотепа III. Тридцать четыре века пребывают «в грозном одиночестве, на гранитных престолах, два гиганта один подле другого. Выше всех пальм, выше всех развалин, они господствуют, как цари, над необозримою картиною опустошения». Некогда сторожили они вход в заупокойный храм фараона. А перед ними, охраняя дорогу, лежали невозмутимые сфинксы. Безжалостное время не тронуло только двух из них. Теперь они мирно дремлют на берегу Невы.

На пьедесталах статуй оставили свои имена солдаты Александра Македонского, Юлия Цезаря, Наполеона Бонапарта. Когда-то давным-давно древние греки прозвали эти каменные фигуры «колоссами Мемнона». Так навсегда и прижилось это название.

По преданию древних греков, Мемнон — сын богини утренней зари Эос — был послан своим отцом, царем Эфиопии, на помощь троянцам.



В тяжелом бою Ахилл убил Мемнона. С тех пор безутешная Эос по утрам оплакивает сына. Гранитные фигуры Аменхотепа III, сильно нагреваясь днем, резко остывали ночью и покрывались росой. Греки, увидев эту росу, посчитали ее слезами Эос. Вместе с тем одна из статуй, пострадавшая от землетрясения, издавала на рассвете странные стонущие звуки, которые древние отождествляли с гласом Мемнона. Видимо, воздух в трещинах камня, расширяясь при нагреве, вырывался наружу, издавая при этом свистящий звук, напоминающий стенания. Реставрированная статуя и сегодня взирает на вечное течение Нила, но уже больше не стонет...

Под грозными взглядами каменных фигур царя прибывший робко переступал порог первого пилона храма Амона и оказывался в большом дворе шириной 103 метра и длиной 84 метра. По обеим сторонам двора колоннады под крышей — портики, столь излюбленные потом у архитекторов будущих времен. Здесь в тени колонн, под сенью крыши, можно было укрыться от палящих солнечных лучей, чуть передохнуть.

Но те, кто стремился быстрее вознести моления богу, те не задерживались здесь. Надежда на помощь торопила их, гнала дальше. Ведь всевидущий Амон был заступником угнетенных. Не случайно называли его «визирь для бедных» и молились ему: «Амон, обрати ухо твое к тому, кто беден в суде...»

Движение через большой двор направляла аллея из десяти колонн с завершением в виде огромных цветов папируса. Аллея заканчивалась каменной террасой, в конце которой высился второй пилон.

Сложенные из плотно притертых друг к другу каменных блоков пилоны вызывали изумление у многих и многих поколений: как можно было их построить без теперешних механизмов, без подъемных кранов? Лишь около ста лет назад ученые окончательно уяснили строительные секреты древних египтян.

Отесанные и отшлифованные каменные блоки втаскивали наверх по пологой земляной насыпи. Поднимался вверх пилон. Росла вверх и в длину насыпь. Ведь чем меньше был угол наклона, тем легче было втаскивать каменные прямоугольники. А когда все сооружение было готово, то насыпь раскапывали и землю уносили. Рабов не жалели. Историк Геродот рассказывает, например, что пирамиду Хеопса строили 100 тысяч человек 20 лет.

Ворота второго пилона ведут в огромный (самый большой в Египте) зал колонн. 144 массивных каменных ствола поддерживают каменные плиты потолка. Такой зал, заполненный лесом колонн, древние греки называли «гипостильный». Подобные залы охотно потом сооружали и древние иранцы и арабы. В знаменитой мечети в испанском городе Кор-





Вход в храм охраняли пилоны — массивные трапециевидные башни.

дова, строительство которой начали в конце VIII века нашей эры, гипостильный зал насчитывал, как предполагают некоторые ученые, больше 1000 колонн.

Правда, зал египетского храма, занимавший полгектара, был в четыре с половиной раза меньше испанской мечети. Зато колонны его мощнее и почти вдвое выше: более 14 метров. А двенадцать центральных колонн, направлявших движение верующих к следующему пилому, достигали почти 21 метра. Современный семиэтажный дом. Выше этих колонн в Египте не было.

Очувтившись среди развалин гипостильного зала, А. С. Норов записал в свой дневник: «Все виденные вами досель здания... игрушки перед этим столпотворением! Этот лес колонн величины невообразимой и где же? внутри здания повергает вас в глубокую задумчивость...»

Каменные колонны Египет знал давно. Еще Имхотеп применил их в заупокойном храме фараона Джосера. Правда, эти колонны соединены со стенами. Архитектор не рискнул поставить их свободно. Но их стволы уже украшены вертикальными желобками — каннелюрами. (Прием, полторы тысячи лет спустя использованный древними греками.) На каждой колонне сверху лежит плоская квадратная плита — абака. А уже на ней — балка перекрытия. Вершины некоторых колонн обработаны в виде условного цветка лотоса или папируса.

Гигантские каменные столбы гипостильного зала в Карнаке — конечный результат многовекового постепенного развития египетской колонны. Они стоят на круглых сплюснутых подушках. Много позже специалисты называют такое основание базой. «Подушки» и низ столба, который называется стволом, разрисованы листьями лотоса. Сам ствол украшен цветными рельефами, прославляющими доблесть и величие фараона. Как будто надели на колонну яркий нарядный чехол, чтобы скрыть одноцветную суровость камня. А над «чехлом» — огромный раскрашенный цветок лотоса. Абака лежит на цветке. Это уже не столб, а колонна. Все ее основные элементы — база, ствол, цветок-капитель, абака — продолжают жить и сегодня в современных колоннах многих общественных зданий...

Потолок зала над центральным проходом, естественно, выше, чем по бокам. Но под потолком центральной части над крышами боковых сторон зала оставили в стенах окошки для света. Лучи солнца освещали синий потолок с золотыми звездами, желтые, цвета пустыни, стены, рельефные фигуры на толстых стволах колонн и только потом растворялись в полусумраке затененных углов, усиливая необыкновенность впечатления.

Залы, где средний проход выше боковых, поразили воображение не только современников. Многие столетия спустя похожие здания начали строить на главных площадях своих городов древние греки. Но уже не для молений богу, а для самых обыкновенных житейских нужд.

В таких зданиях правитель города — базилевс решал все спорные вопросы своих граждан. Отсюда и подобный тип зданий стал прозываться базиликой — «царский дом». Для своих судебных учреждений и для бирж строили базилики древние римляне. Первые христиане стали превращать базилики в храмы. На протяжении многих столетий еще возводили в разных странах средневековой Европы большие и малые соборы с обязательно повышенным средним проходом...

Заканчивают гипостильный зал снова мажорные пилоны сорокаметровой высоты. А за ними открытый двор. И снова четвертый по счету пилон охраняет доступ в новый зал, где четырнадцать папирусоподобных колонн были снизу доверху окованы золотом.

Проход в пятом предпоследнем и самом меньшем из всех пилонов открывает доступ в зал «анналов». Так тысячелетия спустя его называли историки и археологи за надписи и барельефы на стенах. *Annales* — по-римски означает летопись, записи по годам всех значительных событий. В этом зале на стенах изображены победы фараонов над окрестными народами, а расцвеченные разными красками иероглифические надписи подробно повествуют о сражениях и захватченной добыче. Рельефы и надписи этого зала во многом помогли уточнить историю Египта в годы царствования XVIII династии, то есть событий, происходивших с XVI по XIV век до нашей эры.



Из зала анналов — вход в святая святых храма, место обитания бога. В центре, на высоком постаменте, — ладья бога Солнца. Раз в год, в день самого большого праздника, жрецы бережно выносили ее к Нилу, спускали на воду, и фараон вместе со статуей Амона совершал торжественное плавание по реке. Тысячам людей, собравшимся в этот день на берегах Нила, напоминали о каждодневном 'благодетельном' путешествии бога по синему небу с востока на запад.

По обеим сторонам священной ладьи в специальных кладовых хранились одежды Амона, драгоценности храма, хозяйственные документы и священные рукописи.

За ладьей в особых помещениях, вход в которые был разрешен даже не всем жрецам, стояли фигуры самого Амона, его жены — богини Мут и сына — бога Луны — Хонсу.

Завершался храм огромным юбилейным залом, где фараон в окружении жрецов и придворных праздновал знаменательные события своего царствования.

У небольшого входа с восточной стороны храма высился гигантский гранитный обелиск высотой 33 метра. Его высекали из целой глыбы в каменоломнях Ассуана и тридцать пять лет потом с особым тщанием вырезали на нем иероглифические письмена. Восемнадцать веков окованное листами электра — сплавом серебра и золота — острие обелиска вспыхивало под первым лучом восходящего солнца, возвещая каждодневный приход Амона. В 330 году нашей эры римский император Константин I повелел перевезти каменную иглу в свой город. Сначала обелиск по Нилу доставили в Александрию, а затем на специальном корабле, где было 300 гребцов, перевезли в Рим. Сегодня каменная игла высится на одной из площадей Рима рядом с церковью Сан-Джованни ин Латерано.

За три с половиной тысячи лет, прошедших со дня создания обелиска, возникали и рушились государства, менялись религии и убеждения, представления людей об окружающем мире, природе, собственных возможностях. А каменная игла по-прежнему утверждает свою неподвластность времени и силам при-



ПАПИРУСОБРАЗНАЯ КОЛОННА, УКРАШЕННАЯ РАСКРАШЕННЫМИ РЕЛЬЕФАМИ И ИЕРОГЛИФАМИ, ПРОСЛАВЛЯЮЩИМИ ФАРАОНА



роды. Она как бы выполняет завет древнеегипетских зодчих: только подлинное искусство, творение человеческих рук вечно.

В основе своей храмы Древнего Египта повторяли план жилого дома: вход, открытый двор, следующие один за другим два, а то и три помещения для приема гостей и трапез, а в самом конце — спальня хозяина. Огромный, обнесенный стеной храм был жилым домом бога. И как в обычном доме, где хозяин допускал в свои личные покои только избранных, так и в храме имелись специальные залы, где фараон лишь в окружении жрецов совершал ритуальную трапезу. А были помещения, войти куда имели право только главные жрецы. Вероятно, чем богаче и знатнее был человек, тем больше пилонов мог он миновать, тем дальше в глубь храма дозволено ему было пройти.

Но даже по сравнению с самым богатым домом в храме все значительнее, грандиознее, торжественнее. Гигантские колонны, многотонные балки перекрытий, цветные рельефы, где фигура фараона или бога обязательно в несколько раз выше фигуры простого смертного, сотни и сотни статуй меж колонн и около стен — все было призвано к тому, чтобы возвеличить бога и его земное воплощение — фараона. (При раскопках Карнака археологи нашли только в одной из кладовых храма около 8 тысяч каменных и свыше 10 тысяч маленьких бронзовых статуй и статуэток.)

Само движение к храму, под суровыми взглядами сфинксов, к узкой двери в первом пилоне, и в самом храме, где открытые дворы чередовались с таинственными залами, заставленными лесом колонн, было тщательно продумано. Смена света и полутьмы, ярких росписей и строгих темных скульптур подавляли человека, рождая в нем томительное ощущение своего ничтожества перед всемогуществом царей небесного и земного. Именно к этому и стремились архитекторы Древнего Египта. Не случайно один из строителей храма в Карнаке, зодчий Инени написал: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалить за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил...»

Своей мощью и величием архитектура Древнего Египта потрясала людей времен Александра Македонского, Юлия Цезаря, Наполеона Бонапарта. Потрясает она и нас, живущих много тысячелетий спустя, в конце XX столетия.

## ИНТЕРЛЮДИЯ

Более четырех тысяч лет, как считают ученые, существует легенда о Вавилонской башне. Вначале, рассказывает она, все люди говорили на одном языке и жили в бассейне рек Тигра и Евфрата. Земля там была плодородна, и люди жили в сытости и довольстве. И от этого стали они очень гордыми. А возгордившись, решили построить высоченную башню. До самого неба. Вместо камней взяли они кирпич, а вместо извести горную смолу — битум. Башня росла все выше и выше, пока бог не встревожился: а вдруг доберутся люди до неба? Сошел он тогда на землю и заставил людей говорить на разных языках, чтобы они не понимали друг друга. Началось среди них сильное замешательство. Кончилось оно тем, что, побросав свои орудия, люди разошлись



в разные стороны. Башня осталась недостроенной, а город, где проходило строительство и смешались все языки, прозвали Вавилон.

Легенда о строительстве Вавилонской башни и смешении языков послужила темой для картин многих художников в разные времена и в разных странах. Самая знаменитая написана нидерландским живописцем Брейгелем, жившем в XVI веке. Строительство Вавилонской башни нарисовал на стене одной из ярославских церквей неизвестный русский иконописец конца XVII века. Каждый художник, изображая башню, воспроизводил архитектуру своего времени, своей страны.

Ученые — археологи и историки — доказали, что в легенде отражены и подлинные события. В середине XIX столетия французский археолог Поль Эмил Ботта открыл развалины дворца ассирийского правителя VIII века до нашей эры. Европа наконец узнала о некогда существовавшей высокой культуре древних народов Двуречья. С каждым десятилетием все больше археологов приезжало на Ближний Восток. Одно за другим следовали и новые открытия. Постепенно заполнялись страницы истории искусства древнейших городов и государств на

Парадный  
въезд  
в Вавилон-  
арочные  
ворота  
богини  
Иштар.  
Они  
облицованы  
глазуран-  
ным  
кирпичом.  
На синем  
фоне -  
цветные  
изобра-  
жения  
могучих  
быков

и  
драконов.



берегах Тигра и Евфрата. Так, мы узнали о Шумере, Аккаде — самых древних городах-государствах, возникших свыше пяти тысяч лет назад. Почти одновременно с Египтом. Узнали об их строе, быте, искусстве.

К сожалению, не удалось найти ни одного целого дворца и храма. Хотя строительству древние правители уделяли огромное внимание. Не случайно Гудеа, царь Шумера в конце III тысячелетия до нашей эры, повсюду изображал себя со строительной линейкой. Археологи откапывали только фундаменты. В лучшем случае, первые этажи зданий. Вот тогда-то и выяснилось, что жители Двуречья применяли вместо камня необожженный кирпич. Из-за своей непрочности он быстро терял крепость и рассыпался.

Только вскоре после первой мировой войны английские археологи нашли развалины древнего шумерского храма. Он напоминал египетскую ступенчатую пирамиду. На широкой и просторной нижней платформе высилось кубическое строение несколько меньших размеров. На его плоской крыше стояло еще одно небольшое здание. А на самом верху находилось святилище бога. Каждый этаж был своего цвета — черного, синего, красного. Крыша храма, вероятно, была из сверкавшей на солнце меди. Широкая пологая лестница прорезала террасы храма и вела прямо к святилищу. Такой пирамидальный многоступенчатый и цветной храм назывался зиккурат.

Первоначальная высота этого храма равнялась 21 метру. Втрое ниже, чем знаменитая многоступенчатая пирамида фараона Джосера. Ниже и почти на пятьсот лет моложе. Но уже позже, во втором тысячелетии до нашей эры, зиккураты возводились и в пять, и, возможно, даже в семь уступов. Самый большой, высотой 90 метров, был сооружен в Вавилоне. Археологи обнаружили только его фундамент и нижнюю часть стены. Но на клинописных табличках сохранилось описание зиккурата и его изображение. Вероятно, на его месте в еще более древние времена стоял другой храм, поражающий своими размерами современников.

Благодаря тому что кирпич намного легче камня, зодчие Двуречья могли позволить себе новшества, неизвестные египтянам. Они применяли арки и своды, которые еще не умели делать египтяне и уже не сооружали древние греки. Строители Ассирии и Вавилона почти за две тысячи лет до римлян успешно возводили небольшие купола на своих дворцах и храмах.

Украшенные бронзой, серебром, рельефами и многоцветной глазурованной керамикой, огромные дворцы и храмы Двуречья поражали своим богатством, своей непоколебимостью и мощью. Ощущение этой мощи, этой незыблемости достигалось подчеркнутой правильностью абсолютно глухих геометрических объемов, где даже окна не нарушали гладкость стен. Но, увы, просушенный на солнце кирпич не мог противостоять непогоде, времени, войнам, постепенно разрушался, и развалины грандиозных строений заносило песком и землей. На месте дворцов и храмов поднимались холмы, поросшие травой. Все реже и реже вспоминали люди о стоявших некогда там величественных сооружениях. А потом и совсем забывали о них.





## ПАРФЕНОН

**Н**ад фронтоном Большого театра в Москве сдерживает лет горячих коней древнегреческий бог Аполлон, покровитель всех искусств. Образ Победы мы представляем в виде крылатой женщины — древнегреческой Нике. Герои древнегреческой мифологии живут рядом с нами. Мы привыкли к ним и порой не замечаем их. Вся поэзия великого Пушкина населена большими и малыми богами Эллады. Мифы Древней Греции служили и служат основой для сюжетов европейского искусства.

Но почему именно греческие боги? Ведь существовали мифологии более древние — Египта, Шумера, Ассирии, Вавилона. Почему же они не продолжали свою жизнь в веках? Потому, что боги Египта и Передней Азии всегда были жестокими, воинственными, утверждавшими насилие и захват чужих земель. А боги Древней Греции мирные, домашние. У них те же достоинства и недостатки, что и у людей. Они охотно пировали вместе со смертными, обманывали, ревновали, ссорились, но не покоряли другие народы, не захватывали чужих земель. Не случайно бог войны Арес был нелюбимым сыном Зевса и жил отдельно от других богов. Даже храмов для него не возводили в Древней Греции.

Карл Маркс сравнивал Древнюю Грецию со счастливым детством человечества. Люди в детстве открывают для себя мир, поражаясь его красоте и разумности. Понимание природы рождает чувство меры и места человека в окружающем мире. Так приходит утверждение ценности человека и его права на жизнь, на радость. Вот почему древние греки охотно возводили храмы покровителю искусств Аполлону, богине охоты Артемиде, богу вина и веселья Дионису, богине плодородия Деметре, богине мудрости и справедливых войн — Афине. Она считалась покровительницей самого большого города Древней Греции — Афин. Его история насчитывает более пяти тысяч лет. А к V веку до нашей эры в городе было более 200 тысяч жителей. Кварталы многочисленных домов располагались вокруг каменистого утеса — Акрополя.

По-древнегречески Акрополь — верхний город. Когда-то под защитой его крепостных стен и отвесных склонов жили первые поселенцы. Но город рос, и со временем на скале остались только храмы, святилища богов и хранилище государственной казны. Непрístupность скалы охраняла их от врагов. И все же древний Акрополь был однажды разрушен. Случилось это в начале V века до нашей эры.

Огромная персидская армия под водительством царя Ксеркса вторглась на территорию Греции. По огромному наплавному мосту через Геллеспонт (теперешние Дарданеллы) персы за семь суток перешли из Азии в Европу. Историк Геродот пишет, что их было пять миллионов. Правда, современные ученые называют цифру в пятьдесят раз меньшую. Но никто из них не сомневается в описаниях всех битв.

Вот как рассказывает Геродот о гибели старого Акрополя осенью 480 года до нашей эры: «Персы заняли пустой город (спасаясь от врагов, жители бежали из Афин.— Ю. О.) и только в святилище Афины Паллады они нашли небольшое число афинян — хранителей храмовой утвари и бедняков. Эти люди заперли ворота Акрополя и завалили их бревнами, чтобы преградить вход в храм...

Персы же заняли холм против Акрополя... и затем стали осаждать Акрополь вот как: они зажгли обмотанные паклей стрелы и стали метать их в засеку...

Персы же, поднявшись наверх, прежде всего направились к воротам святилища и открыли их; затем они умертвили защитников, моливших о спасении. Когда со всеми защитниками Акрополя было покончено, персы разграбили святилище и предали огню весь Акрополь».

Видимо, все же не случайно охранительница города Афина Паллада считалась богиней справедливых войн. Очень скоро греки нанесли персам сокрушительное поражение на море, а затем и на суше, заставив иноземцев постыдно убраться восвояси. Но еще 33 года закопченные развалины Акрополя напоминали жителям о случившейся трагедии.

Победа над персами принесла славу Афинам, самому большому и самому могущественному городу Греции. Принесла она успех и афинскому народу, заплатившему за победу своей кровью. К власти в Афинах пришла демократическая партия.

Ученые называют этот период в жизни Афин и Древней Греции золотым веком. В этом есть большая доля истины, и в прямом и в переносном смысле. Сразу же после победы над персами греческие города-государства образовали единый союз во главе с Афинами. Казна союза потом хранилась на Акрополе. 9700 талантов. 253 тонны золота и серебра. (Помните выражение: не зарывай свой талант в землю. Действительно, глупо закапывать без нужды 26 килограммов драгоценного металла.) Таким богатством Афины не владели ни до того, ни после.

Политические и научные идеи той поры, произведения искусства и литературы оказали свое немалое влияние на всю последующую европейскую культуру. Большая часть прекрасного, что создавалось после Золотого века, шло или от продления, или от отрицания его идей.

Стратегом, правителем Афин был избран вождь демократической партии Перикл. Обращаясь к народу, но не к рабам, которых было десятки тысяч, он говорил: «Для нашего государственного устройства мы не взяли за образец никаких чужеземных установлений. Напротив, мы скорее сами являем пример другим, нежели в чем-нибудь подражаем кому-нибудь... У нас городом управляет не горсть людей, а большинство народа... В нашем государстве мы живем свободно и в повседневной жизни избегаем взаимных подозрений... Мы считаем неправильным при-



нимать нужное решение без предварительной подготовки при помощи выступлений с речами «за» и «против»...»

Перикл был не одинок в своих устремлениях. Рядом с ним, вокруг него собрались лучшие умы Греции. Один из первых философов-материалистов, математик и астроном Анаксагор. Знаменитые историки Геродот и Фукидид, чьи труды переиздаются и сегодня. Драматург Софокл, чьи пьесы идут по сей день на сценах театров мира. Один из величайших скульпторов, мастер «благородной простоты и спокойного величия» Фидий. Блестящее созвездие имен, которое продолжает сиять на небосводе мировой культуры.

Память человеческая ненадежна. Боятся времени дерево и папирус. Только камень способен противостоять векам и стихиям. Чтобы прославить свое время, свой город, народ Афин решил возродить каменный Акрополь. Сделать его таким, чтобы слава о нем зазвучала во всем мире.

В 447 году до нашей эры приглашенные со всей Греции лучшие мастера начали строительные работы. Неровная, несглаженная верхняя площадка Акрополя не велика. 300 метров в длину и 150 — в ширину. На ней предстояло создать единый, величественный ансамбль.

Первыми стали возводить храм богини Афины — Парфенон. Соорудить его поручили двум известным архитекторам Иктину и Калликрату. Иктин потом еще возвел храм Аполлона в Бассах, на западном берегу Пелопоннесского полуострова, и святилище Деметры в Элевсине, неподалеку от Афин. А Калликрат построил при входе на Акрополь небольшой храм Ники Аптерос (бескрылой богини Победы). Правда, как свидетельствует Плутарх, живший в I веке нашей эры, при строительстве Акрополя «главою и руководителем всех художников был Фидий, хотя рядом с ним работали также великие архитекторы и скульпторы».

Зодчие решили не стесывать, не выравнять верхнюю площадку скалы. Пусть остается первозданная красота природы. А рукотворный мраморный объем храма, поднявшись на самом высоком месте, как бы продолжит, завершит каменный хаос и утвердит беспредельную возможность человека. Вот почему место для Парфенона избрали не в центре Акрополя, а сбоку. На самой вершине.

Прямоугольное здание (длиной 70 метров и шириной 31 метр) окружено со всех сторон колоннами. Такой тип храма называется периптером. Он стоит на трехступенчатом основании — стереобате. Высокие ступени как бы создают переход от естественных каменных выступов к объему всего сооружения.

Стройные колонны, каждая высотой 10,5 метра, поддерживают архитрав — массивную балку, на которую опирается конструкция крыши. Чтобы обнять мраморный ствол колонны, четверо мужчин должны широко раскинуть руки. Вдоль длинной стороны храма — семнадцать ко-



лонн, вдоль узкой — восемь. Колонны поставлены свободно. На расстоянии трех метров друг от друга. В промежутках между ними виден гор, далекие желтые холмы, синее небо. Храм как бы сам «вбирает» в себя окружающий пейзаж и становится его частью. Но стоит отойти чуть в сторону, и кажется, что колонны сдвинулись, образовав еще одну стену. Снова несколько шагов — и колонны «разбежались». Облик храма все время меняется. Он как бы «живет» подобно окружающей его природе.

Как все не похоже на Египет. Как все различно. Беспредельная вытянутость египетского храма подчеркивала трудность пути к богу. Его недоступность. В Греции лик бога открыт всегда и каждому.

Египетский храм, сложенный из огромных каменных блоков, подавляет своей мощью и неприступностью. В Греции дом бога — логичное завершение окружающего пейзажа.

Вместо плоского перекрытия египетского храма греки завершают все строения двускатной крышей с треугольниками-фронтонами на коротких сторонах здания. Не случайно они даже называют их «орлом».

Вместо мощных и грозных пилонов у входа в египетский храм легкий, пронизанный воздухом и светом портик — великое изобретение греков, живущее и по сей день. Открытая галерея перед входом, как, например, у Большого театра в Москве.

Поставленные близко друг к другу гигантские колонны храма в Карнаке подчеркивают всю «малость», всю ничтожность человека. Греческие колонны значительно меньше. И стоят они свободно, так, чтобы пришедший в храм не ощущал их давления.

Колонны египтян, принимая на себя многотонную тяжесть балок, приставлены вплотную к стене. У греков они отодвинуты от стены, создавая открытую просторную галерею вокруг здания. В Карнаке сменяющие друг друга многочисленные сумрачные залы с густым лесом колонн порождают ощущение мистической таинственности. В Парфеноне желающий предстать перед ликом богини должен обойти храм вдоль боковой стороны, по залитой солнечным светом галерее, и только тогда очутиться перед распахнутой дверью с короткой восточной стороны. А там за порогом в полусумраке храма — фигура богини с открытым для всех лицом.

Казалось бы, все то же самое: колонны с фигурными завершениями-капителями, балки перекрытия, карнизы. Но все другое. Греки создали твердый и логичный порядок расположения и соразмерности отдельных частей здания — ордер. Порядок рождает ритм. Ритм определяет красоту. Это как в музыке, когда равномерное чередование ударений, пауз, повышений звука рождает особую мелодию, приносящую радость и наслаждение. Так и в архитектуре. Знаменитый советский архитектор Андрей Константинович Буров, увидев впервые Парфенон, записал в своем дневнике: «Это так хорошо, что перестает быть архитектурой. Чувство огром-





ного внутреннего спокойствия охватывает тебя... Ощущение устойчивой легкости, полное внутренней разрешенности и поразительного спокойствия доминирует над всем».

Попробуем разобраться, как достигнута эта гармония, из чего складывается этот музыкальный ритм.

Греки насчитывали три основных элемента здания: основание; колонна, которая стоит на нем; антаблемент — завершение здания, которое несут на себе колонны.

КОНСТРУКЦИИ ИОНИЧЕСКОГО  
АНТАБЛЕМЕНТА  
ИМЕЛИ  
СВОЮ ОТЛИЧИТЕЛЬНУЮ  
ОСОБЕННОСТЬ —  
СПЛОШНОЙ  
ФРИЗ.  
А У  
ДОРИЧЕС-

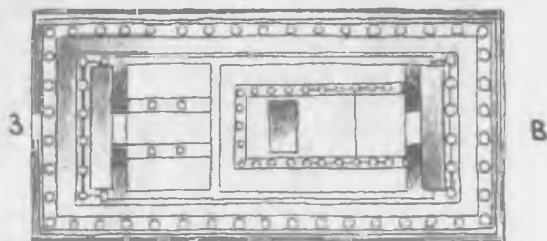


КОГО ФРИЗ  
ПРЕДСТАВЛЯТ  
СОБОЙ  
ЧЕРЕДОВАНИЕ  
ТРИГЛИФОВ  
И МЕТОП.

АНТАБЛЕМЕНТ - ВЕРХНЯЯ ЧАСТЬ  
ЗДАНИЯ.



С



План  
ПАРФЕНОНА В АФИНСКОМ АКРОПОЛЕ.  
АРХИТЕКТОРЫ ИКТИН И КАЛЛИКРАТ.

В свою очередь антаблемент состоит из трех частей: архитрав — балка, поддерживающая перекрытие здания; фриз — декоративное завершение стены, за которым скрываются конструкции перекрытия; карниз — горизонтальный выступ стены, спасающий ее от дождей.

Основой ордера была все же колонна. Она несла на себе тяжесть нагрузки. Она определяла и красоту здания. По типу колонны называли ордер. Их тоже было три. Дорический — самый древний. Ионический. Коринфский. Римский архитектор Витрувий, современник Юлия Цезаря, очень вольно сравнивал дорическую колонну с мужской фигурой, ионическую — с женской, а коринфскую — с девичьей.

Строгая и мощная дорическая колонна, стоящая прямо на платформе, без всякой подкладки, действительно может быть сравнена с торсом атлета, держащего на голове великую тяжесть. Сверху донизу колонна протесана вертикальными желобками — каннелюрами. При свете солнца они порождают игру света и теней, оживляя тем самым каменный ствол.

Чтобы подчеркнуть устремленность самой колонны и всего здания ввысь, верх ствола уже, чем основание. Он как бы стянут у самой вершины горизонтальными желобками. Сверху колонны — сплюснутая тяжестью конструкции подушка — эхин. А на ней квадратная плита — абака.

Ионическая колонна родилась в греческих городах малоазиатского побережья Средиземного моря. Вышность и роскошь востока оказали на нее свое влияние. Сама колонна стала стройней, каннелюры глубже, у нее появилось круглое основание — база, а эхин получил на краях спиральные завитки.

О происхождении коринфской колонны рассказывает легенда. В городе Коринфе незадолго до свадьбы умерла прекрасная девушка. После



похорон на ее могилу кормилица принесла закрытую корзину со всеми драгоценностями. Принесла и оставила. Прошли осень и зима. Весной на кладбище-некрополь забрел скульптор Каллимах. Случайно он увидел, как на могиле девушки ростки аканта проросли сквозь корзину. Не сумев поднять тяжелую крышку, они стали изгибаться и завиваться в стороны. Корзина с листьями так потрясла воображение скульптора, что он решил повторить ее в камне и использовать как капитель колонны. Но это легенда. А самая древняя известная нам пока коринфская колонна была установлена в храме Аполлона в Бассах скульптором Иктином. Тем самым Иктином, который возводил Парфенон.

Колонна служила мерой всех остальных деталей здания. За основу брали ее толщину внизу. Ступени стереобата должны были равняться одной трети толщины. Высота всей колонны — не меньше пяти с половиной ее диаметра. Высота антаблемента — два диаметра. Даже высота всего здания тоже исчислялась от толщины нижней части колонны.

У каждого ордера — дорического, ионического, коринфского — были свои соотношения и, конечно, свои особенности. Этими пропорциями, рожденными более чем две с половиной тысячи лет назад, и сегодня пользуются архитекторы. Вот как долговечны законы красоты.

Не надо думать, что искусство греков прекрасно лишь тем, что они хорошо умели считать. Математика помогла определить размеры здания



Фидий. Знаменитая статуя  
Афина-Парфенос  
в храме на Акрополе. Реконструкция.  
Легенде скульптор изобразил себя  
и Перикля на щите богини.



Дорический ордер.

и его деталей. А главное — это чувство прекрасного. Восприятие самого человека. Его взгляд.

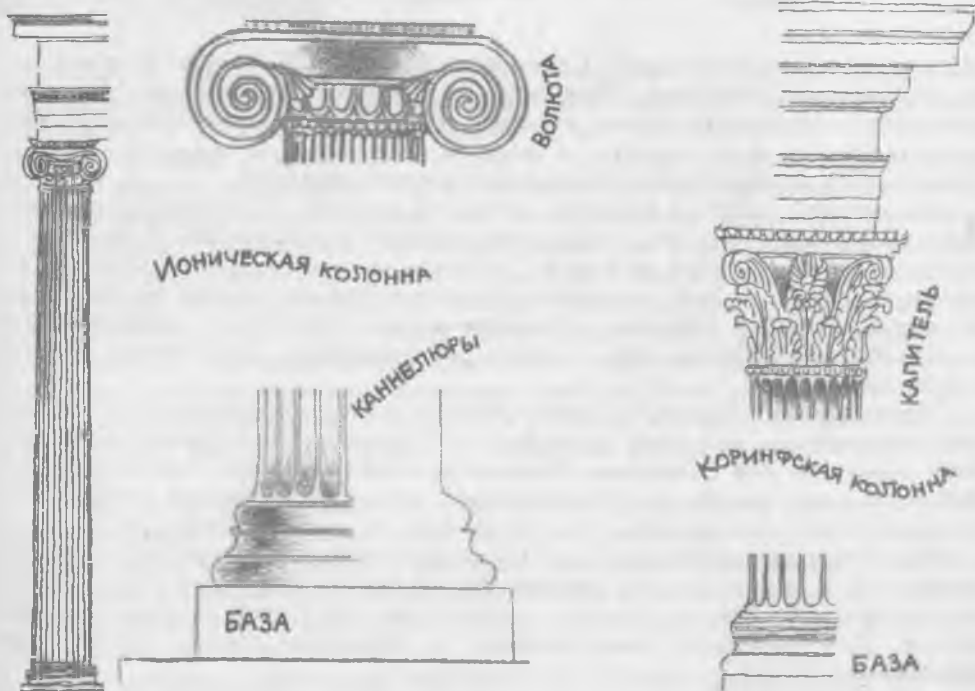
В самом начале XIX столетия французский зодчий построил в Париже храм точно в соответствии с математическими расчетами античных архитекторов. А получилось сухое, строгое, даже скучное здание. В чем же дело?

В 1810 году англичане Коккерел и Уилкинс обратили внимание, что в Парфеноне учтены некоторые особенности человеческого зрения. Им не поверили. Их назвали фантастами. Прошли годы, прежде чем люди

сами убедились в справедливости наблюдений англичан. Оказалось, что все колонны своими вершинами едва-едва наклонены к центру. Чуть-чуть оказались «припухлыми» в середине ступени стереобата, карниз и колонны. Зачем? Греческие архитекторы знали то, чего не знали многие сотни лет спустя. Абсолютно прямые линии, тем более когда на них давит тяжесть, из-за природного недостатка человеческого зрения кажутся слегка вогнутыми в центре. Чтобы «исправить» этот недостаток, древние применили утолщение — энтазис. Знали греки и еще один секрет: любой предмет в пустом пространстве кажется чуть тоньше, чем он есть на самом деле. Вот почему угловые колонны храма они или ставили ближе к соседней, или делали немного толще остальных. Чтобы казались эти колонны одинаковыми со всеми. Подлинное произведение искусства не терпит буквализма. Ему нужны мысль, творчество, полет воображения.

Для Парфенона был избран дорический стиль. Самый строгий и величественный. Пропорции этого ордера таковы, что и колонны, и ступени стереобата (60 сантиметров высотой) велики для нормального человека. Храм по своим размерам словно предназначен для атлета, для героя. Но тем самым архитектура Парфенона как бы возвеличивает обыкновенного человека до уровня героя.

Избрав самый древний ордер, строители вместе с тем восстанавливали связь времен между старым, разрушенным храмом и новым. Древние формы должны были напоминать, что только тот народ, тот человек, ко-





торый помнит и чтит свое прошлое, соблюдает лучшие традиции, способен противостоять всем невзгодам и остаться самим собой.

С незапамятных времен жители города торжественно отмечали Великие Панафинеи — праздничные дни в честь богини Афины. В годы правления Перикла они обрели еще большую пышность.

В определенный день все свободнорожденные собирались с утра у Дипилонских ворот города. Шум, смех, песни, звуки флейт, ржание коней — все сливалось в единый веселый гул. Постепенно устанавливался порядок, и торжественная процессия начинала свое медленное движение через весь город к Акрополю.

Впереди старейшины. За ними юные девушки, служительницы боги-



МЕТОПА С ХРАМА

В СЕЛИНУНТЕ.

СКУЛЬПТУРНЫЕ УКРАШЕНИЯ  
РАСПОЛОЖЕННЫЕ ПО  
УГЛАМ ФРОНТАНА, НАЗЫВАЮТ-  
СЯ АКРОТЕРИИ. ОНИ  
МОГУТ БЫТЬ В ВИДЕ ФИГУРЫ  
ИЛИ  
ПАЛЬМЕТТЫ-ДЕКОРАТИВ-  
НОЙ РАСТИТЕЛЬНОЙ  
КОМПОЗИЦИИ.



ни, с дарами мудрой Афине. Специальные служители тянули упиравшихся жертвенных животных. Шествие сопровождали музыканты. Следом гарцевали молодые всадники, которым предстояло по окончании церемонии состязаться в ловкости. А дальше возбужденная, радостная толпа горожан. И распорядители, пытавшиеся навести порядок.

По широкой дороге с пологой, западной стороны Акрополя процессия поднималась к Пропилеям — парадным воротам с колоннадой. В центре — широкая, торжественная лестница. По бокам — узкие проходы. Левое, северное крыло Пропилей занимало обширное прямоугольное помещение, где висели лучшие картины древнегреческих живописцев, принесенные в дар богине. Позже зал назвали «Пинакотекка» (хранилище досок с живописью).

Справа, чуть в стороне, у самого обрыва скалы — маленький, построенный Калликратом, изящный храм богини Победы — Нике, даровавшей городу успех в войне с персами. Древнегреческий писатель Павсаний, живший во II веке нашей эры, рассказывает, что жители города специально изобразили богиню без крыльев, чтобы она не смогла улететь из Афин...

Но вот процессия втянулась на верхнюю площадку Акрополя, и прямо перед ней, в самом центре, засверкала на солнце огромная статуя Афины-воительницы. Блеск золотого наконечника ее копья заметен далеко окрест. Для кораблей, подплывавших к афинской гавани, он служил путеводным огнем.

Чуть дальше и справа — белоснежный, с раскрашенными барельефами и статуями на фронте массив величественного Парфенона. Но стоило шествию приблизиться к северо-западному углу храма, как возникало чудо: рядом с настоящей процессией горожан на стенах Парфенона двигалась точно такая же толпа афинян, только в мраморе.

Это шествие, запечатленное в раскрашенном камне, создано по замыслу Фидия. Правда, для этого ему пришлось нарушить старые традиции. Дорический ордер разрешал скульптуры на фронтонах и прямоугольные каменные плиты с рельефными или живописными изображениями по самому верху стены — метопы. Метопы обязательно чередовались с триглифами — прямоугольными вертикальными каменными



Плоскость, заполняющую торец двускатной крыши, называют фронтоном. Обычно он бывает треугольный. Часто фронтоны заполняют скульптурными композициями на исторические или мифологические сюжеты.

плитами с продольными врезками — канавками. В храмах ионического ордера стену украшал сплошной рельефный фриз, а метоп и триглифов не было. В Парфеноне гениальный Фидий совместил два канона. Он создал и фриз длиной 160 метров, и поместил метопы с триглифами.

На фризе изображено торжественное шествие Великих Панафиней. Те же девушки, несущие дары, те же жертвенные животные, музыканты и всадники. Мраморные афиняне взирали на своих живых сограждан. Мало того, в шествии на фризе наравне с людьми участвуют и олимпийские боги. В непринужденных позах, расположившись на скамьях, они любят празднеством. «Фриз Парфенона, — писал русский историк искусства Б. В. Фармаковский, — одно из знаменитейших созданий искусства и одно из совершеннейших созданий вообще. Здесь красота, которой будут удивляться все века и народы и которая выходит за пределы места и времени, как красота Девятой симфонии Бетховена или Реквием Моцарта».

Над фризом, в прямоугольниках метоп, изображены крупнейшие битвы, в которых участвовал Тесей, один из древнейших царей города. Тот самый Тесей — победитель страшного Минотавра. Барельефы на метопах и фризе высекали под наблюдением Фидия самые разные мастера. Их имена затерялись в прошедших веках. А вот скульптуры для фронтонов создал сам великий Фидий.

На западном фронте, обращенном к Пропилеям, изображен спор

между Посейдоном и Афиной за право владеть городом. На восточном, главном фронто́не — сцена рождения Афины Паллады. Огромные, пре-вышающие рост человека фигуры из пожелтевшего мрамора поражают и сегодня своей красотой, гармонией, величавым спокойствием.

Когда-то все метопы, триглифы, фигуры на фризе и фронтонах были раскрашены синей, красной и золотой краской и создавали у пришедших к храму радостное, праздничное настроение.

...Пройдя вдоль храма, старейшины города уже приблизились к распахнутой настежь девятиметровой восточной двери. Здесь у жертвенника состоится торжественный обряд передачи жрецам храма нового покрывала богини. Четыре года избранные афинские девушки ткали его в специальном помещении в западной стороне Парфенона. Там, где хранились сокровища города и казна Афинского союза.

Сквозь проем двери спокойно и величаво взирала на торжественную церемонию сама двенадцатиметровая богиня. Скульптор Фидий изготовил ее из слоновой кости и золота на деревянном каркасе. Свыше сорока талантов золота ушло на одежду и вооружение богини. Более тонны драгоценного металла. Убежденный в неповторимости своего творения, мастер позволил себе великую смелость. На щите Афины, где изображена битва с амазонками, скульптор поместил свой портрет: лысый старик, поднявший над головой камень. Рядом — Перикл, воин, замахнувшийся копьем. Только не учел мастер, что толпа не любит высоко взлетевших гениев. Завидует им. Вдобавок ко всему враги Перикла распустили слух, что Фидий присвоил себе часть золота, предназначенного для статуи. Скульптора обвинили в святотатстве и воровстве. Его судили и бросили в темницу. Вероятно, там он и умер в 431 году до нашей эры, когда ему было около 70 лет. А через два года умер от чумы Перикл.

Новые правители города постарались побыстрее уничтожить народо-властие и вычеркнуть из памяти людей имена Перикла и его друга Фидия.

Для Афин наступили трудные годы, и они уже никогда не достигли прежнего расцвета и могущества. Но по-прежнему незыблемо стоял храм. Время и люди щадили его. Даже христиане, искалечившие с радостным иступлением фигуры языческих богов Пергамского алтаря, не тронули Парфенон. Они просто сделали в нем свою церковь. Продолжал жить храм и продолжали из поколения в поколение передаваться имена создателей этого великого каменного чуда. Не тронули храм и завоевавшие Грецию турки. Они устроили в нем мечеть, а рядом воздвигли высокий минарет. Так, несмотря на различные переделки внутри, Парфенон целый и невредимый просуществовал до 1687 года.

В этот год Венецианская республика вела ожесточенную войну с турками. Турецкие войска превратили Афины в крепость. А весь порох укрыли за толстыми мраморными стенами Парфенона. Ранним утром оглушительный взрыв потряс город. Над Акрополем взвился столб огня и дыма. Когда он рассеялся, вместо древнего храма богини Афины высились развалины. Венецианское ядро, случайно пробив крышу Парфенона, взорвало пороховой склад.

Чего не сумел разрушить бессмысленный взрыв, попытался через сто

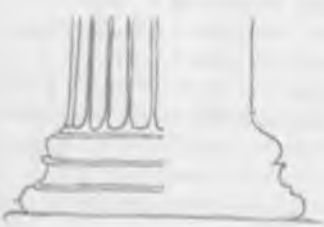
ФРАГМЕНТ КОЖНОЙ СТЕНЫ ХРАМА ЭРЕКТЕЙОН, СОЗРУЖЕННОГО В 421-406 ГГ. ДР. П. Э. В СЕВЕРНОЙ ЧАСТИ АКРОПОЛЯ



В НЕМ ХРАНИЛИСЬ ДРЕВНЕЙШИЕ СВЯТЫНИ ГОРЦДА.



АРХИТЕКТОРЫ ЗАМЕНИЛИ НА КОЖНОЙ СТОРОНЕ ХРАМА ИОНИЧЕСКИЕ КОЛОННЫ ЖЕНСКИМИ ФИГУРАМИ-КАРИАТИДАМИ.



