

# АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ

*Семь книг о логике,  
форме и смысле*

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ

*Второе издание*



*Издательский дом  
Высшей школы экономики*  
МОСКВА, 2016

С Е Р И Я  
И С С Л Е Д О В А Н И Я  
К У Л Ь Т У Р Ы

УДК 72  
ББК 85.11  
К12

*Составитель серии*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Дизайн серии*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

*Рецензент*  
ординарный профессор НИУ ВШЭ  
ОЛЕГ ВОСКОВОЙНИКОВ

**Кавтарадзе, С.**

К12     Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле [Текст] / С. Кавтарадзе; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. — 2-е изд. — 472 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1372-9 (в пер.).

Цель книги искусствоведа Сергея Кавтарадзе — максимально простым и понятным языком объяснить читателю, что такое архитектура как вид искусства. Автор показывает, как работают механизмы восприятия архитектурного сооружения, почему зритель получает от него эстетическое удовольствие. Книга учит самостоятельно видеть и анализировать пластические достоинства формы и бесконечные слои смыслового наполнения архитектурных памятников, популярно излагая историю европейских стилей и логику их развития.

Книга адресована широкому кругу читателей, интересующихся архитектурой и историей искусства.

УДК 72  
ББК 85.11

На обложке — фрагмент фасада собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции (фото автора).

ISBN 978-5-7598-1372-9

© Кавтарадзе С.Ю., 2015  
© Оформление.  
Издательский дом Высшей школы экономики, 2015; 2016

# Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	
ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА.....	7
I. ОРДЕР	
КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ, КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ .....	11
II. АРКА. СВОД. КУПОЛ	
КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ .....	44
III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ	
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ, ПРОБУЖДАЕМЫХ В НАС ЗОДЧЕСТВОМ.....	77
IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ	
КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО, ОТРАЖАЮЩЕЕ И УСТРОЙСТВО ВНЕШНЕГО МИРА, И ПУТИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ МЫСЛИ, И ДАЖЕ ВОЗМОЖНОСТЬ СЛИЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА С БОГОМ .....	119
V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ	
КНИГА ПЯТАЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ .....	161
VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ	
КНИГА ШЕСТАЯ, ИЗ КОТОРОЙ ВИДНО, ЧТО МУДРОСТЬ ВОСТОКА НЕ ТАК УЖ И НЕ ПОСТИЖИМА .....	214

## VII. ЭПОХИ И СТИЛИ

КНИГА СЕДЬМАЯ, ИЗ КОТОРОЙ ЧИТАТЕЛЬ УЗНАЕТ, КАКОЙ СТИЛЬ ЗА КАКИМ СЛЕДУЕТ И ПОЧЕМУ .....	257
ВСЁ НЕ ТАК: ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ .....	448
ЧТО ПОЧИТАТЬ? .....	455
ОБ АВТОРЕ.....	468

# Предисловие

## От первого лица

...Я с юных лет получал великое наслаждение от всего, что касалось архитектуры...

*Андреа Палладио*

Цит. по: Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И.В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 11.

Эту книгу не стоит читать тем, кто уже изучал историю архитектуры. Разве что проверить себя: ничего ли не упустил? Тот, кто был усерден в занятиях, вряд ли найдет в ней что-то новое. Я взялся за нее, надеясь — в меру отпущенных мне способностей — помочь открыть для себя мир прекрасных построек тем, кто умеет чувствовать красоту, но, по стечению обстоятельств, до сих пор не знаком с языком зодчества. Конечно, каждый из нас время от времени любит архитектурными произведениями. Красивые здания, храмы, дворцы, усадьбы и удачные постройки современных архитекторов есть в любом регионе. И разумеется, никакая историческая экскурсия не обойдется без встречи с архитектурными шедеврами. Однако серьезное изучение архитектуры многих отпугивает. Действительно, в отличие от других видов искусств, архитектура не умеет развлекать, она не рассказывает занимательные истории, в ней редко встретишь пикантную прелесть обнаженной натуры или соблазн аппетитных плодов. Тем не менее она тоже является повествовательным (нарративным) искусством, только ее сюжеты куда масштабнее и затрагивают самые главные темы: о гармоничном устройстве Вселенной, о Человеке и о присутствии Бога. Однако, чтобы читать такие «тексты», нужно овладеть специальным словарем. Это не так уж трудно и совсем не скучно. Более того, это стоит сделать не только ради того, чтобы получить максимум удовольствия, но и чтобы не оказаться в какой-то момент пассивным объектом манипулирования. Никакое искусство не властно над людьми так, как зодчество. Архитектура может незаметно отдавать команды, эффективно управляя поведением человека, заставляя его двигаться не только в определенных направлениях, но и в определенном ритме, в желательном темпе и даже в нужной манере. И это еще не все. Зодчество властно и над чувствами, и над мыслями. Достаточно вспомнить волнение, неизбежно охватывающее нас при по-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

сещении сакральных сооружений, пусть даже иных конфессий. Конечно же, архитектура является и эффективным политическим инструментом: она внушает массам нужные идеи, тоталитарные или демократические — в зависимости от воли заказчика.

Я уже подзабыл, что привело меня к мысли начать работу над этой книгой, зато отлично помню, в какой момент много лет назад решил заниматься именно историей архитектуры. Мне, как и многим студентам-искусствоведам истфака МГУ, очень повезло, потому что курс введения в специальность и лекции по искусству Возрождения нам читал профессор Виктор Николаевич Гращенко. Это был не просто крупный ученый, но и учитель от Бога.

Вопреки обывательским мифам и кинематографическим штампам, он нисколько не походил на карикатурно одухотворенного ценителя прекрасного, а выглядел, скорее, как полковник какой-то секретной службы. Строгому облику соответствовала и манера чтения лекций: точные формулировки, множество фактов, четкая логика. Впрочем, если слушателям требовался отдых, бывали и отступления от темы. В таких случаях профессор делился с нами воспоминаниями о том, как прикасался (в том числе буквально) к выдающимся памятникам, ведь в советские годы историков зарубежного искусства, знакомых с объектами своих исследований не только по фотографиям, было не так уж много. В затемненной для показа слайдов аудитории мы проводили по многу часов. Виктор Николаевич не обращал внимания на звонки, отсчитывающие официальные академические пары, да и общее число пар, в которое должна уложиться очередная лекция, его совершенно не интересовало — шесть-семь часов подряд считались нормой. Когда он, наконец, решал, что вложил в наши головы достаточное в этот день количество знаний, мы, щурясь, вываливались из аудитории на свет, уставшие, с гулом в головах, но со счастливым ощущением посвященности и приобщенности к восхитительной науке — искусствознанию. Правда, эту радость существенно омрачала мысль, что через пару месяцев, на экзамене, тот же необъятный материал нам предстоит пересказывать грозному профессору.

Именно Виктор Николаевич на своих вводных занятиях привил некоторым из нас, преимущественно юношам, страсть к искусству архитектуры. Для меня, например, до поступления в Московский университет интересовавшегося не только искусством, но и техникой, прежде всего стало открытием, что существует область, в которой счастливо сочетаются эти извечно соперничающие сферы человеческой деятельности. Позже, на лекциях, я был покорен и безупречной логикой всего, в чем проявляется искусство зодчества, и его особым местом в культуре. «Архитектура — мать искусств», — не без основания любят повторять архитекторы. В то же время Виктор Николаевич как никто другой умел дать

почувствовать нечто, неподвластное рацио, саму плоть, чувственную материю произведения — стихии движущихся пространств и тяжесть, укорененность каменной массы в грунте, звонкость гранитной брусчатки и гладь полированного мрамора.