лет сделать образованный лорд Эльджин. Потомок шотландских королей был английским посланником в Константинополе. Подкупив турецких чиновников, он выхлопотал разрешение вывозить из Греции различные произведения искусства. Десятки рабочих стали варварски выламывать метопы и уцелевшие куски фриза, снимать с фронтонов украшавшие их статуи. Похищенные сокровища погрузили на корабль и отправили в Лондон. От англичан не отставали и французы. Посол Франции в Турции Шуазель-Гуфье тоже похитил несколько рельефов Парфенона. Сегодня 12 огромных мраморных богов, покалеченных взрывом и временем, 15 метоп и 56 плит фриза хранятся в огромном зале Британского музея. Тысячи людей приходят сюда, чтобы увидеть шедевры мирового искусства. А уходя, навсегда уносят с собой память об увиденном и пережитом.

Уже в XIX веке греческое правительство попыталось насколько возможно восстановить рухнувшие колонны и разбитые метопы Парфенона. И свершилось чудо. Искалеченный людьми и стихиями древний храм снова стал местом паломничества сотен и тысяч людей. К подножию Парфенона приезжают со всех концов света, чтобы насладиться истинной гармонией, истинной красотой, величием человеческого гения.

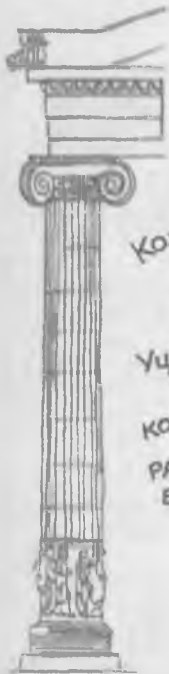
Сторожа Акрополя рассказывают, что раз в неделю рано утром к подножию Парфенона два грузовика привозят осколки мрамора. Туристы увозят их как сувениры, как память о встрече с удивительным и прекрасным. Вот уже две с половиной тысячи лет Парфенон потрясает наше воображение. «Эти развалины,— замечает архитектор Л. Буров,— еще хранят отблеск Прометеева огня, который светил их создателям и горел в сердцах всех великих людей, внесших свою лепту в великое здание мировой культуры».

## ИНТЕРЛЮДИЯ

Древние насчитывали в мире семь великих чудес. Семь повсеместно известных произведений ваяния и зодчества, превосходивших все другие своею красотой и колоссальностью. И хотя многие уже не существуют, но память о них живет и поныне. Вот они:

1. Пирамиды египетских фараонов.

2. Висячие сады вавилонской царицы Семирамиды. На толстых столбах высотой 25 метров была сооружена огромная платформа площадью



КОЛОННА ХРАМА АРТЕМИДЫ ЭФЕССКОЙ

УЦЕЛЕВШАЯ  
БАЗА  
КОЛОННЫ  
РАВНА  
В ДИАМЕТРЕ  
3М.



ХРАМ АРТЕМИДЫ В ЭФЕСЕ  
БЫЛ СООРУЖЕН  
В VI в до нашей

ЭРЫ. ГИГАНТСКОЕ  
ЗДАНИЕ БЫЛО ПОСТРОЕНО  
ИЗ ИЗВЕСТНЯКА И  
МРАМОРА.



СО ВСЕХ СТОРОН  
ХРАМ БЫЛ ОКРУЖЕН  
ДВУМЯ РЯДАМИ  
ОГРОМНЫХ КОЛОНН.  
ДРЕВНИЕ ГРЕКИ  
НАЗЫВАЛИ ТАКОЙ ТИП  
ХРАМОВ ДИПТЕРАМИ.

около 1000 квадратных метров. В специально насыпанном слое земли на платформе росли цветы и небольшие деревья. Сад на столбах был сооружен в IX веке до нашей эры и разрушен парфянами в 126 году до нашей эры.

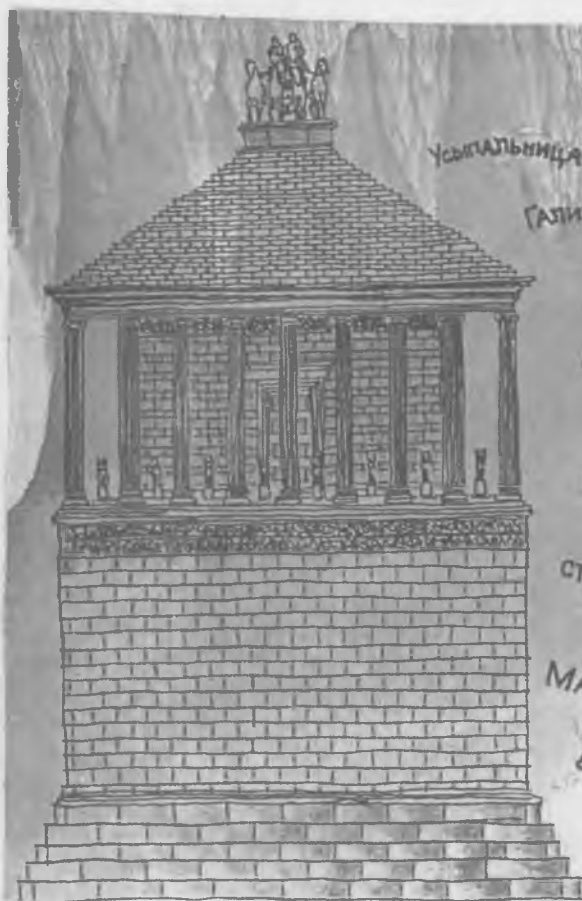
3. Храм Артемиды в Эфесе. Огромное сооружение длиной 142 метра и высотой свыше 18 метров. Честолюбец Герострат, желая обесмертить свое имя, сжег его в 356 году до нашей эры.

4. Статуя Зевса работы Фидия для храма на Олимписе. На золотом троне сидел гигант, в восемь раз превосходивший ростом обычного человека. Переброшенный через плечо золотой плащ прикрывал бедра и ноги бога, открывая грудь из слоновой кости. Говорили, что если бог внезапно встанет с трона, он своим движением разрушит храм. По велению византийского императора эта статуя была

перевезена в Константинополь. Там она и сгорела в один из сильных пожаров.

5. Надгробный памятник царя Мавсола в Галикарнасе. Был построен в середине IV века до нашей эры. Памятник состоял из двух ярусов. Нижний — большой четырехугольник без окон, где находилась гробница. Верхний — храм-периптер, то есть обнесённый колоннадой. Над храмом высилась пирамида в 24 ступени, увенчанная четырехконной колесницей — квадригой. Высота памятника вместе с пирамидой достигала свыше 40 метров. Вокруг храма и между колоннами были установлены многочисленные статуи.





Усыпальница Мавзола, правителя  
Галикарниса.

Она была построена  
зодчими Пифеем  
и Сатиром в 353 г. до н.э.  
Сооружение было столь  
величественно и краси-

во, что стои поры все

усыпальницы  
стали называться Мавзолеями.  
Сохранились

статуи самого  
Мавзола, его жены Артемисии  
и коня из квадриги,  
венчавшей здание.

Высота мраморного коня  
равна 3 м.

Почти полторы тысячи лет памятник поражал воображение людей своей торжественностью и красотой. Лишь землетрясение разрушило его в средние века, но с той поры величественные надгробные сооружения люди называют мавзолеем.

6. Колосс Родосский. Любую большую статую древние греки называли «колоссом». В 280 году до нашей эры ваятель Харес отлил из бронзы фигуру бога Солнца — Гелиоса высотой 32 метра. Статуя стояла у входа в Родосскую гавань. В 224 году до нашей эры землетрясение повалило ее. Только в VII веке нашей эры обломки статуи были проданы на переплавку. Для их перевозки понадобилось 900 верблюдов.

7. Маяк, воздвигнутый при входе в Александрийский порт в конце III века до нашей эры. На двадцатиметровом основании высилась восьмигранная мраморная башня. Каждая грань соответствовала направлению господствующего ветра. Купол башни венчал бронзовое



За свою красоту  
и невиданную  
высоту  
его считали  
одним из  
чудес  
света.



На острове  
Фарос,  
который соединял  
ся с Александрией  
насыпной  
дамбой,  
архитектор  
сострат Книдский  
построил  
знаменитый  
маяк  
высотой  
более 100м.

изваяние царя морей — Посейдона. Внутри башни была система зеркал, и, когда в куполе зажигали огонь, они усиливали его свет. Сигнал маяка виден был за шестьдесят километров. Изображение маяка можно встретить на древних монетах, а арабский путешественник XIII века даже оставил его описание. Но в XIV столетии сильное землетрясение разрушило это уникальное сооружение.

Итак, из семи чудес света пять — памятники архитектуры. Три из них — творения древнегреческих зодчих. А две скульптуры тоже созданы древнегреческими мастерами. Вот каковы сила и влияние древнегреческого, или, как мы иногда говорим, античного, искусства.

Ученые обычно делят историю и искусство Древней Греции на следующие периоды: Эгейская культура — III тысячелетие до нашей эры — XII век до нашей эры. Это эпоха острова Крит, чью цивилизацию открыл англичанин Эванс только в 1900 году. Это искусство Микен, открытое немцем Шлиманом в 1876 году.

Гомеровский период — XI — VIII века до нашей эры.

Архаический период — VII — VI века до нашей эры. Время, когда в архитектуре на полуострове Пелопоннес родился дорический стиль, а в греческих городах на побережье Малой Азии родился ионический.

Классический период — V век — первая, вторая трети IV века до нашей эры. Именно во второй половине V века в Афинах правил Перикл, работал великий Фидий, был построен Парфенон.

Эллинистический период. Он начинается фактически с весны 334 года до нашей эры, когда, покорив всю Грецию, двадцатидвухлетний Александр Македонский переправился со своим войском через Геллеспонт. Во главе 30 тысяч пехотинцев и 5 тысяч всадников он отправился завоевывать мир. Десять лет продолжались его походы. Был покорен Египет, разгромлена могущественная персидская держава. Греческие воины прошли сквозь Среднюю Азию. Спустились в Индию. И повсюду Александра сопровождали греческие архитекторы, скульпторы, живописцы, философы. Армия несла смерть, разрушения, рабство. Ученые и художники несли свет классического греческого искусства.

Держава Александра после его смерти моментально распалась. Но продолжало свою жизнь в основанных им городах греческое искусство. Восприняв все лучшее, что было в культурных традициях покоренных земель, оно на несколько веков стало своим для Передней Азии, Северного Египта.

Это новое, обогащенное греческое искусство ученые называют эллинистическим. Оно создало свои удивительные произведения. В том числе два из семи чудес света — колосс Родосский и Александрийский маяк. В эпоху эллинизма высечена из мрамора знаменитая фигура богини победы — Нике Самофракийская, которая теперь хранится в Париже, в Лувре. В это же время был создан прославленный на весь мир Пергамский алтарь.

Эллинистическое искусство послужило фундаментом для архитектуры, живописи и скульптуры императорского Рима.





## ПАНТЕОН

**Д**ревние греки любили поэзию. Древние римляне — чеканную прозу. Греки предпочитали трагедию. Римляне — комедию и фарс. Древние греки придумали всенародные состязания в силе, ловкости, скорости — Олимпийские игры. Римляне — жестокие, кровавые игры гладиаторов. Отважные греки собирали в дни опасности народное ополчение, чтобы защитить родную землю. Римляне создали постоянную регулярную армию. Не случайно величайший римский поэт Вергилий восклицает:

— Римлянин, помни: властно народами править —  
Вот искусства твои...

Мерный шаг закованных в панцири римских легионов слышала Северная Африка, Передняя Азия и почти вся Западная Европа. Легионы оставляли после себя мощные дороги, водопроводы, четко распланированные военные лагеря. Из них потом выросли города и даже столицы современных государств — Париж, Вена, Лондон.

Водопроводы-акведуки и дороги продолжают жить сегодня. Древнейшая дорога — Аппиева, под Римом, построена в 312 году до нашей эры. Когда-то по ней радостно маршировали отряды восстановших под водительством Спартака. После подавления восстания побежденные были распяты на крестах, установленных вдоль дороги. Сегодня рядом с древней Виа Аппиа натянутой струной протянулась новая широкая автострада, соединяющая аэропорт Чампино с Римом. И мчатся по ним, обгоняя друг друга, современные мощные автомобили.

Из Чампино по Виа Аппиа, никуда не сворачивая, можно доехать до центра древнего Рима. До его величественных развалин. За несколько десятков минут перенестись на девятнадцать столетий назад.

Уже тогда, по утверждению историков, Рим был гигантским городом, столицей мира. В нем проживало более полутора миллионов человек. Столько же, сколько живет сегодня в столице Австрии — Вене. Город называли «стоязычным». На его улицах слышна была речь египтян и нубийцев, парфян и греков, иудеев и даков, фракийцев и уроженцев Пиренейского полуострова. В разных местах стояли храмы иноземным богам. Рим никого и ничего не боялся. Он принимал всех и все. Свидетель величия города, историк Плиний писал: «В Риме можно было вблизи рассмотреть произведения всего мира: испанскую шерсть и китайский шелк, художественные пестрые стекла и тонкое полотно из Александрии, вино и уст-

риц с греческих островов, сыр с Альп и морскую рыбу с Черного моря. В магазинах и лавках лежали целебные травы из Сицилии и Африки, арабские пряности и благовония, жемчуга с отмелей Бахрейнских островов и смарагд из уральских рудников, куски драгоценного дерева с красивыми прожилками, растущего на Атласе, и гигантские пласты и плиты цветного мрамора, который ломали в горных цепях различных провинций».

Гигантский человеческий муравейник не утихал ни на минуту. Римский поэт Гораций жаловался на непрерывный шум, продолжавшийся днем и ночью, на тесноту и давку на улицах города. Лишь только начинало светать, как раздавались крики булочников, мясников, продавцов молока, протертого гороха, дымящихся колбас. Их выкрики заглушали скрежет и грохот проезжавших телег, громкие молитвы многочисленных языческих жрецов, скрежет и уханье механических пил и молотов, крики носильщиков, визг детей, ссоры гуляк.

Вся эта страшная какофония еще многократно усиливалась узкими, похожими на коридор улицами. Ширина их не превышала шести метров. А по сторонам высились пяти- или шестизэтажные жилые дома — инсулы. По указу императора Августа высота домов, стоявших вдоль улицы, не должна была превышать 70 римских футов, или 20,72 метра.

Первые этажи отдавались галереям, где можно было укрыться от дождя и палящего солнца, где размещались бесчисленные лавки, таверны, мастерские. В последующих этажах находились жилые покои из одного, двух или трех небольших помещений. Древний Египет и Греция не знали таких «высотных» домов. Это изобретение римлян. Стало оно возможным только благодаря одному из трех великих римских открытий в архитектуре.

Первое из них — «римский бетон».

Египтяне, ассирийцы, греки тщательно отесывали прямоугольники камней, чтобы плотно подогнать их друг к другу. Этот метод, требующий много времени и труда, не устраивал воинственных и практичных римлян. Возводить прочные и надежные крепости и оборонительные сооружения в покоренных землях следовало быстро. И тогда римляне придумали бетон. Свой, римский. Насыпав слой камней, они заливали его раствором извести с вулканическим пеплом — пуцолланой. Потом трамбовали и давали застыть. Затем снова насыпали новый слой камней и опять заливали раствором. Такое строительство не требовало опытных мастеров. А застывший бетон не боялся непогоды и времени. До наших дней сохранились в Риме торговые склады длиной в полкилометра, сооруженные из римского бетона две с лишним тысячи лет назад.

Грубую поверхность бетона можно было облицовывать мраморными плитами, тесаными камнями или слоем специальной штукатурки — гипса-стуко. И здание сразу же обретало нарядный торжественный вид. Открытие бетона стало революцией в строительной технике.

Второе великое открытие римлян рождено также их практичностью и деловитостью.

Водопроводы, или по-латыни «акведуки», известны с глубокой древности. Для снабжения городов и крепостей питьевой водой прокладывали под

землей глиняные трубы от ближайших источников. Или строили длинные стены с желобом наверху, по которому текла свежая прохладная вода с гор. Порой водопроводные «стены» вытягивались на многие километры, перешагивая овраги и канавы. Поначалу возводили такие стены и древние римляне. Но потом сообразили, что если делать в стене проемы, то строить ее можно быстрее и дешевле. Меньше потребуется камня, меньше времени на кладку. Строительная практика показывает, что полукруглый свод выдерживает большую тяжесть, чем прямоугольный. Так римляне изобрели арку.

Самые древние известные нам римские арки сооружены в акведуке 144 года до нашей эры. Они шириной всего шесть метров. Еще недостаточно строительного опыта. Но проходит меньше ста лет, и ширина арки достигает 16 метров. А в 62 году до нашей эры в Риме сооружают мост через Тибр, пролет одной арки которого достигает 24,5 метра. Почти в полтора раза больше арки Генерального штаба на Дворцовой площади в Ленинграде, сооруженной К. Росси в 1829 году. Остается только восхищаться инженерными расчетами римлян.

Примерно с этого времени арка становится неотъемлемой принадлежностью всей римской архитектуры. С этих пор начинается и ее торжественный марш через века и страны. Арку можно встретить в крепостной стене и жилом доме, в старинном храме и театре, в путепроводе и стадионе. Но римляне создали еще одну, особую арку. Триумфальную или мемориальную. Отрезок мощной стены, украшенной барельефами, колоннами, фризом и карнизом с одним или тремя проездами. Все элементы греческого коринфского ордера. Но чуть массивнее и тяжеловеснее.

Такие арки римляне возводили в честь знаменательных событий или для прославления своих правителей и полководцев. На многие века это стало традицией почти во всех европейских странах. В России триумфальные арки появились при Петре I. И сегодня мы можем любоваться такими арками — в Москве на Поклонной горе (раньше она стояла около Белорусского вокзала) и в Ленинграде у Московской и у Нарвской застав. Эти арки были сооружены в XIX веке в честь возвращения победоносных русских войск после разгрома наполеоновской армии.

Самая древняя из сохранившихся триумфальных арок была построена в 25 году до нашей эры в честь основания города-крепости Аоста на севере Италии. Для людей, наделенных воображением, встреча с памятником старины всегда интересна и необычна. Вдруг как бы протягиваются незримые нити, связывающие далекое прошлое с настоящим, и возникают почти зримые картины из жизни давным-давно ушедших лет. Так и арка в Аосте способна многое поведать о событиях своего времени. Она не просто памятник победе Древнего Рима. Она свидетельница рубежа двух знаменательных эпох: конца республики и начала Римской империи.



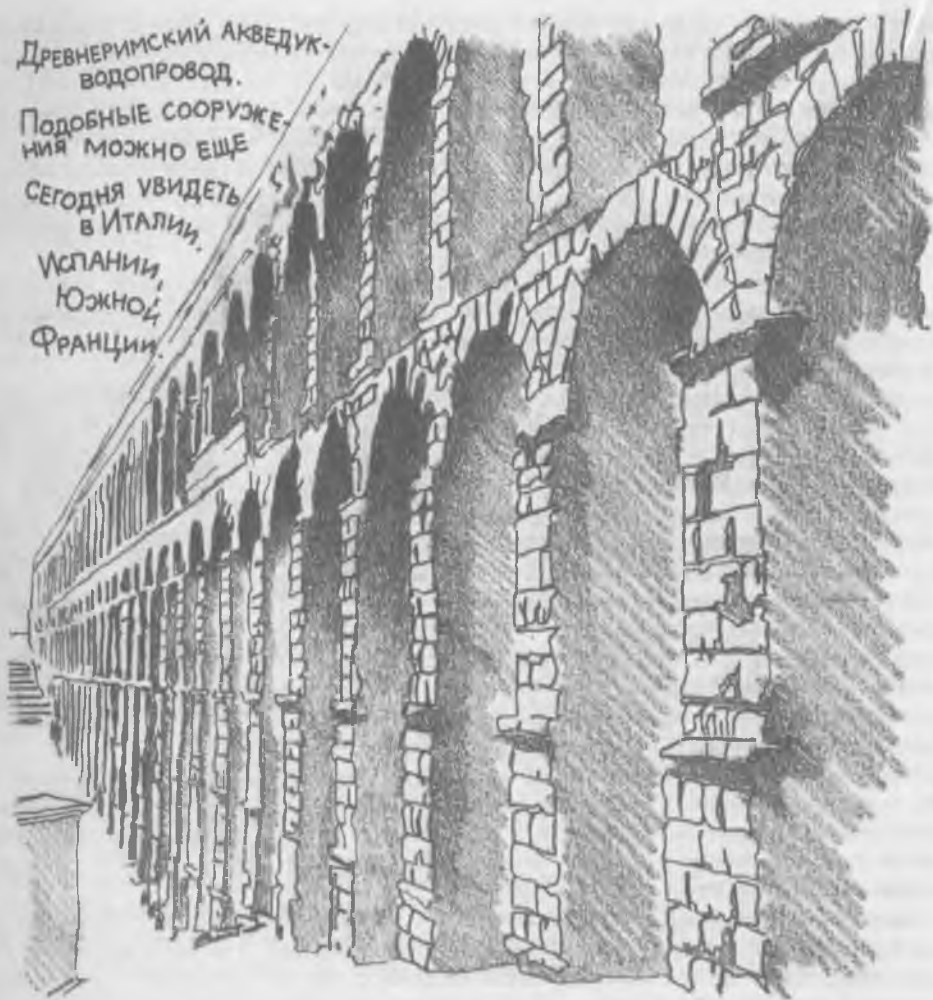
Древнеримский акведук-  
водопровод.

Подобные сооруже-  
ния можно еще

сегодня увидеть  
в Италии,

Испании,  
Южной

Франции.



Арку построили по распоряжению внучатого племянника Юлия Цезаря и его наследника Октавиана. Именно к этому моменту он захватил в свои руки всю возможную власть в Риме и получил титул — Август, то есть «возвеличенный богами». А один из месяцев года был в честь его назван «августом». Правителя стали изображать в виде бога. Одна из таких статуй Августа в образе Юпитера хранится теперь в Ленинграде в Эрмитаже.

Октавиан первым утвердил в Риме основы монархии, но, будучи человеком разумным и осторожным, сохранил при этом республиканскую «внешность». Даже «храмов в свою честь,— как пишет его биограф Светоний,— он не позволял возводить... кроме как с двойным посвящением — ему и богине Роме (богине города Рима)».



Арка, сооруженная в 81 г. н.э. в честь  
триумфа императора Тита. Ее пролет  
равен 5,55 м.

В России первые триумфальные арки появились  
при Петре I.



Именно Октавиан Август начал то великое строительство императорского Рима, чьи развалины потрясают наше воображение сегодня. Он любил с гордостью повторять, что «получил Рим кирпичным, а оставит его мраморным».

Великая перестройка древнего города требовала талантливых зодчих. Триумфальная арка в Аосте — современница знаменитого архитектора и инженера древнего мира Витрувия. Он написал обширный трактат «Десять книг об архитектуре», из которых до наших дней дошли первые семь и отрывки из девятой. Впервые напечатанный в 1497 году в Венеции, трактат был переведен на многие языки. В начале XVIII века труды Витрувия по просьбе Петра I начали переводить на русский язык. Однако

полный текст был напечатан в Петербурге только в 1792 — 1797 годах, уже в переводе русского просветителя, путешественника, литератора Ф. В. Каржавина.

Труды Витрувия — единственный источник, из которого мы можем почерпнуть сведения об архитектуре и строительном искусстве классической древности. Вот о чем может поведать даже при беглом знакомстве старая триумфальная арка. Но рассказ о ней мы начали с того, что была она вторым важным открытием римлян в архитектуре. А всего открытий, как уже говорилось раньше, было три. Какое же последнее?

Представьте себе, что много, допустим десять или двадцать, арок поставлены вплотную одна за другой. Получится коридор или туннель с полукруглым потолком. Такое перекрытие называется свод. Теперь разрежем арки вертикально точно посередине и эти половинки поставим вплотную друг к другу так, чтобы наружные стены описали полный круг, как дольки апельсина, разрезанного горизонтально. Тогда получим наверху купол. Вот именно купол и был третьим великим открытием римлян.

Впервые его стали применять при строительстве терм — бань. Бани всегда были излюбленным местом времяпрепровождения римлян. Помимо бассейнов с горячей и холодной водой при термах существовали залы для отдыха, для гимнастических занятий и даже библиотеки. Первые общественные термы построил в Риме все тот же Октавиан Август. Воду подавали по новому гигантскому акведуку, поражавшему своими размерами, практической трезвостью и точностью инженерных расчетов. Его «каменные громады, — по мнению римского государственного деятеля, военного теоретика и писателя Юлия Фронтинана, — нельзя сравнивать с бесполезными пирамидами Египта или с самыми прославленными, но праздными сооружениями греков». Сколько тщеславия, сколько презрения к другим народам. И вместе с тем именно в



План ПАНТЕОНА,  
СОУРУЖЕННОГО ЗОДЧИМ  
АПОЛЛОДОРОМ ОКОЛО  
125г. н.э.



этих словах ключ к пониманию всей архитектуры императорского Рима: полезность, расчет, величие.

Строительством терм руководил друг и зять Августа консул Агриппа. Он же возвел рядом с банями, почти вплотную к ним, храм Юпитера-Мстителя в честь победы Октавиана над Марком Антонием и Клеопатрой. Битва произошла второго сентября 31 года до нашей эры у мыса Акций в Ионическом море. 260 легких кораблей под командованием Марка Агриппы наголову разбили объединенный флот Антония и Клеопатры из 230 тяжелых боевых судов.

Через четыре года после победы строительство храма было завершено. Огромный, круглый, он был увенчан плоским куполом. Первый в истории архитектуры купол на здании храма.

Историки Рима свидетельствуют, что перенаселенный город регулярно страдал от ужасных пожаров. При наследнике Августа, императоре Тиберии, Рим горел в 27 году. Потом в 37 году нашей эры. Грандиозный пожар, длившийся девять дней, вспыхнул в 64 году при императоре Нероне. Пострадал Рим от огня при императоре Тите в 80 году нашей эры. О бесчисленных мелких пожарах очевидцы даже не упоминают. И вполне естественно, что за сто лет своего существования храм, сооруженный консулом Агриппой, совсем обветшал, стал хрупким и непрочным. Перестроить его решил тринадцатый после Августа император — Публий Элий Адриан.

Разумный администратор и хороший полководец, Адриан очень любил искусство и в первую очередь архитектуру. Еще не будучи императором, а только правителем Афин, он завершил сооружение гигантского храма Зевса, высота колонн которого достигала 20 метров. А став императором, он повелел соорудить в окрестностях Рима грандиозную виллу, где воспроизвели все известные тогда архитектурные стили.

Для восстановления храма Юпитера император пригласил прославленного зодчего Аполлодора из Дамаска. Великолепный инженер и математик, он уже к тому времени построил мост через Дунай, термы и грандиозный форум Траяна с уцелевшей до наших дней триумфальной колонной Траяна. Высота ее почти 40 метров. Для сравнения напомним, что Александровская колонна на Дворцовой площади в Ленинграде, построенная семнадцать веков спустя, поднялась (включая фигуру ангела) на 47,5 метра.

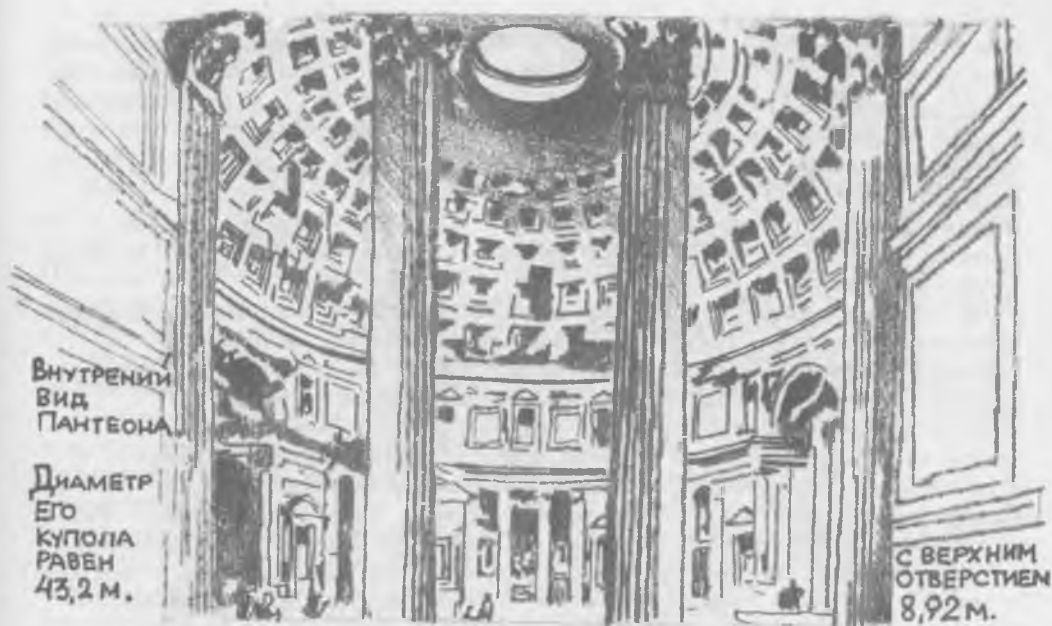
Многие десятилетия ученые спорили на тему: что сделал Аполлодор — отреставрировал храм Августа или построил новый, повторив форму старого. Теперь, после тщательных исследований, все пришли к единому выводу: построил новый. И тем обессмертил себя.

Когда-то перед храмом расстилалась длинная прямоугольная площадь. Замыкал ее мощный широкий портик, где 16 колонн в три ряда (первый — 8 колонн, второй и третий — по 4 колонны) несли тяжесть огромного треугольного фронтона. Площадь и портик как бы скрадывали впечатление, что храм круглый. И, только пройдя сквозь распахнутые бронзовые двери, человек оказывался в удивительном пространстве. Подобного нет ни в одном здании мира. Человек попадал внутрь огромного шара из воздуха и света. Да, да, именно шара, способного свободно вместить десятиэтажный дом. Диаметр круглого храма и его высота от пола до верхней точки купола одинаковы — 43,2 метра. Сам купол внутри равен половине шара. На его вершине огромное круглое отверстие диаметром почти девять метров. Врывающийся в него луч света еще сильнее подчеркивает материальность шарового пространства.

Через шестнадцать с половиной веков французский архитектор Клод Никола Леду, современник Великой французской революции, создавая проект «идеального города Шо», замыслил построить огромное здание в виде шара. Символ логичности, разумности и справедливости мира. Но проект был только опубликован и не воплощен в жизнь. Так и осталось внутреннее помещение древнеримского храма единственным и неповторимым по сей день. А купол вплоть до конца XIX века был самым большим в мире.

Император Адриан посвятил этот чудесный храм всем главнейшим богам Рима. Поэтому и стали называть его Пантеон, что по-древнегречески означало «храм всех богов». В огромных нишах величаво восседали Юпитер, Марс, Венера, Рома. Всего ниш — семь. Самая большая, самая главная находится прямо против дверного проема. А чтобы не нарушать ощущение круга, ниши отделены от зала мраморными коринфскими колоннами. Но если внимательно приглядеться, то неожиданно понимаешь, что это вовсе не ниши, а традиционные римские арки. Только заложенные с наружной стороны. И входная дверь тоже арка.

Над нишами начинался второй ярус. Меж полукружиями больших арок первого яруса архитектор поместил полукружия маленьких арок. Они принимали на себя распор больших и укрепляли всю конструкцию. А еще выше круглилась над головой полусфера бетонного свода. Для прочности свод сделан кессонным — из прямоугольных углублений с четко выступающими стенками-ребрами. Всего пять рядов кессонов. Нижние самые



ВНУТРЕННИЙ  
ВИД  
ПАНТЕОНА

ДИАМЕТР  
ЕГО  
КУПОЛА  
РАВЕН  
43,2 м.

С ВЕРХНИМ  
ОТВЕРСТИЕМ  
8,92 м.

большие. И бетон здесь с крупной галькой. Особо прочный. Верхний ряд самый маленький. А бетон в нем без камней. Легкий.

Даже такой облегченный купол все же очень тяжел. Чтобы стены Пантеона выдержали его вес, архитектор сделал их толщиной в шесть метров. Но человек, находящийся внутри храма, этой мощи не ощущает. Ниши и арочки второго яруса делают стену как бы обычной. Так зодчий из Сирии, достигнув чисто зрительных эффектов, сумел вместе с тем построить очень прочное здание, простоявшее, несмотря на пожары, войны и землетрясения, уже почти девятнадцать веков.

В начале VII века нашей эры из Пантеона вынесли все статуи языческих богов и превратили его в христианскую церковь. А в 1520 году здесь похоронили великого художника и архитектора эпохи Возрождения Рафаэля Санти, автора знаменитых росписей дворца Ватикана и прославленной на весь мир картины «Сикстинская мадонна».

Тысячи людей приходят сюда, чтобы осознать «чудо Пантеона». Переступив порог, они вначале как бы растворяются в этом дивном пространстве, испытывая внутреннюю радость приобщения к некоему покою, величию, гармонии. А потом спешат в левый дальний край Пантеона, где находится скромная могильная плита. Здесь похоронен Рафаэль. На плите всегда лежат свежие цветы. Это дань уважения и признательности тем, кто дарит нам красоту и пробуждает в нас самые лучшие, самые благородные чувства.

## ИНТЕРЛЮДИЯ

«Свободой Рим возрос, а рабством погублен».

Это — заключительная строка стихотворения А. С. Пушкина «Лицинию». Написано оно в 1815 году. Поэту еще шестнадцать лет. Впереди год учебы в Лицее. Потом ссылка в Кишинев, Одессу, Михайловское. Впереди все гениальные творения. Женитьба. Дуэль. Смерть. Можно только поражаться, как подросток лаконично и точно сформулировал всю историю Рима.

К III веку нашей эры рабовладельческая система начала испытывать сильные потрясения. Труд людей, которых насильно заставляли работать, оказался экономически невыгодным. Недовольными политикой государства стали городская беднота, разорявшиеся крестьяне и ремесленники, многочисленные бывшие солдаты, из-за ран и возраста непригодные для службы в армии. Вспыхивали восстания в покоренных провинциях, мечтавших о независимости. Не прекращалась жестокая политическая борьба за власть в самом Риме.

Тяжелое внутреннее положение осложнилось военными поражениями и наступлением «варварских», как говорили римляне, народов с востока и севера. Империя напоминала огромный перегретый котел, готовый вот-вот взорваться. И, как это бывает в сложные противоречивые времена, люди стали искать ответ на вопрос: почему так получилось?

Увы, ни тогдашняя наука — философия, ни официальная римская религия ответа дать не могли. Тогда люди начали искать новую религию. Так тоже всегда бывает, когда старая вера ничего объяснить уже не может.

Новой религией оказалось христианство. Сначала оно стало верой беднейшей части населения и рабов, жизнь которых во всех уголках империи была одинакова. Верой в неминуемое крушение старого мира и рождение нового, где люди будут равны. Убедением, что те, кто на земле живет плохо, будут счастливы в загробном мире, а богачи и угнетатели будут испытывать на том свете адские мучения.

Убедившись, что христианство становится все сильнее и сильнее, римские императоры сначала прекращают гонения на новую религию, а потом даже пытаются привлечь ее на свою сторону. Может, именно она позволит духовно сплотить империю и тем самым спасти ее.

Христианские пастыри, в особенности епископы — наставники крупнейших общин: римской, каппадокийской, александрийской, антиохийской, охотно пошли навстречу протянутым рукам императоров. Им тоже был выгоден этот союз. Укреплялась сила религии. Росло число верующих. Увеличивались доходы. В результате в 311 году нашей эры император Галерий признал христианскую религию легальной. Христианам разрешалось исповедовать свою веру, однако с условием, «чтобы они не делали ничего противного общественному порядку». Правительственным указом 341 года было запрещено языческое богослужение и в особенности жертвоприношения. И наконец, в 380 году император Феодосий провозгласил христианство

единственной религией всей Римской империи. Это решение отвечало пожеланиям большей части населения. Обещанное христианством блаженство на том свете имело особую притягательную силу для жителей империи, измученных непомерными налогами, произволом властей и вечным страхом перед нашествием варваров.

Через 13 лет после объявления христианства легальной религией, в 324 году, в Риме начали строить огромный храм в честь святого Петра — верного ученика Христа и первого римского епископа. Площадку для постройки выбрали прямо над местом казни Петра. Возведенный храм простоял вплоть до 1506 года, когда его разрушили и стали возводить новый, еще более величественный.

Для нас важно, что внешний облик первых христианских храмов сложился очень быстро. Было разрешено строить церкви двух типов.

Первый — дом для общих молитв — базилика. Большое вытянутое в длину здание, разделенное внутри колоннами на три или пять пролетов — нефов, или, как их еще называют, кораблей. Вход в здание, как и в античных храмах, был с восточной стороны. А с западной делался многоугольный или полукруглый выступ — апсида. В апсиде помещался алтарь. (Апсида существовала уже в гражданских базиликах Древнего Рима. Обычно там стояла статуя императора. А в судебных зданиях располагались судьи.) Перед алтарем — выдвинутая в храм площадка, где во время молитвы находились священнослужители и певчие — хор.

Второй тип — многоугольные или круглые в плане небольшие здания — ротонды, увенчанные небольшим куполом. Их обычно строили или над могилой прославившегося христианского мученика или возводили рядом с базиликой для церемонии крещения новообращенного. Тогда круглый храм называли баптистерий. В первые века христианства не принято было, как утвердилось позже, крестить человека во младенчестве. Церемония крещения являлась одновременно и отпущением всех ранее совершенных грехов. Поэтому многие, самые практичные и хитрые, старались креститься как можно позже. Порой перед самой смертью.

Верующий, не принявший еще крещения, назывался «оглашенный», то есть имя его как христианина было оглашено публично в базилике. Но существовало правило: не принявшие крещения не имели права находиться в базилике во время молитвы. Они должны были стоять в специальном помещении у входа — нартексе, или притворе.

Внешне базилики и баптистерии выглядели строго и подчас даже сурово. Зато внутри торжествовали цвет и роскошь. Сияние мрамора, блеск мозаичных узоров под ногами верующих, таинственное мерцание смальты в апсиде за алтарем, квадраты росписей и мозаик на стенах и над аркадой. Христианская религия не уберегла Рим от пожаров и разграблений пришлыми народами. Не спасла его от окончательной гибели. В 476 году западная Римская империя перестала существовать. Но продолжали свою жизнь рожденные христианами типы зданий — базилики и баптистерии.





## СОФИЯ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКАЯ



Одиннадцатого мая 330 года знать Римской империи торжественно праздновала рождение нового города на западном, холмистом берегу Босфора.

За шесть лет до этого события единоличным правителем стал Константин. Его мать была дочерью трактирщика из современного югославского города Ниш. Может, поэтому он не испытывал уважения к Древнему Риму. Сначала Константин попытался перенести столицу империи в город Трир в Германии, потом в Милан, Салоники, даже в Ниш. В конце концов он решил построить для себя совсем новый город и назвать его Новым Римом.

Подниматься Новому Риму предстояло не на пустом месте. Почти тысячу лет существовало здесь греческое поселение Византий. Но странное дело, новый город после смерти его строителя назвали Константинополем, а новое могущественное государство, просуществовавшее свыше одиннадцати веков, стали называть по имени исчезнувшего греческого городка — Византией.

Для украшения новой столицы Константин ничего не жалел. Из Греции и Италии сюда свозили все лучшие произведения искусства. Только на сооружение городских стен и водопровода истратили около десяти тонн золота.

Ко времени, о котором пойдет рассказ, то есть через два столетия после основания, Константинополь считался самым большим и самым богатым городом мира. По расчетам ученых, число его жителей порой достигало 700 тысяч человек. Известно, что, помимо десятков каменных общественных зданий, в городе насчитывалось 4488 каменных жилых домов. Восемь общественных и 153 частных бани, 20 общественных и 120 частных хлебопекарен. Пять боен. Церкви, рынки, театры, водопроводы, фонтаны.

Центром города был огромный императорский дворец, сам напоминавший небольшой городок. Он стоял лицом к главной площади — Августеон. А вокруг площади разместились ипподром, дворцы знати и главный храм государства во имя святой Софии. Тут же неподалеку находился университет, основанный в 425 году, и библиотека, где хранилось 150 тысяч томов.

На золотом византийском троне восседал тогда семнадцатый по счету император Юстиниан. О нем самом, о его царствовании мы хорошо



знаем благодаря уцелевшим трудам его придворного историка Прокопия.

Юстиниан родился в Македонии, в маленькой глухой деревушке. На трон взшел уже немолодым человеком. В 45 лет. Жена его Феодора родилась в семье смотрителя зверинца и многие годы была цирковой актрисой. Непомерное властолюбие и подозрительность — вот отличительные черты этой умной и хитрой пары.

В годы правления Юстиниана в Константинополе вспыхнуло самое большое народное восстание. Оно получило название «Ника!» по кличку паролок восставших — «Побеждай!». Восстание началось 11 января 532 года и длилось восемь дней. Летописи сохранили свидетельства о панике,

царившей во дворце, о страхе, охватившем императора. Все же Юстиниану удалось подавить бунт. И сделал он это с великой жестокостью.

Центр Константинополя в дни восстания был разрушен и сожжен. «Город представлял собой груды чернеющих развалин, как на Липари или около Везувия; он был наполнен дымом и золою; всюду распространившийся запах гари делал его необитаемым, и весь вид его внушал зрителю ужас, смешанный с жалостью». Так писал очевидец.

Пожалуй, только император радовался, взирая на эту ужасную картину. Пепелище напоминало ему о победе над восставшими. А разрушения наконец-то открывали путь для строительства

зданий еще более пышных и торжественных, чем возводили его предшественники. В первую очередь велено было построить новый храм святой Софии. И не просто большой дом для молитв, а великолепное здание, где император иногда будет встречаться со своим народом. Церемониал этих встреч Юстиниан разработал лично.

Возведение храма поручили двум лучшим ученым мастерам. Историк Прокопий так написал о них: «Анфимий из Тралл, в искусстве так называемой механики и строительства самый знаменитый не только из числа своих современников, но даже из тех, кто жил задолго до него... Вместе с ним работал другой архитектор, по имени Исидор, родом из Милета, во всех отношениях человек знающий...»

Зодчим предстояло совместить несовместимое. Строгую величавость дома для молитв с роскошью парадных дворцовых зал. Юстиниан потребовал, чтобы в храме было большое свободное пространство, где, в окружении сотен священнослужителей и придворных, под звуки торжественных песнопений и ликующих возгласов, он будет являться народу. Вся церемония явления земного бога должна как бы повторять историю мира. Так, как записана она в Библии. Поэтому в центре зала должна находиться специальная кафедра-амвон. По мере надобности она может изображать то гору, то пещеру.

Если огромное пространство в центре храма представляло собой мир земной, то алтарь в полукруглой апсиде, украшенной мозаикой, должен



был олицетворять царство небесное. Невысокая мраморная стенка отделяла алтарь от храма. С одной стороны она укрывала от верующих таинства небесного мира. С другой стороны, не будучи очень высокой, свидетельствовала о возможности общения двух миров. Много столетий спустя, с увеличением числа обязательных икон в храме, с изменениями в церемонии богослужения, алтарная преграда превратится в высокой иконостас — стену из икон. И эта стена совсем отгородит алтарь от верующих. Но это случится только в тех странах, где государственной религией станет византийское христианство — православие. А в западных государствах, где по-прежнему будут подчиняться римской церкви — католицизму, алтарные преграды навсегда останутся декоративными стенками.

По образному выражению одного историка, Юстиниан пожелал в Софии Константинопольской слить воедино древнеримский Пантеон и раннехристианскую базилику.

Прославленным зодчим придали 100 помощников — смотрителей за работами. У каждого зрителя в подчинении находилось несколько сот рабочих. Зимой и летом, днем и ночью, при свете факелов и под палящими солнечными лучами не смолкал гул огромной стройки. В Риме, в городах Греции и Малой Азии ломали древние дворцы и храмы, чтобы отправить в Константинополь самые красивые колонны, самые красивые детали из цветных мраморов и порфира. Наконец через пять лет, 26 декабря 537 года, храм был окончательно готов и его освятили.