Разумеется, не только Гращенков учил нас понимать архитектуру. Практически каждый преподаватель включал в свои лекции соответствующие разделы из истории строительного искусства. Римма Владимировна Савко и Наталья Михайловна Никулина вели семинары, на которых мы учились описывать и анализировать памятники разных эпох, постигая азы профессии искусствоведа. Владимир Васильевич Кириллов вдохновенно открывал нам революционную красоту авангарда. Ольга Сергеевна Евангулова давала почувствовать монументальное обаяние русского XVIII века. Потом, на старших курсах, к нам пришел профессиональный архитектор — Андрей Викторович Бабуров. Прежде всего он показал правильный способ крепления ватмана на планшетах (его нужно смочить, тогда, высыхая, он натягивается, как барабан) и старую хитрость всех зодчих, умеющих из линейки с петлями и особым образом натянутого шнура делать компактную, но надежную рейсшину. Под его руководством мы повторяли чертежи выдающихся сооружений. Мне досталась Вилла Ротонда архитектора Андреа Палладио. Не думаю, что я мог бы рассчитывать на приличную оценку в архитектурном институте, но это был замечательный опыт. Просто повторяя линии за гениальным зодчим, начинаешь не то чтобы лучше понимать, но подсознательно лучше чувствовать детали великого замысла. Посчастливилось также побывать на занятиях у выдающегося историка архитектуры Михаила Андреевича Ильина. За год до смерти он нашел в себе силы вести у нас спецкурс, посвященный древнерусскому зодчеству.

Уже работая в ЦНИИ теории и истории архитектуры (позже ВНИИ теории архитектуры и градостроительства), я часто даже среди профессиональных архитекторов встречал людей, которым недодали тех знаний и тех чувств по отношению к архитектуре, какими в изобилии делились с нами наши университетские преподаватели. Соответственно, эта книга — попытка хотя бы отчасти передать даже не знания (глубокие знания вы найдете в иных, серьезных научных изданиях), но умение извлекать как можно больше удовольствия от встречи с архитектурным произведением.

Еще пара предварительных замечаний. Первое: следуя за выдающимися теоретиками архитектуры прошлого, я назвал главы книгами. Всего таких книг получилось семь, что и отражено в названии. Надеюсь, читатель увидит в этом скорее иронию, нежели пафос.

Второе: выдающегося астрофизика Стивена Хокинга, автора знаменитой научно-популярной книги «Краткая история времени» (1988), изда-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

тели предупреждали, что каждая математическая формула, размещенная в тексте, вдвое уменьшает число читателей. Подозреваю, что в гуманитарных науках примерно тот же негативный эффект, пусть и с другим коэффициентом, вызывают ссылки — мелкие цифры в конце слов и предложений, заставляющие каждую минуту отрываться от повествования, чтобы найти на последних страницах малопонятные «Там же», «Указ. соч.», «Op. cit.», «Ibid.» и проч. В этой книге ничего такого не будет. Вместо поясняющих ссылок я решил выделить в специально оформленные цитаты (очень «вкусные», с моей точки зрения) слова того автора, чьи труды преимущественно служили мне опорой при написании данного фрагмента. Кроме того, в конце книги читатель найдет раздел «Что почитать», который можно рассматривать и как краткий список использованной литературы.

Я очень хочу поблагодарить тех, кто помогал мне в работе над книгой. Прежде всего жену Елену, моего самого требовательного редактора. Ей же, уроженке славного Львова, я обязан знакомству с гениями этого места. А также детей — Валерию-Софию и Виталия, своего рода «читателей-испытателей», на которых я проверял, насколько текст может быть понятен неглупым старшекласникам. Кроме того, неоценимую поддержку мне оказали друзья-искусствоведы Людмила Котлярова, Светлана Кузенкова и Анна Сасаева, взявшие на себя труд читать и комментировать неотредактированные разрозненные фрагменты. И, разумеется, огромное спасибо всем, кто в нелегкую годину мировой войны за авторское право бескорыстно поделился собственноручно сделанными фотографиями. Без такой поддержки эта книга вряд ли увидела бы свет.

Наконец, весьма приятно рассказать о людях, без профессионализма и огромного творческого вклада которых эта книга не состоялась бы. Данное издание — плод большого труда целого коллектива. Я чрезвычайно благодарен главному редактору ИД ВШЭ Валерию Анашвили, поверившему мне как автору задолго до завершения текста. Именно его упорству и даже смелости я обязан тем, что Издательский дом решился вложить в эту книгу ощутимые силы и средства. Если читатель найдет язык книги легким, а факты тщательно выверенными, то это заслуга редактора Татьяны Соколовой. Очень удобный макет, компоноющий тексты основного рассказа, цитат и подписей, и восхитительную обложку придумал художник Валерий Коршунов; а чтобы воплотить его замысел, понадобился профессионализм верстальщицы Светланы Родионовой. Немало труда приложили корректор Ольга Ростковская и менеджер по правам Дмитрий Корниенко, а дирижером этого сложного редакционно-«оркестра» стала заведующая книжной редакцией Елена Бережнова. Спасибо им всем!

# I. Ордер

Книга первая, в которой рассказывается, как архитектура научилась говорить о себе

## КАК УКРАСИТЬ БУКВУ «П»

**М**ис ван дер Роэ, один из выдающихся архитекторов XX века, из тех, кто на десятилетия вперед определил облик современного города, как-то сказал: «Строительное искусство начинается там, где тщательно складывают вместе два кирпича». На самом деле достаточно и одного камня, чтобы родилось архитектурное произведение; нужно лишь, чтобы не было сомнений в рукотворности того, что получилось в итоге.

Такие сооружения из единственного камня действительно существуют, и, возможно, именно они являются самыми древними архитектурными памятниками планеты. Это менгиры — многотонные глыбы, вырубленные в скалах или найденные уже оформленными самой природой. Древние люди, собравшись вместе, волоком доставляли их в назначенное место и вручную ставили вертикально. Наверное, древние боги, которым, собственно, и посвящался этот фантастический труд, оставались довольны — сам вес камня свидетельствовал об искренности молитвы.

Менгиры — простейшие из мегалитов, то есть построек из огромных камней. Нам же пора сделать шаг вперед, чтобы увидеть, как под камнями научились сохранять полезное пространство. Вообще, история зодчества — это, прежде всего, рассказ о том, как люди искали решение



Менгир — самое простое, хотя и не маленькое архитектурное сооружение. Состоит всего из одного элемента.

*Фотография: Rv*

© 2006 Rv / Wikimedia Commons / CC BY-SA 2.5

*Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menhir\\_Champ-Dolent.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menhir_Champ-Dolent.jpg) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.1. Менгир Шан-Долан.*

*Ок. 4500–1700 гг. до н.э. Бретань, Франция*

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

простой на первый взгляд задачи: строить так, чтобы потолки не падали на головы. Самый очевидный ход рано или поздно будет найден и играющим в кубики ребенком, и взрослым, перемещающим колоссальные каменные глыбы: если на два расставленных нижних объема водрузить еще один, то под ним может образоваться полезное пространство, более или менее закрытое от всего внешнего. Такая примитивная конструкция на языке науки называется *стоечно-балочной системой*. В сущности, с ней знаком каждый, кто пытался сколотить сарай на даче: два столба и бревно или брус над ними. А в древности первыми пользователями данной строительной технологии стали покойники. Именно им, как правило, предназначались дольмены — большие мегалитические «будки», неплохо сохранившиеся до наших дней. Их можно встретить, например, во Франции и в Ирландии, а из ближайших к нам земель — в Крыму.



Конструкция посложнее, с перекрытием полезного пространства. Напоминает наше крупнопанельное домостроение.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.2. Дольмен. V–III тыс. до н.э.  
Бретань, Франция

Еще один вид мегалитов — кромлехи, и самый известный из них — Стоунхендж, знаменитый рабочий стол ранних версий Windows. Укрыться от дождя под его балками вряд ли удастся, зато под ними можно торжественно пройти на священную территорию, чтобы принять участие в магическом ритуале либо в демократической церемонии — в выборе племенного вождя или в назначении жертвы. Через эти же ворота, похожие на нашу букву «П», раз в году, в особый день, в центр круга мог проникнуть солнечный луч, чтобы, упав на отмеченное место, дать команду: «Весна пришла, пора пахать и сеять!» Так что, возможно, кромлех работал еще и большим солнечным календарем.