На самом высоком из семи холмов Константинополя поднялось величественное здание. Прямоугольник длиной 77 метров и площадью 7000 квадратных метров, увенчанный гигантской полусферой купола диаметром 31,5 метра. И дивились современники его необычности, красоте и величию. И писали о нем в исторических хрониках, в торжественных тяжеловеснозвучных стихах.

Действительно, Анфимий и Исидор сотворили чудо.

Некогда Аполлодор — уроженец Дамаска, строитель римского Пантеона — положил огромный купол на толстые стены круглого храма. Византийцы увенчали полусферой центр прямоугольника. Такого еще никто не делал.

Инженеры, математики, зодчие — Анфимий и Исидор — решили свою задачу остроумно и потому просто. Из четырех больших арок высотой около 28 метров они построили квадрат, сторона которого равнялась 32 метрам. Арки опираются на четыре мощных столба — пилона. А на арки положен купол.

Для равномерного распределения огромной тяжести зодчие заполнили углы между арками каменной кладкой. Эти «заполнения» очень напоминают надутые ветром треугольные паруса, перевернутые острыми концами вниз. Архитекторы так их и называют — паруса.

Сам купол представляет собой 40 изогнутых ребер, поставленных од-



ним концом на маленькие пилончики, а другим — упирающихся в одну точку: вершину купола. Пространство между ребрами выложено легким кирпичом из пемзы. А между пилончиками — узкие вертикальные окна. Вот и вся конструкция: на арках и парусах лежит кольцо с окнами, а на нем купол.

Этот прием переняли у византийцев древнерусские зодчие. Все наши церкви построены по такому же принципу.

Две арки из четырех, несущих купол святой Софии, продолжаясь на восток и на запад, образуют полукупола — четвертинки шара. Они принимают на себя часть давления центрального купола. Причем полукупола имеют три ниши с полукруглыми сводами.

Перекрывая пространство с востока и запада, полукупола зрительно увеличивают размеры центрального нефа. Так, выполняя волю императора, зодчие создали большое и светлое помещение для торжественных церемоний.

К сожалению, в 553 году в Константинополе произошло сильное землетрясение. Купол святой Софии дал широкую трещину. А еще через пять лет он рухнул, разбив мраморный пол и золотой шатер над императорским тронем. Народ воспринял катастрофу как плохое предзнаменование. Кто-то даже написал очень трагичные стихи. И престарелый император, желая доказать, что власть правителя сильнее природы, повелел немедленно возвести купол заново.

Работу доверили Исидору-младшему, племяннику уже умершего строителя храма. К концу 562 года новый купол опять засиял над храмом.

Сложенный из больших плоских кирпичей — плинф, с широкими полосами белого известкового раствора и сверкающей золотой полусферой, храм, по словам современника, парил над городом, как корабль над волнами моря.

Строгий и величественный снаружи, он поражал простором и роскошью внутри.

Чтобы войти в храм, надо было миновать сначала окруженный портиками просторный двор с большим мраморным фонтаном посередине. Несколько пологих ступеней вели на площадку-паперть, откуда девять тяжелых бронзовых дверей открывали доступ внутрь. Несколько десятков шагов — и перед вошедшим возникал залитый сиянием подкупольный квадрат. А справа и слева в таинственном полусумраке проглядывали двухэтажные боковые нефы.

С первого же мгновения пришельца покоряет почти музыкальный ритм круглых сводов и дугообразных арок, перетекающих одна в другую. И над всем — необъятный и всеобъемлющий купол, свободно парящий над внутренним пространством храма. Не случайно современники утверждали, что купол Софии подвешен к небу на золотых цепях.

Историк Прокопий очень четко подметил особенность внутреннего



убранства: здесь ничто не останавливает взора, но все влечет к себе, все постоянно меняется, и трудно сказать, что больше всего понравилось. Колонны — из красно-коричневого порфира, зеленого, черного, фиолетового мрамора. Их строгие четырехгранные капители одеты в золотое кружево. Пол выложен цветным мрамором, яшмами, серпентином. Поэты сравнивали его с большим садом, украшенным пурпурными цветами по зеленому газону. Вдоль стен большие подсвечники в виде деревьев. А выше — по стенам сводов, ниш и куполов — сверкание мозаики на золотом и темно-синем фоне. И парящие на цепях огромные серебряные корабли — паникадила. Специальные люстры на сотни и сотни свечей.

Почти пять лет Исидор-младший возводил новый купол. И вот на праздник рождества 7 января 563 года в Софии Константинопольской вновь после перерыва состоялось торжественное богослужение. Широко распахнулись все девять бронзовых дверей храма, открывая доступ внутрь тысячам верующих. Народ победнее, поплоче входил через самые крайние двери. И тут же отправлялся на полутемные галереи второго этажа. Через центральную дверь имел право входить только император. Через двери справа и слева от середины шествовали важные сановники.

Торжественную службу на сей раз вел сам глава византийской церкви — патриарх.

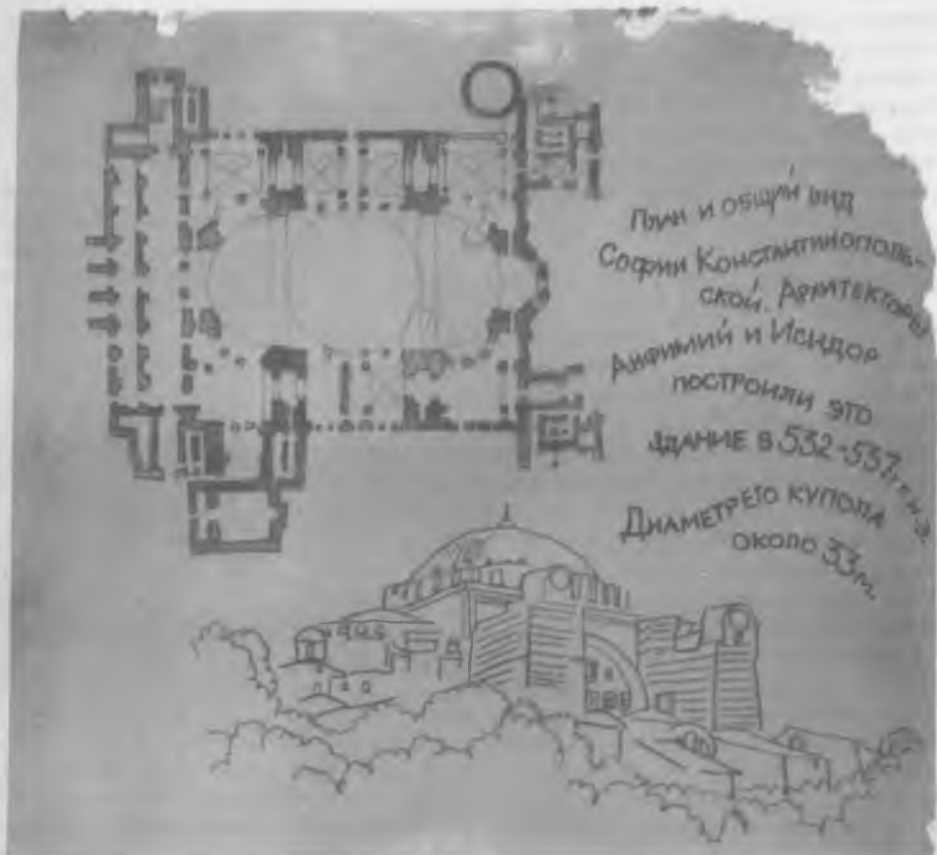
...Замерли высоко под куполом звуки праздничных гимнов. Довольный, радостный Юстиниан в пурпурной ризе с драгоценной диадемой на седых волосах направился к выходу. За ним, на почтительном расстоянии, следовали приближенные. У паперти императора ждала золотая колесница, запряженная четверкой белых лошадей. Через всю площадь Августеон протянулись ряды рослых гвардейцев в позолоченных шлемах с красными султанами.

По этому живому коридору императорская колесница медленно покатила к дворцу. Там предстояло продолжаться торжествам, начавшимся еще утром.

Днем в Большом зале, затянутом от потолка до пола коврами и драгоценными китайскими шелками, император воссел на трон под балдахин. По обеим сторонам трона выстроились в два ряда сановники. В зависимости от должности и знатности. Придворный поэт Павел Силентиарий, автор знаменитых любовных эпиграмм, читал свое новое произведение «Описание святой Софии». Это была поэма, написанная по заказу, «на случай» нового архитектурного сооружения. Потом такие произведения станут модными и никто уже не будет им удивляться. Но в этот день придворные с особым вниманием следили за мерным течением стихов:

Все здесь дышит красой, всему подивится немало  
Око твое: но поведать, каким светозарным сияньем  
Храм в ночи освещен, и слово бессильно...





К сожалению мы не можем представить себе, как выглядело это чудо европейской архитектуры. Сегодня храм застроен со всех сторон. Четыре толстенных контрфорса, по два с севера и юга, совсем заслонили его. И предстает он тяжелее и приземистее, чем был первоначально. Известно также, что в X веке купол святой Софии перестраивал армянский зодчий Трдат. Были землетрясения. (Так появились контрфорсы.) Были войны, жестокие осады, страшные пожары. Столетия совсем не щадили великолепное строение. Вдобавок ко всему в 1453 году, когда турки захватили Константинополь и рухнула Византийская империя, святую Софию переделали в мечеть Айя Софию. И целый ряд ее украшений — иконы и другие атрибуты христианского богослужения — был уничтожен.

Только в 1935 году древний храм был превращен в музей. Как с горечью заметил один историк, в мире нет другого сооружения, которое столь часто рушилось и столь же часто восстанавливалось. И все же даже сегодня легко заметны редкие отличия Софии Константинопольской от всех строений античной Греции и Рима.

Мы уже рассказывали, что греческий храм всегда был логичным за-

вершением окружающего пейзажа. Вовсе не случайно, что все массовые религиозные церемонии в Древней Греции проходили перед храмом, а не внутри его. Потому и архитектор стремился в первую очередь достичь красоты и гармонии во внешнем облике храма, а его внутренние помещения были для зодчего второстепенными, производными внешнего объема. Христианская религия перенесла все церковные действия внутрь храма. И главным в здании стало внутреннее пространство — интерьер, а стены были призваны ограничивать и охранять его красоту и роскошь. Промежуточную позицию между этими двумя крайними точками зрения занимает архитектура римская. В Пантеоне, например, зодчий действительно стремился создать небывалое внутреннее пространство. И это удалось ему. Но почти осязаемый шар из воздуха и света никак не соизмерим с человеком, не приспособлен для него. Он абстрактен. Он шар, не имеющий традиционных и привычных для человека углов и плоскостей.

Новая религия и новый характер религиозных церемоний, естественно, потребовали и новой архитектуры. Советский историк искусства М. В. Алпатов заметил, что в Византии «разумное начало древней архитектуры превращается в как бы непознаваемое, таинственно осуществленное в камне чудо».

Четыре главных столба — пилона не имеют четких очертаний, они сливаются с боковыми стенами нефа. А сами стены лишены привычного ощущения плоскости. Ряды колонн придают им характер ажурной преграды. Главное пространство храма — центральный неф — не имеет ясных границ. С запада и востока их растворяют потоки света, льющиеся в огромные окна. А с севера и юга они теряются в сумраке двухэтажных боковых нефов. Этому «размыванию» четких ритмов по бокам способствует и неожиданный архитектурный прием: пятиарочным пролетам первого этажа соответствуют семь пролетов на втором. Все рождает впечатление бесконечного волнообразного движения.

Небольшие остатки «разорванного» антаблемента превращаются в так называемый импост — чуть выступающий вперед фигурный камень между основанием арки и капителью колонны. Позже он найдет себе широкое применение во многих и многих памятниках архитектуры.

Каждая часть Софии, вызывая определенные впечатления, имеет вместе с тем свое символическое значение. Подкупольное пространство ярко освещено многочисленными окнами и окружено рядами колонн. Обходы полутемные и ограничены стенами. Под куполом находилось духовенство, а сам купол символизировал небесный свод. В сумраке обходов располагались простые люди — миряне. И в зависимости от того, где стоял верующий, он все время по-иному видел соотношение боковых нефов с подкупольным пространством. Будто зодчие специально старались скрыть от глаз саму конструкцию, сам план здания. Будто стремились они сделать его все время меняющимся, таинственным, непознаваемым.

Храм Софии Константинопольской единственный в своем роде. Он — начало нового стиля в архитектуре. Многие конструктивные находки Анфимия и Исидора нашли свое продолжение, свое развитие в зодчестве стран Восточной Европы.

Особенно сильно это проявилось после 1054 года, когда христианская церковь разделилась на западную — римскую и восточную — константинопольскую. Причиной разделения была борьба за власть, за сферы влияния. А самым первым поводом послужил разгоревшийся еще в IX веке жестокий спор: кому получать доходы с болгарских церквей — Риму или Константинополю.

Во всяком случае, в Болгарии, Сербии, Грузии, Армении и в Древней Руси, то есть во всех странах, оставшихся под влиянием константинопольской церкви, памятникам византийского искусства и культуры старались подражать на протяжении многих веков. Даже в середине XIX столетия, когда бездушный Николай I мечтал о создании «русского национального

стиля» в архитектуре, была сделана попытка вновь обратиться за опытом к памятникам Византии. Любимец императора Константин Тон, строитель Большого Кремлевского дворца, так объяснял эту «необходимость»: «Стиль византийский, сроднившийся с давних пор с элементами нашей народности, образовал церковную нашу архитектуру».

Но если София Константинопольская начало нового стиля, то одновременно она и его завершение. Храм был воздвигнут в таких размерах и с таким совершенством, что потом никому, никогда, ни в одной стране Восточной Европы не удалось превзойти его.

Примечательно, что значение Софии Константинопольской для мировой культуры историки поняли довольно поздно. Еще великий Вольтер в конце XVIII века, а за ним и вся Европа считали византийское искусство «ужасным и безвкусным». Правда, через несколько десятилетий некто Гаспар Фоссати, сотрудник русского посольства в Константинополе, начал первые реставрационные работы в храме. (Мы не знаем, делал он это по указанию из Петербурга или по собственному разумению, желая угодить Николаю I.) А в последней четверти XIX века русские ученые начали серьезно изучать византийское искусство. Для этого специально в 1895 году в Константинополе (Стамбуле) был основан Русский археологический институт. И сегодня уже никто не вспоминает ошибочного мнения Вольтера. (Иногда и великие люди ошибаются.) Сегодня хорошо известно, что византийская художественная культура оказала свое влияние и на мастеров средневековья, и на мыслителей Возрождения, и на всю последующую европейскую культуру.



## ИНТЕРЛЮДИЯ

Часто в разговорах или в книгах по архитектуре, живописи, скульптуре можно услышать или прочитать: «использование традиций прошлого», «творческое освоение наследия». Что же это значит? Как именно используют или осваивают традиции, наследие прошлого?

На эту тему написано немало серьезных исследований. Тема непростая и многогранная. Но мы попытаемся на каком-нибудь конкретном примере разобраться в этом.

Вернемся ненадолго в Афины эпохи Перикла. Поднимемся на Акрополь и подойдем к Парфенону. Ширина храма по основанию равна 100 греческим футам, или в переводе на наши меры — 30,8 метра.

Теперь перенесемся в императорский Рим. В основе римской архитектуры, как уже говорилось раньше, лежит великое искусство Греции. Попытаемся доказать это на фактах. Через 572 года после начала строительства Парфенона в Риме был заново сооружен храм всех богов — Пантеон. Но вот что примечательно: в основе его плана лежит ширина Парфенона. То есть вокруг квадрата, сторона которого равна 100 греческим футам, описан круг. Этот круг очерчивает внутреннюю границу Пантеона. А диагональ квадрата, равная 43,2 метра, — диаметр купола храма. Мало того, ширина портика Пантеона равна ширине Парфенона — 100 греческим футам.

В 320 году, через 195 лет после возведения Пантеона, император Константин завершил перестройку базилики Максенция в самый большой по тем временам христианский храм. (Грубый, невежественный и трусливый Максенций правил с 306 по 312 год. Единственным памятником его правления осталось административное здание — базилика. Последнее выдающееся произведение античного зодчества.) Его площадь немного меньше 6000 квадратных метров. Четыре мощных столба делят внутреннее пространство храма на три продольных или на три поперечных нефа, то есть на девять неравных по ширине прямоугольников. Но длина каждого из них (с запада на восток) равна 100 греческим футам. А ширина всей базилики внутри — 200 греческих футов.

Проходит еще 212 лет, и мы переносимся в Восточную Римскую империю, прозываемую Византией. Великое государство, раскинувшееся на территории современных Греции, Румынии, Турции, государств Передней Азии, Египта и Ливии. В столице государства — Константинополе, названном так в честь императора Константина, перестроившего базилику Максенция, начинается сооружение нового храма святой Софии — премудрости божьей. Главного храма империи.

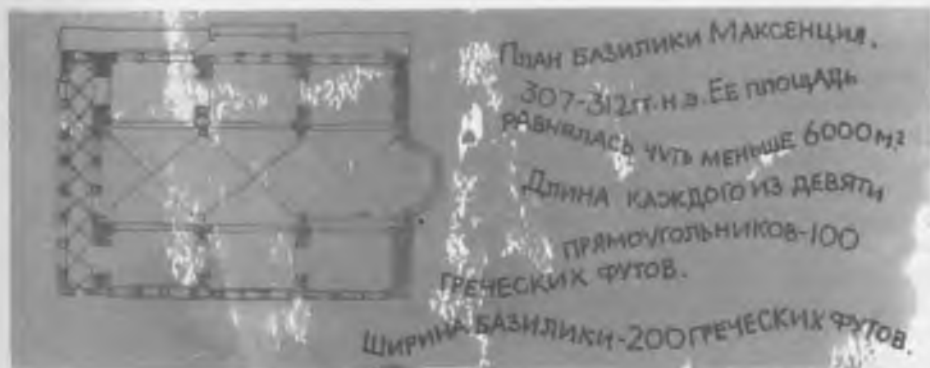
Византия считает себя наследницей культуры античной Греции и монументального Рима. Она охотно перенимает утонченную роскошь искусства Востока. И поэтому новый храм должен поражать своей красотой, величием и пышностью. По замыслу зодчих, София





Константинопольская представляет собой грандиозный прямоугольник, увенчанный сверкающим на солнце куполом. Внутренний диаметр купола равен 100 греческим футам.

Проходит еще 505 лет. В 1037 году в Киеве на берегу Днепра завершается сооружение храма Софии Киевской. Главного храма древнерусского государства, принявшего от Византии христианскую религию, многие культурные достижения и обычаи. Русь по праву считает себя наследницей Византии. И новый храм должен подтвердить это. Большой каменный квадрат окружен с севера, запада и юга двумя рядами открытых галерей. Их на Руси называют папертями. Тринадцать куполов различной высоты и ширины венчают храм. Самый большой — центральный. Когда уже в нашем столетии ученые провели точные обмеры Софии Киевской, то оказалось, что ширина и длина храма (без окружающих его галерей — папертей) равна примерно 100 греческим футам. А диаметр главного купола составляет одну четверть ширины здания — 25 футов.



Так через пятнадцать столетий сквозь различные эпохи и страны в далеком Киеве отозвалось эхом совершенное мастерство, достигнутое древнегреческими художниками.

Может быть, все эти совпадения случайны? Но не слишком ли много случайностей? Впрочем, обратимся к самим архитекторам. Во времена Юлия Цезаря и императора Августа в Риме жил прославленный зодчий и инженер Витрувий, о котором мы уже рассказывали. Приведем только две небольшие цитаты из его сочинений.

Первая: «В храмах соразмерности вычисляют... по толщине колонны».

Вспомним: как древнегреческие архитекторы определяли соразмерность всех частей здания? По толщине нижней части



колонны. А Витрувий писал свой труд через четыреста с лишним лет после начала сооружения Парфенона.

Вторая: «Ни на что архитектор не должен обращать большего внимания, чем на то, чтобы пропорции здания находились в полном соответствии с определенной частью, принятой за основную». Значит, приведенные примеры не случайны. Классические пропорции Парфенона служили мерой отсчета для многих поколений строителей.

Однако не надо думать, что «творческое освоение наследия» — это механическое перенесение размеров. Мы выбрали только один наиболее простой пример. Чтобы легче было понять. А наследие включает в себя и передовые идеи, и духовную наполненность, и композиционные приемы, и технические тонкости, и еще многое, многое другое. Короче говоря, «освоение наследия» — это разумное использование всего самого лучшего, что создал человеческий разум и талант на протяжении десятков столетий.





## ТАМ, ГДЕ НЕРЛЬ ВПАДАЕТ В КЛЯЗЬМУ



венедцатого марта 1155 года великим князем киевским стал Юрий Долгорукий, основатель Москвы. Большой и тучный князь меньше всего любил занятия государственными делами. Предпочитал шумные пиры и буйное веселье. Для охраны границ в порубежных городах посадил своих сыновей, а самому храброму, самому бесстрашному, Андрею Юрьевичу, отдал Вышгород, важную крепость в 20 километрах от Киева.

Князю Андрею в ту пору было 44 года. Он родился далеко на северо-востоке, в Суздале, провел там всю жизнь и здесь, на юге, чувствовал себя непривычно и неуютно. Да и честолюбие его было уязвлено: сколько лет можно находиться при отце, пора и самому быть правителем. А князь Андрей отличался большим честолюбием.

В конце концов однажды ночью, не известив отца, Андрей Юрьевич ускакал на север. Умчался тайно, захватив с собой похищенную из храма византийскую икону божьей матери, широко известную окрест.

План побега Андрей продумал тщательно. Он твердо решил не ехать в богатый и знатный Ростов Великий, не захотел возвращаться и в родной Суздаль. Самовольный захват отцовских земель мог вызвать самые нежелательные последствия. Поэтому Андрей держал путь в крепость Владимир на Клязьме, построенную всего за 48 лет до описываемых событий.

Неизвестно, чем могла окончиться вся эта история, если бы не случай. Юрий Долгорукий был отравлен на пиру у киевского боярина Петрилы и умер 15 мая 1157 года. Так Андрей Юрьевич окончательно стал самостоятельным князем. Но столицей княжества все же оставил Владимир.

В Ростове и Суздале жило старое знатное и могучее боярство, которое мечтало видеть князя послушным исполнителем своих требований. Но Андрей совсем не хотел стать «боярским князем». Он мечтал быть самостоятельным и сильным. Вот почему решил опираться на мелких землевладельцев — дворян, благополучие которых зависело только от него, на богатых купцов, на ремесленников. На всех тех, кто жил в молодых городах.

Князь Андрей Юрьевич в своей попытке начать борьбу с могущественными боярскими родами намного опередил свое время. Только через четыре столетия его далекий потомок — царь Иван Грозный — успешно поведет эту борьбу. Но поведет чудовищными кровавыми способами,

сделав тайную слежку, ложные доносы и жестокие казни основным государственным делом.

У каждого народа, каждого государства должна быть своя святыня, свой палладиум — священное изображение, обладание которым обещает безопасность и благополучие. Князь Андрей привез такую святыню из Вышгорода — византийскую икону. И сразу же приближенные к князю священнослужители начинают охотно и много рассказывать о чудесах, якобы творимых ею. Одно из них, как гласит легенда, случилось неподалеку от Владимира. В десяти километрах от города кони, которые везли икону, встали и не могли двинуться с места. Тогда князь решил заложить на этом месте храм, а рядом с ним построить свой дворец. И назвать то место Боголюбово — «любимое богом». Потом, когда храм и пышный замок были уже выстроены, и князя прозвали Боголюбским.

Одновременно князь Андрей начинает большое строительство в главном городе своего княжества — Владимире. Возводит вокруг него мощные крепостные стены. А в центре Владимира сооружает новый храм. Главный храм своего государства. Причем зодчим указано, чтобы высотой он превысил Софию Киевскую. А главные въездные ворота в город Андрей называет «Золотыми». Как в Киеве или в Константинополе. Даже сегодня ученых, изучающих время княжения Андрея Боголюбского, поражает его лихорадочная деятельность по расширению, укреплению

и обстройке своей столицы, стремление как можно быстрее добиться полной независимости своего княжества. Не случайно повелел Андрей вести собственную летопись. Не хотел признать ту, что уже давно велась в Киеве. Если не превзойти, то хотя бы сравняться с Киевом. Вот главная и, пожалуй, единственная цель князя.

Киевские князья, подражая Византии, возводили главный храм во имя святой Софии. Андрей Боголюбский — во имя божьей матери. Вернее, во имя ее смерти — успения. Праздника очень важного в христианском учении. Без согласия константинопольского патриарха и киевского митрополита, главы всей русской церкви, князь Андрей устанавливает свой, местный праздник — покрова богородицы. В ту эпоху — смелый и серьезный шаг для достижения самостоятельности.

Культе божьей матери — заступницы всех людей перед богом, был тогда очень популярен в народе. Не случайно многие хвалебные гимны богородице, сложенные в ту пору, начинались словами: «Защити князя и людей от всякого зла». Одна из легенд рассказывает, что в начале X века, когда Византия вела войну, Константинополю угрожала опасность. Во время службы в Богородичной церкви перед верующими предстала божья мать и накрыла их своим покровом — омофором — длинный и широкий плат). Византийцы уверовали, что покров сей защитит их от неверных, и одержали победу. В 1164 году Андрей Боголюбский, отправляясь в поход на Волжских болгар, увидел во сне богородицу, пожелавшую укрыть



его своим омофором. Болгары в тот раз были разбиты. И князь Андрей решил в честь блистательной победы соорудить церковь-памятник, посвятив ее покрову. А день этот — 1 октября — сделать всеобщим праздником в своем княжестве. Место для церкви назначили там, где стоял шатер князя в ночь, когда он увидел сон. Это всего-навсего в полутора километрах от Боголюбского замка, где в Клязьму впадает река Нерль. Место не простое, а очень важное и для торговли, и для политики.

Нерль, впадающая в Клязьму, в своем верховье близко сходилась с другой Нерлью. Той, что впадала в Волгу. Их разделял небольшой волок. Клязьма впадала в Оку, а Ока тоже в Волгу. Получалось, что устье Нерли Клязьминской — главный узел всех речных дорог княжества. А речные дороги тогда были надежнее и удобнее проселочных.

Церковь при впадении Нерли в Клязьму должна была стать не только памятником воинской победы, но и символом безраздельной власти Андрея Боголюбского над окрестными землями. Потому и красотой своей должна была отличаться от всех других церквей Владимирского княжества.

Однако, прежде чем продолжить рассказ о церкви-памятнике, надобно сделать небольшое отступление. К концу VIII века в Византии окончательно сложился тип храма, разрешенный для строительства в странах восточного христианства. А к XI веку стали законом характерные особенности изображения святых: у кого какая борода, одежда, поза, даже положение рук. Свод таких строгих правил назывался «канон». В Западной Европе он тоже существовал, но не такой жесткий, не такой обязательный. Отношение к канону определялось различием в характерах церквей. Византийская церковь была при государе и всячески старалась укрепить его власть. А западная, католическая, церковь всячески стремилась к главенствованию, к тому, чтобы подчинить себе светскую власть. Вот почему в западноевропейских странах можно было встретить епископов-князей, владевших городами и даже целыми областями. Такие епископы больше думали о богатстве, роскоши, о всех земных удовольствиях, чем о церковных делах. В землях восточного христианства подобных священнослужителей не было.

Утвержденным образцом для строительства в странах православного христианства стал крестовокупольный храм с четырьмя или шестью столбами внутри. Столбы, разделяя внутреннее пространство, как бы вписывали крест в прямоугольник храма. А на столбах держался барабан с куполом. Внутри купола изображали всемогущего бога, и это было символом мира небесного. Вот такой храм и начали строить по велению Андрея Боголюбского.

Место для будущего строения было не очень высокое, и в большое половодье его затапливало. Но строители, чьи имена, увы, так и остались неизвестными, нашли остроумное решение.





ТАК  
ВЫГЛЯДЕЛА  
ЧАСТЬ  
ФАСАДА  
ДВОРЦА  
КНЯЗЯ  
АНДРЕЯ  
В  
БОГОЛЮБОВЕ.

РЕКОНСТРУКЦИЯ  
И.И.ВОРОНИНА.

Сначала заложили мощный фундамент высотой 1,6 метра из булыжников, залитых известью. На фундаменте начали возводить стены. По мере того как они поднимались, строители засыпали внутренность будущего храма землей. Насыпали ее и снаружи. Так постепенно вырос холм высотой около четырех метров. На этом холме, на упрятанных в землю стенах, и предстояло теперь вырасти храму.

Как свидетельствует летописец, церковь построили за один год. И поднялась она высокая, стройная, видная далеко окрест. В светлый день кажется, что стены ее сами излучают белое сияние.

Церковь небольшая, одноглавая, то есть с одним куполом. Но пропорции ее таковы, что рождают ощущение невесомой легкости и почти девичьего изящества. Ширина церкви всего 10 метров. Высота от земли до вершины креста на куполе почти 30 метров. (Без малого 100 греческих футов.) А длина храма с запада на восток около 14 метров. Это сейчас на ней новая луковичная глава, сооруженная чуть меньше двух столетий назад. А первоначально купол был полусферой — шлемовидный, как его называют.

Попытаемся теперь определить: как, какими приемами добывается зодчий напряженного и трепетного ощущения устремленности храма ввысь. вспомните, когда шел разговор о Парфеноне, мы говорили, что его колонны своими вершинами во имя зрительного эффекта чуть-чуть наклонены к центру. Почти такой же прием использован строителями русской церкви. Ее стены не абсолютно вертикальны. Они наверху едва-едва наклонены внутрь.

Обычно когда смотришь на очень высокое здание, то кажется, что его вершина меньше основания. Но мы-то знаем, что они одинаковы, просто это обман зрения. Строитель церкви Покрова специально как бы уменьшает верхнюю часть по сравнению с нижней, чтобы у нас создалось ощущение высоты строения.

Вся церковь опоясана аркатурным поясом: цепью глухих маленьких арок на колонках, примыкающих к стене. Это декоративное украшение очень типично для романской средневековой архитектуры. (Рассказ о ней будет дальше.) Такие пояса украшали Успенский собор во Владимире и дворцовый храм в Боголюбове, построенные князем Андреем раньше. Украсит аркатурный пояс и Дмитриевский собор во Владимире построенный позже князем Всеволодом, братом Андрея. В Дмитриевском соборе под глухими арочками, точно под балдахинами, даже будут помещены резные изображения святых. Совсем как в средневековых соборах Западной Европы. Но в Европе аркатурный пояс чаще всего завершал стены. В России он проходил по середине стены. А благодаря зрительному восприятию, верхняя половина стены казалась больше, выше. И опять рождалось впечатление стремления вверх. Да вдобавок ко всем узкие окна второго яруса нарочито сделаны выше нижних окон.

Церковь перекрыта сводами, похожими на половинку цилиндра, раз





резанного вдоль. Одним краем такой полуцилиндр лежит на столбах. Другим — на стене. Чтобы давление на стену было равномерным, ее наверху делают полукруглой. По форме свода. Такое завершение называют «закомарой». Пройдет много десятилетий, и русские зодчие, стараясь украсить строение и подчеркнуть его устремление ввысь, начнут завершать здание рядами постепенно уменьшающихся глухих арочек — фальшивых закомар. За сходство с женским головным убором прозовут их «кокошниками». Но это случится много позже.

Движение стен вверх подчеркивают и вертикали стройных полуколонн с резными капителями, и узкий барабан купола, прорезанный высокими окнами-щелями. И еще один хитроумный прием, замысленный неведомым нам зодчим. Известно, чем больше у здания выступающих в разные стороны пристроек, тем кажется оно массивнее, тяжелее. Крепче привязанным к земле. Но у каждой церкви, по установленной традиции, должны быть такие «выступы» — апсиды. Их может быть даже несколько: и три, и пять. У церкви Покрова их три. Но архитектор сделал их небольшими, почти плоскими. Благодаря этому, все строение смотрится монолитным. И конечно, более легким...



...Плывут корабли к Боголюбову. Птичьими крыльями взлетают над водой упругие весла. Жемчужными зернами слетают с них серебристые капли. Плывут богатые купцы с товаром.

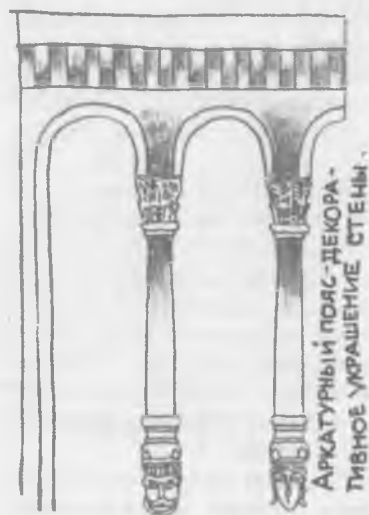
Плывут иноземные послы с Каспия, с Кавказских гор, из Византии и Европы к Владимирскому князю Андрею. Со всеми стремится он поддерживать добрые отношения. Сын Андрея Боголюбского, молодой князь Георгий, стал мужем прославленной грузинской царицы Тамар. Германский император Фридрих Барбаросса отправляет во Владимир артель строительных мастеров, чтобы помогли они украсить столицу далекого русского княжества. Даже из Галича, самой западной русской земли, приходят к князю Андрею опытные мастера каменных дел.

Плывут корабли к Боголюбову. Но вот кто-то первым замечает на горизонте сияющий белизной столп церкви-памятника. Значит, позади все тяготы и опасности долгого путешествия. Значит, близка уже цель. На глазах вырастает стройный храм. Наконец виден холм, на котором он стоит. Как в панцирь, одет он белокаменными плитами. Величественный постамент монументального памятника.

Подплывая к пристани, гости видят, что с трех сторон — севера, запада и юга — обнесен храм невысокой стеной, прорезанной широкими арками.

Ее фундамент и остатки обнаружили при археологических раскопках только в 1955 году. Но до сих пор ученые не пришли к согласию о назначении стены. Одни утверждают, что по верху ее шла галерея-гульбище. Другие придерживаются мнения, что стена защищала храм от ударов льдин в годы сильных весенних половодий...

Тем временем корабли пристали к холму. В окружении воинов и слуг



приближенный к князю боярин встречает гостей. Поздравив путников с благополучным прибытием, он приглашает всех отслужить благодарственный молебен. По широкой каменной лестнице они поднимаются на вершину холма. Шагают степенно, с чувством достоинства. Отвечая на вопросы боярина о здоровье, о дороге, путники вместе с тем внимательно разглядывают все узорочье храма.

По верху стены, окружавшей храм, протянулся ряд небольших глухих арочек на стройных колонках. Они в точности повторяют аркатурный пояс храма. Причем, как и на храме, каждая колонка опирается на специальный выступ — консоль в виде то женской, то мужской головы, то льва или птицы. Чтобы удобнее их было рассмотреть, мастера поставили фигурные консоли с небольшим наклоном вниз.



Прямо по центру храма, над входом, в средней закомаре, — рельефное белокаменное изображение легендарного царя Давида, как символ мудрого и всесильного правителя. По бокам орлы и львы — символы господства земного и небесного. А еще ниже ряд девичьих голов. Установленный Андреем Боголюбским новый праздник Покрова удачно совпадал с древним народным обычаем устраивать в этот день свадьбы. Благо все полевые работы к первому октября заканчивались. Знал об этом скульптор и попытался слить воедино образ богоматери и молодой девушки-невесты.

Всего 93 рельефных изображения украшали фасад храма. Советский ученый Н. Н. Воронин подсчитал, что два опытных резчика по камню могли его изготовить за 103—105 дней. Через несколько лет после этих подсчетов историк искусства Г. К. Вагнер установил, что над украшениями собора трудились 14 скульпторов: 8 местных, 3 галичских и 3 иноземных, вероятно, из той артели, что пришла от Фридриха Барбароссы. И выполнили они всю работу за две недели...

Гости уже вступили под арки стены. Гребцы и слуги двинулись прямо в храм, а послы, следуя за боярином, повернули направо, к лестнице, которая вела на стену. А оттуда по переходу на балкон внутри храма.

Балконы-хоры в церквях и соборах были хорошо известны еще в Византии. Вспомните двухэтажные галереи в Софии Константинопольской. Но там наверху располагался народ. А император стоял внизу, под куполом, в сиянии солнечных лучей, врывавшихся сквозь многочисленные окна. Россия не приняла этот византийский порядок. Галереи в Софии Киевской протянулись не только вдоль северной и южной стен, но и вдоль западной, лицом к алтарю. На западной галерее слушали молебен князь, его семья и приближенные. А простой народ стоял внизу. Этот обычай просуществовал на Руси вплоть до конца XV века. Первым княжеским храмом без хоров стал Успенский собор в Москве.

Четыре мощных крестообразных в плане столба делят небольшое внутреннее пространство церкви Покрова на три нефа. Четыре высокие арки,

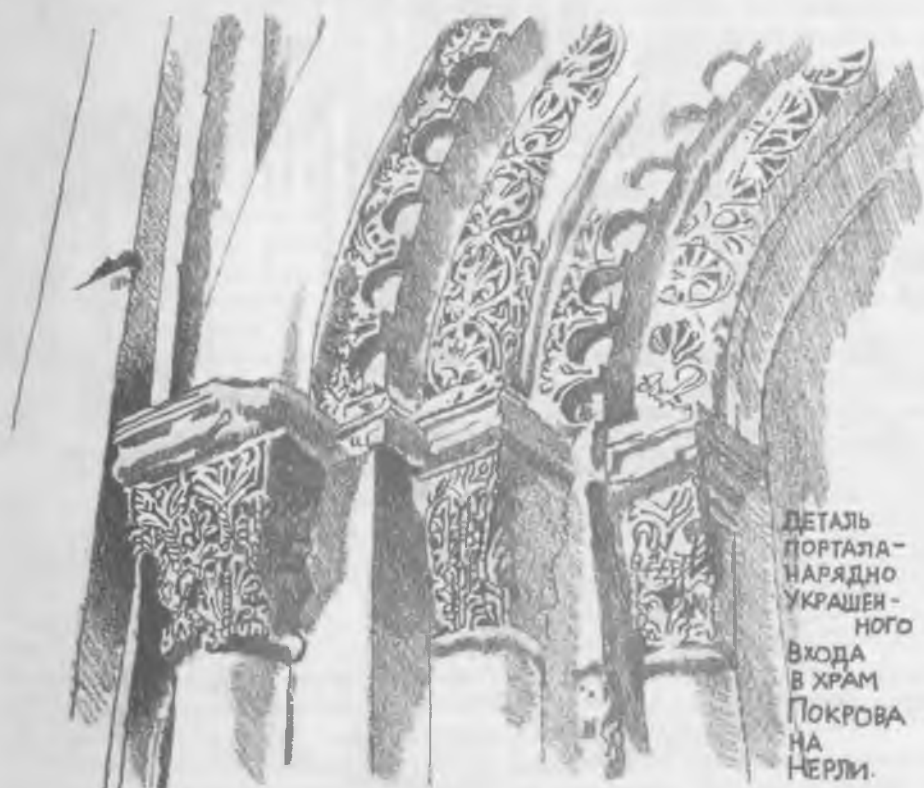
ВОЗМОЖНО,  
ИМЕННО  
ТАКИМ  
БЫЛ  
ХРАМ  
ПОКРОВА  
НА  
НЕРТИ  
СРАЗУ  
ПОСЛЕ  
СООРУЖЕНИЯ.

РЕКОНСТРУКЦИЯ  
Н.Н. ВОРОНИНА.





ДЕТАЛЬ  
 ФАСАДА  
 ПОКРОВА  
 НА  
 НЕРЛИ  
 С  
 РЕЗЬБОЙ  
 ПО  
 КАМНУ.



ДЕТАЛЬ  
 ПОРТАЛА -  
 НАРЯДНО  
 УКРАШЕ-  
 НОГО  
 ВХОДА  
 В ХРАМ  
 ПОКРОВА  
 НА  
 НЕРЛИ.



перекинутые от столба к столбу, и паруса между ними бережно поддерживают высокий барабан купола. Сквозь окна барабана и окна в стенах льется дневной свет. Он заполняет все помещение и вспыхивает бликами на глазурованных плитках пола. Желтые, синие, зеленые, красно-коричневые — они своим узором напоминают драгоценный восточный ковер.

Яркое узорочье пола перекликается с росписью стен храма, с драгоценными тканями, шитыми пеленами и завесами в алтаре. А сверху, из-под купола, на все это торжество цвета и роскоши взирает строгий бог.

Закончился молебен. Бросив в последний раз восхищенный взгляд на внутреннее убранство храма, гости заторопились наружу. Вечерело. Но еще на куполах и крышах Боголюбского замка горели лучи заходящего солнца. Там путников ждал князь, и надо было поторапливаться. Но как-то грустно было расставаться с этим чудесным творением человеческих рук. С этой красотой, величием и удивительным ощущением умиротворенности...

Даже семь с половиной веков спустя художник и историк искусства И. Э. Грабарь, повидавший лучшие архитектурные памятники Европы, вынужден был признать: «...Церковь Покрова на Нерли близ Владимира является не только самым совершенным храмом, созданным на Руси, но и одним из величайших памятников мирового искусства. Как все великие памятники, Покров на Нерли непередаваем ни в каких воспроизведениях на бумаге, и только тот, кто видел его в действительности, кто ходил в тени окружающих его деревьев, испытывал обаяние всего его неопишимо стройного силуэта и наслаждался совершенством его деталей,— только тот в состоянии оценить это подлинное чудо русского искусства».

Храм Покрова на Нерли был последним и самым прекрасным среди многочисленных сооружений Андрея Боголюбского. За первые семь лет своего княжения он укрепил и украсил Владимир, построил великолепный замок в Боголюбове и, как отмечает летописец, «многы церкви созда». Продолжая традиции искусства Киевской Руси, князь Андрей стремился всячески доказать превосходство своего стольного града Владимира над Киевом. В крайнем случае, хотя бы их равенство. А зодчие, приглашенные Андреем Боголюбским, прекрасно понимали, что своим творчеством они участвуют в большом политическом деле — утверждении силы и могущества нового центра Русской земли. Центра, защищенного от бесконечных набегов степных народов труднопроходимыми лесами. И вовсе не случайно, что два столетия спустя центром будущего огромного Русского государства стала некогда маленькая крепость Владимирского княжества — Москва.

Не смоленские и не черниговские традиции легли в основу будущей архитектуры Московского государства, а прекрасные здания, сооруженные при князе Андрее Боголюбском.

Семь лет длилась строительная деятельность князя. Потом он правил еще девять лет. Устанавливал внутренний порядок в княжестве. Утверждал его растущий авторитет в других землях и государствах. Князь прожил 63 года. В ночь с 28 на 29 июня 1174 года кучка бояр-заговорщиков, испугавшись возросшей власти и популярности князя, ворвалась в его покои и зверски убила.

Прошло восемь с небольшим столетий. Но не угасла память об Андрее Боголюбском. Продолжают свою жизнь и знаменитые памятники его эпохи. Всего несколько десятилетий назад советский антрополог, скульптор и археолог М. М. Герасимов вскрыл гробницу князя Андрея в Успенском соборе во Владимире. По сохранившемуся черепу он восстановил внешний облик этого незаурядного правителя, воина, писателя и заказчика великолепных архитектурных сооружений. Теперь в залах Государственного Исторического музея мы можем внимательно рассмотреть портрет того, кто был «ростом невелик, но широк и силен вельми, власы черные, кудрявые, лоб высокий, очи велики и светлы».

Древняя икона Владимирской божьей матери, некогда тайно увезенная князем Андреем из Вышгорода, хранится теперь в Государственной Третьяковской галерее.

И по-прежнему в полутора километрах от Боголюбова высится на зеленом холме немеркнувший в веках белокаменный столп церкви Покрова на Нерли.