Конечно, огромные, грубо отесанные мегалиты сами по себе выглядят величественно и уже благодаря своим размерам вызывают уважение, но все же утонченному цивилизованному обществу (скажем, рафинированным рабовладельцам, имеющим время предаваться философским размышлениям и рассуждать о природе прекрасного) этого недостаточно. Такие камни надо как-то украсить. Вертикальные опоры прямо-

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

таки сами просят, чтобы из них изваяли скульптуру. Вот только что она должна изображать?

Египтяне, например, считали, что лес колонн в их храмах и должен быть похож на лес. Храм виделся им своего рода путеводителем по загробному миру, предупреждающим душу об опасностях, которые ей предстоит одолеть, пробираясь сквозь дикие заросли к вожденной цели, к Стране мертвых. Опоры египетских сооружений поэтому чаще всего сделаны в виде пальм, цветков лотоса или папируса, а также связок стеблей, из которых в реальной жизни строились дома и лодки. Впрочем, в храмах Древнего Египта можно встретить и подобию человеческого тела: в так называемых гаторических колоннах, где верхняя часть опоры — капитель — украшалась ликом богини любви и женственности Хатхор (она же — Гатор).



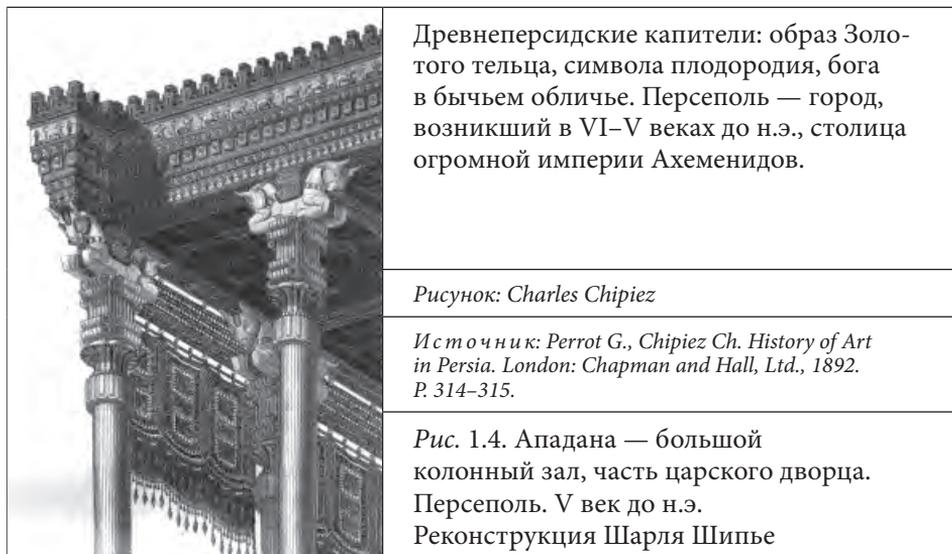
Древнеегипетские колонны в виде пучков папируса (Огюст Шуази, правда, полагал, что это нераспустившийся бутон лотоса). Так или иначе, но это растительный мир, воплощенный в камне, он же и «мир иной».

*Фотография: Мария Сахно*

*Рис. 1.3. Колоннада двора Рамзеса II.  
Комплекс храма в Луксоре. Египет.  
XIII век до н.э.*

Некоторые животные тоже получили свое воплощение в архитектуре, особенно те, в чьем облике на землю являлись боги. Дворцы Персеполья, столицы мощной державы Ахеменидов, были украшены колоннами, капители которых изображали быков и грифонов, а у подножия грозно стояли совсем уж фантастические существа с телом быка, крыльями орла и головой бородатого воина.

Возможно, архитектура так и не стала бы самостоятельным видом искусства, навсегда оставшись большой скульптурной композицией, если бы древние греки, занявшись строительством из камня, не отказались от животных или растительных сюжетов. Их зодчие не стали звать скульпторов, чтобы сделать колонны в форме пальм или быков. На первый взгляд они поступили даже странно, придав каменным сооружениям



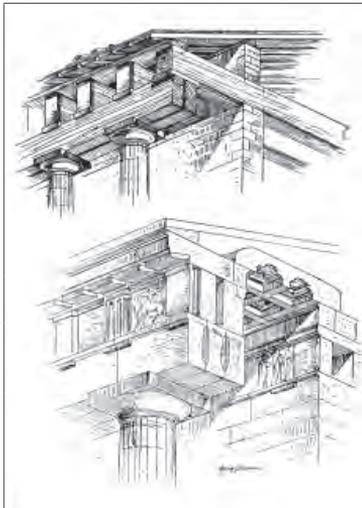
форму старых деревянных храмов — простую и строгую, следующую конструктивному назначению, а не богословской символике. Иначе говоря, в отличие от остальных народов, они стали изображать в известняке и мраморе примитивные плотницкие изделия.