## ИНТЕРЛЮДИЯ

Гордые римляне в пору расцвета империи утверждали: «Все дороги ведут в Рим!» Потом эту поговорку позабыли. И было время, когда мостовые древнего города поросли травой. Но в 1000 году нашей эры по всем дорогам Европы потянулись в Рим десятки тысяч людей.

Уже к середине декабря город был переполнен. Жили на улицах, в садах, на площадях. Казалось, нет больше свободного места. А люди все приходили и приходили. Несмотря на многолюдство, в городе царила непривычная тишина. И жители Рима, и пришедшие ходили в темных



одеждах, молчаливые, задумчивые. Все ждали конца света. Он должен был наступить с началом нового тысячелетия, в ночь с 31 декабря на 1 января. Как утверждали монахи, так предсказано в речениях пророка Даниила и апостола Иоанна Богослова, в проповедях святого Августина.

Пророчествам верили безусловно. А как можно было не верить, когда сама жизнь, каждый день убеждали в наступлении страшных времен.

С востока все время накатывались волнами орды жестоких венгров. С севера на кораблях с головами драконов приплывали ужасные норманны. Сердца у них не было. Норманнские воины не щадили ни женщин, ни детей, ни стариков. А захватив в плен мужчину с оружием, взрезали ему грудную клетку и выворачивали ребра наружу. Это называлось «сделать орла». Нет, то были не люди,





а страшные племена Гог и Магог, о которых говорилось в Библии, как о предвестниках Страшного суда.

В перерывах между нападениями врагов спокойной жизни тоже не было. Чуть ли не через год случался неурожай и наступал страшный голод. Между войнами и неурожаями свирепствовали тиф и чума. Случалось, за одну весну умирала треть, а то и больше, населения Европы. Все это была, по утверждению священников и монахов, божья кара за ослабление веры.

Почти при всеобщей безграмотности только служители церкви умели читать и писать. Им верили, и на весь окружающий мир смотрели их глазами. «Церковная догма,— по словам Ф. Энгельса,— являлась исходным пунктом и основой всякого мышления». Если монахи говорят, что близится конец света, значит, так оно и будет.

Вдобавок ко всему в 1000 году случились нехорошие предзнаменования. Весной было землетрясение, а летом появилась на небе кровавая комета.

С утра 31 декабря все пришедшие в Рим потянулись к базилике святого Петра. Базилика стояла на месте старого цирка, где когда-то император Нерон дикими зверями травил первых христиан. На этом печальном месте похоронили апостола Петра. А потом воздвигли над могилой огромную пятинефную базилику. К ней двигалась разноликая, разноязычная толпа. Шли богатые в дорогих сукнах и бархате, шли крестьяне и ремесленники в кожаных куртках. Шли оборванные пилигримы из дальних стран.

Когда стухли сумерки, появились монахи. Они двигались, неся перед собой зажженные свечи и бормоча молитвы. Бенедиктинцы в черных рясах. Отшельники из Апулии босиком и в рубахах из козьей шерсти. Пустынножители из Тосканы в белых одеждах. Епископы в фиолетовых и кардиналы в красных сутанах.

Но вот колокол ударил полночь. И вся толпа пала на землю. И страшный рев потряс Рим и его окрестности. Десятки тысяч собравшихся возопили: «Помилуй!»

Колокол пробил последний раз. И ничего не случилось, ничего не произошло. Возликовавшая толпа в едином порыве запела: «Тебя, господи, хвалим!» Наступило утро 1 января 1001 года.

Церковь воспользовалась этим событием. И попыталась быстро убедить всех, что только ее молитвы, ее заступничество спасли человечество от грозившего конца света. Так она укрепляла свою власть над людьми. «Вскоре после 1000 года,— пишет монах-летописец Р. Глабер,— вновь приступили к постройке церквей, и это почти повсеместно... Их строили даже тогда, когда в том не было необходимости, ибо каждая христианская община спешила вступить в соревнование с другими, дабы воздвигнуть еще более великолепные святилища, чем у соседей».

Церкви возводили из камня. Крестьяне, ремесленники, купцы и бедные рыцари строили свои дома из дерева. Только король и очень богатые сеньоры могли строить замки из камня.

В огне бесконечных войн и пожаров гибли деревянные дома и оставались замки и храмы. Их ремонтировали, обновляли. Украшали заново. Так они дожили до наших дней.

Пожалуй, к храмам относились даже бережнее, чем к замкам. Восставшие крестьяне старались уничтожить замок — этот символ зла и угнетения. Разрушали замки и во время войн, чтобы окончательно утвердить свою победу. А храмам жертвовали драгоценности, деньги, угоды. Чтобы замолить грехи и спасти свою душу на том свете.

Каменный храм в городе был единственным общественным зданием. Сюда приходили не только для молитвы, но и для того, чтобы узнать последние новости. Со ступеней храма провозглашались важные городские и королевские указы.

Вот почему, рассказывая об архитектуре той или иной эпохи, мы говорим главным образом о церковном строительстве. Оно лучше всего сохранилось. В его внешнем облике наиболее четко выражены взгляды и вкусы эпохи. Храмы, дожившие до наших дней,— самые надежные свидетели своего времени.





## НА БЕРЕГАХ РЕЙНА



Архитектуру X—XII веков нашей эры называют «романской». Когда и как появилось это название?

Историки хорошо знают, что Древний Рим оказал большое влияние на развитие культуры, искусства, техники покоренных им народов. А звучная римская латынь легла в основу многих будущих языков: румынского, французского, испанского. Совсем не случайно испанский язык в средние века именовали «романским». Отсюда родилось слово «романс». Так первоначально называли народные испанские песни о рыцарских подвигах в борьбе с маврами.

В начале XIX столетия, примерно в 20-е годы, специалисты стали называть средневековое искусство «романским», то есть родившимся под влиянием римского.

Чуть раньше, в конце XVIII века, появился близкий по созвучию литературный термин «романтизм». Писатели романтической школы, разочаровавшись в конечном результате Великой французской революции, старались найти идеал честного и благородного человека в далеком прошлом. Их героями стали отважные и благородные рыцари. Они сражались против зла и несправедливости, преодолевали множество препятствий и не боялись вступить в бой с таинственными волшебниками и привидениями.

Романтическое направление в литературе быстро обрело многих последователей. Одним из самых видных его сторонников в России был Василий Андреевич Жуковский. Автор всем хорошо известных баллад «Людмила», «Кубок», «Лесной царь», «Замок Смальгольм» и, конечно, «Суд божий над епископом».

В. А. Жуковский рассказал в стихах, как в неурожайный год злобный и жадный архиепископ Гаттон пообещал голодным дать хлеба. Заманил их в сарай и там сжег. За свое злодейство архиепископ был жестоко наказан. На его земли началось страшное нашествие мышей. Тщетно пытался убийца спрятаться от них в замке на маленьком острове. Мыши перебрались туда и съели Гаттона.

Самое примечательное, что архиепископ Гаттон действительно существовал и жил в городе Майнце на берегу Рейна во второй половине X века и умер в 970 году. И сейчас неподалеку от Майнца на острове посреди Рейна можно видеть развалины замка, где, по легенде, архиепископ тщетно пытался спастись от мышей. Легенда эта была широко распростра-

нена в Европе. Еще в 1678 году ее пересказал в стихах русский писатель Симеон Полоцкий.

Жуковский посетил Майнц незадолго до того, как написал свою балладу. Он бродил по его улицам и площадям. Любовался старинными зданиями и особенно древним собором, возвышавшимся над всем городом. Историки называли собор «романским». И про все памятники старой архитектуры, в которых, по их мнению, ощущалось влияние императорского Рима, они говорили «романские». А в судьбе Майнца Древний Рим действительно сыграл огромную роль.

Когда-то, еще задолго до нашей эры, на месте города существовало большое поселение древних кельтов с главным святилищем бога света Мого. Поселение лежало на перекрестии важнейших торговых путей древней Европы, там, где река Майн сливается с полноводным Рейном. Конечно, такое положение обеспечивало поселку процветание и богатство. Вот почему, когда римские легионы добрались до этих мест, они моментально разбили здесь свой военный лагерь и назвали его Могонциакум.

В 38 году до нашей эры римский правитель Галлии, трибун Агриппа, тот самый, что позже будет руководить постройкой первого Пантеона в Риме, сильно укрепил лагерь, превратив его в главную крепость для борьбы с воинственными германцами. В начале нашей эры в крепости стояли уже два легиона со всеми вспомогатель-

ными отрядами. Всего 16 тысяч солдат. Для того времени это очень много.

Шли десятилетия. Все слабее становился Рим. Уже не силой оружия, а дорогими подарками и золотом пытался сдерживать он натиск варварских племен. Но чем быстрее слабело могущество Рима, тем больше становились требования германцев. Приходилось порой выплачивать отступное даже за счет солдатского жалованья. Так случилось в 235 году. И тогда возмущенные легионеры убили императора Александра Севера и его мать. А в 402 году римлянам пришлось навсегда покинуть крепость на Рейне. И город получил новое название — Майнц.

Однако память о римлянах нельзя было уничтожить сразу. Продолжали жить многие их обряды, обычаи. Все то, что давно уже стало привычным и естественным для жителей города. Осталась, конечно, и новая римская религия — христианство. Верность старым традициям можно еще объяснить и размерами тогдашних городов. Даже в X—XI веках из трех тысяч немецких городов и поселений только двести имели больше тысячи жителей. Лишь в 15 городах население превышало десять тысяч. Торговый Майнц, конечно, принадлежал к числу крупнейших. Благодаря своему положению, он считался экономическим и религиозным центром всех окрестных земель.

В Майнце существовало немало разных больших и малых церквей. Но не было такой, которая своими размерами и великолепием могла свиде-



РОМАНСКОЕ ОКНО.

тельствовать о могуществе и значимости города. И тут начинается, как говорят романисты, «цепь случайных совпадений».

Через пять лет после трагической гибели Гаттона в 975 году архиепископом Майнца становится Виллигис. Человек умный и образованный. Он был учителем Оттона II, которого римский папа короновал императором «Священной Римской империи». Потом Виллигис стал канцлером при малолетнем Оттоне III. Так власть и деньги оказались в руках Виллигиса.

Это было время, когда в огромной империи, объединившей значительную часть Европы, пробудился интерес к жизни и обычаям императорского Рима. У Рима хотели учиться. Риму хотели подражать. Не случайно Оттон III решил превратить древний, ветшающий Рим в свою новую столицу. Даже повелел начать там строительство огромного дворца для себя. Только народное восстание разрушило его планы. А через год он сам умер. Но все это будет чуть позже. А пока Виллигис, став архиепископом Майнца, решил возвести в городе невиданный по размерам собор.

По утверждению Виллигиса, новое строение должно было прославить императора, христианскую церковь и город. Но была у архиепископа еще одна потаенная мысль: спасти свою душу в день грядущего Страшного суда.

Близился 1000 год. Многочисленные проповедники и кликуши предвещают в этом году наступление «конца света». Избежать адских мучений сможет только тот, кто чист душой и угоден богу. Сооружение собора — дело богоугодное.

Торжественная закладка огромного собора Майнца состоялась при стечении всех горожан весной 978 года. Храм должен был строиться *Modo Romano* — по римским правилам. За образец взяли моленный дом первых христиан — традиционную римскую базилику. Большое, вместительное, строгое снаружи здание, возведенное из хорошо отесанных каменных блоков. Именно камень был одной из отличительных особенностей римской архитектуры. Немецкие бюргеры начнут применять его для своих жилых домов только два века спустя.

Первый огромный собор в Майнце отделяют от римских базилик несколько веков. На протяжении столетий многое изменилось и в самом богослужении, и в облике храмов. Но изменения эти считаются естественными, и вряд ли кто задумывается над причинами, их породившими.

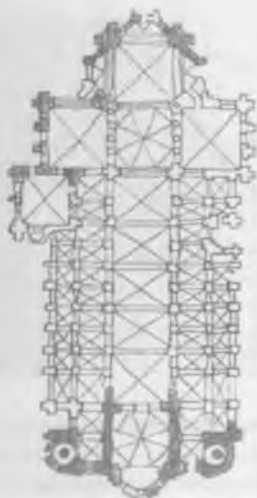
Постепенно церковные службы обретали все большую пышность и театральность. Увеличивалось число служителей и певчих, принимавших в них участие. В конце концов настал момент, когда все они уже не могли уместиться на площадке перед алтарем — хоре. Тогда появился на свет поперечный неф — трансепт. Храм в плане стал напоминать крест. Для того чтобы подчеркнуть центр базилики и придать новой форме храма композиционную красоту, на перекрестии центрального нефа и



трансепта начали сооружать башню с высокой пирамидальной крышей.

Потом оказалось, что необходима вторая башня. Причина — отсутствие часов. Течение времени в городе определяла церковь. Она разделила его не на часы и минуты, а на промежутки между молитвами. Начало молитвы отмечали колокольным звоном. А колокола требовали отдельного строения — башни.

Вслед за второй родилась на свет и третья башня. Феодалы, рыцари строили на вершинах холмов и на скалах неприступные замки с донжонами в середине. Мощными, высокими строениями — наблюдательной вышкой и последним оборонительным укреплением при обороне крепости. Горожане защищали свои деревянные жилища крепостной стеной.



ПЛАН СОБОРА В МАЙНЦЕ.



КАПИТЕЛЬ РОМАНСКОЙ КОЛОННЫ.

А богатства в часы опасности сносили в каменные храмы. Храм был жизненно важным центром. Тогда при нем и поднялась еще одна башня, с которой можно было заметить приближение врага.

Потом уже появились и другие башни. Их могло быть и шесть, и семь, и девять. Но их сооружали для внешней красоты и величия всего строения.

Тридцать один год не умолкал в центре Майнца перестук молотков каменотесов и плотников. Тридцать один год подобно муравьям сновали на строительных лесах многочисленные работники. И вот наконец собор был готов. Живописцы, расписывавшие стены внутри храма, разобрали свои подмости. Назавтра предстояло торжественное освящение собора, посвященного святому Мартину. (Реальному человеку, жившему во Франции, в Туре, в IV веке. Создателю одного из первых монастырей в Европе.) Но ночью собор сгорел. В груди развалин превратилась цель жизни Виллигиса.



Отдадим архиепископу должное. Он не пал духом, не опустил рук. Через несколько дней мастера, не успевшие еще разъехаться, начали возводить храм заново. Но Виллигис не дожил до конца работ. Он умер в 1011 году, а собор завершили только в 1037. В 1081 году очередной пожар уничтожил величественное сооружение. И снова идет строительство. В 1136 году собор опять горделиво возвышается над городом. А в 1137 году новый пожар. Потом еще один пожар в 1186 году. Кажется,



что какой-то злой рок царит над архиепископами Майнца. Примечательно, что собор святого Мартина в Туре тоже строился заново четыре раза.

От постройки Виллигиса остались только камни в фундаменте. Каждый новый строитель пытался внести что-то свое. Но все же придерживался первоначального плана. Вот почему, по свидетельству историков искусства, собор в Майнце принадлежит к числу самых величественных и монументальных храмов романского стиля.

Огромный, шестибашенный, сложенный из темно-красного песчаника, он горделиво высится над всем городом, над окружающей местностью. Духовный, общественный и географический центр.

Тысячу лет назад для каждого жителя его город был символом Вселенной. Весь известный людям мир изображали тогда в виде диска с горами, долинами, лесами и реками. Диск окружал Мировой океан. Почти в середине земли находилось Средиземное море. Перпендикулярно к нему на юге тек Нил, на севере — Танаис — Дон. В самом центре диска находился Иерусалим с храмом гроба господня. Город повторял эту схему. Вместо Мирового океана — крепостная стена. Вместо рек — главные улицы, вдоль которых стояли дома местной знати. Там, где на карте мира раскинулось Средиземное море, шумела и гудела рыночная площадь. А стоявший на ее краю огромный собор был своим, городским Иерусалимом.

Башнями и острой двускатной крышей собор устремлялся к небу. И, подражая ему, вытягивались на два или три этажа узкие по фасаду дома зажиточных бюргеров. Как пышной рамой дома, ограничивали кричащий, гогочущий, свистящий, хрюкающий, ржущий, мычащий, визжащий, скрипящий рынок. Только шесть раз в день гулкий перезвон медных колоколов перекрывал все это чудовищное многоголосье. Колокола возвещали начало часа молитвы. Площадь ненадолго затихала.

Широко распахивались двери собора. Казалось, что их черные провалы, уводящие в прохладный сумрак храма, готовы втянуть в себя все притихшее многолюдье рынка. До 15 тысяч верующих вмещал в себя Майнцский собор. Но бывали храмы еще больше. Известны соборы и на 40 тысяч молящихся. Население современного небольшого городка.

Вход в романский собор, как правило, находился сбоку. Или посередине базилики, или иногда в торцах трансептов. Почему? Да потому, что в храме, где одновременно присутствуют тысячи людей, слова молитвы могут быть не слышны в задних рядах. Чтобы этого не случилось, с западной стороны собора стали делать апсиду с алтарем и хором. Это одна из особенностей немецких романских соборов.

Западная апсида есть и в Майнцском храме. Большая, многоугольная, она внешне отличается от полукруглой восточной. Алтарь восточной апсиды довольно сильно приподнят над полом собора. Под ним сооружено подземелье — крипта. Здесь среди леса колонн хоронили епископов и знатных лиц. Здесь порой хранили священные реликвии.

С появлением второй апсиды изменился и характер притвора — нартекса. Когда-то, на заре христианства, в нем располагались люди, желавшие послушать молитву, но еще не принявшие крещения. Теперь крещение было обязательным сразу после рождения ребенка. И нартекс начал пусто-



вать. Потом он раздался вширь и превратился в трансепт, где свободно стали размещаться монахи и певчие во время службы у второго алтаря. Правда, у этого трансепта есть одна отличительная особенность, о предназначении которой по сей день спорят ученые. Поверху притвора идет просторная галерея с узкими окнами на улицу и внутрь собора. Называется она — вестверк. Для чего она? Что происходило на ней? Толком никто не знает. Большинство ученых все же склоняется к мысли, что здесь собиралась городская знать.

Косые лучи света, врывавшиеся сквозь щели-окна, и колеблющиеся язычки пламени многочисленных свечей разрывали полутьму храма. Они высвечивали росписи на стенах и фигуры святых у массивных столбов. Все создавало настроение таинственности и тревожного ожидания.

Тяжелые своды терялись в сумраке верха. А строгий ритм квадратных колонн направлял взор верующего к алтарю.

Колонны делили храм на три вытянутых с запада на восток нефа. Центральный был выше и шире боковых. Французы в своих соборах, правда, сооружали над колоннами обходную галерею — эмпоры. Но в солидных немецких соборах подобного украшательства не признавали. Строители только увеличили окна под потолком центрального нефа.

Как повелось от первых христианских храмов, даже от древне-римских торговых и биржевых построек, потолок в средневековых соборах делали деревянным, плоским. Но высухшее дерево — прекрасная пища для огня. И тогда, желая уберечь храмы от частых пожаров, попробовали сделать потолок каменным. Эта счастливая мысль пришла почти одновременно трем разным строителям в разных концах Европы: в Северной Италии, во Франции, на берегах Рейна.

Конечно, можно было использовать цилиндрический свод, который тысячу лет назад так успешно применяли древние римляне. При таком своде каменный полуцилиндр опирается на раздавленные в толщину стены

и на очень мощные столбы внутри храма. Рассчитывать необходимый запас прочности тогда еще не умели, и своды получались неуклюжие, массивные. Порой до двух метров толщиной. Случалось, что они рушились, увлекая за собой в падении и часть стены.

Стремясь избежать подобного несчастья, строители собора святого Мартина в Майнце решили воспользоваться другим приемом, тоже рожденным древними римлянами. (Как часто новшество оказывается всего-навсего хорошо забытым прошлым.) Каждый квадрат потолка, образованный четырьмя колоннами, они перекрыли двумя полуцилиндрами, пересекающимися крест-накрест. Такой свод получил название крестового. А чтобы еще больше облегчить нагрузку на столбы и стены, они перекинули арки по всем четырем сторонам квадрата и резко усилили, утолщили все ребра арок и перекрестий — гурты, нервюры. Теперь не весь свод, а только они давили на опоры. Треугольные пространства между ребрами заполнили облегченными, тонкими каменными плитами. Облегчив тем самым и весь свод. Это действительно было великое новшество. Через какую-нибудь сотню-полторы лет оно изменит весь характер архитектуры. Но об этом — в следующем рассказе.

А пока уподобимся строителям Майнцкого собора, которые, создавая новые своды, не ведали, что творили, и не задумывались о будущем. Посмотрим еще раз, какое наследие получили средневековые мастера от императорского Рима и как они им распорядились.

Колонна. В средневековой архитектуре один из важнейших элементов конструкции и украшения храма. То она превращается в мощный опорный столб. То, уменьшившись в размере, став изящной и стройной, прилепляется к стене, чтобы стать декоративным оформлением. Романские мастера удивительно чувствуют необходимость чередования колонн, столбов, полуколонн и добиваются почти музыкального звучания этого ритма. Особенности массивной архитектуры изменили форму капители. Представьте себе: огромная тяжесть перекрытий давит на корзину с цветами — коринфскую капитель или на изящные завитки ионической капители. Странно? Очень. Романские зодчие чувствовали целесообразность каждой детали. Для капители они использовали пирамиду, поставив ее как бы острием на вершину колонны. От неимоверного груза вершина пирамиды вдавилась внутрь, а основание еще больше расплющилось. Получилась совсем новая, ни на что не похожая капитель.

От римлян была заимствована арка. Для романских мастеров древняя арка — любимый элемент, любимое украшение и даже игра. Нередко в романской архитектуре одна арка охватывает другую или даже несколько маленьких. Так обычно устроены окна: две маленькие арочки с общей небольшой колонкой посередине в раме большой арки. В порталах дверей арки, постепенно уменьшаясь, углубляются в толщу стены. Они украшают вход и вместе с тем подчеркивают мощь кладки. И обязательно маленькие точеные арочки на стройных полуколоннах как ожерельем окружают апсиду под самой крышей. А иногда и весь фасад здания. По образному замечанию историка искусства М. В. Алпатова, арки в романских храмах напоминают «...построение стиха в новых

языках с его ударными и неударными слогами и рифмами, которых не знала античность».

В основу храма легла древнеримская базилика. Но романские зодчие развили, дополнили, украсили ее. Собор святого Мартина в Майнце напоминает в плане латинский крест. С двумя перекладинами. Большим трансептом у западного конца и малым трансептом — у восточной стороны. На пересечении трансептов с центральным нефом — на средокрестии — поднимаются две многогранные башни с пирамидальными завершениями. Высота западной, главной башни от земли до верха крыши около 70 метров. А длина всего храма 110 метров. Две высокие, стройные башни замыкают по краям восточную «перекладину» — трансепт. А еще две такие же прижались к углам западной стены собора.

Темно-красный храм поражает и подавляет своей монолитностью и соразмерной красотой разновеликих объемов. И чем дальше рассматриваешь его строгие стены и башни, тем сильнее ощущение скрытой в нем силы, даже какой-то воинственности.

Памятники этого стиля и сегодня можно встретить во всех странах — от Италии до Швеции и от Польши до Англии. Огромные, строгие снаружи и таинственные внутри романские храмы были распространены по всей территории тогдашней западной Европы, напоминавшей на карте многоцветное лоскутное одеяло.

Некогда огромная территория, сцементированная силой римских легионов, ко времени, о котором идет наш рассказ, распалась на множество самостоятельных больших и малых королевств, герцогств, княжеств. Каждое из них жило по своим законам и обычаям. Каждое кормилось только со своей земли, со своих наделов. Конечно, местные особенности сказывались и в искусстве, и в архитектуре. Только на территории современной Франции существовало семь основных центров романского зодчества. А ведь были еще свои отличительные черты у храмов Италии, Испании, Рейнских земель, к которым и относится собор в Майнце.

Не всегда и не все различия между многочисленными центрами романского искусства столь уж существенны. Распознать их порой могут только специалисты. Но общие черты видны каждому. Ясность плана и композиции, внушительная монолитность, рождающая ощущение подлинного величия и силы. И внешний и внутренний облик собора соответствуют друг другу. Как снаружи, так и внутри разумность в членении отдельных деталей, характерных своей суровой мощью. Ясные соотношения вертикалей и горизонталей. Чувство незыблемости и устойчивости, которое утверждают каждый столб, каждая арка. Пожалуй, именно эта незыблемость заставляет отдать должное мастерству людей, сумевших преодолеть сопротивление упрямого камня, чтобы воздвигнуть такую громаду.



Сложна и противоречива культура романской эпохи. Фанатичная вера в бога мирно уживается с самыми невероятными языческими обрядами. Появление первых рифмованных стихов соседствует с почти поголовной неграмотностью. Рыцари, закованные в латы, отправляются на Восток, чтобы уничтожить «неверных» и освободить от них Иерусалим, а возвращаются с богатствами, награбленными в соседних странах, с привычками и нравами, перенятыми у арабов-мусульман.

Это было время, когда рождались большие города, стремившиеся жить самостоятельно и свободно. Когда между крупными феодалами шли беспрерывные войны за еще один надел земли. Когда бедные рыцари были столь же неуверены в своем завтрашнем дне, как и нищие крестьяне. В это время церковь — папа и архиепископы — чувствовала себя сильнее королей и герцогов и охотно вступала с ними в борьбу. Церковь убеждала человека, что он самый ничтожный раб божий. Но пробуждавшаяся сознание подсказывало людям, что они — венец творения. И наверное, вот это сознание своих сил и возможностей позволяло в сложное и неуютное время возводить по всем городам Европы ясные, строгие и величественные сооружения: соборы, которые и сегодня восхищают нас.

Совсем не случайно в последние десятилетия историки рассматривают романскую эпоху как основание всей будущей европейской культуры и цивилизации. И вовсе не случайно, что многочисленные туристы, вдоволь насладившись красотой и величием Майнцского собора, обязательно направляются к маленькой площади неподалеку.

Там на постаменте стоит бронзовая фигура немолодого, чуть усталого человека. Он родился в Майнце через 200 лет после окончания строительства собора. И умер в родном городе, где предки его были известны с XIII века. Здесь он совершил великое открытие, во многом определившее дальнейший путь развития человеческой культуры. Имя этого человека — Иоганн Гутенберг. Он открыл искусство книгопечатания. Это благодаря ему тысячи людей одновременно могут сегодня читать книги о знаменитом соборе его родного города. Собор, где он сам бывал много-много раз.

...Василий Андреевич Жуковский и позже, после написания баллады о епископе Гаттоне, неоднократно посещал Майнц. Чем-то привлекал его этот город. Может, потому, что воздух его, как чудилось поэту, был напоен неповторимым ароматом старины, древних легенд и преданий? Все может быть. И даже будучи уже зрелым человеком, Жуковский назначил своей невесте свидание в Майнце 18 (по старому стилю) мая 1841 года, чтобы оттуда «немедленно ехать в Штутгарт для венчания».

## ИНТЕРЛЮДИЯ

Новый стиль никогда не рождается сразу. Не появляется в точно назначенный день и час. Он рождается исподволь, подчас незаметно. Порой в облике какой-нибудь малой и не очень приметной детали, в старой, привычной конструкции. Но эта малость порождает потом другую, третью. Число новшеств растет, ширится. И вдруг оказывается, что им уже тесно, неуютно в старых, неудобных и даже некрасивых формах. Так устанавливается новый стиль.

Новый, но не совсем. Еще проглядывают в нем затаившиеся, скромные элементы и приемы стиля старого. Примером такого переходного периода может служить знаменитый на весь мир собор Парижской богородицы, прославленный Виктором Гюго в одноименном романе.

Проходят десятилетия. Новое все настойчивее теснит старое, и оно нехотя, со скрипом, уступает свои позиции. Наконец наступает момент, когда ничто не напоминает о формах и приемах, царивших не так давно. Новый стиль утвердился окончательно. И никто уже не представляет, как можно было строить иначе.

Может возникнуть вопрос: а как определить живучесть стиля?

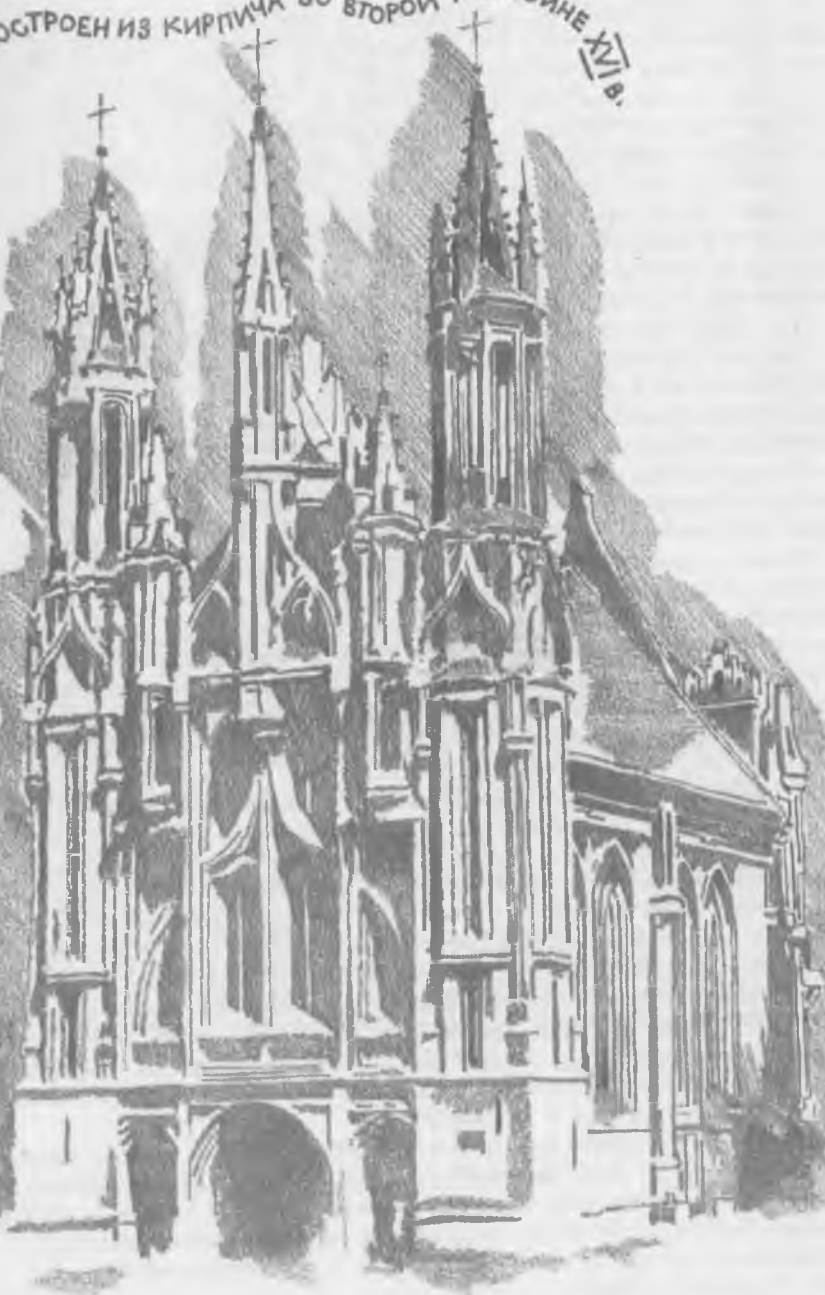
Ответ несложен. Все зависит от того, сколь широко и полно отражает новая архитектура интересы и требования народа, ее создавшего.

Готика — дитя города. Ее родители не бароны, герцоги и епископы, а простые купцы и ремесленники. Она появилась на свет, когда в борьбе с феодалами городские коммуны наконец стали ощущать свою силу и самостоятельность. И прекратила свое существование, когда города утратили свои привилегии и независимость. Именно потому, что готические храмы возводили городские, а не монастырские мастера, на деньги горожан и для их нужд, новый стиль просуществовал почти три столетия. А так как города — эти большие торговые и ремесленные центры — существовали в каждом государстве, то и готический стиль очень быстро стал повсеместным.

Его памятники можно встретить в любом конце Европы. Уникальным шедевром поздней готики (середины XVI века) — костелом святой Анны — по праву гордится Вильнюс. В ту пору готический стиль в Европе уже пришел в упадок, и вильнюсский храм уместно назвать его последним звучным аккордом. Костел чарует своей миниатюрностью, изяществом, игрой линий фасада. Арки различных форм и пропорций, стройные фиалы и даже кирпичные узоры пинаклей рожают поистине впечатляющее зрелище. Существует даже легенда, что Наполеон перед началом нашествия на Россию увидел эту церковь и воскликнул: «Я хотел бы унести ее в Париж!»

Образцом гражданской готической архитектуры может служить здание ратуши в Таллине, одно из старейших среди уцелевших в Северной Европе. Есть интересные памятники в Риге и в маленьких городах Латвии и Эстонии. Можно, не покидая нашей страны, познакомиться с этим величественным и торжествующим архитектурным стилем.

Жемчужиной северной готики называют костел Анны в Вильнюсе. Он построен из кирпича во второй половине XVI в.





Да, торжествующим. Не случайно, что почти через четыре столетия люди вновь обратились к нему. За эти века не единожды менялась политическая карта Европы, были совершены великие географические, научные и технические открытия. Менялись вкусы, стили, привычки. Осуждены были средние века, как темные, грубые и некультурные. И вдруг в начале XIX века люди обратились к своему далекому прошлому. Там, в средних веках попытались они найти ответы на вопросы: что есть благородство, честность, порядочность? Вот тогда-то и возник новый архитектурный стиль — неоготика. Конечно, он отличался от «настоящей» готики. Не хватало изящества, легкости, игры фантазии, понимания самой сущности старого стиля. Но все же неоготика просуществовала около пятидесяти лет и точно так же, как ее прапрапрабабушка, нашла свое воплощение во всех странах. Даже под Москвой, в 30 километрах от столицы, существует усадьба Марфино, перестроенная архитектором М. Д. Быковским в 1837—1839 годах в стиле неоготики.







## РЕЙМСКИЙ СОБОР



анней весной 1048 года, лишь только подсохли дороги, из Парижа выехало важное посольство. Знатные рыцари де Шалиньяк, Роже Шалонский и ученый епископ Готье Савейр в сопровождении воинов и многочисленных слуг отправились на Восток, в далекий славянский Киев.

Еще накануне с ними долго и обстоятельно беседовал сам король Генрих I. Он объяснял рыцарям всю важность союза с киевским князем Ярославом. У русских прекрасное войско. Их отряд помог византийцам разбить норманнов в битве при Малфи. Союз с Ярославом поможет ему, Генриху, разгромить графа Рауля де Крепи и присоединить новые земли. Союз должен быть прочным. Для этого король готов жениться на дочери Ярослава. Брак этот будет почетным для всех. Жена князя Ярослава — дочь шведского короля Олафа. Одна их дочь замужем за королем Венгрии. Другая — за норвежским королем. Один сын женат на дочери польского князя. Другой — на дочери императора Византии...

Дальнее путешествие представляло тогда немало трудностей. Дорог почти не было, а те, которые существовали, напоминали скорее широкую тропинку, где двум телегам не разъехаться. Послов ожидали самые разные препятствия: многочисленные границы, шайки грабителей и даже рыцари, любившие пожить за чужой счет. И все же французы с честью исполнили повеление своего короля. Осенью 1049 года они вернулись в Париж вместе с русской принцессой Анной.

В середине мая 1051 года из Парижа в Реймс двинулась торжественная процессия. На несколько километров растянулся поезд всадников, марширующих солдат, носилок, повозок, слуг. Король Генрих I ехал в старый французский город Реймс на бракосочетание с принцессой.

Реймс находится на полпути от Парижа до германской границы. Когда-то здесь было поселение кельтов. Потом римский военный лагерь. Город. В 496 году нашей эры король франков Хлодвиг I крестился в Реймсе и тем самым навсегда установил для Франции христианство как государственную религию. С той поры, вплоть до середины XIX века, все французские короли и императоры короновались в Реймсе.

Во время торжественной церемонии короли произносили клятву, положа руку на священную книгу, написанную славянскими буквами. Книга эта пропала во время Великой французской революции. И тогда тогда ходила легенда, что была священная книга привезена королевой

Анной из далекой Руси. Ведь отец ее, великий князь Ярослав, был знаменит своей образованностью и основал в Киеве первую библиотеку.

О пропавшей книге рассказывали немало занимательных историй, писали исследования. Но вот уже в нашем столетии пропажа нашлась. И оказалось, что книга написана, скорее всего, столетия два спустя после смерти Анны. Только неизвестно, как она попала в Реймс. Может, была подарком в новопостроенный собор Нотр-Дам, заменивший старый храм, где венчалась Анна.

Тот собор, где венчалась русская принцесса, рухнул во время большого пожара 1210 года. На следующий год на этом же месте начали возводить новый храм. Закончили его ровно через сто лет — в 1311 году. Сто лет немного для той поры. Например, знаменитый Миланский собор, один из самых больших в Европе, строился 470 лет. А собор в Кельне 312 лет. Даже всем нам знакомый Исаакиевский собор в Ленинграде строили в XIX веке ровно 40 лет. А техника тогда была куда выше и совершеннее, чем у мастеров средневекового года.

В годы, когда началось сооружение грандиозного храма в Реймсе, Франция лишь по названию представляла единое государство. Был король. Была столица — Париж. Но каждый герцог, каждый граф правил своей землей самостоятельно, не желая подчиняться королю. Были бургундцы, пикардийцы, гасконцы, но не было единой нации.

По замыслам передовых людей страны именно Реймский собор, где короновались на царство французские короли, должен был стать символом единства нации. И строить его поручили не монастырским мастерам, а свободным горожанам, объединившимся в артель под руководством опытного мастера. Вот почему дошло до наших дней имя первого архитектора собора — Жанна д'Орбэ. О нем известно только, что он руководил строительством двадцать лет. Видимо, до своей смерти.

Счастливым случай сохранил альбом современника д'Орбэ, другого французского архитектора — Виллара д'Оннекура. Его можно увидеть сейчас в Национальной библиотеке Парижа. Альбом составлен около 1240 года.

Судя по всему, Виллар много путешествовал, многое видел, многим интересовался. И все, что могло когда-нибудь пригодиться ему в работе, он зарисовывал и записывал. Тут планы и рисунки частей зданий, чертежи подъемных механизмов и строительных лесов, образцы построений фигур людей и животных, вписанных в различные геометрические формы. В этих рисунках особенно заметно, что художник и зодчий той поры уделяли больше внимания динамике и орнаментальной красоте фигур, чем точному соблюдению пропорций. Очень возможно, что такой же альбом был и у Жанна д'Орбэ. Альбом, куда зарисовывались удачные решения и находки других зодчих. Такой альбом мог служить осно-



вой для работы реймской артели, где каждый мастер вносил в здание будущего храма нечто свое, индивидуальное.

Между завершением строительства собора в Майнце и началом сооружения храма в Реймсе — жизнь одного поколения. Кажется, очень мало. Но на самом деле — большой и важный в истории человечества период. Накопленные за многие предыдущие десятилетия знания и опыт вдруг стали воплощаться в конкретные дела и события. Несогласие с поступками и учением церкви породило народные «еретические» движения. Окрепшие и усилившиеся города начали добиваться полной самостоятельности. Европа узнала компас и легче стало плавание по морям. На смену латинским цифрам пришли арабские, которыми мы пользуемся и по сей день. Тяга к знаниям, к науке родила университеты. В конце XII — начале XIII столетий открылись университеты в Париже, Оксфорде и Кембридже, в Саламанке, Тулузе. А в 1240 году Альфонс X, король Кастилии, собирает в Толедо первый астрономический конгресс — 50 арабских, еврейских и христианских ученых. Дух людей становился свободнее, а сами они — смелее.

События, которые мы только что перечислили, совпали с расцветом нового архитектурного стиля. Стиля, прозванного его современниками французским, а три столетия спустя обруганного итальянскими зодчими словом «готика» — грубый, варварский по сравнению с классическим торжественным римским искусством.

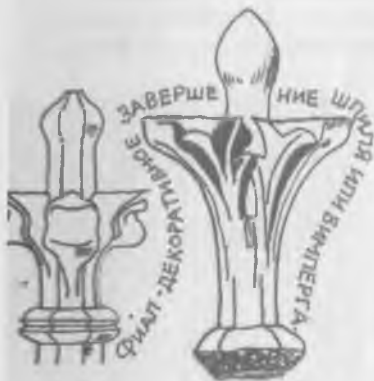
Готический стиль действительно родился под Парижем в аббатстве Сен-Дени, где хоронили всех французских королей. Все помнят, как в романе А. Дюма «Двадцать лет спустя» Атос приезжает туда с виконтом де Бражелоном. В старинной церкви благородный мушкетер вручает Раулю, уезжающему на войну, свою старую заслуженную шпагу. Так вот настоятелем этого монастыря в первой половине XII века был аббат Сугерий. Человек умный, талантливый, мечтавший увидеть Францию объединенной под властью короля.

Решив перестроить главный храм аббатства, Сугерий возмечтал увидеть здание, превосходящее красотой все известные тогда соборы. Он сам вникал во все детали строительных работ. И первое, что повелел сделать, — изменить характер и облик алтарной части. В романских церквах она мало чем отличалась от остальных частей храма. Массивные стены, узкие окна и таинственная полутьма, символизирующая непостижимость бога. Сугерий решил отделить алтарь и хор от трансепта и нефов ярким чудесным светом.

Ведь учение бога, по утверждению Сугерия, — свет разума, добра и силы, изливающийся на верующих.

И вот сплошная стена восточной части храма аббатства была прорезана высокими и широкими окнами. Только узкие перемычки разделяли их. В окна были вставлены цветные стекла, и солнечные лучи радужным мерцанием наполнили интерьер. «Все святилище залито дивным и немеркнущ-





КРЕСТОЦВЕТ-  
ДЕКОРАТИВНЫЙ  
ЦВЕТОК  
ИЗ КАМНЯ,  
ЗАВЕРШАВШИЙ  
ШПИЛИ И  
ВИМПЕРГИ.

ВИМПЕРГ-  
ДЕКОРАТИВНОЕ  
ЗАВЕРШЕНИЕ  
ДВЕРНОГО  
ИЛИ ОКОННОГО  
ПРОЕМА

В ГОТИЧЕСКОЙ  
АРХИТЕКТУРЕ.  
КРАББЫ-  
ДЕКОРАТИВНЫЕ

ЛИСТЬЯ  
ИЛИ  
ЦВЕТЫ ИЗ  
КАМНЯ, УКРА-



шим светом, проникающим сквозь священные окна»,—с радостью вос-  
лицал сам Сугерий в составленном им описании нового храма.

Перемычки между окнами, напоминавшие узкие квадратные столбы,  
довольно сильно выступали вперед. На них ложилась вся тяжесть сводов.  
Их стали называть контрфорсами (по-французски «контр» — «против»,  
«форс» — «сила»). Подчеркнув конструкцию строения, аббат Сугерий об-  
легчил его стены. Но если такой прием можно использовать в восточной  
части храма, то, вероятно, его можно применять и для трансептов, и для  
боковых нефов.

Архитектуре храма аббатства Сен-Дени стали сначала подражать во  
Франции, потом в Германии, Англии, Италии. Так родился на свет новый  
стиль.

Только, пожалуйста, не думайте, что это был совершенно самостоя-  
тельный стиль, ничем не связанный с предыдущей архитектурой. В основе  
храма лежала все та же традиционная базилика. По-прежнему излюблен-  
ными и необходимыми элементами здания оставались колонны и арки.  
И вообще ничего бы не было, если бы не открытие романских зодчих —  
крестовый свод на нервюрах.

Чем больше было нервюр у свода, тем тоньше и легче становились  
перекрытия между ними — распалубки. Поэтому со временем начали  
располагать нервюры в форме звезд и сеток. Центр пересечения нервюр

в квадрате стали украшать специальным резным камнем — замком свода. А скрещение нервюр в форме звезды удачно соответствовало и новой форме арки.

Арка романская — полукруглая. Арка готическая — стрельчатая. Она как бы составлена из двух дуг, пересекающихся под углом. Такая арка меньше давит на опорные столбы и позволяет делать их тоньше.

Нервюры и арки, перекинутые вдоль или поперек нефа, опирались, как в романском храме, на колонны. Но колонны стали другими. Та, которая принимала только тяжесть арки, не должна была быть слишком толстой. А колонна, на которую опиралась нервюра, просто могла равняться ее толщине. Тогда, для удобства, на круглую сердцевину столба стали накладывать нервюрные колонки. Родился новый «готический» фигурный опорный столб, или «пучок», из шести, восьми и более колонн.

Контрфорсы, на которые опирались арки и нервюры боковых нефов, позволили сильно облегчить наружные стены базилики и увеличить размеры окон.

Предстояло только решить самую сложную задачу: как облегчить поднимающиеся над боковыми нефами стены центрального корабля.

Контрфорсы для них не годились. Их нужно было опускать сквозь крышу до самого пола, и тогда внутреннее пространство храма загроздил бы лес столбов и колонн. Во второй половине XII века нашли остроумное решение. Контрфорсы наружных стен боковых нефов вытянули кверху, а от них перекинули арки к стенам центрального нефа. Эти арки получили название — аркбутаны (от французского — «упорная арка»). Они и приняли на себя всю тяжесть верхнего перекрытия.

По образному выражению французского скульптора Родена, готический собор, обстроенный с трех сторон многочисленными контрфорсами и аркбутанами, напоминает сказочную многоножку. Но у этой «многоножки» есть свое «лицо». Западный фасад собора. Парадный и торжественный. Вход в готический храм только отсюда...

Однако пора вернуться к Реймсскому собору. Первое впечатление: неудержимая устремленность всего строения ввысь. Будто неведомая сила выталкивает собор из земли. Ярус за ярусом тянутся к небу острокопечные арки, вытянутые колонки, крутые фронтоны. И чем выше они от земли, тем тоньше и стройнее.

Пять врат — входных дверей — растянулись во всю ширину нижнего яруса. Но двое из них фальшивые. Они только напоминают врата и как бы намечены в мощных контрфорсах, стоящих по краям западного фасада.

Стрельчатые арки, ступеньками выступающие вперед, образуют входные двери. Такой прием называют перспективным порталом. Все двери завершаются треугольными фронтонами — вимпергами. Средний, самый большой и высокий, выше прочих врезаются во второй ярус. Как бы прон-



зает своим острием сердцевину огромного круглого окна — вырезанного из камня диковинного цветка со множеством тонких лепестков.

С давних времен такое окно-цветок называют розой. Это одна из отличительных особенностей готической архитектуры. Диаметр розы Реймского собора 11,5 метра. А в знаменитом соборе Парижской богородицы поперечник ее равен 12,9 метра.

Абсолютно правильная геометрическая форма круга задерживает на себе взгляд, и чудится, что затормаживает движение вверх. Но сдвоенные, с колонкой посередине окна по бокам розы напряженно рвутся к третьему, завершающему ярусу — галерее из узких высоких арок на хрупких колонках. Снизу она смотрится большим кружевным подзором.

Галерея должна завершать стремление всех деталей фасада к небу. Дальше крыша. Но прямо по центру, на высоте 46 метров от земли, еще продолжает стремление ввысь маленький, остренький вимперг. А высокие стрельчатые окна второго яруса как бы выталкивают к небу стройные и ажурные боковые башни. Высота их от земли равна 80 метрам. Как дом в 26 этажей.

Многочисленные ниши, колонки, галереи порождают в солнечный день неповторимую игру света и тени. И возникает ощущение, что здание дышит, живет. Это ощущение жизни усиливают сотни и сотни каменных фигур, украшающих собор.

Скульптурные изображения человека и животных знала еще архитектура романских церквей. Но там они встречались в виде отдельных барельефов с наружной стороны храма или на капителях колонн. Оторвавшись от стены и обретя объем, каменные люди заселили готический собор, наполнив его бесконечным движением и почти явственно различимым гулом голосов. Большие французские соборы насчитывают в общей сложности несколько тысяч каменных фигур. Такое слияние двух видов искусства, в данном случае архитектуры и скульптуры, называется синтезом, от греческого — «сочетание, соединение».

Скульптуры расположены в строго определенном порядке и в точно намеченных местах. Порядок и сюжеты определены специальной комиссией священнослужителей. Согласно их учению, собор представляет собой символ вселенной и каждая часть собора соотносена с какой-либо частью земли или неба. А каменные фигуры — это «население» символической вселенной. Большие, почти в человеческий рост фигуры святых расположены на порталах. Рельефными изображениями заполнены вимперги. В центральном — фигура богородицы, которой посвящен собор. В галерее третьего яруса в каждой арке, как под балдахином, — фигура святого пророка или библейского царя. Отсюда галерея получила свое постоянное название — «галерея королей».

Скульптурой украшены боковые фасады, контрфорсы и даже крыша. Все стоки для дождевой воды — гаргуйли — исполнены в виде фигур животных или людей, у которых из открытого рта должна литься вода. И хотя каждая фигура стоит на собственном постаменте, все они неразрывно связаны друг с другом — сюжетом, жестом, разворотом корпуса. Все они живут в едином ритме с архитектурными формами.

Наверное, благодаря такому обилию изображения людей с разными



характерами и разными судьбами французский писатель В. Гюго в романе «Собор Парижской богородицы» сравнил готический храм с гигантской книгой.

Скульптура, скульптурная резьба по камню — неотъемлемая принадлежность готической архитектуры. Диковинными каменными растениями — крестоцветами завершаются шпили, вимперги, контрфорсы. На ребрах шпилей, контрфорсов и вимпергов прорастают какие-то неведомые листья. Их называют «краббы». И все внешнее архитектурное убранство собора напоминает сплетенное из камня кружево, с запутавшимися в нем цветами и листьями.

Если романский храм отличался нарядностью внутри и строгостью снаружи, то готический одинаково прекрасен и снаружи, и внутри. Движению вверх, к небу, подчинено абсолютно все и внутри храма. Пучки колонн, уходя ввысь, поддерживают стрельчатые арки, убегающие вдаль. Над арками, вдоль стен центрального нефа, тянется трифорий — фальшивая галерея. В торопливой перебежке своих небольших арок он повто-



ряет ритм нижней аркады и вместе с тем уводит взор еще выше — к стрельчатым окнам, к потолку, где нервюры сводов напоминают кроны гигантских деревьев, похожих на пальмы.

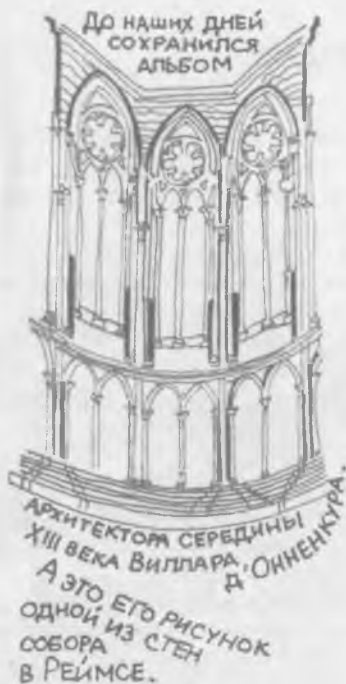
А там, вдали, за сто пятьдесят метров от входа, залит ярким светом огромный хор и алтарь. С увеличением хора отпала надобность и в большом трансепте. Он сжался, и его крылья только чуть-чуть выступают за боковые стены собора. Но зато появился «венiec капелл». Венец не



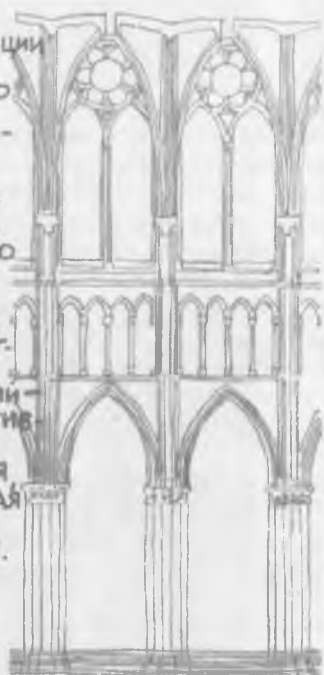
случаен. Он — свидетель и доказательство возросшей силы и самостоятельности города.

Собор возводили городские мастера. Деньги на строительство давали горожане, цеха мастеров — гончарного, кожевенного, столярного, ювелирного и других. У каждого цеха был свой святой покровитель. И конечно, мастера требовали, чтобы у их святого был пусть небольшой, но свой алтарь и своя часовня-капелла. Для таких капелл, если их было немного — пять, семь, девять, — отвели место вокруг хора и алтаря, вдоль всей восточной полукруглой стены. Они как венком охватывали главное место собора.

«...Стройный и высоко возносящийся над головою лес сводов, окна огромные, узкие, с бесчисленными изменениями и переплетами, при-



ЧЕРТЕЖ  
КОНСТРУКЦИИ  
СТЕНЫ  
СРЕДНЕГО  
НЕФА  
ГОТИЧЕС-  
КОГО  
СОБОРА.  
МЕЖДУ  
АРКАМИ  
НИЖНЕГО  
ЯРУСА  
И  
ОКНАМИ  
НАХОДИТ-  
СЯ  
ТРИФОРИЙ  
ДЕКОРАТИВ-  
НАЯ  
ГАЛЕРЕЯ  
ОТКРЫТАЯ  
ВНУТРЬ  
ЗДАНИЯ.



соединение к этой ужасающей колоссальности массы самых мелких, пестрых украшений, эта легкая паутина резьбы, опутывающая его своей сетью, обвивающая его от подножия до конца шпика и улетающая вместе с ним на небо; величие и вместе с тем красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость — это такие достоинства, которых никогда, кроме этого времени, не вмещала в себя архитектура». Так восторженно описывает готический храм Николай Васильевич Гоголь.

Романские соборы величавы и просты. Их огромные, строгие и, может быть, даже чуть суровые внутренние пространства настраивают на торжественное раздумье. Пространство готического собора всегда поражает некой изощренностью внутреннего убранства. Льющийся сквозь витражи огромных окон свет, дробясь на сотни и тысячи цветных огней, придает всему помещению характер красочного, мелодичного мира, совсем непохожего на тот суровый и будничнейший, что остался за стенами храма. Столбы цветного света, стрельчатые завершения окон, проросшие цветами и листьями шпиль навесов над бесчисленными статуями, пучки стройных колонн — абсолютно все как бы стремится увлечь вас ввысь к таинственным, неведомым границам, за которыми царит вечное радостное блаженство. Готический храм красочен и наряден. Он рождает ощущение праздничной радости. Таков и прекрасный Реймский собор.

Вероятно, другие историки искусства назовут столь же красивые готические храмы. Может быть, собор в Амьене, или Ланне, или Сен-Шапель в Париже. Но именно Реймский собор, неразрывно связанный с историей своего города, стал символом единства французской нации.

## ИНТЕРЛЮДИЯ

Тоскана — область на севере Италии. На ее землях немало прекрасных городов, но главный среди них — Флоренция. В 1511 году в одном из городков Тосканы — Ареццо родился Джорджо Вазари. Будущий живописец, архитектор, писатель.

Мальчиком он проявил склонность к рисованию, и его отдали в обучение к живописцу. Потом он сменил нескольких наставников. Став мастером, Вазари работал во многих городах родной земли, в том числе и во Флоренции. Но самая большая его заслуга перед потомством — книга, называемая «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Свыше 160 биографий итальянских мастеров, живших на протяжении двух с половиной столетий.

Много лет собирал Вазари необходимые сведения, рассказы, легенды. Друзья помогали ему в этой благородной работе. Наконец в 1550 году книга увидела свет. А через 18 лет вышло второе издание. Дополненное и с портретами художников.

В этом сочинении столько драгоценных для нашего времени сведений, что без них нам было бы трудно хорошо понять историю итальянского искусства.

Вазари не просто пересказывает биографии художников. Он дает оценки их произведениям, попутно отвлекаясь к произведениям прошлого. Настоящим искусством он считает античное, когда боги были как люди, а люди приближались к богам. С утверждением христианства как государственной религии начался, по мнению писателя, упадок искусства. Бог стал великим и недоступным, а человек ничтожным и жалким. Еще больший вред принесли северные «варварские» народы. Их готическое искусство. И только в конце XIII века великие флорентийские живописцы Чимабуэ и Джотто возвратились к античным традициям и открыли путь к возрождению (по-французски — ренессанс) настоящего искусства.

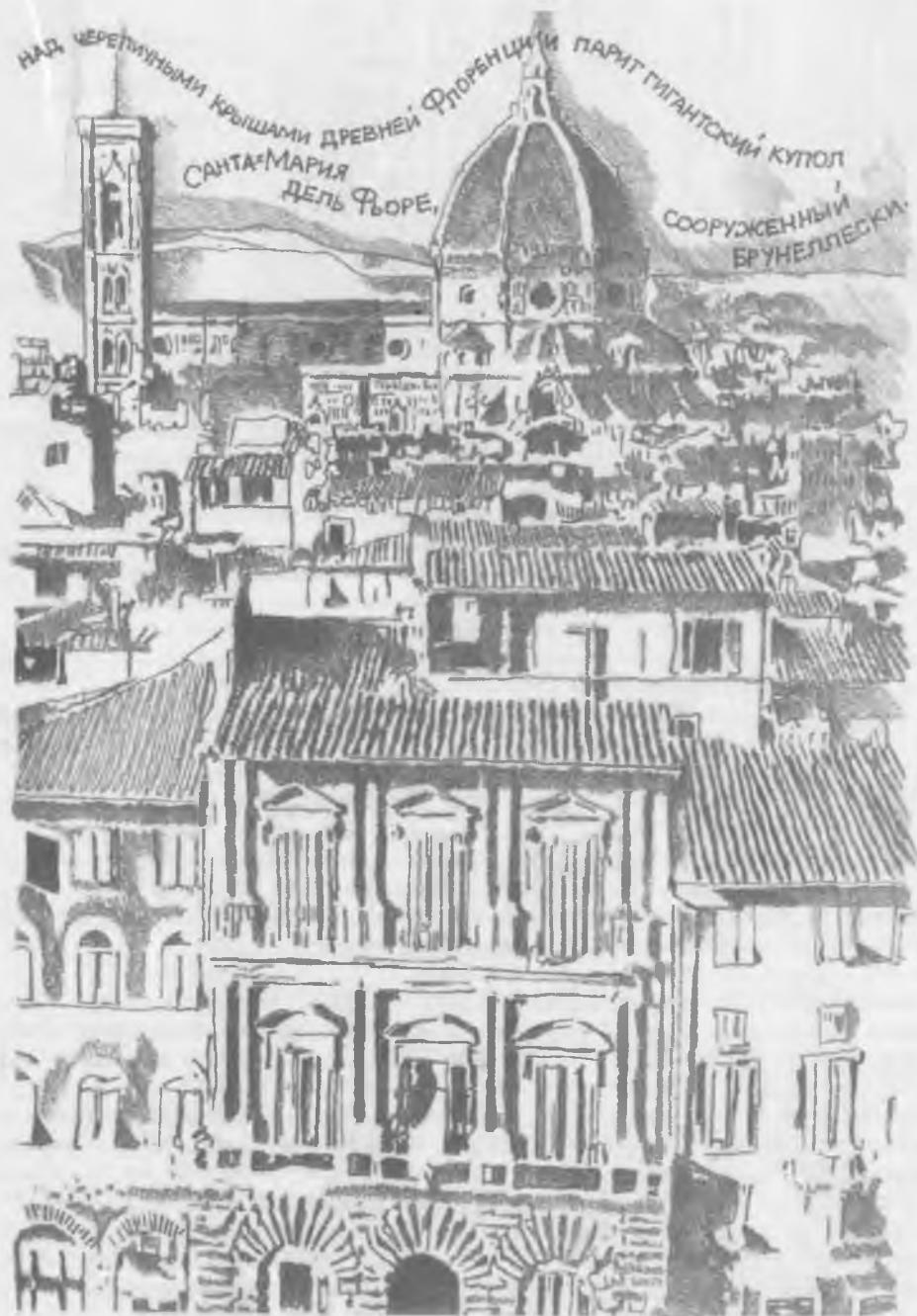
Термин «возрождение» тоже придумал Вазари. И на протяжении четырехсот с лишним лет все человечество пользуется им.

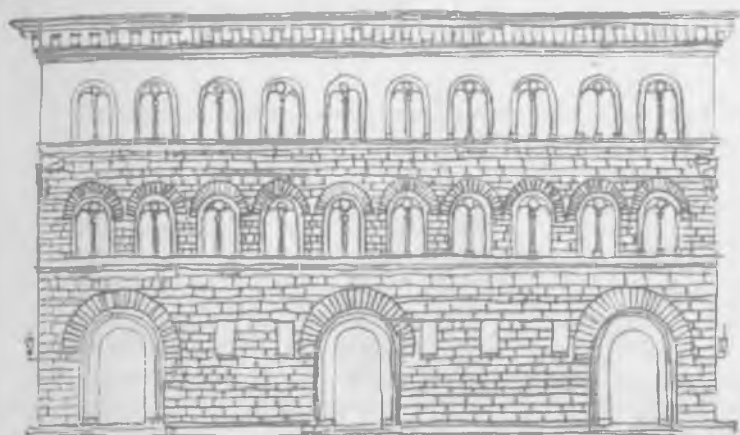
Но почему же Ренессанс начался именно на земле Тосканы, во Флоренции?

Здесь скрещивались главные торговые дороги из Европы в Азию и назад. Наживались банкиры, процветали менялы, росли и набирали силу цеха ремесленников. Уже не землевладельцы, а горожане начинали определять политику страны.

Еще продолжали строить готический собор в Реймсе. До его завершения оставалось 22 года. Только через пятьсот лет восставший народ Парижа разрушит Бастилию — ненавистный символ королевской власти и крепостного права. А во Флоренции уже в 1289 году решили крепостное право отменить. Еще через четыре года была принята конституция «Установления справедливости», где написано: «Свобода есть неотъемлемое право, которое не может

НАД ЧЕРТОВИНЫМИ КРЫШАМИ ДРЕВНЕЙ ФЛОРЕНЦИИ ПАРИГ ГИГАНТСКИЙ КУПОЛ  
САНТА-МАРИЯ ДЕЛЬ ФЬОРЕ,  
СООРУЖЕННЫЙ БРУНЕЛЛЕСКИ.





ПАЛАЦЦО МЕДИЧИ  
ВО ФЛОРЕНЦИИ.  
ОБРАЗЕЦ  
ГРАЖДАНСКОЙ  
АРХИТЕКТУРЫ  
РАННЕГО  
ВОЗРОЖДЕНИЯ  
АРХИТЕКТОР  
МИКЕЛОЦЦО.

зависеть от произвола другого лица, и необходимо, чтобы республика не только поддерживала это право, но и укрепляла его на своей территории».

На земле, где свобода утверждалась как «неотъемлемое право», могли жить и трудиться люди, свободные в своих мыслях и творческих исканиях. Не случайно именно Флоренция стала родиной великих поэтов Данте и Петрарки, гениального скульптора и живописца Микеланджело; городом, где жили Галилей и знаменитый политик Макиавелли, где улицы и площади украшены творениями прославленных художников и скульпторов: Джотто, Мазаччо, Боттичелли, Донателло, Вероккьо, Челлини. Они принесли Флоренции бессмертную славу. И даже в начале XVIII века скульптор Бартоломео Карло Растрелли, который создал памятник Петру I, что стоит теперь в Ленинграде перед Инженерным замком, с гордостью подписывал свои работы «Флорентинец».

Флорентийская республика первой утвердила, что аристократизм человека определяется не его происхождением, не привилегиями сословия и размерами богатства, а прежде всего личными качествами, культурой и способностями. (Припомните, как точно так же стремился оценивать людей Петр I, когда в борьбе с закоснелым боярством создавал новую Россию.) Вот почему на улицах Флоренции каждый горожанин, от уборщика мусора до прославленного философа, чувствовал себя личностью и ответственным за судьбу города, за судьбу его искусства. И художники, в свою очередь, стремились своими произведениями говорить не от имени святого или бога, а от имени человека. Не для бога и святых творили они, а для человека.

Поэтому именно в эпоху Возрождения, подражая античным мастерам, зодчие отказались от стремительных вертикалей готики, от мощных объемов романской архитектуры, а принялись строить здания, соразмерные с человеком. Именно в эпоху Возрождения

Один из  
 ПРЕКРАСНЫХ  
 ПАМЯТНИКОВ  
 ИТАЛЬЯНСКОГО  
 ВОЗРОЖДЕНИЯ -  
 ПАЛАЦЦО  
 КАНЧЕЛЛЕРИА  
 В РИМЕ (1486 -  
 1498).  
 ФРАГМЕНТ.



вновь расцвело искусство скульптурного портрета, а в живописи — изображение обнаженного тела.

Только на земле, где вся атмосфера пронизана чувством свободы, а воздух так сух и прозрачен, что требует ясности и четкости мышления, должно было родиться утверждение: «Человек измеряет землю и небо... Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных светил, то кто станет отрицать, что гений человека почти такой же, как у самого творца небесных светил, и что он некоторым образом мог бы создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал». Это высказывание гражданина



Церковь Иль Джебзу в Риме (1568г). Один из  
первых памятников стиля барокко.  
Архитектор Виньола.

Флоренции, главы ее платоновской Академии, знаменитого мыслителя XV века Марсилио Фичино.

Еще несколько столетий назад за подобные «еретические» мысли человека подвергли бы страшным пыткам, а потом казнили бы. Но Фичино умер в своей постели, в ореоле признания и почитания. Значит, наступило новое время...

Благородные, человеческие идеи итальянского Ренессанса постепенно нашли приверженцев и продолжателей в большинстве стран Европы — Нидерландах, Германии, Франции, Англии. Ренессанс в этих странах имел свои особенности, свои отличительные черты и получил название — Северное Возрождение.

Однако подождем делать окончательные выводы. Еще никому, нигде, никогда не удавалось провести четкую границу между двумя эпохами. Нельзя провести черту и потребовать, чтобы старое не смело переступить ее. Нельзя построить и высокую стену, оставив по ту сторону старые нравы, обычаи, взгляды. И в эпохе Возрождения оставалось немало примет средневековья. По-прежнему люди увлекались предсказаниями астрологов, с наслаждением слушали баллады о приключениях рыцарей, напряженно внимали монахам-проповедникам. Церковь по-прежнему оставалась одним из главных заказчиков художника. И он должен был выполнять ее требования. Время было сложным, противоречивым. Столь же сложным было искусство...

Ученые называют первым архитектором Возрождения флорентинца Брунеллески. Последним зодчим этой великой эпохи стал Микеланджело.

Из описаний Вазари известно, что в 1554 году основатель страшного ордена иезуитов Игнатий Лойола оповестил всех членов «Общества Иисуса» о приятной новости: величайший художник христианского мира Микеланджело предложил безвозмездно построить для ордена церковь в Риме.

Решению художника предшествовали частые встречи с Лойолой. Старый, угрюмый, равнодушный к своей внешности мастер и генерал ордена, в расцвете лет, бывший офицер, обходительный, светский. О чем они беседовали? Это осталось неизвестным. Так же неведома и судьба проекта Микеланджело. И создал ли он его вообще?

Строительство церкви во имя Христа — Иль Дездеу началось лишь в 1568 году, через четыре года после смерти гениального мастера. В основе ее плана, утвержденного иезуитами, лежит композиция храмов средневековья. Но это только в плане, а наружный облик ее совсем иной. Глухая боковая стена, выходящая на людную улицу, как бы отгораживает мир церкви от мира светского. А нарядный торжественный фасад выходит на маленькую площадь. Но именно от этого храма историки искусства ведут летосчисление нового стиля — барокко.







## ДВЕ КАПЕЛЛЫ



Воздух Флоренции сух и прозрачен, поэтому здесь все предметы видны с повышенной отчетливостью. Отсюда поразительная, свойственная только этому городу, чуть суховатая, но, быть может, именно поэтому сообщающая особую строгость очертанию пейзажа графичность, плоскостность планов и ясность чистого, хотя и неяркого света». Так начинается свой рассказ о встрече с сегодняшней Флоренцией тонкий и наблюдательный искусствовед В. Н. Прокофьев.

«Здесь нет или почти нет больших домов, высота здания колеблется от трех до пяти этажей и потому общий силуэт обладает особым спокойствием. Контраст этим господствующим горизонталям пейзажа составляют стройные, иногда завершаемые остроконечными кровлями башни.

...В центре панорамы, гениально завершая ее собой, над морем красных черепичных крыш поднимается огромное здание городского собора Санта-Мария дель Фьоре, увенчанное гигантским куполом Брунеллески».

Купол парит над городом. Его чуть вытянутый силуэт виден с каждой улицы, с любой площади. Вот уже пять с половиной веков служит он украшением и эмблемой города.

Существует легенда, что правители Флоренции, замыслив возвести купол над главным храмом города, решили устроить конкурс зодчих. Помимо мастеров своего города пригласили они архитекторов из других стран. Каждый представил свой проект. И вот в большом зале в присутствии горожан началось обсуждение всех рисунков и моделей. Самым величественным и красивым оказался купол, нарисованный Брунеллески. Но все стали высказывать сомнение: он слишком велик и возвести его невозможно. От Брунеллески потребовали, чтобы рассказал он все свои технические секреты. «Пусть тот, кто сумеет стоймя утвердить яйцо на мраморной доске, и возводит купол», — согласился архитектор.

Многие мастера пытались поставить яйцо, но безуспешно. Тогда Филиппо Брунеллески взял яйцо и, ударив его задком о мраморную доску, заставил стоять. Все зашумели, что и они также сумели бы сделать. Филиппо ответил смеясь, что и купол они сумеют построить, если увидят его чертежи и модель. Так получил он заказ на сооружение.

Такую же легенду о яйце, поставленном вертикально, рассказывали про великого мореплавателя Колумба. Даже родилось крылатое выражение о решении сложной задачи простым путем — «Колумбово яйцо»

Правда, Христофор Колумб родился через пять лет после смерти Брунеллески. Он мог услышать рассказ о споре архитектора и решил однажды повторить его. А может быть, ни тот, ни другой не ставили яйцо на стол. Просто последующие поколения придумали эту легенду, чтобы показать, сколь острым и быстрым мышлением обладали их великие соотечественники.

Брунеллески успел возвести только сам купол. Его завершение — изящный барабанчик с позолоченным шаром и крестом наверху соорудили после смерти зодчего по его чертежам. Когда в 1446 году архитектор скончался, его похоронили, в знак признания великих заслуг перед родным городом, в церкви Санта-Мария дель Фьоре. Под сенью купола, им возведенного. И на могиле высекали: «Филиппо Брунеллеско, возродителю древнего зодчества, сенат и народ флорентийский своему заслуженному гражданину».

Теперь следует объяснить, почему назвали его «возродителем древнего зодчества».

Отец Филлиппо очень хотел, чтобы сын стал нотариусом и продолжил его дело. Но мальчик полюбил искусство и механику. И, увидев это, отец отдал его в обучение к ювелиру. Очень скоро Брунеллески начал делать великолепные вещи из серебра и золота. Имя его уже стало известно в городе. Познакомившись с учеными мужами, он жадно слушал и запоминал все, что ему рассказывали. Может быть, Брунеллески

так бы и остался навсегда прекрасным ювелиром и скульптором, если бы не удивительная тяга к знаниям и не случай.

Приключилось так, что, продав свое небольшое имение, Филиппо вместе со своим большим другом, уже прославленным скульптором Донателло, уехал в Рим. О том, как произошла встреча с античными памятниками, лучше расскажет Джорджо Вазари, составивший жизнеописание Брунеллески через сто лет после его смерти.

«...Увидав величие зданий и совершенство строения храмов, Филиппо обомлел так, что казалось, будто он был вне себя. Итак, задавшись целью измерить карнизы и снять планы всех этих сооружений, он и Донато, работая без устали, не щадили ни времени, ни издержек и не оставили ни одного места ни в Риме, ни в его окрестностях, не обследовав и не измерив всего того, что они могли найти хорошего. ...Он, жертвуя собой ради своих изысканий, не заботился ни о еде, ни о сне — ведь единственной целью его была архитектура, которая в то время уже погибла, — я имею в виду хорошие античные ордера, а не немецкую и варварскую архитектуру, которая была очень в ходу в его время.

...А когда они случайно обнаруживали зарытые куски капителей, колонн, карнизов и подножий какого-нибудь здания, они нанимали рабочих и заставляли их копать, чтобы добраться до самого основания. Вследствие чего об этом стали распространяться слухи по Риму, и когда они, одетые кое-как, проходили по улице, им кричали: «Кладокопатели»...



Воспитательный дом во Флоренции.

Построен  
в 1421 г.  
Архитектором  
Брунеллески.



Церковь Сан-Лоренцо, построенная в 1424-1446 гг. архитектором Брунеллески



Итак, им было установлено различие между ордерами дорическим и коринфским, и эти изыскания его были таковы, что гений его приобрел способность воочию воображать себе Рим таким, каким он был, когда еще не был разрушен».

Теперь у Филиппо Брунеллески определилась главная цель жизни: возродить искусство архитектуры античного Рима. Оставалось обрести то место, где можно будет применить все свои накопленные знания, воплотить свои мечты. Такая возможность нашлась. В те дни, когда проходил конкурс на лучший купол Санта-Мария дель Фьоре, правители Флоренции предложили построить Воспитательный дом для детей-подкидышей. С одним условием: фасад дома должен выходить на площадь, где стоит церковь во имя Благовещения.

Уже по своему характеру предложение было необычным, новым. Построить общественное нарядное здание для незаконных детей. Мысль для времен средневековья совершенно невозможная. Но ведь и вся атмосфера Флоренции была иной, чем во Франции или Германии. Это был тот редкий идеальный случай, когда совпали желания зодчего и требования заказчика.

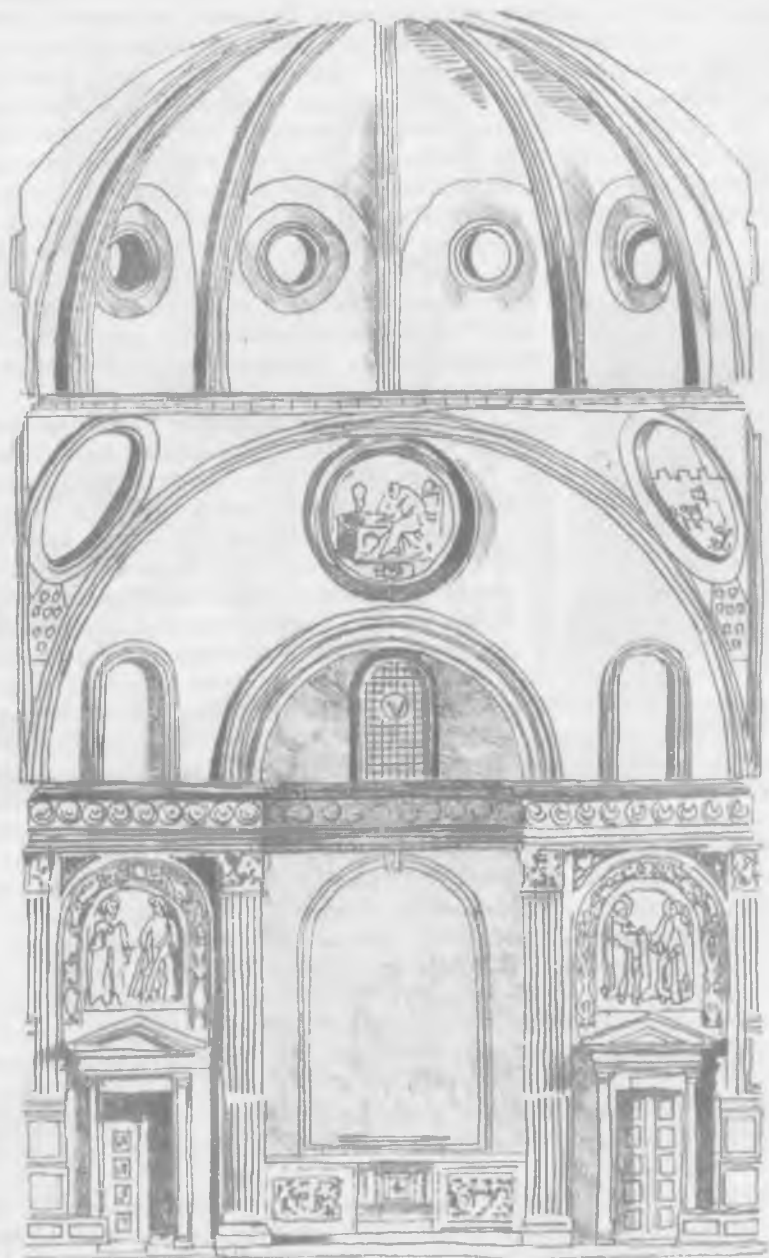
Устремленный к небу готический храм воздвигался как монумент мироощущению народа и эпохи. И не красота была конечной целью строительства, а творческая мощь и вдохновенный порыв создателей собора. Брунеллески смотрел на архитектурное сооружение иначе. После знакомства с зодчеством императорского



Рима он твердо уверовал, что здания должны служить величавым украшением жизни. А красота — не излишняя роскошь и пышность, а согласованность, гармония всех частей и деталей. Когда ни одна линия, ни один объем не могут существовать самостоятельно, а только в сочетании, в согласии с другими. Когда существует устойчивое и логичное соотношение всех горизонталей и вертикалей. Красота — это порядок. Порядок — значит, античный ордер, где существовало точное соотношение несущих и несомых частей здания. Причем соотношение, обеспечивающее устойчивость здания. А пропорции этих соотношений соответствовали пропорциям самого человека.

Брунеллески решил поставленную перед ним задачу с удивительным изяществом. Он вытянул дом по горизонтали, что уже составляло разительный контраст с вертикалями готики. И подчеркнул эту протяженность карнизами первого и второго этажей. Известный с давних времен портик с колоннами он растянул вдоль всего фасада, превратив его в невесомую воздушную аркаду, связав тем самым двухэтажное здание с открытым пространством площади. По краям галерея завершается более широкими арками, обрамленными пилястрами. Так подчеркивалась разумная симметричность здания, рождающая чувство успокоенности.

Арки галереи опираются на коринфские колонки, заменившие массивные колонны романского храма или пучки колонн — готического.



Внутренний вид куполы Брунеллески.

В треугольные пространства между арками и карнизом первого этажа он вставил круглые майоликовые медальоны — тондо с изображениями младенцев. Сияя на солнце ярко-синими, белыми, желтыми, светло-коричневыми и зелеными тонами, они придают жизнерадостность и еще большую нарядность всему зданию. Десять таких керамических медальонов изготовил флорентийский мастер Андреа делла Роббиа. (Прекрасные их копии есть в Итальянском дворике Государственного музея изобразительных искусств в Москве.) Так по-своему, по-новому Брунеллески возродил античную традицию цвета в архитектуре — раскрашенные метопы и скульптуры на фронтонах древнегреческих храмов.

Окна и двери Воспитательного дома не закругленные или заостренные сверху, как делали в романской или готической архитектуре, а спокойные, прямоугольные. По бокам их небольшие пилястры, которые поддерживают треугольные навершия — сандрики.

Сооружение производит впечатление стройности и чистоты. Нет ни одной детали, назойливо привлекающей внимание. Все смотрится как единое разумное целое. «И не случайно, — замечает В. Н. Прокофьев, — это здание стало как бы символом того ясного, рационального и радостного мироощущения, которое принесло с собой начало итальянского Возрождения».

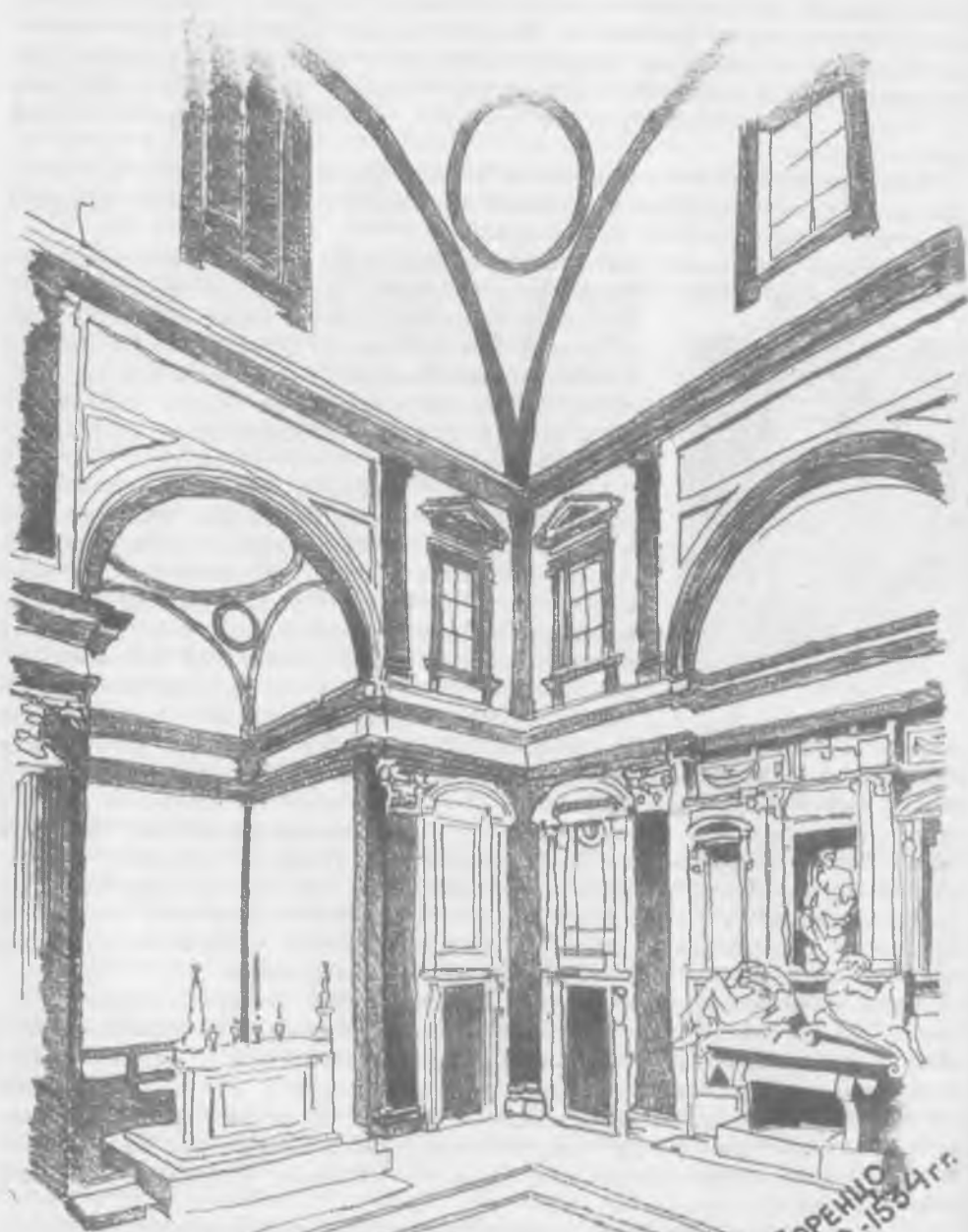
Новая архитектура произвела на современников огромное впечатление. Воспитательным домом приходили любоваться. Приезжали из других городов. Восхищались, поражались. Заказы стали сыпаться один за другим. Обратился к Брунеллески с просьбой построить дворец и сам Козимо Медичи.

Этот умный и жестокий человек фактически был неофициальным правителем Флоренции. Он первым из рода Медичи достиг такой власти над горожанами. Фамилия Медичи была известна еще с XII столетия. Сперва они ничем не выделялись среди прочих торговцев, менял, ростовщиков. Но, чем больше золота скапливалось в кованых сундуках семейства, тем настойчивее пытались Медичи участвовать в политической жизни города. Все рассчитав, они примкнули к народной партии, чтобы вместе с ней бороться против старой родовой аристократии. Начиная с XIV века Медичи стали уже заметными людьми в городе. Порой им удавалось занять даже высокие должности. Но порой приходилось отправляться и в позорную ссылку.

Козимо был первым, кто сумел тихо, исподволь превратить почти на три столетия Флорентийскую республику в наследственную монархию рода Медичи.

Брунеллески выполнил просьбу Козимо. Он изготовил модель будущего дворца. Заказчик пришел в восторг. Но, пишет Вазари, «...модель... была слишком роскошной и великолепной и способной скорее возбудить зависть к Козимо со стороны его сограждан...». Медичи вынужден был отказаться от проекта Филиппо.





МИКЕЛАНДЖЕЛО. КАПЕЛЛА МЕДИЧИ ПРИ ЦЕРКВИ САН ЛОРЕНЦО  
1520-1534 гг.



Рассказывают, что, узнав о решении Козимо, Брунеллески в ярости разломал модель на мелкие кусочки. Однако ссориться с лукавым и хитрым политиком зодчему резона не было. Медичи, начиная с еще старого Джованни, отца Козимо, щедро оплачивали сооружение церкви Сан-Лоренцо, нового творения Брунеллески. А сын, по свидетельству все того же Вазари, «эту постройку... так полюбил, что почти все время на ней присутствовал».

Свою работу Брунеллески начал с возведения ризницы — сакристии, помещения, где священники одеваются перед службой и где хранятся различные предметы для богослужений.

Сама церковь в плане повторяла традиционную трехнефную романскую базилику с трансептом. Очень примечательно, что каждая новая эпоха в искусстве ничего не желает заимствовать из предыдущей, а предпочитает обращаться за опытом к более ранним стилям. Смена стилей всегда своеобразная революция, когда новое полностью отвергает и стремится разрушить предшествующее старое.

Обратившись к образу романской базилики, Брунеллески, конечно, несколько видоизменил ее. Он не ограничился капеллами вокруг алтаря и хора — венцом капелл, не продолжил их ряд вдоль боковых нефов. Причем каждая капелла не связана с другой, имеет собственный алтарь, а попасть в нее можно только из бокового нефа. Каждое звено нефа перед капеллой, чтобы подчеркнуть ее самостоятельность, он перекрыл

маленькой полусферой. Тем самым он раздробил и замедлил присущее романским и готическим храмам направленное движение вперед к алтарю. В Сан-Лоренцо хочется очень медленно идти по боковым нефам, останавливаясь возле каждой капеллы, чтобы полюбоваться ею. И только потом выйти в пространство под центральным главным куполом.

Так Брунеллески, по замечанию одного из крупнейших советских искусствоведов Б. Р. Виппера, «приходит к основному принципу стиля Возрождения в организации пространства: ...сложение целого пространства из мелких и самостоятельных пространственных единиц».

Пройдя по среднему нефу под главный купол, следует повернуть налево. Там, в конце трансепта, небольшая дверь ведет в сакристию. Для нее зодчий избрал забытую за последние пять веков и потому новую форму — квадрат. Вернее, в сакристии два квадрата. Большой — светлое помещение самой ризницы — и примыкающий вплотную к нему маленький, без окон — для алтаря и хора. Каждый квадрат перекрыт своим куполом. Но фриз и арочный проем чудесным образом объединяют эти два пространства.

Вспомните, как готические мастера стремились разрушить монолитность стены. Увеличивали окна, применяли круглые розы, делали все, чтобы создать впечатление, что есть конструкции между витражами, а самой стены нет.



Для Брунеллески стена — основа основ. Она ограничивает пространство и определяет его форму. И чтобы подчеркнуть ее роль, архитектор облицовывает здание белым мрамором, а конструкции — пилястры, карнизы, арки — делает цветными. Темно-красное на белом.

Здесь в этой сакристии, строительство которой Брунеллески закончил в 1428 году, и был похоронен старый Джованни Медичи.

Прошло сто лет после сооружения ризницы, и на другом конце трансепта другой великий мастер Возрождения, тоже уроженец Флоренции, Микеланджело Буонарроти построил новую сакристию.