Что, например, нужно сделать, чтобы построить из дерева храм какому-то греческому богу, скажем Зевсу? Прежде всего, поскольку дело происходит в жаркой Греции, желательно, чтобы глухие стены святилища окружала открытая галерея или навес, где удобно укрыться от солнца. Мы ставим ряд вертикальных столбов, найдя подходящие деревья (что, вообще-то, не просто на этом полуострове). Наш металлический инструмент, очищая их от коры, уже оставил характерные канавки вдоль всего ствола. Добавим, что вряд ли эти стволы правильной цилиндрической формы: чтобы опоры были устойчивыми или, по крайней мере, казались такими, желательно заузить их сверху. Однако необходимо и какое-то расширение на конце для поддержки несомых частей, поэтому каждый столб мы завершим подобием круглой чаши, на которой, в свою очередь, будет лежать квадратная плита. Теперь сверху можно положить несколько горизонтальных балок, установив их для большей жесткости на ребро.

Однако пока это просто ряд колонн с перекладиной сверху: «П-П-П-П-П-П». В качестве забора с воротами он годится, но крыши все еще нет. Для того чтобы перекрыть какое-то пространство, нужно к идущей параллельно стене или другой колоннаде перекинуть поперечные балки (они называются *прогоны*). Нет нужды класть их сплошь, без просветов,

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

как в блиндаже; обычно хватает одной над каждой колонной и одной или двух между ними. Промежутки между выходящими на фасад торцами балок-прогонов можно оставить открытыми, но лучше прикрыть их щитами, предохраняющими от дождя и ветра. Другими щитами, сбитыми из вертикальных досок, мы защитим и сами торцы. Крышу сделаем двускатной, причем доски стропил должны нависать над краем сооружения, оберегая фундаменты от стекающей с кровли воды. Последний штрих: поскольку деревянные конструкции весьма подвижны (помните вечный стук и потрескивание в деревенском доме?), мы не просто поставим балку на балку, а проложим между ними тонкие деревянные дощечки-полочки, закрепленные снизу клинышками.



Конструкции Парфенона и вероятный деревянный прототип в интерпретации немецкого архитектора, строителя и преподавателя Йозефа Дурма (1837–1919).

Рисунок: Josef Durm

Источник: Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1935. С. 52.

Рис. 1.5. Гипотетическая реконструкция происхождения дорического ордера. Художник Йозеф Дурм. 1881 г.

Ну вот, мы получили простую и, главное, очень логичную конструкцию. Ничего лишнего, никаких украшений ради украшений. Каждая деталь работает, и вполне понятно как. Что-то перекрывает внутреннее пространство, что-то поддерживает эти перекрытия. Черепица, уложенная на стропила, покрывает здание сверху. Сооружение, конечно, не сквозное, как простая беседка: за колоннадами прячутся стены, образуя священный зал — *целлу*. Ставь туда статую Зевса или другого влиятельного бога и заходи, молись, приноси жертву.