По первоначальному замыслу она должна была стать усыпальницей для четырех Медичи. Для внука старого Козимо, продолжателя всех начинаний деда, поэта, покровителя ученых и художников, собирателя произведений искусств Лоренцо Медичи, прозванного «Великолепным». Для его брата Джулиано. А также для Джулиано Медичи, герцога Немурского, и для Лоренцо, герцога Урбинского. Потом решено было гробницы сдвоить. В конце концов, похоронили в ней только двух последних. Но никто уже не стал называть капеллу «Новой ризницей», а все говорили «Капелла Медичи». Так называют ее и сейчас.

Сотни людей ежедневно приходят сюда, чтобы застыть в безмолвии перед мощью и выразительностью творения непревзойденного мастера. И очень трудно выбрать несколько тихих и спокойных минут, когда можно все рассмотреть и попытаться постичь замысел гения.

Микеланджело нарочито повторяет план старой сакристии. Квадрат и круг — самые совершенные геометрические фигуры. Они символы разумности, устойчивости и логической красоты. Поэтому их любят мастера Возрождения.

Нарочито использует он и декоративный прием Брунеллески в убранстве интерьера: на белом мраморе стен темно-коричневые горизонталы антаблемента, вертикали пилястр, полукружия арок. Во имя симметрии. Во имя утверждения преэминентности.

Но странное дело. Ощущения, рождаемые капеллой Брунеллески, совсем иные, чем у Микеланджело. В старой сакристии — ясное спокойствие и надежная устойчивость. В новой капелле — тревожное ожидание нарождающегося движения, которое вот-вот начнется и может все разрушить.

Только внимательно осмотрев все, начинаешь постигать причину этого беспокойства. Массивным сложным обрамлениям фальшивых окон и дверей невероятно тесно между пилястрами. Кажется, еще мгновение — и они раздвинут, разорвут их темные линии. Но это только первое, обманчивое впечатление. Чем дальше пребываешь в капелле, тем отчетливее начинаешь сознавать, что все это напряжение оборачивается трагическим спокойствием. Нет силы, способной преодолеть и разрушить сумрачную пустоту архитектурных плоскостей.



Возможное движение ощущается даже в массивных саркофагах. Их крышки закругляются книзу и заканчиваются туго скрученными спиралями волют. (Главным декоративным элементом следующего архитектурного стиля — барокко.) А на покатых надгробиях в трудном и напряженном равновесии тяжело возлежат мраморные фигуры «Дня» и «Ночи», «Утра» и «Вечера».

Эмоциональны их позы, их взгляды. Трудно пробуждение «Утра». Безрадостные думы одолевают «Вечер». Грозен вопрошающий взгляд «Дня». Тяжел и беспокоен сон «Ночи». Все свои горькие думы о страшной участи Италии, разграбленной и раздавленной испанскими и французскими захватчиками, сумел воплотить Микеланджело в этих надгробных фигурах.

Когда фигура «Ночи» была готова, поэт Джовани Строцци написал сонет:

Ночь, что так сладко пред тобою спит,  
То ангелом одушевленный камень:  
Он недвижим, но в нем есть жизни пламень,  
Лишь разбуди — и он заговорит.

Микеланджело, который был не только гениальным скульптором, живописцем, архитектором, но и прекрасным поэтом, ответил:

Мне сладко спать, а пуще камнем быть,  
Когда кругом позор и преступленье:  
Не чувствовать, не видеть — облегченье.  
Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

...Всего несколько десятков шагов от капеллы Брунеллески до капеллы Медичи. Но между ними пролегло столетие. Начало и завершение великолепного архитектурного стиля — Возрождения. От ясного, безмятежного предчувствия «невиданного расцвета искусства, который явится как бы отблеском классической древности». До острого ощущения нарастающего бурного движения — предвестника новой эпохи.

Капелла Медичи, по образному выражению одного искусствоведа, «не столько усыпальница Медичи, сколько надгробие эпохе Возрождения».

Эпоха началась в сакристии блистательного Брунеллески и закончилась в капелле гениального Микеланджело. А между ними всего несколько десятков метров.

## ИНТЕРЛЮДИЯ

Конец XVI века историки искусства условно считают завершением эпохи Возрождения. Эпоха и век кончались плохо. 17 февраля 1600 года в Риме на Площади цветов публично сожгли выдающегося мыслителя и ученого Джордано Бруно.

Шестнадцатое столетие начиналось творениями Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля. Повсеместными выступлениями против католической церкви и римского папы, прокатившимися по всей Европе мощной волной народных восстаний.

Завершалось столетие контрнаступлением церкви и крупных феодалов. Напуганный папа римский еще в 1540 году официально утвердил страшный орден иезуитов. В крови утопили народные восстания. 24 августа 1572 года ревностные французские католики устроили жестокую резню гугенотов. Варфоломеевскую ночь. В 1599 году святая инквизиция бросила в темницу Томазо Кампанеллу, автора всемирно известной утопии «Город Солнца». 27 лет проведет он в одиночном заключении. Печально кончался XVI век.

XVII век встретил человечество новыми серьезными научными открытиями. В 1609 году И. Кеплер публикует свои первые законы движения небесных тел. В 1617 году англичанин Бригс печатает логарифмические таблицы. В 1618 году врач У. Гарвей открывает законы кровообращения. Люди вынуждены по-новому взглянуть на окружающий мир и осознать свое место в нем.

Еще недавно люди представляли себе Вселенную как нечто гармоничное, устойчивое и разумно организованное, а человек — венец творения — был в центре ее. Теперь мир оказывался изменчивым, подверженным вечному движению, и существование человека зависело от его взаимоотношений со средой и обществом.

В 1624 году знаменитый ученый Галилео Галилей пишет труд, в котором рисует Вселенную как все время движущуюся, динамичную, изменчивую. (Через девять лет его предадут суду святой инквизиции.) И примечательно, что в это же время начинают воплощать в жизнь новые художественные принципы молодые итальянские архитекторы Борромини и Бернини. Создатели поражающего своей грандиозностью и патетической торжественностью стиля барокко. Стиля бурного движения, эмоционального порыва, сложности и пышной декоративности.

Историки едины в своих утверждениях: главные достижения итальянского искусства XVII столетия — в области архитектуры.

Именно Бернини и Борромини в первую очередь меняют привычные планы зданий. Вместо идеальных прямоугольников или окружностей, присущих Возрождению, в барочных дворцах и храмах возникают резко выступающие или западающие объемы. В различное время дня солнце по-разному освещает их, и возникает непрерывная игра света и тени, рождающая удивительное впечатление движения, тихого «дыхания» здания. Изменился план здания — иным стал и фасад. Плоские пилястры уступают место колоннам и полуколоннам. Они

то собираются в группы, образуя пучки, то, «разбежавшись» вдоль фасада, возносятся к небу замершие в беспокойном движении многочисленные статуи на балюстраде крыши.

Своим ритмом колонны придают фасаду особую, напряженную динамику. Как бы втянутыми в эту «игру» оказываются фронтоны и наличники. Они обретают богатые украшения в виде завитков, картушей, гирлянд из сочных листьев и трав, человеческих фигур. И вместо привычного равновесия несущих и несомых частей здания — напряжение, борьба, сложные динамические построения. Здание как бы взаимодействует с окружающим пространством, то поддаваясь в отдельных местах его давлению, то преодолевая его

силу, выступает своими объемами вперед. В этом сложном взаимоотношении архитектуры с окружающей средой — специфическая черта барокко.

Многообразие и декоративность фасадов находили свое продолжение в интерьере. Сложно изгибающиеся лестницы вели в пышно украшенные анфилады, созданные для праздничных торжеств и церемоний. Скульптура, живопись, декоративная резьба, сливаясь в едином цветовом и пластическом ансамбле, превращали огромные залы в некий иллюзорный и в то же время чувственно осязаемый мир. И это стремление к слиянию различных видов искусств, нерасторжимое единство — тоже одна из отличительных особенностей барокко.

Если бы существовала карта Европы с отмеченными на ней архитектурными памятниками барокко, то условные значки гуще всего

собрались бы на землях современной Италии, Бельгии, Испании, Португалии, Австрии, Южной Германии. То есть в тех странах, где господствовали земледельческая знать и церковь. Пышное, декоративное и торжественное барокко лучше всего могло прославить и возвеличить их власть и силу.

Не увлеклась пышным барокко буржуазная Голландия, знавшая четкий счет деньгам. Да и не хотела страна протестантов подражать искусству католического Рима. И вовсе не случайно Петр I, стремившийся насадить в России крупную промышленность и всячески поощрявший национальную буржуазию, отдает наказ уезжающему на учебу архитектору Ивану Коробову:

«...строения здешней (то есть петербургской.— Ю. О.) ситуации



...сходнее голландския. Того ради надобно тебе в Голландии жить... выучиться маниру голландской архитектуры».

Время после смерти Петра, годы циничного немецкого засилья и распада петровской системы, не способствовало развитию национальной художественной культуры. Не случайно в этот период почти прекращается приезд в Россию талантливых мастеров из Европы. Вместе с тем безудержная жажда наслаждений и роскоши — итальянская опера, французская комедия, французские платья, украшения, мебель из Европы — готовила почву для рождения нового торжественного и помпезного стиля в архитектуре. Окончательное утверждение барокко стало возможным в годы царствования Елизаветы Петровны. Два елизаветинских десятилетия — время становления и небывалого расцвета пышного строительства, сочетавшего в себе лучшие достижения позднего итальянского барокко и национальных особенностей русской архитектуры.

По сравнению с Италией и Фландрией барокко елизаветинской поры очень мирское, жизнерадостное, лишенное какого-либо религиозного мистицизма. По сравнению с австрийской и южно-немецкой архитектурой конца XVII — первой трети XVIII века русское барокко отличается подчеркнутой масштабностью и монументальностью. Дворцы и храмы, возведенные в годы царствования Елизаветы Петровны, выделяются своей праздничной контрастной расцветкой, идущей от древнерусских храмов и теремов.

Была в русском барокко середины XVIII века еще одна особенность — введение элементов декоративного стиля рококо не только в украшение интерьеров, но и в убранство фасадов.

Рококо — завершение барокко. Этот стиль родился во Франции и окончательно сформировался в 20-х годах XVIII столетия. Именно в тот период, когда дворянство стремилось к веселой и праздничной жизни. По твердому убеждению придворных, искусство обязано было стать роскошью, а главная его цель — нравиться.

Рококо объявило войну конструктивности. Оно как бы стремилось нарушить всякую логику и ясность восприятия, обещая какие-то новые, еще неизведанные откровения. Вот почему привычные со времен Возрождения декоративные элементы — раковина и акант обрели совершенно иные, причудливые формы. Раковина, например, превращалась в сложный завиток с какими-то странными прорезями, то в неправильной формы картуш с асимметричными морскими растениями. Акант преобразился в некие тонкие листья неведомых морских растений. А весь игривый и праздничный орнамент обрел то колеблющийся, то замедленный, то прихотливо ускоренный ритм.

Рококо во Франции — стиль прикладного искусства и украшения интерьеров. В России он вырвался наружу и в виде картушей, новообразованных раковин — рокайлей и маскарон утвердился на фасадах величественных дворцов. Самым крупным мастером торжествующего барокко и рококо в России был Франческо Бартоломео Растрелли.





## «ДВЕНАДЦАТЬ КОЛЛЕГИЙ»



а берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн,  
И вдаль глядел...

Памятные всем строки вступления к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».

В первоначальном варианте строки звучали иначе: «На берегу вражеских волн стоял, задумавшись глубоко, Великий Петр». Поэт отказался от них. Заменяв имя Петра личным местоимением «Он», Пушкин как бы подчеркнул общеизвестность того, кто основал Петербург.

И думал он:  
Отсель грозить мы будем шведу,  
Здесь будет город заложен  
Назлом надменному соседу.

А когда происходило это событие? Какой день описан поэтом? Попробуем восстановить ход исторических событий.

В понедельник, 23 апреля 1703 года, шестнадцатитысячная русская армия под командованием генерал-фельдмаршала Бориса Петровича Шереметева подошла к шведской крепости Ниеншанц, что стояла у впадения реки Большая Охта в Неву. (Сейчас на этом месте перекинулся через Неву Большой Охтинский мост.)

Еще в начале XVI века располагалось здесь русское сельцо Минкино. В начале XVII века эти земли захватили шведы. Гарнизон крепости насчитывал 600 солдат. А на ее валах стояло 78 пушек. Пока Шереметев готовился к штурму, царь Петр, или, как его называли, «бомбардирский капитан Петр Михайлов», забрав семь лучших рот Преображенского и Семеновского полков, в четверг 26 апреля поспешил без промедления к устью Невы, к морю.

Сбылась желанная еще с детства мечта: перед ним лежало Балтийское море. В устье Невы «бомбардир-капитан» оставил на Гутуевском острове три роты во главе с сержантом Щепотьевым и наказал: стоять насмерть, но шведскую помощь к крепости не пропустить.

Вечером в воскресенье 29 апреля русская артиллерия начала обстрел Ниеншанца, а во вторник крепость сдалась. Утром 2 мая в Ниеншанц примчался гонец от Щепотьева: показалась шведская эскадра из девяти кораблей.



Не ведая, что крепость уже пала, два из них — галиот «Гедан» и шнява «Астрильд» — 6 мая вошли в Неву. Без всякой опаски, точно совершая прогулку, шведские суда стали подниматься вверх по реке. Как вдруг из тумана возникло три десятка шлюпок со множеством солдат в зеленых мундирах. Не успели шведские капитаны скомандовать: «К бою!» — как были взяты на абордаж русской пехотой под командованием «бомбардирского капитана Петра Михайлова» и поручика Александра Меншикова.

Узнав о позорной сдаче кораблей пехотинцам, шведский адмирал Нумерс ушел прочь от устья Невы. Россия вышла к морю. Когда-то здесь начинался великий путь из варяг в греки. Теперь открывалась просторная дорога из России в Западную Европу.

7 мая шумно праздновали небывалую викторию, а 11 мая, в пятницу, царь Петр, сопровождаемый отрядом драгун, ускакал в одноколке в Лодейное поле. Значит, у «бомбардир-капитана» оставалось всего три дня — 8, 9 и 10 мая — для осмотра освобожденных земель и выборов места для новой крепости. Три дня на изучение 101 больших и малых островов, лежавших в устье Невы.

Свежий балтийский ветер будоражил кровь, кружил голову, рождая у царя видения стопушечных кораблей на реке и просторного, светлого города на европейский манер. Города, ничем не похожего на Москву с ее кривыми улочками и проулками, с глухими тупиками, где сам

воздух, казалось, был пропитан стариной и застоявшейся неприязнью ко всяческому нововведению. Здесь, в устье Невы, на пустынном месте замыслил Петр построить новый город. Такой, какого еще не видели в России.

Для новой крепости выбрали небольшой остров — Заячий, там, где Нева разделяется на два рукава. Всего 750 метров в длину и 360 в ширину. Небольшой, но удобный. Под прицелом своих пушек крепость могла держать все корабли, входившие в реку.

Скорее всего, выбор был сделан в среду, 9 мая 1703 года. Вероятно, именно этот день и воспет А. С. Пушкиным. 10 мая — сборы в дорогу. А 11 — таратайка царя уже тряслась по колдобинам просеки к Лодейной пристани.

16 мая 1703 года на Заячьем острове завизжали пилы, застучали топоры: русская армия начала «рубить» новую крепость. 29 июня, в четверг, в день церковного праздника апостола Петра в крепости заложили церковь в честь Петра и Павла. И крепость нарекли Петропавловской.

По христианским преданиям, апостол Петр хранил ключи от рая. Крепости предстояло стать ключом, открывающим путь к европейскому морю. И будущий город, который должен был подняться вокруг крепости, царь Петр уже прозывал раем. Легенда и мечта переплетались в стремлении стать явью. 28 сентября 1703 года Петр писал своему



ПЕТР ПЕРВЫЙ.

любимому другу и помощнику Александру Меншикову: «Еду в «столицу Питербурх».

Мечта обгоняла действительность. Были только крепость, землянки и несколько деревянных домиков на Березовом острове (теперь Петроградская сторона). Предстояло еще выбрать место, где расти городу. Но уже произнесено слово «столица». И был архитектор, специально приглашенный из Копенгагена,— Доменико Трезини.

Трезин, как его стали называть русские, родился в 1670 году на юге Швейцарии, неподалеку от знаменитого своей красотой озера Лугано. Некогда его окрестности принадлежали миланским герцогам Сфорца. Ныне озеро служит границей между Швейцарией и Италией. В городках и селениях вокруг Лугано родилось немало прославленных на весь мир зодчих: знаменитый мастер итальянского барокко Ф. Борромини, архитектор эпохи классицизма Д. Кваренги — строитель Эрмитажного театра, Смольного института, Александровского дворца в городе Пушкине, Конногвардейского манежа и многих других прекрасных зданий в Петербурге; зодчий Д. Жилярди, который восстановил после пожара 1812 года старое здание Московского университета, построил Екатерининский институт в Москве, где теперь Центральный Дом Советской Армии, жилой дом Луниных на Суворовском бульваре. Щедра на таланты была земля вокруг озера.

В 1699 году Трезини приняли как архитектора и фортификатора на службу к датскому королю. Здесь с ним и познакомился «питомец гнезда Петрова» русский дипломат Андрей Измайлов. А уже 1 апреля 1703 года был подписан договор, по которому «архитектонский начальник... цивилии и милитарии» Доменико Трезини ехал на год в Россию работать «за инженера».

На корабле вокруг Скандинавского полуострова до Архангельска (Балтийское море еще закрыто шведами), оттуда через Великий Устюг, Вологду, Ярославль в Москву. Небольшой отдых — и снова в путь, к устью Невы. Полгода длилось это нелегкое путешествие.

Доменико Трезини был первым архитектором, которому царь Петр поручил строительство нового города. Много лет спустя зодчий напишет: «И с того вышереченного 1703 года... отправляя всякие строения на новом месте сего царствующего града». «Отправлял» исправно ровно 30 лет...

Сначала Петр хотел построить город на острове Котлин, чтобы вокруг было любимое море. Но план был нереален. Такой город оторван от всей страны, и ему некуда расти. Тогда решено было: стоять городу на Березовом острове. Здесь, под защитой крепости, соорудили пристань для торговых кораблей, построили Гостиный двор и трактир «Австерию четырех фрегатов», как его называли. Вокруг торговой площади стали расти дома знатных, избы торговых и землянки рабочих людей. Но города все еще не было. Так, случайно поднявшиеся жилые островки среди шумящих



елей и редких берез на чавкающей под ногами волглой земле.

Санкт-Петербург существовал пока только в записной книжке царя, среди разных цифр и заметок, начерканных брызгающим пером.

В том, что город будет, не сомневался ни Петр, ни его ближайшие приближенные. Не просто город, а новый Амстердам. Даже лучше.

А почему именно Амстердам? Да потому, что это был первый большой европейский город-порт, который Петр увидел в юности.

В 1697 году из Москвы в Голландию, Англию и Австрию отправилось Великое посольство. Царь ехал инкогнито. Под именем урядника Преображенского полка Петра Михайлова.

В Амстердаме — этой столице купцов, мореходов и корабелов — царю Петру понравилось все. Сплошные ряды жилых домов, амбаров, пакгаузов, протянувшихся вдоль улиц-каналов. Чистота и домовитость. Впрочем, предоставим слово историку голландской архитектуры.

«В городах не было монументальных и пышных дворцов... В застройке главенствовали ратуши, торговые ряды, биржи, здания цехов и гильдий... Тесно прижатые друг к другу, бюргерские дома образовывали фронт застройки улиц и набережных... Сочетание практичности и представительности отличает кирпичные здания с белокаменными порталами, пилястрами и обрамлениями окон». Рачительному хозяину земли русской пришлось по душе голландская архитектура. Не

случайно Петр прожил в Амстердаме четыре с лишним месяца. Таким он хотел видеть свой будущий город: солидным, деловым, удобным.

Чтобы строить Петербург с поспешанием и по четкому плану, в 1706 году учредили специальную Канцелярию городских дел. Нечто вроде современного Главного архитектурного управления. Возглавил Канцелярию деловой и энергичный Ульян Акимович Сенявин. Главным архитектором определили Доменико Трезини.

Велик и многообразен перечень всех трудов зодчего. Уже в первые годы после прибытия в Петербург сооружает он многопущечную крепость Кроншлот, перестраивает в камне земляную Петропавловскую крепость. И самое главное — рисует проекты будущих жилых домов столицы. Для каждой группы свой. Отдельно — для «зажиточных», отдельно — «для подлых».

Первый пример типового проектирования зданий. Через два с половиной столетия архитекторы вновь обратятся к «типовому» проектированию. И будут гордиться своими успехами. А в начале XVIII столетия такое решение градостроительной проблемы возможно было только в России. В любой стране мира богатый дворянин или купец были свободны в своих желаниях и могли построить дворец или дом, как им захочется. В России желания и прихоти даже самого богатого человека соотносились с требованиями, а порой и капризами царя. Чувство личной свободы и собственного достоинства еще не были знакомы ни дворянину, ни земле-

Типовой  
дом  
для  
тростых  
горозкан.



пашцу. Одновременно с прочими делами — закладкой каменного Петропавловского собора, началом строительства Александро-Невского монастыря — Доменико Трезини обстоятельно продумывает и тщательно вычерчивает план будущего Петербурга. Для его сооружения зодчему указан Васильевский остров. Немецкий путешественник, побывавший в эти годы на берегах Невы, так описывает его: «Этот большой и, можно сказать, лучший остров его царское величество первоначально подарил князю Меншикову, который его и занял и живет там со своими слугами».

Но позднее его царское величество передумал и, чувствуя большую благосклонность к этому месту, чего первоначально, возможно, и не было, решил, что здесь должен быть регулярный город Петербург, застроенный в строгом порядке. Для этого он повелел сделать различные чертежи нового города, считаясь с местностью острова, пока один из них, соответствовавший его замыслу, ему не понравился; он его опробировал и утвердил подписью». Утверждение состоялось 1 января 1716 года. Автором плана явился Доменико Трезини.

Однако надобно не упускать из виду крутой характер царя Петра. По замечанию историка В. О. Ключевского, царь, привыкнув больше «обращаться с вещами, с рабочими орудиями, чем с людьми», Петр I и «с людьми обращался, как с рабочими орудиями», отбирая каждый раз только тех, кто в данный момент был ему нужнее и сподручней.

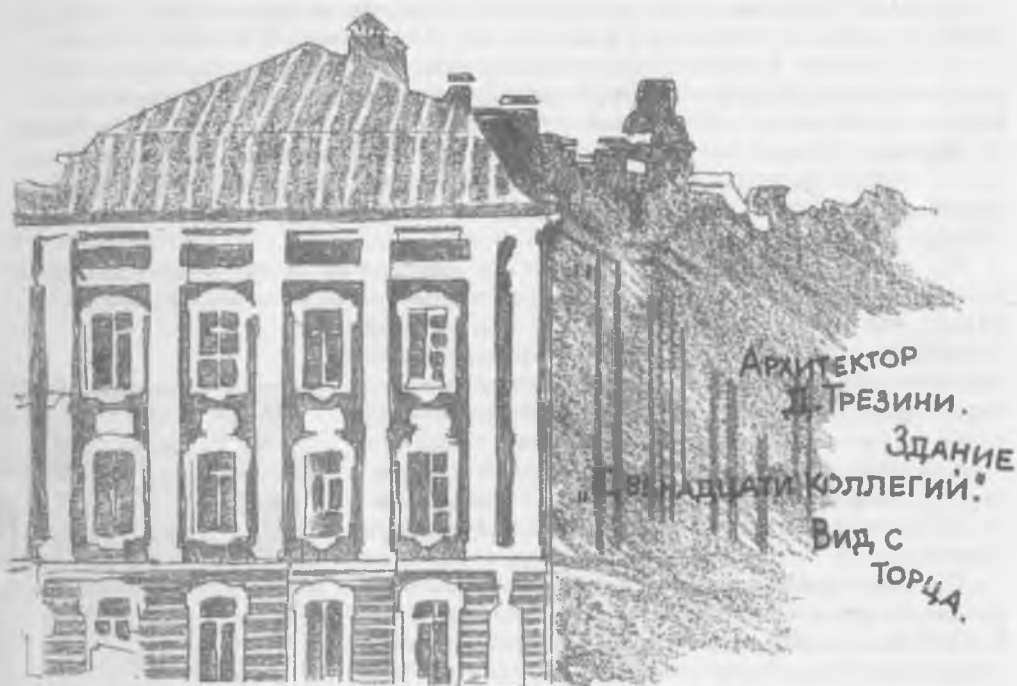
Отъехав в Европу, Петр прослышал там о славном парижском архитекторе Жане Батисте Леблоне. Услышал и захотел сманить у французского двора, как сам говорил, эту «прямую диковину». В результате 6 августа 1716 года Леблон приехал в Петербург и был пожалован чином «генерал-архитектора».

До наших дней сохранился Леблонов план строительства Петербурга. Прямые улицы, четкие квадраты жилых кварталов. На перекрестках — фонтаны и статуи. В центре города — дворцовая площадь. Вокруг нее — правительственные учреждения и дома вельмож. Специально предусмотрены площади для казней, рынков, биржи. Овальный в плане город обнесен мощным крепостным валом с редутами и пушечными батареями. За валом, за городской чертой, — жилища «подлого люда», огороды, кладбища. Все рационально, идеально распланировано.

За городским валом оставались Летний сад и Летний дворец Петра и дворцы вельмож, поднявшиеся вдоль левого берега Невы. А главное — вал отгораживал город от моря, от кораблей. Вернувшись в 1717 году из Европы, царь Петр отверг проект француза, определив его «противным естеству». К жизни вновь был возвращен проект Трезини.

С востока на запад Васильевский остров прорезает широкая просека — будущий Большой проспект. Перпендикулярно к нему идут улицы-каналы (теперешние улицы-линии). На Стрелке Васильевского острова с ви-





дом на крепость, Неву, Адмиралтейство должен был разместиться общественный центр города — Сенатская площадь. С западной стороны ее ограничивало длинное здание Государственных учреждений, протянувшееся поперек острова. С северной стороны, по берегу Малой Невы, — торговая пристань и здание Гостиного двора. С южной стороны, вдоль Большой Невы, — здание Кунсткамеры, первого русского музея, и дома для профессоров Академии. Для усиления чувства единого ансамбля первые этажи строений вокруг площади должны быть открытыми галереями.

Один из блистательных проектов в истории градостроительства. Город как бы сам открывает свои объятия воде, стопушечным фрегатам на волнах Невы, четкой и суровой горизонтали крепостных стен и устремленному ввысь золоченому шпилю, ставшему символом Петербурга.

В 1722 году наконец заложили фундамент здания государственных учреждений — «Двенадцати коллегий». Строил его сам Доменико Трезини.

Почти на четыреста метров протянулось оно с севера на юг. Впрочем, не одно строение, а двенадцать. Десять для коллегий — министерств. Одиннадцатое — Сенат. Двенадцатое — Синод. Высшие учреждения страны, призванные действовать согласованно и взаимосвязанно друг с другом. И дома тоже встали, плотно прижавшись один к другому. Стена к стене. Потому и прозвали их без разделений, как одно здание: «Двенадцать коллегий». И по сей день зовут так.

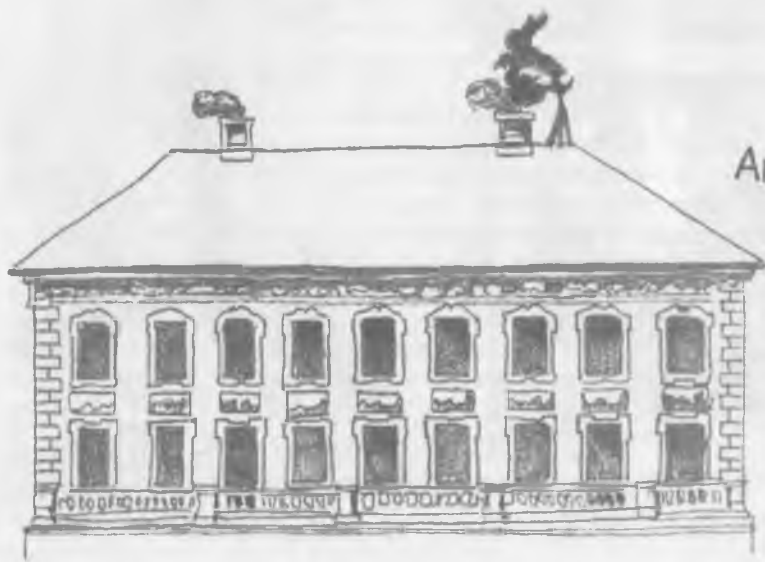
А если бы число коллегий стало увеличиваться? Как тогда? Еще перед началом строительства предусмотрительный Петр написал свои требования к каждому зданию: «Все равные как лучше б по месту убрать мочно, а камороф прибавить или убавить по величине, всегда мочно... только бы снаружи все были равною долготою». То есть украсить как можно лучше, а строить помещений коллегий столько, сколько понадобится. Только чтобы все помещения были равной величины. Никого не выделять, никого не обижать. И встало здание, одним торцом почти упираясь в берег Большой Невы. А с другого торца — до берега Малой Невы — места достаточно. В случае надобности, можно еще пристраивать.

Двенадцать одинаковых трехэтажных домов. Каждый под своей четырехскатной крышей и со своим парадным входом. Достаточно внимательно разглядеть один, чтобы иметь представление обо всех остальных.

На красно-коричневой кирпичной стене четко выделяются белые обрамления окон и плоские прямоугольные выступы. (Вспомним описание голландских барочных зданий: «...Сочетание практичности и представительности отличает кирпичные здания с белокаменными порталами, пилястрами и обрамлениями окон».)

Плоские прямоугольные выступы на поверхности стены, которые не имеют фигурных оснований и завершений, называются лопатками. А те, у которых есть база и капитель, называются пилястрами.

Узкие белые лопатки между окнами объединяют второй и третий этажи зданий. На стыках коллегий сдвоенные пилястры. Они четко определяют границу строения. Окна в белых рамках. Их задача — украсить однообразную плоскость стены. Первый этаж прорезан неглубокими горизонтальными канавками. Будто сложен он не из кирпича, а из блоков камня — квадров.



АРХИТЕКТОР  
Д. ТРЕЗИНИ.  
ЛЕТНИЙ  
ДВОРЕЦ  
ПЕТРА  
ПЕРВОГО.

СОБОР  
ПЕТРОПАВЛОВСКОЙ КРЕПОСТИ  
В ЛЕНИНГРАДЕ.  
АРХИТЕКТОР Д. ТРЕЗИНИ.



АРХИТЕКТОР Д. ТРЕЗИНИ. ПЕТРОВСКИЕ ВОРОТА.



АРХИТЕКТОР  
Д. ТРЕЗИНИ.  
ПЕТРОПАВЛОВ-  
СКИЙ СОБОР.



Такой прием создает впечатление тяжести, массивности. Неколебимости основания всего здания.

Каждая коллегия протяженностью в девять окон. Ее центральная часть в три окна чуть выступает вперед. Такой выступ называют ризалитом. Словно неведомая сила, подчеркивающая значительность парадного входа, выталкивает его. «Движение» стены — один из характернейших признаков барокко. В первую половину XVIII века архитекторы, работавшие в России, очень любили этот прием. Ризалиты сооружались в центре здания, выделяя тем самым его парадную часть. Ризалиты возводились по краям, чтобы нарушить однообразную прямолинейность длинного фасада. В некоторых дворцах число их доходило до пяти.

Парадный вход в дом коллегии, конечно, размещался в ризалите. Над входом нависал балкон второго этажа с красивой кованой решеткой. А сам ризалит был увенчан нарядным фронтоном затейливых криволинейных очертаний. Как того требовал стиль барокко. Середину фронтона — тимпан заполняло лепное изображение эмблемы коллегии. А по бокам фронтона возлежали каменные символические фигуры.

С восточной стороны, обращенной к крепости, и с западной, глядящей в глубь Васильевского острова, первый этаж представлял собой открытую галерею. Здесь, под сенью сводов, можно было укрыться от непогоды или в жаркий день, прогуливаясь, слушать перезвон крепостных курантов, любоваться видом невских просторов, легким бегом тяжелых фрегатов. А для удобства чиновников и служителей коллегий такая же галерея соединяла на втором этаже все двенадцать зданий.

Невиданная до тех пор протяженность постройки, завораживающий ритм ризалитов и фронтонов, лопаток, насыщенное отношение кирпично-красного цвета с белым — все придавало «Двенадцати коллегиям» внушительный и торжественный вид.

Талант Доменико Трезини и вкусы царя Петра оказали немалое влияние на все кирпичное строительство первых десятилетий Петербурга. И не случайно специалисты объединяют все здания этой эпохи единым термином «петровское барокко».

Прошли многие десятилетия. Городской центр сложился на Адмиралтейской стороне. На Стрелке, где предполагалась Сенатская площадь с памятником Петру I, поднялось здание Биржи. Выросли новые здания, заслонившие вид на «Двенадцать коллегий». Старые фронтоны уступили место простым и строгим. Двенадцать зданий — двенадцать братьев занял университет. Для удобства кое-что переделали, перестроили. Закрыли открытые галереи. Из двенадцати входов оставили только один — в центре. Но все же по-прежнему внешний вид творения Доменико Трезини поражает своей строгой величавостью и значительностью. И каждая встреча с ним напоминает нам те дни, когда рождался на берегах Невы этот красавец-город, так образно воспетый поэтом:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид...







## ДВОРЕЦ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ



ородок называется радостным именем — Пушкин. Шесть памятных сердцу лет провел здесь поэт в стенах Лицея. С 1811 по 1817 год. Это имя городок получил в 1937 году, к столетию со дня гибели Александра Сергеевича. А когда-то он назывался Царское Село. Правда, сам Пушкин порой по старинке именовал его в письмах Сарское Село.

На шведских картах XVII века, на месте будущего городка Пушкин, написано *Saaris moisio*, что в дословном переводе означает «Остров-мыза». Мыза — отдельный расположенный хутор, дом. Вероятно, стоял он в одиночестве на возвышенности среди далеко раскинувшейся топкой равнины. Отсюда и получил свое первоначальное название. В разговорах шведское *Saaris* переделали в русское Саарское. Потом с десятилетиями мыза стала селом, а слово Саарское переименовали в Царское. Так и стали прозывать это место. Тем более что повод для такого переименования был реальный.

В 1708 году царь Петр подарил Саарскую мызу своей жене Екатерине Алексеевне. В 1717 году на месте старого деревянного дома начали возводить новый, каменный. А вокруг — конюшенный двор, избы для двора, сараи для карет и тяжелых фурманок, скотный и птичий дворы, амбары, овины. Не парадный и не увеселительный дворец, такой уже сооружался в Петергофе, а обычное поместье для тихой сельской жизни.

Дом построили без затей, без роскоши, подобный жилым домам зажиточных людей Петербурга. Двухэтажный, кирпичный. С двумя мощными ризалитами по бокам. С парадной дверью по середине. И обязательным, по новой моде, большим залом в центре второго этажа.

Сохранилась старинная опись, в какой комнате что стояло и хранилось: в нижних сенях большой сундук, крытый кожей и белым железом; в комнате направо шкаф с посудой, стол простой и восемь стульев; угловая комната тоже столовая, но парадная, а дальше спальня с зеркалами, расписными шкафчиками. Все, как у богатого помещика, только над кроватью балдахин, шитый золотом, и корона наверху. Первый этаж для повседневной жизни. Второй — для торжественных случаев.

После смерти Екатерины дом отошел к единственной оставшейся в России наследнице — царевне Елизавете Петровне.

В годы правления Анны Иоанновны царевна Елизавета Петровна, пожалуй, только на Саарской мызе чувствовала себя в безопасности. Анна

Иоанновна все время видела в царевне соперницу и настойчиво искала антиправительственный заговор среди ее ближнего окружения. Может, вовсе не случайно, когда в 1734 году богомольный начальник Тайной канцелярии Андрей Иванович Ушаков пытается друзей царевны — живописца Ивана Никитина, кабинет-секретаря Петра I Алексея Макарова, князя Ивана Одоевского и многих других, — Елизавета просит своего управляющего прислать из Петербурга в Саарское два пуда пороха, 30 фунтов пуль, 20 фунтов дрови. Смысл этой просьбы так, наверное, и останется не раскрытым. Дела Тайной канцелярии за 1734 и 1735 годы исчезли.

Едва захватив престол, императрица Елизавета Петровна замысливает придать загородной родовой усадьбе новое, более торжественное обличье.



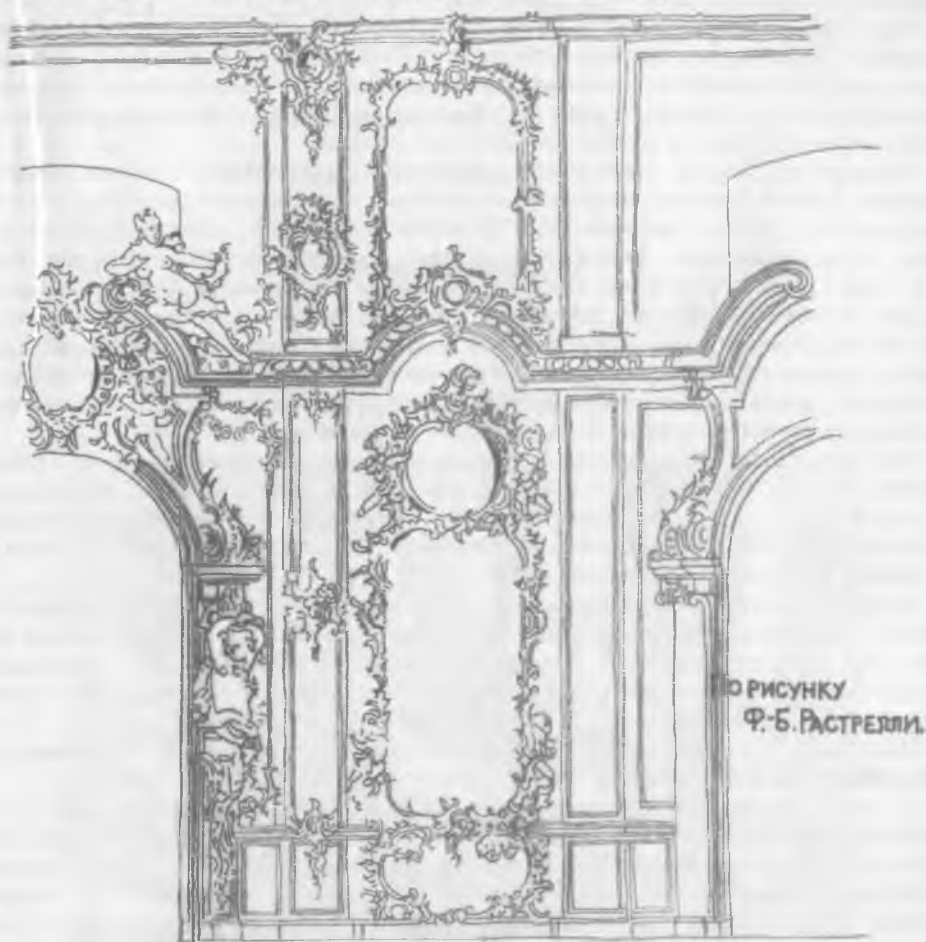
Шли годы. Менялись проекты. Менялись архитекторы. Сначала Михаил Земцов, автор многих первых строений Петербурга. К сожалению, «птенец гнезда Петрова» скончался вскорости после утверждения его проекта. Потом ученик Земцова — молодой архитектор Андрей Квасов. Итальянец Джузеппе Трезини, родственник прославленного Трезини. Его сменил талантливый Савва Иванович Чевакинский. Но никто не мог потрафить вкусам капризной, взбалмошной императрицы.

Наконец в 1749 году перестройка дворца поручена обер-архитектору Франческо Бартоломео Растрелли.

Предки Растрелли из прославленной Флоренции. Отец Франческо Бартоломео, скульптор и архитектор Бартоломео Карло, в 1716 году приехал в Петербург. До наших дней сохранились созданные им скульптурные портреты царя Петра и Меншикова. В Русском музее в Ленинграде хранится большая статуя императрицы Анны Иоанновны с арапчонком. А перед Михайловским (Инженерным) замком высится торжественная, полная величавого спокойствия конная фигура Петра.

С молодых лет Франческо Бартоломео проявил себя в архитектуре. В 1729 году поэт Антиох Кантемир, будущий русский посол в Лондоне, а затем в Париже писал: «Граф Растрелли родом итальянец, в российском государстве искусный архитектор... Инвенции (изобретения, выдумки.—

Эскиз отделки интерьера в Царском Сельском дворце.



ПО РИСУНКУ  
Ф. Б. РАСТРЕЛЛИ.

Ю. О.) его в украшении великолепны, вид здания казист; одним словом, может увеселиться око в том, что он построил».

Талант, обретенное за годы учебы мастерство, смелый полет архитектурной фантазии помогают Растрелли-сыну достичь известности. А в 1738 году с помощью Бирона, которому он построил дворцы в Рундале и Елгаве (ныне Латвийская ССР), Франческо Бартоломео Растрелли пожалован званием придворного архитектора Анны Иоанновны.

Долгой радости это ему не принесло. Посаженная на престол могучими гвардейцами Елизавета Петровна поспешила избавиться от всех приближенных ненавистной двоюродной сестрицы. Впал в большую немилость и Растрелли. Зодчий уже было собрался уезжать из России. Но не-

ожиданно фортуна вновь улыбнулась ему. Причиной тому — взбалмошный характер императрицы.

Историк В. О. Ключевский пишет: «Ленивая и капризная... Елизавета, вступив на престол... хотела осуществить свои девичьи мечты в волшебную действительность; нескончаемой вереницей потянулись спектакли, увеселительные поездки, куртаги, балы, маскарады, поражающие ослепительным блеском и роскошью до тошноты...»

Маскарады, балы, пиршества требовали и соответствующих апартаментов. Значит, нужны были новые дворцы. И не просто дворцы, а величественные, пышно украшенные, богатые. Мастером, способным потрафить всем желаниям Елизаветы, среди архитекторов Петербурга был в ту пору только Растрелли. Он с одинаковым увлечением чертил проекты зданий, утверждал узоры паркетных полов и росписи плафонов в парадных залах, рисовал будущие резные украшения над дверьми — десюдепорты, нарядные светильники и фигурные столы для праздничных обедов. И каждая, даже самая малая деталь, созданная по замыслу архитектора, восхищала своей красотой и подчеркнутой роскошью.

Не любившая заниматься серьезными делами, веселая императрица вместе с тем прекрасно понимала, что за внушительными размерами и пышностью дворцов можно укрыть истинное состояние оскудевшей государственной казны. И потому Елизавета с особым вниманием следила за всеми работами в Царском Селе.

Будущая императрица Екатерина II оставила заметки о строительстве нового Царскосельского дворца: «Это была работа Пенелопы, завтра ломали то, что сделано было сегодня. Дом этот шесть раз был разрушен до основания и вновь построен прежде, чем доведен до состояния, в каком находится теперь».

Наконец, к весне 1756 года, новый дворец Елизаветы Петровны в Царском Селе был готов.

С утра 30 июня 1756 года в новопостроенном дворце воцарилось напряженное ожидание. Настежь распахнули огромные центральные ворота из кованого железного кружева. За обилие позолоты их прозвали «Золотые». Замерли на постах рослые гвардейцы. Разошлись по своим местам в ожидании приказаний многочисленные слуги в парадных livreeх и арапы-сороходы. Сегодня обер-архитектор граф Франческо де Растрелли покажет наконец огромный дворец императрице, иноземным послам и «знатному шляхетству».

Во втором часу пополудни в распахнутые ворота вкатились под охраной конных гвардейцев сверкавшие позолотой и зеркальными стеклами придворные кареты. Вкатились и тут же свернули налево, вдоль одноэтажного полукруглого здания — циркумференции. Два таких флигеля с западной стороны дворца, как гигантскими руками, обхватывали парадный двор с нарядными цветниками. Движение карет вдоль левой циркумференции было хитроумным замыслом архитектора. К парадному подъезду нельзя было проехать прямо. Дорога специально сначала закруглялась, чтобы затем пройти вдоль всего здания, протянувшегося на 325 метров с юга на север. Из окон карет гости должны увидеть парадный фасад дворца во всем его блеске и величии.



И гости с восторгом и изумлением взирали на открывавшееся им чудо. Казалось, что все огромное строение «вылеплено» из камня, размягченного до податливости воска.

Движение вдоль фасада самого дворца начиналось от церкви с ее сверкавшим на солнце золотым пятиглавием. Протяженная галерея соединяла церковь с большим флигелем. А следующая галерея уже вела от флигеля к центральной части здания — бывшего дома царя Петра, надстроенного, расширенного и переделанного внутри. И снова тот же ритм: галерея, флигель, опять галерея и корпус парадного входа во дворец. Центральная часть флигеля и крайние корпуса несколько выступают вперед. Знакомый нам прием ризалитов. И крыши их тоже чуть поднимаются

над всем трехэтажным строением, как бы подчеркивая их самостоятельное значение. Но вместе с тем все части дворца объединены единым ритмом белых колонн, лепниной оконных наличников, львиными и женскими масками — маскаронами; рустованными лопатками.

В разное время суток тени от выступающих вперед флигелей, от массивных колонн по-разному ложатся на фасад дворца, порождая впечатление бесконечного, едва заметного движения. И кажется, что все строение дышит, борясь с окружающим пространством: то отталкивая его своими ризалитами, то отступая своими галереями под его натиском. В этом бесконечном ощущении движения архитектурных масс, в по-

стоянной игре света и тени, в непомерной роскоши и пышности внешнего убранства фасада, утверждающей богатство и могущество владельца дворца, и заключалась особенность стиля барокко.

Не случайно через два столетия после завершения строительства Царскосельского дворца знаменитый советский историк искусства Б. Р. Виппер написал: «Основная стихия таланта Растрелли — в образах государственного размаха, полных мощи и величия, торжественных и ликующих».

...Кареты гостей катились к северной оконечности дворца, к корпусу парадной лестницы. А навстречу им с такой же скоростью двигались мощные колонны. Они то ритмично разделяли широкие окна и остекленные двери галерей, то группировались на фасадах флигелей, выделяя их центры. Могучие атланты, согнувшись от напряжения, держали на плечах непомерную тяжесть колонн. И вдруг всеобщий вздох удивления: нарушая привычный ритм, зодчий заменил могучую колонну пилястром, а на освободившийся пьедестал поставил раззолоченную статую. И снова ритм колонн. И снова золоченая статуя.

Позолотой сияют капители колонн, пилястров, скульптурные детали фасада, бесчисленные статуи и вазы на кровле дворца. Сияние золота, белизна колонн и пилястров на фоне светло-лазоревых стен, бесконечная игра бликов и теней — абсолютно все придает дворцу характер драгоценного украшения невообразимых размеров.



Ф. Б. РАСТРЕЛЛИ.

Наконец кареты, круто развернувшись, остановились перед корпусом с одним куполом, увенчанным многоконечной золотой звездой. По изогнутым дугой всходам-пандусам пораженные внешним видом дворца гости проследовали внутрь.

Справа и слева полого уходили на второй этаж дубовые лестницы. Вызолоченные статуи на тумбах перил и в нишах стен, казалось, приветствовали утомленных дорогой гостей. Услужливые лакеи распахнули зеркальную дверь в первую залу-антикамеру, и тотчас же, словно по команде, стали распахиваться три двери на противоположном конце, и двери в следующем зале, и еще дальше, открывая вид на бесконечную анфиладу, полную золотого сияния и какого-то еле ощутимого движения. И сразу же вдалеке зазвучал торжественный марш.

Гости ступили на узорчатый цветной паркет, и в зеркалах простенков возникло множество шитых золотом мундиров и кафтанов.

Отраженные зеркалами солнечные зайчики вспыхивали на резвых листочках и лепестках цветов золоченых гирлянд. На изразцовых печах меж дверьми плыли синие корабли, прогуливались дамы с кавалерами, спешили за добычей охотники. А с десюдепортов лукаво улыбались пухлые купидоны, каждый отличный от другого и вместе с тем очень друг на друга похожие.

Особой пышностью выделялась последняя, пятая от входа, или, как ее называли, первая антикамера, где по углам стояли фигурные столы для игры в карты. Три двери вели в главный зал дворца, или Большую галерею. 17 метров шириной, 47 — длиной, 7 — высотой. 800 квадратных метров и ни единой опоры для крыши. Чудо расчета и мастерства. С востока и запада у длинных стен по 12 стеклянных дверей и 12 окон над ними. В торцах зала над дверьми по 3 фальшивых окна с зеркалами вместо стекол. И зеркала в простенках. В солнечный день сияние, почти осязаемое, заполняло до предела весь этот огромный зал.

Где-то высоко под потолком, разместившись попарно над окнами, взирали сверху на гостей амуры с атрибутами искусства — палитрами и лирами — и невозмутимые девы с эмблемами правосудия и верности. Над каждой из дверей две резные богини бережно несли украшенный гирляндами картуш с вензелем императрицы. А над всеми ними, над колоннадами и портиками, на плафоне, расписанном художником Валериани, парила в вечно голубом небе Россия — прекрасная женщина с чертами императрицы Елизаветы — в окружении крылатых гениев науки и искусства.

Радостно закричали серебряные трубы, неведомо где укрытого оркестра. И оживленная императрица милостиво пригласила прибывших осмотреть свою новую резиденцию. Процессия двинулась в глубь дворца.

Приветливо взирали на гостей расположенные в едином музыкальном ритме многочисленные лики античных красавиц и пухлых ангелочков,





вырезанные по эскизам и под наблюдением опытных скульпторов. Позолота фигур перекликалась с сочными тонами живописи плафонов, с тусклым блеском штофных обоев, свечением зеркал. А все вместе создавало ослепительный фон для ярких, шитых золотом и серебром кафтанов и роб, плавно двигавшихся через анфиладу зал и комнат.

Миновав столовую, где уже сияли стеклом, серебром и белоснежной скатертью огромный, похожий на лиру стол и отдельный, почти круглый, столик для императрицы, вступили в зал, убранный китайским фарфором — порцелином. Когда-то это был большой ассамблейный зал старого дворца Петра. Перестроенный и надстроенный, он уже ничем не напоминал своего предшественника. Три стеклянные двери вели на огромный

балкон со стороны парадного двора. Там в сиянии дня четко вырисовывались полукружия одноэтажных циркумференций, бережно охвативших зеленый партер перед дворцом. Такие же двери вели на балкон со стороны старого парка.

Солнце вспыхивало цветными искорками на хрустальных подвесках и цветном стекле многочисленных люстр; вспыхивало и отражалось в огромных зеркалах, почти целиком заменивших привычные стены. На зеркалах были укреплены кронштейны с различным числом полочек, уставленных фигурками, вазами и чашами из китайского фарфора. Тонкого, как лепесток цветка, и звонкого, как маленький серебряный колокольчик. Императрица чуть задержалась, позво-

ляя иноземцам полюбоваться редкостями, купленными чуть ли не на вес золота.

Через небольшой апартамент, украшенный лаковыми панно с изображениями китайцев, через малиновую и зеленую комнаты, где под стеклянными пилястрами поблескивала малиновая и зеленая фольга, проследовали в небольшой кабинет, поразивший гостей своим таинственным золотисто-коричневым сиянием.

Широким взмахом хозяйки императрица обвела вокруг:

— Дарение нашему батюшке...

Действительно, то был самый роскошный подарок столетия. В 1716 году прусский король Фридрих-Вильгельм преподнес царю Петру янтарное убранство кабинета. Сделал подношение с надеждой подластиться к могучему соседу.

Из тысяч и тысяч полированных пластинок окаменевшей смолы были собраны большие панно. Рокайльные рамы из янтаря обрамляли рельефные изображения античных богинь, зеркала и флорентийские мозаики на темы «Чувства человека».

Это восьмое чудо света изготовили в 1709 году по рисункам скульптора и архитектора Андреаса Шлютера. В 1717 году под охраной команды солдат через Кенигсберг и Ригу царский подарок был доставлен в Петербург. Но случилось так, что ящики с «янтарным кабинетом» почти 30 лет пролежали без движения, пока в 1745 году Елизавета поже-



лала увидеть «сей кабинет» в собранном виде, рядом со своей спальней.

Весной 1755 года императрица отдала новый приказ: «...из Зимнего дома Ентарный кабинет... бережно собрав в ящики, солдатами на руках перенести осторожно... в Царское Село...» Почти восемь часов тащили на своих руках за 25 верст дюжие гвардейцы удивительный и неизвестный им груз. И еще полтора месяца мастер Мартелли собирал и укреплял на стенах янтарное убранство.

Дворцовая зала оказалась выше, чем был исполнен «янтарный кабинет». Тогда на холстах дорисовали янтарные панно, чтобы прикрыть пустоту стен под потолком. А для отвлечения от них внимания архитектор Растрелли поставил вдоль стен придуманные им самим столики-витрины с разными янтарными статуэтками, шкатулками, шахматами, мундштуками и печатками.

Следующий зал назывался Картинным. Стены его были сплошь скрыты живописными полотнами, разделенными только узким золоченым багетом. Из тьмы углов на вошедших взирали чьи-то лики, недоуменно поглядывали на нарушителей тишины изящные пастухи и пастушки, утонченные дамы и кавалеры, сердитые воины и наглые торговки.

Миновав еще два или три зала, послы вдруг ощутили, как вместо запаха ароматических эссенций в лицо пахнуло свежестью летнего сада. Перед ними протянулись черно-белые мраморные дорожки, упирающиеся в портал дворцовой церкви.

Вокруг тихо шелестели ветки растущих в кадках деревьев, покачивались стебли посаженных в землю цветов. Где-то совсем рядом отчаянно ссорились нахальные воробьи. А во всем остальном это был обычный дворцовый зал, только без крыши. Те же стены, те же окна и резные позолоченные украшения. Именно здесь приятно было присесть и, ни о чем не думая, вдыхать свежий ароматный воздух. Но императрица уже вела гостей на хоры церкви — милость и почет высочайшие. Все стали осторожно спускаться по крутой лестнице вниз.

Очутившись внутри храма, в этом ни на что не похожем мире темноголубых стен и сверкающего золотом иконостаса, где все, казалось, исходило дурманящий аромат ладана, гости вдруг ощутили легкую усталость от множества новых впечатлений, от невиданной роскоши.

Императрица стояла радостная, довольная, ожидая восторга и похвалы гостей.

И послы не заставили себя ждать. Стараясь опередить друг друга, высказывали они свое восхищение и удивление. Лишь посол Франции молчаливо стоял в стороне. Раздосадованная Елизавета, сдерживая обиду, обратилась к нему:

— Я вижу, для господина министра мой новый дом слишком беден и некрасив...

Гости замерли. И тогда, галантно поклонившись, посол ответил в наступившей тишине:





Ф. Б. РАСТРЕЛЛИ.  
ПАРАДНАЯ  
ЛЕСТНИЦА  
ЗИМНЕГО ДВОРЦА.  
ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ  
ОБРАЗЕЦ РУССКО-  
ГО БАРОККО СЕРЕДИНЫ XVIII

— Ах, Ваше Императорское Величество, я не увидел здесь самого главного... Достойного футляра для столь великой драгоценности...

В этот день посол Франции обедал за одним столом с императрицей...

Очень возможно, что в этот день среди гостей был и знаменитый российский ученый и поэт Михаил Васильевич Ломоносов. Не случайно вскоре стали известны его стихи «Надпись на новое строение Сарского Села». Кратко и афористично он выразил общее мнение:

Кто видит, всяк дивится...

Художеств славных сила

Возможность всю свою и хитрость истощила.

Шли десятилетия. Новые правители переделывали, перестраивали дворец, возведенный Растрелли. Первой начала вносить изменения, едва взойдя на престол, Екатерина II.

В 1788 году архитектор И. В. Неелов построил рядом с церковью новый четырехэтажный корпус и соединил его с дворцом широкой аркой, переброшенной через улицу. В 1811 году это здание отдали Лицею. Здесь в Актовом зале 8 января 1815 года Александр Пушкин в присутствии Державина прочел свое стихотворение «Воспоминания в Царском Селе»:

А там в безмолвии огромные чертоги,  
На своды опершись, несутся к облакам,  
Не здесь ли мирны дни вели земные боги?  
Не се ль Минервы русской храм?

С той поры Царскосельский дворец навсегда связан для нас с двумя именами — великолепного Растрелли и великого Пушкина.



## ИНТЕРЛЮДИЯ

Знаменитая капелла Медичи во Флоренции была задумана как усыпальница для четырех членов рода. Но Микеланджело соорудил только два надгробия: Джулиано Медичи и его племяннику Лоренцо Младшему.

Лоренцо умер молодым, лишившись рассудка. После него осталась дочь Екатерина. В 1531 году она вышла замуж за будущего французского короля Генриха II. Имя Екатерины Медичи, мастерицы хитрых интриг и любительницы таинственных ядов, нам хорошо известно по романам Александра Дюма и Проспера Мериме. Но сейчас нас интересуют не придворные заговоры и таинственные смерти врагов Медичи, а история королевского дворца в Париже — Лувра.

В 1547 году архитектор Пьер Леско начал строительство Лувра на месте замка XII века. В пятидесятые годы в новом дворце поселились король Генрих и Екатерина Медичи. Сегодня это самая древняя и самая малая часть огромного сооружения. После смерти Генриха для Екатерины Медичи к западу от Лувра построили отдельный дворец — Тюильри. Проходили десятилетия, и каждый король считал своим долгом что-то достроить в Лувре, что-то переделать. Огромная галерея вдоль Сены соединила дворец с Тюильри, а сам Лувр стал походить на широкую букву П, внутренний двор которой открывался в сторону площади. В середине XVII века король Людовик XIV решил закрыть вид во двор новым корпусом дворца. Фасад будущего здания должен был отличаться торжественным и величественным обликом.

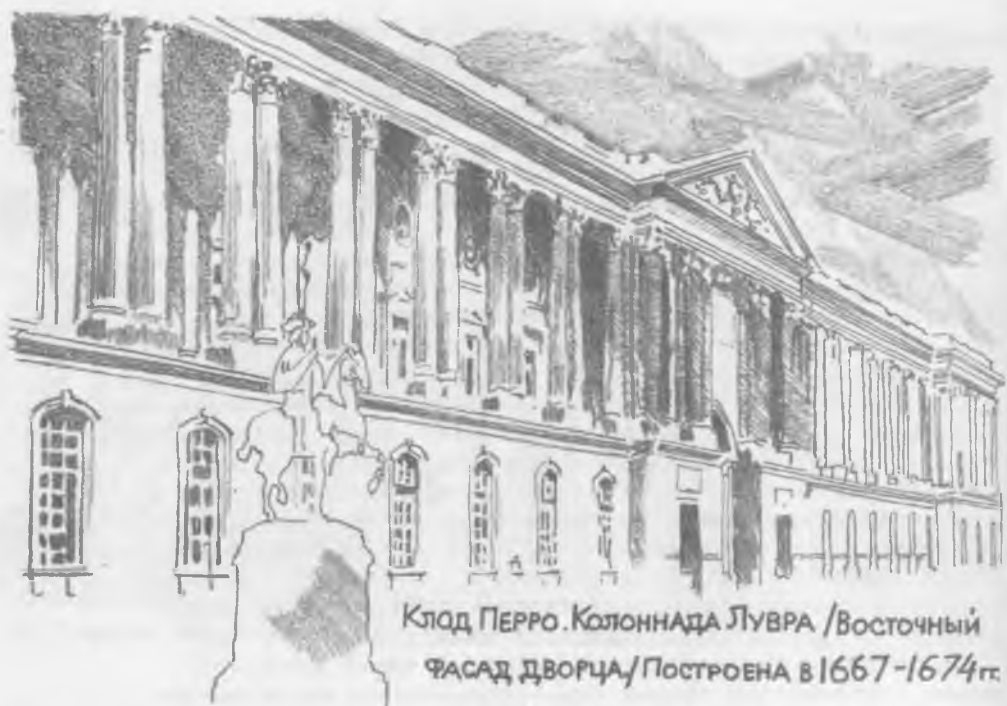
Для исполнения желания короля пригласили самого знаменитого итальянского архитектора и скульптора Лоренцо Бернини, незадолго перед тем завершившего сооружение собора святого Петра в Риме. Кавалер Бернини был принят в Париже с почетом. Сам король милостиво беседовал с ним и разрешил исполнить свой портрет в мраморе. Но представленный проект восточного фасада дворца все же отверг.

Проект был исполнен в стиле барокко. Пышный, даже вычурный фасад, наполненный внутренним беспокойным движением, не совпадал с убеждениями короля. Внешний облик дворца обязан был утверждать уверенное спокойствие, силу и разумность правления.

Сооружение восточного фасада Лувра поручили архитектору К. Перро. Оскорбленный кавалер Бернини покинул Париж, не желавший понять всю значительность стиля барокко.

Восемь лет длилось строительство. Наконец трехэтажное здание вытянулось на 173 метра. Мощный цокольный этаж с редкими окнами несет на себе восемнадцать пар двенадцатиметровых коринфских колонн. (Отсюда и название, которое получил восточный фасад, — Колоннада Лувра.) Чтобы скрасить однообразие протяженного здания, края фасада и центр подчеркнуты ризалитами. Причем центральный увенчан фронтоном.

Простой и лаконичный объем. Четкое деление частей здания



Клод ПЕРРО. Колоннада ЛУВРА /Восточный  
ФАСАД ДВОРЦА/ Построена в 1667-1674 гг.

на несомые и несущие. Пропорции, близкие к классическому канону, подчеркивают величие, благородство и значительность. Творение К. Перро получило всеобщее одобрение. Своим строгим внушительным видом и монументальностью оно полностью отвечало требованиям сильного монарха. А продолжая славные традиции Возрождения, новая архитектура отвечала желаниям и вкусам передовых людей страны. Она напоминала им, что существовали времена, когда торжествовали свободная личность и свободная мысль.

Новый стиль, исполненный строгой торжественности, спокойствия и уравновешенности, стали называть классицизмом. Однако принципы провозглашенные К. Перро в Колоннаде Лувра, нашли свое окончательное воплощение только в XVIII столетии.

Настоящий историк не имеет права рассуждать: что было бы, если бы... Его задача изучать события и факты, анализировать их связи и сцепления. XVIII век особенно интересен для таких исследований. Он начинался, не предвещая эгоистичным и самовлюбленным правителям никаких потрясений. Во Франции Людовик XIV еще недавно с гордостью заявлял: «Государство — это я!» Россия, разгромив шведов, окончательно утвердила себя как могучая европейская держава. Англия стала полновластной хозяйкой новых земель в далекой Северной Америке. Роскошь европейской аристократии поражала всеобщее воображение. А ужасающая нищета крестьян

и мелких ремесленников рождала горечь и страх у здравомыслящих.

Кончался век бунтами и революциями. В 1773 году в России восстал Емельян Пугачев, изрядно перепугавший Екатерину II. В 1775 году английские колонии в Северной Америке объявили войну за независимость. В 1789 году взятием Бастилии началась Великая французская революция.

Мы не в праве утверждать, что все эти события начались неожиданно. Уже к середине столетия вся атмосфера духовной жизни сгустилась, как перед сильной грозой. Устоявшийся веками порядок, кому находиться на верхних ступенях сословной лестницы, а кому — на нижних, был нарушен. Безродные, еще вчера «обязанные» прозябать в безвестности, неожиданно предстают «властителями дум» поколения, признанными героями. Сын часовщика Жан Жак Руссо становится самым знаменитым человеком в Европе. Сына другого часовщика знают на всем континенте и за океаном как драматурга Бомарше. Сын ножовщика Дени Дидро начинает выпускать «Энциклопедию, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» и тем самым завоевывает всеобщий почет и уважение. Все они утверждают, что окружающий мир, лишенный справедливости, чести, морали, — плох и требует изменений. Они призывают к установлению естественных прав человека: свободе и уважению достоинства каждого. Их мысли находят отклик в сердцах многих.

Выступления Руссо, Вольтера, Дидро, Д'Аламбера — этих великих французских просветителей совпадают с очень важным научным открытием. В 1738 году итальянские ученые открывают Геркуланум, древний город, засыпанный пеплом при страшном извержении Везувия в 79 году нашей эры. Через 10 лет начинаются раскопки погибшей тогда же Помпеи. Изумленной Европе открылись давно забытые жизнь, культура, искусство античного мира. А в 1764 году немецкий археолог И. Винкельман, чьи глубокие знания удивительно сочетались с пылким воображением художника, опубликовал свой главный труд — «Историю искусства древности». Книгу перевели на другие языки. Ею зачитывались. Ее цитировали. Живописцы и поэты черпали в ней сюжеты для своих произведений.

Увлечение античностью стало всеобщим. Но передовые люди увидели в истории республиканского Рима образец для подражания. Любовь к Отчизне, суровая справедливость, гражданская честность древних римлян совпадала с их идеалами. И в архитектуре классицизма, подражавшей античным образцам, они увидели новый смысл, новое содержание.

Классицизм, рожденный К. Перро при абсолютизме, стал символом грядущей буржуазной революции. «В классически строгих традициях Римской республики, — писал К. Маркс, — гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии».

Чем кончилась Великая французская революция, мы хорошо



знаем из учебников истории. В 1804 году бывший республиканский офицер, генерал революции Наполеон Бонапарт становится императором Франции. Недавно высокие идеалы — Свобода, Равенство, Братство — предаются забвению. От нового порядка зависит и дальнейшая судьба искусства. Ведь по заявлению императора оно «имеет известное отношение к политике».

Теперь классическое наследие толкуют по-новому. За образец принимают искусство Римской империи, памятники, прославлявшие величие цезарей и военную мощь государства. Уже не дух свободы должно символизировать каждое новое строение, а торжествующую мощь, перед которой робеет человек.

На стенах дворцов и общественных зданий строгие республиканские ленты и гирлянды уступают место лавровым венкам победителей, скульптурным рельефам, символам воинской славы — мечам, шлемам, панцирям. Цель одна — прославление военной силы империи. Вот почему последний период классицизма получает название «ампир» (от французского — «империя»).

Стиль ампир подобно классицизму быстро обрел признание во всей Европе. Не малую роль, вероятно, сыграли в этом сначала успешные походы Наполеона, а потом победы, одержанные над Бонапартом. В каждой стране ампир получал свое истолкование. В России он совпал с пробуждением народного самосознания. Лучшими памятниками этого стиля у нас стали дворцы и здания, прославляющие победу русского народа в войне 1812 — 1815 годов.







## АНСАМБЛИ КАРЛА РОССИ

**Н**ачало XIX столетия было ознаменовано в Петербурге завершением строительства нового замка для императора Павла I.

Начинал проектировать замок архитектор В. Баженов. Возводили его зодчий В. Бренна, а также его ученик и помощник К. Росси. Окруженная глубокими каналами с перекидными мостами, темная квадратная громада поднялась у истока Мойки.

Первого февраля 1801 года император переехал в свое новое жилище. В непросохших покаях было сыро и промозгло. Но, по твердому убеждению Павла,— совершенно безопасно. Не мог он знать, что отпущено ему всего 38 дней жизни. После убийства императора остались безутешная вдова, четыре великих князя и пять великих княгинь.

Через час после переворота новый правитель России император Александр Павлович вместе с братом Константином тайно ускакал в Зимний дворец. Из царской фамилии никто никогда больше в замке не жил.

Через месяц уволили в отставку В. Бренна, а через два — прогнали и Карла Росси. Правда, вскоре спохватились и, признавая его талант и вкус, вернули обратно. Карлу Ивановичу Росси велено было заниматься внутренним украшением Зимнего дворца. Но случилось так, что именно Росси, больше чем какой-нибудь другой архитектор, определил облик сегодняшнего Ленинграда. 13 площадей — почти все в центре города — и 12 улиц полностью созданы или перестроены по его проектам.

Свой первый грандиозный проект он представил в 1806 году, вскоре после возвращения из Италии. Потрясенный величием и красотой памятников Древнего Рима, Карл Иванович предложил создать парадную набережную от Зимнего дворца до Петровской площади (ныне Декабристов).

В то время еще Адмиралтейство продолжало строительство боевых и торговых кораблей. Из внутреннего двора огромного П-образного здания проходили к Неве каналы для спуска судов. Зодчий решил перекинуть через все каналы 10 огромных гранитных арок с пролетом более 25 метров каждая. Слитые воедино, арки превращались в широкую дорогу. Под ними проплывали корабли, а по верху неслись вскачь кареты, прогуливались люди. «Пусть сооружение этой набережной,— писал Росси в объяснительной записке,— ознаменует эпоху, в которую мы вос-

приняли систему древних, поскольку памятник этот должен превзойти все, что создали европейцы нашей эры...»

В этих словах и суть утвердившегося архитектурного стиля — классицизма: подражание древним. И возвеличивание своего времени — «памятник должен превзойти все...». И мечта о прославлении родного города — «...что создали европейцы нашей эры».

Пояснительная записка, чертежи и выполненная в дереве модель набережной произвели впечатление. Архитектору повысили жалованье и отправили сначала в Москву, а оттуда в Тверь (ныне Калинин).

Наследники убитого Павла желали иметь собственные нарядные дворцы. Первой обрела свой великолепный дом любимая сестра Александра I, Екатерина Павловна. Выданная замуж за принца Ольденбургского, она переехала в Тверь. Для нее Карл Иванович Росси полностью перестроил и заново украсил обветшавший путевой дворец Екатерины II.

Эта работа вызвала высочайшее одобрение императорского двора и сыграла значительную роль в дальнейшей жизни архитектора.

В конце 1816 года Росси начал перестройку и переделку Аничкова дворца, сооруженного некогда М. Земцовым и Ф.-Б. Растрелли. Третий сын Павла — Николай, будущий палач декабристов, захотел жить отдельно.

Еще через год пришлось строить дворец на Елагином острове Петербурга. Для вдовствующей императрицы, не пожелавшей жить вместе со старшим сыном.

К счастью, остальные четыре дочери Павла, выйдя замуж, уехали в Германию, Голландию, Австрию. А второй сын, Константин, — в Варшаву. Без собственного дворца оставался самый младший — Михаил Павлович. Наступил и его черед.

Решение о строительстве дома для великого князя Михаила было принято еще в 1816 году. Вначале хотели его построить на Исаакиевской площади, на месте старого дворца графа Чернышева. Потом предполагали переделать дом графа Воронцова, возведенный еще Ф.-Б. Растрелли на Садовой улице. И этот проект отпал. Наконец после долгих поисков было выбрано свободное место — пустырь с заброшенными оранжереями и парниками Михайловского замка. Там, где во времена основателя Петербурга, Петра I, находился Третий Летний сад.

В 1819 году Карл Иванович Росси начал делать эскизы и чертежи будущего дворца.

Еще свежи были в памяти славные победы в Отечественной войне над Наполеоном. Совсем, казалось, недавно, всего пять лет назад, доблестная русская гвардия, побывавшая в Париже, возвращалась в Петербург. Чеканно печатающая шаг, полки маршировали сквозь живой коридор радостных горожан. Усыпанные цветами, под ликующие клики прошли они под триумфальной аркой, специально сооруженной блистательным зодчим Джакомо Кваренги. Такие арки некогда воздвигали для импера-



торов Древнего Рима. А здесь в Петербурге под ней гордо проходили уроженцы Смоленской, Ярославской, Тамбовской, Вологодской и других губерний. Славные солдаты — спасители Отечества, победители могучего противника. Шагал среди победителей и Михаил Павлович. Пятнадцатилетним подростком он принимал участие в походе на Париж.

Торжества победы продолжали будоражить умы, будить мысли. И конечно, должны были найти свое отражение в искусстве архитектуры.

26 июля 1819 года в основание будущего дворца заложили первый камень. К сентябрю 1825 года строительство и отделка залов были закончены. На бывшем пустыре поднялся большой желто-белый прямоугольник с портиком посередине, двумя ризалитами по бокам и выступающими вперед крыльями хозяйственных флигелей. Но вопреки традиции, родившейся еще при Петре I, дворец смотрел главным фасадом не на Неву, а на город. Подобная смелость вызвала на первых порах изумление и удивление. Будь это предложено средним архитектором, ему, наверное, не простили бы подобную вольность. Но Карл Иванович Росси еще в начале строительства вместе с чертежами дворца представил план перестройки всей площади перед ним и создания широкой улицы в сторону Невского проспекта. Такой, чтобы оттуда открывался красивый вид на среднюю часть всего строения.

Понадобилось 20 лет, чтобы замысел Росси претворился в реальность. Последние здания достраивали по его проектам другие зодчие. Но сегодня Михайловская площадь (ныне Искусств) в Ленинграде по праву считается одной из красивейших в Европе.

С Невского проспекта широкая и небольшая Михайловская улица (ныне Бродского) ведет к площади. По обеим сторонам ее одинаковые трехэтажные здания. Центры их подчеркнуты небольшими выступами с шестнадцатью ионическими пилястрами. Сразу создается настроение спокойного величия. В конце прошлого века улицу, к сожалению, перестроили. С левой стороны возвели большое здание гостиницы «Европейская». На один этаж надстроили здание Дворянского собрания с правой стороны. Там теперь находится Ленинградская городская филармония. (Но общий замысел архитектора можно понять, побывав на улице Зодчего Росси, где по обеим сторонам построены совершенно одинаковые здания в стиле классицизма.)

Вид на дворец открывается еще с Невского. Перед зрителем сразу возникает его центральная часть — портик. На высокой аркаде — восемь коринфских колонн. Они поддерживают фронтоны, украшенные скульптурой.

Строгая торжественность улицы настраивает на медленный размеренный шаг. Но чем ближе приближаешься к площади, тем шире открывается панорама дворца. Вот уже появились его боковые крылья. По шесть выступающих из стены, трехчетвертных, как их называют, коринф-





ских колонн с каждой стороны. А над ними сочный скульптурный фриз работы прославленного русского ваятеля В. И. Демут-Малиновского.

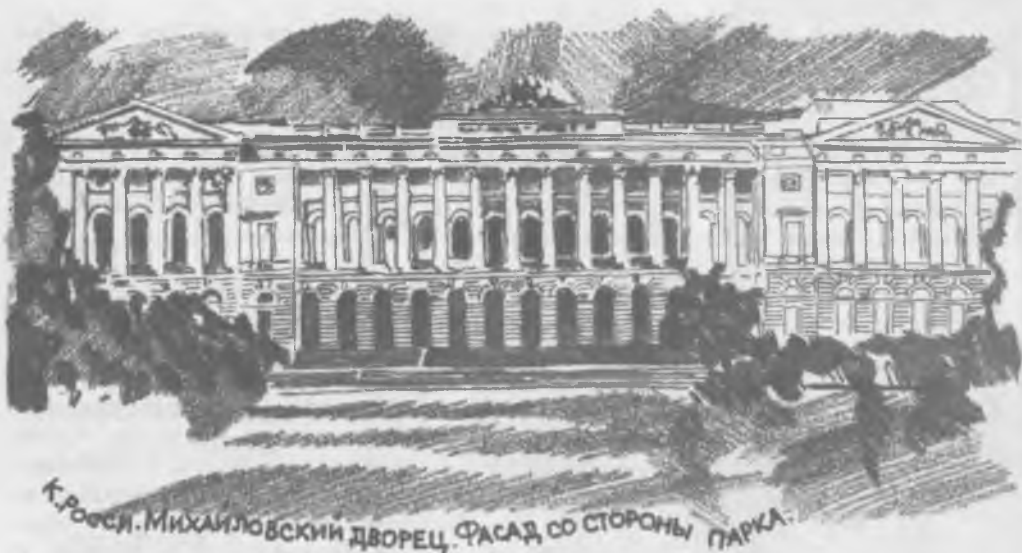
Это он изваял прекрасные портреты А. В. Суворова и М. В. Ломоносова. А потом вместе с С. С. Пименовым создал величественную группу «Колесница Славы», которая венчает построенную Росси торжественную арку Генерального штаба перед Зимним дворцом. Рельефы Михайловского дворца также посвящены славе отважных русских воинов.

Над окнами первого этажа, а их всего 20, специально созданы полукруглые ниши с рельефными украшениями. Скульптор С. Пименов слил в единую композицию древнерусское и римское оружие. Боевой топор славян — клевец соседствует с фасциями — связкой прутьев, которую, как символ власти, несли ликторы перед римскими консулами и императорами.

Обычно фасады здания классицизма украшали простые гирлянды, венки, ленты. Скульптурный декор ампира порожден войнами начала века, любованием мощью империи. А чуть излишнее увлечение Росси скульптурными рельефами, вероятно, следует рассматривать как стремление зодчего подчеркнуть дворцовый характер здания.

Мощные ризалиты украшены по центру большими арочными окнами. Движение навстречу зрителю продолжают квадраты двухэтажных служебных корпусов. Второстепенность этих флигелей подчеркнута скромными дорическими колоннами по фасаду. Служебные строения ограничивают парадный двор, отгороженный от площади красивой решеткой: чугунные копыя с позолоченными остриями.

Сама площадь — массивная, строгая рама для открывающегося вида на дворец. Увы, не все здания сохранились с той поры, но даже те, что дожили до наших дней, дают представление об искусстве Росси. Все дома трехэтажные, чтобы своей высотой не спорить с дворцом. Слева здание Михайловского театра (ныне Академический Малый оперный), дом гене-



рал-губернатора Петербурга Голенищева-Кутузова, того самого, что лично допрашивал А. С. Пушкина, выясняя, кто же автор антицерковной поэмы «Гаврилиада». Рядом дом архитектора Жако. Напротив, с правой стороны площади, особняк композитора и музыкального деятеля графа Виельгорского, друга Пушкина и автора романсов на стихи поэта «Черная шаль», «Старый муж, грозный муж» и других.

Внешне дома почти одинаковы. Рустованный первый этаж. Большие парадные окна второго этажа. И меньше — третьего. Единственные декоративные украшения: простые белые рамы наличников и навесы-сандрики, треугольные и полукруглые под окнами второго этажа.

Сдержанная величавость внешнего убранства зданий очень характерна для классицизма первых десятилетий XIX века. Рожденный во Франции, стиль ампир нашел свое самое яркое воплощение в России после победной войны 1812 года. Он как нельзя лучше отражал спокойную уверенность в своих силах, величие и мощь самой большой европейской державы.

Античная строгость творения Росси, ощущение сдержанной силы, таившееся в каждой детали, поразили современников. «Журнал изящных искусств» — первый петербургский журнал, посвященный изобразительному искусству, — писал вскоре после окончания строительства: Михайловский дворец «принадлежит к числу крупнейших и великолепнейших зданий столицы». Ему вторил журнал «Отечественные записки»: «По величю наружного вида дворец сей послужит украшением Петербурга». Но лучше всех, точнее всех оценил его английский ученый А.-Б. Гренвиль: «Михайловский дворец является триумфом новейшей архитектуры и не только превосходит все виденное в Тюильри и других королевских дворцах континента, но является положительно единственным в своем роде». Под «новейшей архитектурой» ученый, конечно, имел в виду классицизм,

а вернее, его разновидность — ампир. Парижский дворец Тюильри он упоминает потому, что в нем, став императором Франции, жил Наполеон.

Фасад дворца, выходящий в парк, отличается от наружного. Он как бы интимнее, но столь же гармоничен и прекрасен. Здесь нет портика, но зато фасад каждого ризалита украшен шестью коринфскими колоннами. А в центре на аркаде первого этажа — открытая галерея, протяженностью в 12 свободно стоящих колонн. Отсюда открывается завораживающий вид на парк и дальше на Летний сад, с его едва белеющими сквозь зелень мраморными статуями.

Об украшении интерьеров дворца можно судить только по парадной лестнице, Большой гостиной, сохранившимся рисункам и описаниям современников. Помимо положенных приемов и баблов, великую княгиню Елену Павловну, жену Михаила Павловича, посещали многие, составлявшие славу российской науки и культуры. Была она женщиной образованной и умной. С удовольствием беседовали с ней В. Жуковский, П. Вяземский, М. Виельгорский, А. Галич и другие. Известно, что в Михайловском дворце у Елены Павловны бывал, и не единожды, А. Пушкин.

Попробуем и мы сегодня пройти теми лестницами и залами, которыми проходил некогда поэт. Тем более, что путь этот сегодня доступен каждому. С 1898 года в Михайловском дворце открыт Русский музей.

Через распахнутые ворота, по бокам которых на каменных столбах мастерски исполненная арматура — скульптурная композиция из античных воинских доспехов и оружия, — кареты вкатываются на парадный двор. Широкие пандусы ведут к парадным дверям.

Услужливые лакеи провожают гостя в невысокий вестибюль, и здесь перед пораженным посетителем сразу же открывается огромное светлое пространство вплоть до самого верха здания. В центре широкий марш мраморной лестницы. Где-то посередине между первым и вторым этажом она замирает на просторной площадке и, разделившись на два рукава, снова ведет на второй этаж, на просторную обходную галерею. Стройные колонны как бы отделяют галерею от лестницы, но вместе с тем и подчеркивают их пространственную связь, когда движение вверх естественно переходит в движение по горизонтали.

Над колоннадой, под потолком, как бы лишний раз подчеркивая высоту лестничного вестибюля, нарисованы полукруглые окна, где вместо стекол вставлены зеркала. Между ними, тоже нарисованные, атланты с нечеловеческим усилием поддерживают тяжелый свод. А над ним великолепно расплывшийся плафон. Все вместе создает ощущение простора и радостной приподнятости.

Еще раз взглянув с галереи на красоту уходящих вниз лестничных маршей, гость поворачивает налево. Небольшая проходная комната — и он в огромной светлой столовой, торцом глядящей на парадный двор (левый



К.Росси. Парадная  
лестница  
Михайловского  
дворца. Коринф-  
ские колонны,  
широкий  
скульптурный  
фриз, роспись  
плафона и  
сводов над  
галереями  
усиливают  
ощущение  
пышности и  
великолепия  
интерьера.



ризалит, если глядеть с улицы). Следом бело-голубой танцевальный зал. Он протянулся уже вдоль паркового фасада. Дальше Малая гостиная. За ней — Большая. Окна ее выходят в парк, а дверь на противоположной стене открывает вход с галереи парадной лестницы.

Большая гостиная отличается от прочих. Две пары коринфских колонн разделяют ее пространство на три неравные части. Это деление подчеркнуто и двусторонними диванами между колонн. Получается как бы два располагающих к беседе уголка и парадная часть между ними. Причем в нарушение всех законов классицизма, когда мебель должна чинно стоять вдоль стен, здесь она расположена свободно и уютно.

Белые стены, фриз искусственного мрамора, золоченые капители и карнизы, диваны, кресла, стулья с позолотой и голубой обивкой. Классическая строгость. Нарядность и декоративность. Здесь, вероятнее всего, и бывал Александр Сергеевич Пушкин.



Из всех помещений Михайловского дворца до наших дней без изменений дожили только парадная лестница и Большая гостиная. Сегодня здесь висит портрет Карла Ивановича Росси, написанный художником Б.-Ш. Миттаром...

Покидая дворец, снова пересечем парадный двор. Прямо перед дворцом, посредине площади, в сквере, стоит бронзовый Александр Сергеевич Пушкин. Он смотрит в сторону Невского проспекта.

Свернем направо и выйдем к каналу Грибоедова. Еще раз направо. Мимо нового корпуса музея, построенного в 1912—1917 годах. Как тут с горечью не вспомнить, что в 1890 году разрушили восточный (если стоять лицом к музею, то справа) служебный корпус дворца и возвели на его месте Этнографический музей. И нарушили весь ансамбль.

Снова вдоль канала до Мойки. Теперь повернем налево, оставив справа величественный простор Марсова поля и прекрасное здание эпохи классицизма — казармы гвардии Павловского полка (ныне Ленэнерго). Вдоль Мойки, мимо последней квартиры А. С. Пушкина. Еще немного — и мы на Дворцовой площади.

Два с половиной века назад здесь паслись дворцовые коровы или волы чумаков, прибывших с Украины к своему земляку графу А. Разумовскому. К 1761 году поднялся здесь по замыслу архитектора Ф.-Б. Растрелли новый барочный Зимний дворец. Но по-прежнему существовал

перед ним огромный пустырь вместо площади. В конце XVIII века по краям пустыря стали строить жилые дома. И только в 1829 году К. И. Росси придал площади современный вид. Это он соорудил здание Генерального штаба, выходящее одной стороной к Невскому проспекту, и здание Министерства иностранных дел и финансов, упирающееся в Мойку. А между ними перекинул гигантскую арку высотой 28 метров, шириной 17 метров и увенчал ее колесницей богини Победы, запряженной шестью горячими конями.

Здание 500-метровой длины, придавшее площади ее неповторимый облик, не просто великолепный памятник стилю и эпохе, но уникальный шедевр всей мировой архитектуры, прославляющий смелость и талант русского зодчего.

Проследуем дальше по бульвару мимо фасада Адмиралтейства. Мы выходим на площадь Декабристов, или Сенатскую, как ее называли раньше. Перед нами еще одно творение Росси: здания Сената и Синода. (Сегодня в них разместился Центральный государственный исторический архив СССР, где хранятся многие документы, связанные с деятельностью Карла Ивановича, многие его чертежи и проекты.) Два здания, центры которых подчеркнуты десятиколонными портиками, увенчанными аттиками. А между ними — арка. Чуть повторяющая арку Генерального штаба, но скромнее, сдержаннее. Без колесницы Победы.

Все строительство закончили в 1834 году. Но завершал его уже не





К России. Арка Генерального штаба на Дворцовой площади. Ее высота 28 м.

Росси, а другие архитекторы по его чертежам. И, несмотря на обилие скульптурного декора, ансамбль смотрится сухим и чуть скучноватым. Может, это оттого, что к 30-м годам XIX века и сам классицизм приходил к упадку. Время и вкусы требовали какой-то новой, другой архитектуры.

Площадь Декабристов, ограниченная с запада строениями Росси, с востока — боковым фасадом Адмиралтейства, с севера — гранитом набережной и ширью Невы, а с юга — громадой Исаакиевского собора, площадь, в центре которой взлетевший на скалу «Медный всадник», смотрится гармоничной, торжественной и красивой. Не случайно историк искусства М. В. Алпатов отметил: «В эпоху ампира строят много ансамблей: в этом была живая потребность... Как раз в области архитектурного ансамбля особенно велики были заслуги русских мастеров начала XIX века».

Прежде чем окончательно проститься с поздним классицизмом и с Карлом Ивановичем Росси, насладимся еще одним его ансамблем — площадью Островского (бывшей Театральной).

Площадь образуют парковые павильоны Аничкова дворца с востока, здание Публичной библиотеки имени М. Салтыкова-Щедрина с запада. А с южной стороны ее замыкает Александринский театр (Академический театр драмы имени А. С. Пушкина). Все здания на площади построил

Карл Иванович. Это была его последняя большая работа. Его лебединая песня.

Если обогнуть театр, то за ним начинается прямая, как стрела, улица Зодчего Росси — бывшая Театральная. Несравненная по красоте и единству стиля. Зодчий нашел удивительные пропорции. При ширине улицы 22 метра высота двух одинаковых домов по ее сторонам чуть больше 20 метров, а длина каждого — 220 метров. Именно эти соотношения и четкий ритм трехчетвертных тосканских (вариант дорических) колонн на рустованных аркадах порождают чувство уверенного покоя. На этой улице в любую погоду и при любом настроении кажется светло, легко и радостно. Такова сила архитектурного искусства, такова сила таланта зодчего.

В начале нашего столетия академик архитектуры И. А. Фомин писал: «...Настанет время, когда будут приезжать смотреть эти великолепные памятники архитектуры Росси, как ездят смотреть мастеров Ренессанса в Италию». Это время настало.



## ИНТЕРЛЮДИЯ

В начале 1834 года Николай Васильевич Гоголь закончил статью «Об архитектуре нынешнего времени». Есть в ней примечательные строчки: «Всем строениям городским стали давать совершенно плоскую, простую форму. Дома старались делать как можно более похожими один на другого; но они более были похожи на сараи или казармы, нежели на веселые жилища людей. Совершенно гладкая их форма ничуть не принимала живости от маленьких правильных окон, которые в отношении ко всему строению были похожи на зажмуренные глаза. И этою архитектурою мы еще недавно тщеславились, как совершенством вкуса, и настроили целые города в ее духе!.. новые города не имеют никакого вида: они так правильны, так гладки, так монотонны, что, прошедши одну улицу, уже чувствуешь скуку и отказываешься от желания заглянуть в другую».

Статья эта была написана как раз в те годы, когда во всех губернских городах России стали вырастать совершенно одинаковые, строгие, без каких-либо украшений, желто-белые общественные здания с обязательным портиком посредине. В стиле официального ампира, столь любимом Николаем I. По твердому убеждению императора, сей стиль свидетельствовал о наличии в государстве строгого порядка и единства убеждений. По мнению же здравомыслящих людей, в том числе и Николая Васильевича, новые города поражали своим казарменным однообразием. «Фасадная империя», как метко сказал А. И. Герцен. В императорской трактовке стиль убивал себя.

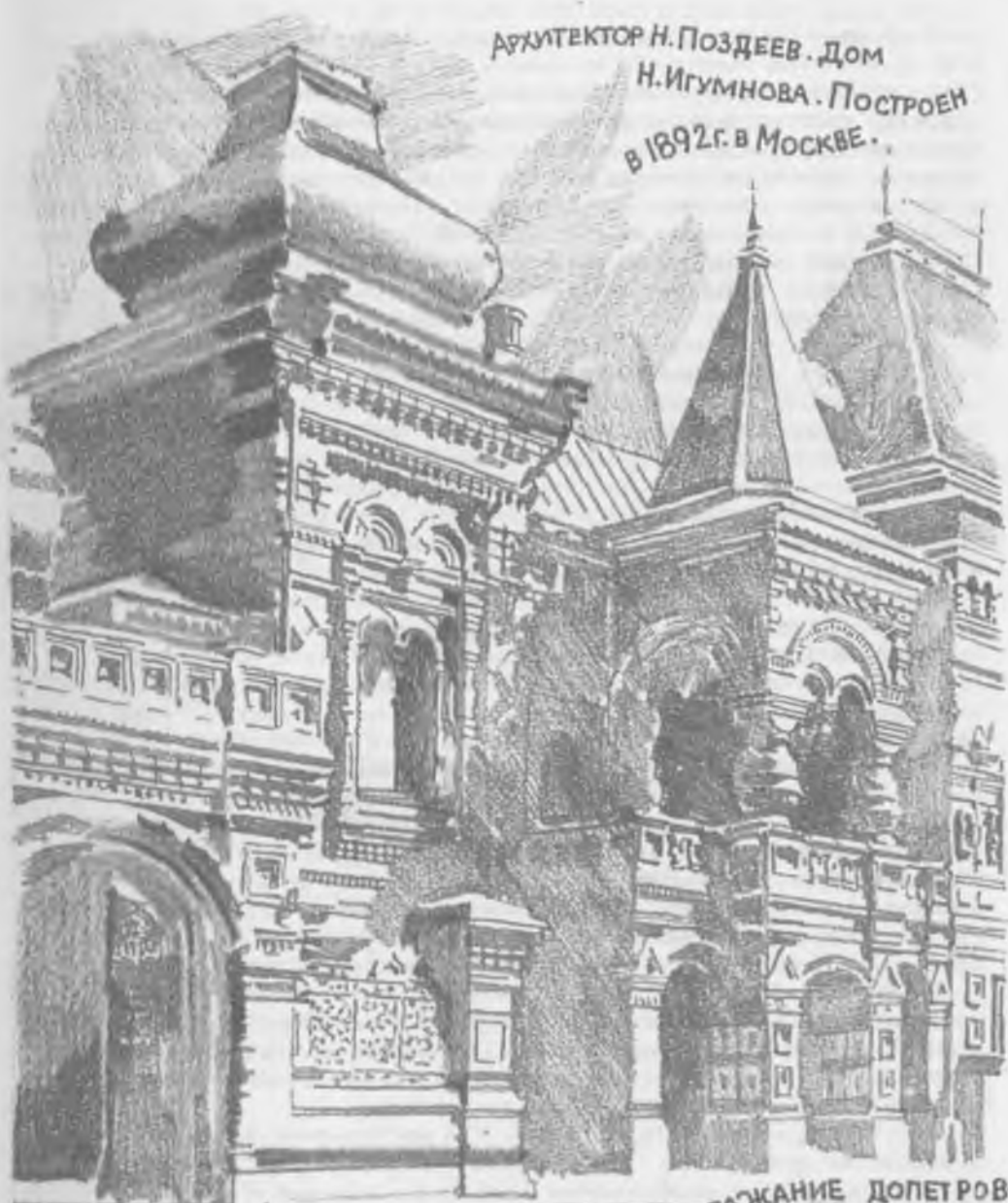
Между прочим, явление вовсе не случайное. Каждый стиль, однажды созрев, неминуемо клонится к своему упадку, уступая место нарождающемуся новому стилю, который идет ему на смену. Но стиля, готового прийти на смену классицизму, еще не было.

Причин тому несколько. Торговая и промышленная буржуазия, например, требовала, чтобы ее дом, ее контора не походили на другие, но могли свидетельствовать о богатстве и процветании фирмы. Мелкие чиновники и рабочие, число которых все возрастало, жаждали дешевых квартир. Менялся и сам характер города. За счет роста промышленности в XIX веке количество городов с населением больше 100 тысяч увеличилось в семь (!) раз.

В 1851 году баварский король Максимилиан II даже объявил конкурс на создание нового архитектурного стиля. В результате в Мюнхене появилась улица Максимилианенштрассе, где по обеим сторонам поднялись дома, представлявшие смесь самых разных стилей. Правда, больше всего было подражаний готике.

К готике призывал и Н. В. Гоголь. Как восторженно писал он: «Готическая архитектура... есть явление такое, какого еще никогда не производил вкус и воображение человека... величие и вместе красота, роскошь и простота, тяжесть и легкость...» Почти одновременно с ним восхваляет готику и друг Пушкина, философ П. Я. Чаадаев. Это увлечение очень хорошо объяснил Александр Иванович Герцен:

АРХИТЕКТОР Н. ПОЗДЕЕВ. ДОМ  
Н. ИГУМНОВА. ПОСТРОЕН  
В 1892 Г. В МОСКВЕ.



НА Б. ЯКИМАНКЕ (НЫНЕ УЛ. ДМИТРОВА). ТАКОЕ ПОДРАЖАНИЕ ДОПЕТРОВСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ПОЛУЧИЛО НАЗВАНИЕ «РУССКИЙ СТИЛЬ».

«Люди спасались от настоящего в средние века». В готике отражался пробудившийся интерес к истории, чтобы там, в прошлом, найти ответы на сегодняшние вопросы. В увлечении готикой сквозило отрицание регулярности и жестокости существующего порядка. В ней хотели видеть стиль, не связанный с официальным регламентом. Не случайно в готическом стиле возводили преимущественно жилые дома.

Почти одновременно с увлечением западно-европейским средневековьем пробудился интерес и к своему, отечественному прошлому. Архитекторы стали подражать боярским хоромам XVII века или византийским церквям. Это увлечение быстро приняло официальный характер. Оно соответствовало желаниям правительства утвердить превосходство национального духа и российской государственности над всеми прочими.

Пытались, подобно участникам баварского конкурса, соединить в одном здании черты и готики, и ренессанса, и барокко. Историк искусства XIX века В. В. Стасов остроумно высмеял таких архитекторов, как людей, «преравнодушно отпускающих товар на аршин и на фунт — стоит только протянуть руку и достать с полки. Угодно — вот вам пять аршин греческого «классицизма», — а нет — три с четвертью итальянского «ренессанса». Нет, не годится? Ну, так хорошо же: вот, извольте, остаток первейшего сорта «рококо»... а не то хороший ломтик «романского», шесть золотников «готики», а то вот целый пуд «русского».

Зло высмеял. Но справедливо. Ведь так строили. И много. Такой «компот» из стилей ученые называют эклектикой — от греческого «выбирающий». А настоящего нового стиля все не было.

Но все большее и большее число художников задумывается над сложным вопросом: каким же быть этому новому стилю? Постепенно вырисовываются его будущие очертания: целесообразность и удобство, возможность применения новой техники и новых материалов — металла, стекла, бетона. И конечно, декоративность.

Новый стиль начинает свое летосчисление с 1892 года, когда группа молодых немецких живописцев и графиков в знак протеста против официального академического искусства вышла из состава Мюнхенской выставочной организации «Гласпаласт».

«Бунтари» назвали свое объединение «Сецессион» — от латинского «отделение, уход». Новое движение быстро нашло последователей. В 1897 году свою выставку в Вене открыли австрийские художники. Для нее они даже построили специальное здание в новом стиле и на фронте написали: «Эпохе — ее искусство, искусству — его свобода».

Название нового стиля «сецессион» осталось жить в Австрии. В Германии его стали прозывать «югендстиль», во Франции — «ар нуво», в России — «модерн».

Это был первый стиль в истории архитектуры, отказавшийся от ордерной системы и от продолжения всяческих традиций. Он исходил не из внешнего облика здания, а из удобств внутреннего расположения зал и комнат.





## ДОМ У НИКИТСКИХ ВОРОТ

# Ш

кола наша находилась в Шведском тупике. Позади нового здания МХАТа на Тверском бульваре. Она и сейчас стоит там. Высокая, темно-красная с белым орнаментом. Только там уже не школа, а какое-то учреждение.

Проходя порой мимо нее, я с тихой радостью вспоминаю давно прошедшие годы, наш класс, друзей. Забыты давно и двойки в дневнике, и вызовы родителей для разговора с классным руководителем, и даже, казавшиеся тогда ужасными, ссоры с товарищами. Помнится все радостное, интересное, веселое. Наверное, никогда не забыть наших всеобщих увлечений, менявшихся с каждым годом, с каждым классом.

Сначала — кажется, в пятом — кораблями, кругосветными путешествиями. Какие у нас были эскадры, вырезанные из кусков сосновой коры! Какие обстоятельные интересные судовые журналы!

На следующий год — Спартак, римские гладиаторы, легионы. Уже много позже я прочитал, что сыновья и дочери Льва Николаевича Толстого любили играть с отцом в «нумидийскую конницу». И это меня очень обрадовало. Значит, все, наверное, переживают такие увлечения.

Классе в седьмом возникла «поэтическая эпидемия». Стали писать стихи. Как правило, лирические. А еще чуть позже — прозу. И обязательно романы. Большие, многоплановые. Тогда и пробудился особый интерес к литературе, к памятным литературным местам. Может, интерес этот подогревался еще самим районом, где находилась школа, где мы каждый день бродили, обсуждая очень тогда для нас важные проблемы.

Помню, родилась даже игра: кто лучше расскажет историю того или иного дома. А рассказывать было о чем. В перестроенном потом доме на улице Горького, где теперь гастроном № 1, А. С. Пушкин прощался с Марией Николаевной Волконской, уезжавшей к мужу-декабристу в Сибирь. Здесь Пушкин близко сошелся с великим польским поэтом Адамом Мицкевичем.

А если пройти через Пушкинскую площадь, то рядом с кинотеатром «Центральный», уже снесенным, особняк М. И. Римской-Корсаковой (теперь на этом месте новое здание издательства «Известия»). Здесь часто бывали А. С. Пушкин и А. С. Грибоедов. По преданию, именно этот дом был выведен в комедии «Горе от ума» как дом Фамусова.

Сам бронзовый Александр Сергеевич стоял тогда в начале Тверского бульвара. Его силуэт четко и красиво смотрелся на фоне открытого и просторного московского неба.



Если идти по бульвару, то справа дом, где родился и жил А. И. Герцен (теперь там помещается Литературный институт). Много позже мы прочитали о нем в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где он выведен под названием «Дом Грибоедова», в котором размещался МАССОЛИТ.

Напротив, по другую сторону бульвара, был дом Кологривовых. В 20-е годы прошлого века известный танцмейстер Иогель устраивал в нем балы. На одном из таких балов Александр Сергеевич Пушкин познакомился с Натальей Гончаровой. Теперь от дома остался только один флигель.

В самом конце бульвара, вернее, в начале бульвара Суворовского (тогда он назывался Никитским) — зеленый дом, где жил друг Герцена, поэт Н. П. Огарев. Теперь здесь кинотеатр «Повторного фильма».

А если свернуть от памятника Тимирязеву направо, то там большая церковь, где Пушкин венчался с Гончаровой. А напротив нее, на улице Малой Никитской (ныне Качалова), стоит особняк, не похожий на другие дома, где жил до конца своих дней, до 1936 года, Алексей Максимович Горький. Теперь здесь Мемориальный музей-квартира А. М. Горького.

До революции необычный дом принадлежал Рябушинским, крупнейшим промышленникам

России. Построил особняк в самом начале нашего столетия знаменитый русский советский архитектор Федор Осипович Шехтель. По его проектам были сооружены Ярославский вокзал, старое здание МХАТа, Торговый дом Московского купеческого общества на углу площади Дзержинского и Малого Черкасского переулка, типография в проезде Скворцова-Степанова рядом с площадью Пушкина и много других строений...

В этом особняке все привлекает внимание и поражает своеобразием. И в первую очередь ощущается очень сильное и вместе с тем непривычное движение стен здания. То они выпирают вперед балконом, пристройками парадного крыльца и бокового. То уступами втягиваются внутрь. И здание смотрится многообъемным или, скорее, многоплоскостным. Непокойная напряженность проявляется и в бесконечной изменемости размеров и ритмов оконных проемов. В этом небольшом трехэтажном строении можно насчитать десять разных видов окон.

Сопряжение здания с пространством — то отталкивание его, то, наоборот, втягивание — знакомо нам уже по дворцам стиля барокко. Помните, как во дворце Царского Села или в Петергофе то ризалиты резко выступают вперед, то, будто поддаваясь давлению извне, отступают назад галереи. Но в таком «волнообразном» движении стен есть некий четкий ритм. В особняке Рябушинского кажется, что закономерности нет. Обходя здание, можно только поражаться неожиданности вдруг возникшего выступа или вдавленного внутрь проема. Создается впечатление, что стены





не по «своей воле» взаимодействуют с окружающим пространством. Их подчиняет, делает податливыми, пластичными какая-то могучая сила, таящаяся внутри дома. Это заметно в садовом и в уличном крыльце.

Так что же это за сила? Кто породил ее? Как она действует?

Мы знаем с вами, что, приступая к работе, архитектор сначала чертил план здания, рисовал его общий вид, а потом уже намечал расположение внутренних покоев. Или симметрично по обеим сторонам оси здания, как в эпоху Возрождения. Или вытягивая анфиладу залов вдоль фасада, как во времена барокко. Или делил внутреннее пространство на взаимно перпендикулярные прямоугольники помещения, как было в эпоху класси-

цизма. Внутреннее «содержание» дворца или виллы было вторичным. Главным всегда считался наружный вид, фасад.

Стиль «модерн» все вывернул наизнанку. Самым важным стали залы и комнаты. Архитектор намечал, где какое помещение должно находиться. Где гостиная, столовая, где кабинет и библиотека, где спальня. В зависимости от предназначения комнаты, определял ее размер, форму, даже тип окон и дверей. Построив внутренний план дома, зодчий обносил его стенами. Вот откуда разнообразие выступов, уступов и оконных проемов. Вот она главная сила, действующая изнутри, — удобство жилья.

...Несколько ступеней парадного крыльца. Массивные двойные двери. И сразу же мы оказываемся в тихом мире, отгороженном от шума улицы, от всего мира. Вестибюль небольшой, облицованный темно-красным деревом. Первое впечатление: здесь все настраивает на уютный, домашний лад. В единой ритмической манере, в едином рисунке выполнены входная дверь, диван-скамья, большое зеркало и вешалка.

Но обманчива эта обыденность. Даже прихотливый изгиб обыкновенной дверной ручки обещает встречу с изысканным вкусом. Массивные деревянные балки потолка контрастируют с волнообразными полукружиями мозаики пола, с плавными, текучими линиями резных рельефных рам и панелей. А сплошной массив стен разрывает картина из цветного стекла — витраж с изображением какого-то спокойного, неведомого пейзажа.

Витраж расположен над деревянной перегородкой, отделяющей вестибюль от внутренних помещений особняка. Пройти в дом можно только через небольшую дверь сбоку.

Это тоже один из очень типичных приемов модерна — смещение дверей в сторону от центра.

За маленькой дверью — просторный холл, полный яркого света и бурного движения. Закручиваясь спиралью, устремляется вверх к стеклянному фонарю крыши широкая лестница из серо-голубого мрамора. Ее массивные перила-парапет напоминают набегающую череду морских волн.

Если взглянуть на лестницу с верхней площадки, то похожа она на широкий, привольный каскад воды, сорвавшейся с небольшого утеса. А там, внизу, где каскад вот-вот уже перейдет в тихую заводь, он выбросил на поверхность большую фантастическую медузу-светильник.

И кажется, что именно в этом нарядном, просторном холле, залитом светом, льющимся сквозь стеклянный потолок, в этом закрученном движении мощной лестницы таится та самая сила, что распирает стены особняка.

На верхней площадке лестницы огромная арка открывает вход в личные жилые покои. Одним концом арка опирается на мощную темно-красную колонну. Она разбухла, раздалась вширь от напряжения, с которым сдерживает движение лестницы. От тяжести перекрытий и потол-



ка разрослась, чудовищно раздалась вширь капитель из переплетенных бронзовых цветов и змей. Движение остановлено, и обитатели могут пройти в свои тихие спальные покои.

Общие комнаты — столовая и гостиная — расположены внизу. На первом этаже. От напряженного холла их отделяет большой арочный проем, некогда закрытый занавесью из цветного стеклянного бисера. Своеобразная пауза. Подготовка к покою, к размеренности движений, мыслей, бесед. Движение лестницы передается сюда только через волнообразные завитки лепнины на потолке, через люстру, будто сплетенную из бронзовых побегов и наполненную диковинными плодами, и через рельефный узор огромного мраморного камина. Рельефные линии на его поверхности напоминают струи дыма. Они вытекают из топки, завиваются, сплетаются, закручиваются в рельефное изображение женской фигуры с огромными крыльями бабочки и вновь растворяются в камне.

По просьбе Алексея Максимовича этот огромный камин был разобран. На его месте стоит теперь большой покойный диван. В этой комнате за обеденным столом собиралась вся семья Горького. Приходили друзья и знакомые. Здесь в дни подготовки Первого съезда советских писателей в 1934 году проходили организационные совещания и пленумы. 19 августа 1934 года в гости к Алексею Максимовичу приехали пионеры 6-й Иркутской средней школы. Они написали книгу о своей жизни «База курносых» и привезли ее в Москву в подарок любимому писателю. Подаренный экземпляр книги и сейчас хранится в библиотеке писателя.

Дверь в углу столовой открывает доступ в гостиную. Просторную, спокойную, светлую. (Здесь при жизни писателя размещалась большая часть его огромной библиотеки — 12 000 томов.) Огромное окно заключено в тяжелую массивную раму. Будто это вовсе не окно, а большая картина. Его переплеты сделаны наподобие водяных растений. Поэтому кажется, что там, за стеклом, гигантский аквариум, мир которого резко отличен от домашней жизни. По паркету пола пробегают зигзаги волн. Под потолком колышутся цветы кувшинок с раковинами и улитками. Штофная обивка стен блеклых тонов. Абсолютно все располагает к тихой доверительной беседе.

Другая дверь в холле против столовой ведет в рабочий кабинет и примыкающую к нему комнату отдыха. Здесь все строже, спокойнее. Атмосфера сосредоточенности и деловитости.

У широкого окна — простой, без ящиков письменный стол. Стеклянная чернильница. Простая ручка с металлическим пером. Набор цветных карандашей. Маленькие листочки бумаги для ежедневных записей. Большая пепельница. Порой в ней Горький устраивал небольшие костры из ненужных бумажек.

В шкафах, сделанных по заказу писателя, над камином и рядом с ним





БАЛЮСТРАДА  
ЛЕСТНИЦЫ  
ИЗ СЕРО-ГОЛУБОГО  
МРАМОРА  
НАПОМИНАЕТ  
МЕРНУЮ ЧЕРЕДУ  
МОРСКИХ ВОЛН.  
ВИТРАЖ В ХОЛЛЕ  
ОСОБНЯКА.

хранится последняя любимая коллекция Алексея Максимовича — маленькие, вырезанные из кости или камня японские и китайские скульптурки.

Снова выходим в холл и огибаем мраморную лестницу. За ней в левом дальнем углу малоприметная дверь в хозяйственные помещения и выход на «черную» лестницу. Так когда-то называли вход для прислуги и служителей, чтобы не пользовались они тем же вестибюлем, что хозяева и гости. Лестница выходит в сад и во двор к служебным постройкам.

Сад отгорожен от улицы кованой решеткой. Ее железные прутья, ритмически закрученные спиралями, напоминают череду спокойных морских волн. На фоне стен особняка из желтого глазурованного кирпича четко выделяются раскрашенные наличники окон и плоскости садового крыльца. А поверху стены, прикрытый далеко выступающим краем крыши, протянулся мозаичный фриз — огромные цветы ирисов на фоне голубого неба.

Здания модерна всефасадны. У них нет боковых или задних сторон. С каждого угла они красивы и своеобразны. И каждая сторона их одинаково интересна своими сочетаниями цвета, линий, рельефов. Они как бы одухотворены и поэтичны. И в этом, в стремлении уйти от дворцовой помпезности, монументальной роскоши и нарочитой величественности, — одна из отличительных черт стиля модерн.

Сегодня площадь Никитских ворот совсем не похожа на ту, какой она была в годы строительства особняка. И даже на ту, куда мы приходили после школьных уроков. Но по-прежнему остается она заповедным местом. Центром многих исторических, литературных и архитектурных памятников. Снесены старые неинтересные двух- и трехэтажные дома. Легко и свободно, освобожденная от закрывавших ее построек, смотрится церковь эпохи классицизма. Та самая, где венчался Александр Пушкин с Натальей Гончаровой. А на молодой сквер перед церковью глядит своим парадным входом, обозримый со многих углов площади, нарядный особняк. Выдающийся памятник архитектуры начала XX столетия, упомянутый во всех справочниках. Памятник эпохи модерн, последнего стиля перед Великой Октябрьской революцией.



## ПЕРЕД РАССТАВАНИЕМ...

вспомним добрый старый обычай: присесть и перебрать в памяти все самое главное, самое важное. Поступим так и мы.

Тринадцать «портретов» замечательных памятников архитектуры. Многие о них было вам уже известно. Но кое-что, надеюсь, вы узнали впервые. И теперь самое время подвести некоторые итоги.

Почему же для рассказов о различных эпохах и стилях мы выбрали именно архитектуру? Почему не другие виды искусства?

Живописец, график, скульптор, воспроизводя окружающую действительность, могут в произведении высказать свое отношение к ней. Архитектура лишена возможности передать личные эмоции творца: юмор, иронию, презрение, ненависть. В новом здании можно воплотить только идеи, общие для всех людей данной эпохи, — радость жизни, страх перед богом, мощь и величие своей страны, торжество человеческого разума. Вот и напрашивается первый вывод: архитектура — самый социальный вид искусства.

История искусства знает немало случаев, когда живописцы или скульпторы обгоняли свое время и, оставаясь непонятыми, вынуждены были складывать некоторые свои творения в мастерских и не показывать их зрителям. С архитекторами такое случиться не могло. Дворец или храм не спрячешь от людей. Архитектор больше всех других художников зависит от заказчика. Правда, заказчики, как и архитекторы, бывают разные. Конечно, можно построить по заказу дом, который будет соответствовать самым распространенным сегодняшним вкусам, то есть моде. И поначалу люди будут восторгаться им. Но пройдет мода, родятся новые вкусы, и все забудут об этой постройке. Существуют и другие здания, которые даже через сотни и тысячи лет после своего рождения продолжают привлекать внимание людей, волновать их. Гармонией форм и линий, образным воплощением всех главных духовных и социальных идей своего времени. Вот почему мы можем сделать и второй вывод: стиль архитектуры — это эпоха.

Хотя архитектура и отличается от других видов искусства, она, подобно музыке, живописи, скульптуре, все же вызывает в нас определенные эмоции — чувство стремительного движения и высоты, простора и покоя, светлой радости или угрюмой замкнутости. И все это мы ощущаем только благодаря определенному ритму отдельных элементов здания, сочетанию плоскостей и объемов, борьбы света и тени, прорисовке его силуэта на фоне городского пейзажа или открытого неба.

В наш современный технический век мы привыкли к быстрой смене впечатлений. Как часто, бросив взгляд на скульптуру, картину, тот или другой памятник, мы уже торопимся дальше. Взглянул, запомнил и достаточно. Так подчас смотрим и произведения архитектурного искусства. Рассмотрели фасад, несколько деталей, восхитились и двинулись прочь. А ведь это означает, что мы не поняли и не увидели

самого главного. Мы забыли, что архитектура — искусство пространственное. Знакомство с ней, познание ее возможно только в движении.

Сначала мы приближаемся к зданию. Оно растет, ширится на наших глазах. Потом медленно обходим его вокруг. И постепенно начинаем замечать, а затем и понимать ритм колонн или оконных наличников, согласное звучание различных украшений, перетекание одной плоскости в другую, игру объемов и плоскостей. Все то, что рождает определенную, замысленную архитектором гармонию.

Наконец мы входим внутрь. Медленно движемся по анфиладе комнат, где каждая поражает нас своей индивидуальной красотой, а все вместе составляют единый прекрасный ансамбль. Или бродим меж колонн храма, поражаясь открывающемуся виду, необычному ракурсу. И неожиданно замираем при звуках органной музыки, раздавшейся откуда-то сверху, с галереи. Нам начинает казаться, что именно для этих мощных звуков, заполняющих собой все пространство, и построен этот величественный собор.

Припомните, как по-разному ступают люди по мраморным плитам, по узорчатому паркету, по дощатому полу. Даже звуки шагов, ритм их движения становятся каждый раз иными. Шаги, гулко звучащие в соборе, настраивают на торжественный лад. Приглушенные на дворцовом паркете — приноравливают к плавным, даже церемонным движениям.

Высота, протяженность помещения, открытость интерьера или его заставленность колоннами — все действует на впечатления человека. В полусумраке старого храма, среди массивных столбов хочется двигаться медленно, говорить тихо. Лишь бы не нарушить этот величавый покой. В дворцовом зале, где свет из огромных окон отражается в десятках зеркал и становится почти осязаемым, пробуждаются чувства радости и восхищения.

Удивительное искусство — архитектура. Как прекрасно оно воздействует на все наши ощущения. Но чтобы еще лучше, еще полнее познать ее, надобно привлечь на помощь собственное воображение. Представьте, как по залам дворцовой анфилады движутся кавалеры в париках, в шитых золотом камзолах, дамы в пышных платьях с длинными шлейфами. Как весь воздух напоен ароматами восточных курений и горячего воска от сотен и сотен свечей.

Или средневековый храм в рассветный час. Медленно движется процессия монахов в темных одеяниях с низко опущенными капюшонами. Заунывно звучит молитвенное пение и слышен перестук деревянных подошв по каменным плитам.

И уже по-иному воспримете вы и роскошь дворцовых интерьеров, и суровость романского собора. Они станут вам еще понятнее.

Вот если вы сможете именно так рассмотреть памятник архитектуры и вам станет интересно и захочется увидеть второй, третий... десятый, значит, эта книга написана не зря. И автор имеет полное право сказать: «До свидания! Счастливого пути!»



## КРАТКИЙ СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ

Аванзал

зал, комната перед большим, главным залом.

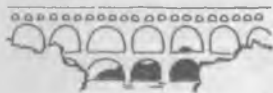
Акант



травянистое растение со сложно вырезанными листьями. Излюбленный декоративный мотив в архитектурных орнаментах.

Акведук

водопровод на аркадах.



Акротерий

декоративное украшение в виде фигуры или пальметты на углах фронтона.



Алтарь

место жертвоприношения; в католических храмах — престол; в православных храмах — восточная часть помещения, отделенная алтарной преградой или иконостасом.

Антаблемент



завершающая (верхняя) часть ордера; горизонтальные перекрытия, лежащие на колоннах. Состоит из трех частей (снизу вверх): архитрава, фриза, карниза.

Антикамера

помещение, предшествующее главному.

Анфилада

ряд сообщающихся помещений, расположенных на одной оси.

Апсида



выступ здания, обычно полукруглый или многоугольный в плане, перекрытый полукуполом или сомкнутым полусводом. В православных церквах внутренняя часть здания, где помещается алтарь.

Арка



криволинейное перекрытие между двумя опорами.

Арка триумфальная



отдельно стоящие монументальные ворота с одним, двумя или тремя арочными пролетами, сооруженные в честь исторического события или лица.

Аркада



протяженный ряд арок, опирающихся на столбы или колонны.

Аркатура



аркатурный пояс, аркатурный фриз — декоративное украшение стены в виде ряда глухих арок, опирающихся на колонки, консоли или кронштейны.

Арбутан



полуарка, одним концом упирающаяся в стену здания, другим — на контрфорс.

Архитектоника

построение, соразмерность художественного произведения.

Архитрав

горизонтальная балка, лежащая на колоннах; нижняя часть антаблемента.

Атлант



вертикальная опора в виде мужской фигуры, поддерживающая перекрытия, колонны, балкон.

Аттик

стенка над карнизом, украшенная рельефом или надписью.



База

основание колонны, пилястры.



Базилика



здание, разделенное внутри продольными рядами столбов или колонн на несколько частей — нефов. Средняя часть обычно шире и выше остальных и освещается окнами над боковыми частями. У древних греков и римлян здание для суда, торговых сделок. Раннехристианская церковь.

Балкон



выступающая на фасаде здания площадка, огороженная перилами. Обычно сообщается с внутренним помещением.

Балюстрада



ограждение балконов, лестниц, крыш и т. п., часто в виде перил с невысокими фигурными столбиками — балясинами.

Балясина



невысокие фигурные столбики из дерева, камня, металла, поддерживающие перила лестниц, балконов и т. д.

Батистерий

круглое или многогранное в плане здание, где совершался католический обряд крещения. Возводилось, как правило, рядом с храмом.

Барабан



венчающая часть здания; цилиндр или многогранник, на который опирается купол.

Барельеф



скульптурное украшение на плоскости, когда изображение выступает из стены меньше чем наполовину.

Бельведер

небольшая постройка на возвышенном месте или же на крыше здания, откуда любовались открывающимся далеким видом. Чаще всего круглая или многоугольная в плане.

Боскет

группы декоративных кустов или деревьев, подстриженных определенным образом; декоративные беседки из кустов или деревьев.

Венец капелл



ряд капелл, расположенный вокруг хора. Между хором и венцом капелл существует обход.

**Вимперг**



треугольное острое завершение над окном или дверью в готической архитектуре. Украшен резьбой.

**Витраж**

сюжетная или декоративная картина из кусков цветного стекла, вставленная в проем окна, двери или в самостоятельную раму. Получил особое распространение в готической архитектуре.

**Волюта**



архитектурная деталь в форме завитка или спирали.

**Галерея**



крытое, светлое помещение, порой соединяющее отдельные части здания. Иногда одна из стен заменена колоннами или столбами.

**Гипостильный зал**

многоколонный зал в архитектуре Древнего Египта и Древнего Ирана.

**Глава**



наружная часть покрытия барабана. Бывает в форме шлема, луковичи и т. д.

**Горельеф**

скульптурное украшение на плоскости, когда изображение выступает из стены больше чем наполовину.

**Гризайль**

вид декоративной живописи, выполненной различными оттенками одного цвета, обычно серого. Росписи и панно в технике гризайли, подражающие скульптурным рельефам, часто встречаются в интерьерах дворцов XVII и XVIII веков.

**Гротеск**

система изображений, где причудливо сочетаются реальное и фантастическое, прекрасное и безобразное, смешное и серьезное. Первоначально вид орнамента живописного или лепного, где смешаны изображения людей, растений, животных. Стал известен в XV веке после раскопок в Риме античных зданий. Обрел популярность после росписей Рафаэля в лоджиях Ватикана.

**Гульбище**

галерея, открытая терраса, охватывающая здание с нескольких сторон.

**Десюдепорт**

декоративная живописная или скульптурная композиция, помещенная над дверью и связанная с ней, равно как и с оформлением стены в целом.

Донжон



главная башня в средневековом замке, последнее убежище во время осады.

Закомара



полукруглое завершение стены церкви, соответствующее по форме внутреннему своду.

Зиккурат



ступенчатое сооружение, наподобие пирамиды, с храмом или жертвенником на верхней площадке.

Иконостас

в православной церкви преграда, отделяющая алтарь от остального пространства храма. Представляет собой ряды икон, расположенных в строго установленном порядке. Тип развитого иконостаса сложился в течение XIII—XV веков.

Интерьер

архитектурно и художественно оформленное внутреннее помещение.

Каннелюры

вертикальные желобки на стволе колонны или пилястры.

Канон

в изобразительном искусстве свод твердо установленных правил, определяющих нормы композиции и колорита, систему пропорций, изображения определенных персонажей и сюжетных сцен.

Капелла

католическая часовня, придел в храме, домовая церковь.

Капитель



верхняя часть колонны, пилястры, на которую опирается горизонтальное покрытие. В Древнем Египте — капители в форме цветка, бутона лотоса, в виде головы богини Гатор. В Древней Греции — дорическая капитель, ионическая, коринфская. Романская капитель.

Кариатида



вертикальная опора в виде женской фигуры.

Карниз



выступающая часть перекрытия, верхняя часть антаблемента.

Картуш



украшение в виде щита или свитка, не до конца развернутого, с изображением герба, монограммы, эмблемы.

Квадр

отесанный каменный прямоугольник.

Квадрига

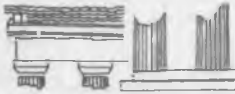
античная колесница; запряженная четверкой лошадей.

Кокошник



декоративное завершение русских церквей и колоколен в виде нескольких рядов уменьшающихся глухих арок, закомар.

Колонна



обработанный круглый в сечении столб, частями которого являются: ствол, капитель, база (в дорическом ордере отсутствует).

Колоннада

ряд колонн, поддерживающих перекрытие.

Консоль



жестко закрепленная одним концом балка, поддерживающая обычно балкон, карниз или колонны; снизу обычно декорирована волютами.

Контрфорс



вертикальный и суживающийся кверху выступ стены, принимающий на себя ее распор и усиливающий ее устойчивость.

Конха

перекрытие в форме полукупола.

Краббы



в готической архитектуре вырезанные из камня стилизованные цветы и листья, украшавшие боковые стороны щипцов и вимпергов.

Крестоцвет



стилизованный цветок из камня, завершающий в готической архитектуре башни, щипцы, вимперги.

Крипта

сводчатые подземные помещения храма, где находились почетные места погребений.

Кронштейн



консоль без декоративных украшений.

Купол



покрытие здания частью сферы, эллипса, многогранника, зонтика и т. п.

Курдонер

парадный двор замка или дворца, огороженный с трех сторон строениями.

Лоджия

помещение, открытое с одной из протяженных сторон и ограниченное аркадой.

Лопатка



плоская колонна, примыкающая к стене и не имеющая базы и капители.

Люкарна



круглый или многогранный оконный проем в крыше или куполе; имеет также декоративное значение.

Маскарон



лепная, резная или литая маска в виде человеческого лица или головы зверя. Помещается над окнами, дверьми, арками, на фонтанах, вазах, мебели и т. п.

Метопы



каменная или керамическая плита, украшенная рельефом или росписью. Помещается между двумя триглифами во фризе дорического ордера.

Наличник

обрамление дверного или оконного проема.

Наос

главное помещение античного храма, где находилась статуя божества.

Нартекс

помещение перед входом в раннехристианский или средневековый храм, где оставались люди, не имевшие права присутствовать на богослужении.

Нервюра

ребро готического свода. В поперечном разрезе имела фигурную форму.

Неф

одна из частей базилики, отделенная от других столбами или колоннами.

Обелиск



каменный столб, обычно суживающийся кверху, с пирамидальным завершением.

Ордер

принцип архитектурной композиции со строгим соотношением определенных элементов и пропорций. (Основные классические виды: дорический, ионический, коринфский, тосканский.) Основу ордера составляют колонна, антаблемент, стереобат или цоколь и фронтоны.

Палаццо

дворец.

Пальметта



скульптурное или живописное декоративное украшение с нечетным числом симметрично расположенных фантастических листьев.

Пандус



пологий спуск, заменяющий лестницу, часто служит для въезда экипажей.

Паперть

см. притвор.

Парус



треугольник между двумя поставленными под прямым углом арками. Создает переход от квадратного в плане пространства к куполу или барабану купола. В разных странах в различные эпохи применялись паруса разных типов: арочные, воронкообразные, ступенчатые, сталактитовые, конховые и т. д.

Перилтер



античный храм, окруженный со всех сторон колоннадой.

Перистиль

колоннада, окружающая площадь или двор дома; сама площадь, окруженная колоннадой.

Пилон



массивные, сужающиеся кверху башни, оформлявшие вход в древнеегипетский храм.

Пиллястра



вертикальный плоский выступ в стене с базой и капителью.



Пинакли



декоративные башенки или столбики с острым пирамидальным завершением, увенчивающие контрфорсы и некоторые другие детали готического храма. Ребра пинаклей часто украшались краббами, а вершины — крестоцветами или фиалами.

Пирамида



надгробное сооружение в Древнем Египте.

Плафон

потолок или свод, украшенный живописью или лепкой.

Плинфа

плоский квадратный кирпич в Византии и Древней Руси.

Портал



нарядно украшенный вход в общественное здание или храм. Несколько уходящих в глубину постепенно уменьшающихся арок или уступов образуют портал перспективный.

Портик

галерея на столбах или колоннах, завершенная фронтоном или аттиком, перед входом в здание.

Престол

в православной церкви столик в алтаре храма, предназначенный для совершения некоторых религиозных обрядов.

Притвор

название нартекса в православной церкви.

Пропилеи

монументальные ворота с колоннадой; вход на Акрополь.

Пьедестал

подножие, основание памятника, статуи, колонны, состоящее из трех частей: цоколь, ступ, карниз.

Ракурс

в искусстве — перспективное сокращение удаленных от зрителя архитектурных форм, фигур или предметов, изображенных на картине, рисунке, барельефе.

Ризалит

часть здания, выступающая за основную линию фасада.

Роза



круглое окно с фигурными переплетами и витражами над входом в храм. Наибольшее распространение получило в готической архитектуре.

Рокайль



декоративный орнамент, имитирующий соединение причудливых раковин и диких растений.

**Руст** — отдельный каменный прямоугольник, обработанный рустикой.

**Рустика** — способ обработки камня, когда одна сторона его остается грубо околотой с узким гладким кантом по краям. Способ декоративного украшения стены, когда тонкие гладкие рамки подчеркивают выступающие вперед прямоугольники (каменные, штукатурные, деревянные).

**Сандрик** — карниз над окном или дверью, бывает треугольный, лучковый и т. д.



**Свод** — перекрытие здания, имеющее криволинейную форму. Известны своды цилиндрические, коробовые, крестовые, стрельчатые, ступенчатые, нервюрные, звездчатые. Всего около 20 типов.



**Средокрестие** — в базилике место пересечения нефа и транспта.

**Стереобат** — основание греческого храма.

**Тимпан** — внутреннее поле фронтона, часто украшенное скульптурой или рельефом.

**Тондо** — рельеф, декоративное украшение, картина, круглая по форме.

**Трансепт** — поперечный неф в раннехристианских и средневековых храмах. Храм с трансептом в плане напоминает крест.

**Триглиф** — плита с вертикальными желобками. Чередуясь с метопами, триглифы образуют фриз в дорическом ордере.



**Трифорий** — в романской и готической архитектуре узкая, невысокая декоративная галерея в толще стены, отделяющей средний неф от бокового. Трифорий открывается в средний неф небольшими арками на тонких колонках.

**Фасад** — каждая из внешних сторон здания.

**Фиал** — декоративное завершение контрфорсов, пинаклей, вимпергов, щипцов самой разнообразной формы: в виде стержня с крестоцветом, фигурного шпиля, языка пламени и т. п.



**Фриз** — средняя часть антаблемента, а также декоративная полоса, часто с рельефным или живописным изображением, украшающим стену.

Фронтон



плоскость, заполняющая торец двускатной крыши, обычно в форме треугольника. Фронтон бывает также лучковый, ступенчатый, разорванный.

Хор

в западнохристианских церквях место, где располагались священнослужители и певчие. Находился перед алтарной частью храма. Отделен от молящихся низкой оградой.

Хоры

верхние галереи, балконы внутри церкви.

Целла

все внутреннее помещение античного храма.

Циркумференция

округлая в плане обстройка парадного двора, образуемая крыльями здания, флигелями, галереями.

Цоколь

нижняя часть стены здания или сооружения, выступающая наружу и служащая основанием. Часто облицована камнем. Цоколь иногда обрабатывали по канонам пьедестала.

Шатер



покрытие здания в форме высокой четырехгранной или восьмигранной пирамиды.

Шейка

в дорической колонне переход от ствола к капители, образованный горизонтальными желобками или так называемыми ремешками.

Шея



барабан купола, не имеющий окон.

Щипец



верхняя часть фасада в форме угла, декоративные треугольники над окнами, дверями. В отличие от фронтона не имеет внизу горизонтального карниза.

Эклектизм

механическое соединение различных стилей, разнородных художественных элементов.

Экспрессия

сила выражения различных чувств, убеждений, взглядов.

Эмпоры

в средневековом храме галереи над сводами боковых нефов или над входом.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Прежде чем вы начнете читать эту книгу...	3	
Первый дом	7	
	11	Интерлюдия
Храм в Карнаке	15	
.	23	Интерлюдия
Парфенон	27	
	41	Интерлюдия
Пантеон	47	
	56	Интерлюдия
София Константинопольская	59	
	67	Интерлюдия
Там, где Нерль впадает в Клязьму	71	
	83	Интерлюдия
На берегах Рейна	87	
	97	Интерлюдия
Реймский собор	101	
	110	Интерлюдия
Две капеллы	117	
	127	Интерлюдия
«Двенадцать коллегий»	131	
Дворец в Царском Селе	141	
	152	Интерлюдия
Ансамбли Карла Росси	157	
	167	Интерлюдия
Дом у Никитских ворот	171	
Перед расставанием...	178	
Краткий словарь архитектурных терминов	180	

**ДЛЯ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО  
ВОЗРАСТА**

**Юрий Максимович Овсянников**

**РАССКАЗЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ**

ИБ № 6288

Ответственный редактор  
М. И. САЛЬНИКОВА

Художественный редактор  
Н. Э. ЛЕВИНСКАЯ

Технический редактор  
Н. Ю. КРАПОТКИНА

Корректоры  
Е. В. КУЛИКОВА и И. Н. МОКИНА

Сдано в набор 29.03.84. Подписано к печати  
31.01.85. А08828. Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Бум.  
офс. № 1. Шрифт журн. рубл. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 14,04. Усл. кр.-отт. 28,96. Уч.-изд. л.  
13,67. Тираж 100 000 экз. Заказ № 2613.  
Цена 1 р. 30 к.

Орденю Трудового Красного Знамени и Дружбы  
народов издательство «Детская литература» Го-  
сударственного комитета РСФСР по делам изда-  
тельства, полиграфии и книжной торговли. 103720,  
Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1.

Калининский ордена Трудового Красного Знаме-  
ни полиграфкомбинат детской литературы им.  
50-летия СССР Росглавополиграфпрома Госком-  
издата РСФСР, 170040 Калинин, проспект 50-ле-  
тия Октября, 46.