Посмотрим теперь на каменный аналог (в отличие от их деревянных прототипов, таких храмов сохранилось множество). Здание стоит на ступенчатом постаменте — *стереобате* (под ним, не сомневайтесь, надежный фундамент). Верхняя площадка, на которую, собственно, и опираются колонны, называется *стилобат*. Опоры, конечно, значительно

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

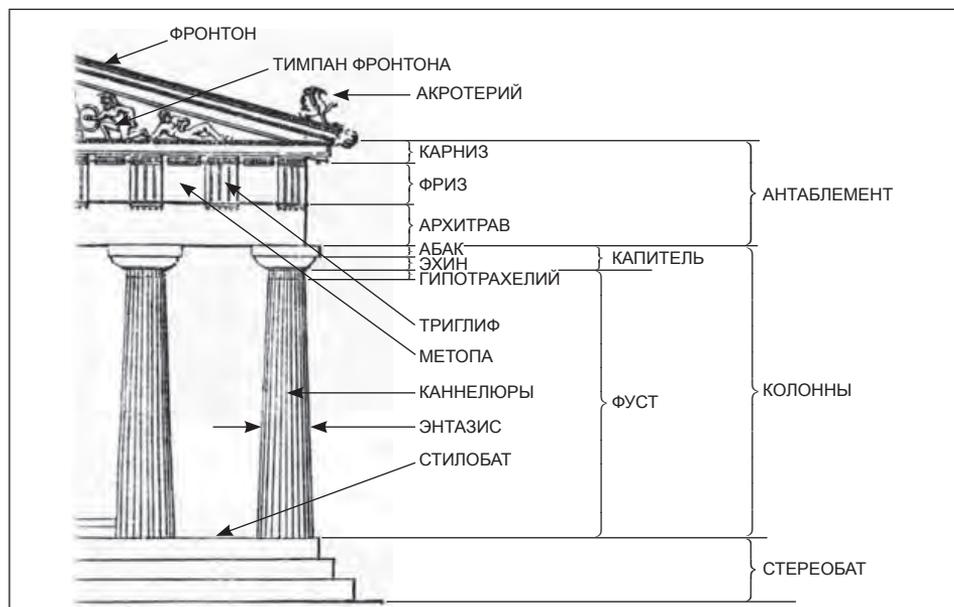


Схема: Сергей Кавтарадзе

Примечание: Использован чертеж из кн.: Fergusson J. A History of Architecture in all countries, from the earliest times to the present day. In four volumes. London: John Murray, Albemarle street, 1874. Vol. I. P. 243.

Рис. 1.6. Структура дорического ордера

толще деревянных, но продольные вертикальные канавки — *каннелюры* — придают им достаточно стройный вид. К тому же, как и положено, колонны зримо сужаются кверху. Каждая заканчивается чашей — *эхином* («котлом» или «сосудом для омовения рук» в переводе), на которой лежит квадратная плита — *абак* (вообще-то «абак» — это табличка для ведения расчетов). Все, что выше абака, называется *антаблементом* (знающие французский или английский язык без труда расслышат здесь слово «стол») и делится по горизонтали на три основные части.

Самая нижняя, несущая часть — *архитрав* — состоит из двух-трех поставленных на ребро горизонтальных балок (с фасада мы видим только одну из их наружных граней). Выше расположен богато украшенный ряд, состоящий из череды панелей с вертикальными желобками и барельефов, обычно воплощающих какие-то героические сюжеты. Панели с желобками — это *триглифы*. Они (и это важно!) как будто являются торцами поперечных, уходящих в глубину балок — *прогонов*. Воображаемая пустота между триглифами закрывается другими щитами — *метопами*, то есть теми самыми скульптурными рельефами. Чередование метоп

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

и триглифов образует *фриз* — средний ряд антаблемента. Полочка-прокладка под ним — *тения*. Наконец, над всей конструкцией, защищая ее от дождя, нависает козырек *карниза*. Снизу видны *мутулы*, изображающие концы стропильных досок, и *гутты* — шляпки гвоздей («капли» в переводе с латинского); гутты также украшают *регулы* — короткие полочки под триглифами. Еще выше — бортик, в который упирается черепица (он же — желоб для воды), и отверстия водостоков — *сима* и *акротерии*.



Деталь храма Афины Парфенос (Афины-девы). Хорошо видно устройство антаблемента. Непосредственно на колонны опираются балки архитрава, выше расположен фриз, составленный из метопа и триглифов. Над ними нависает карниз. Для лучшей сохранности метопы были заменены копиями. Подлинники хранятся здесь же, на Акрополе, в специальном музее.

Фотография: Светлана Кузнецова

Рис. 1.7. Парфенон на афинском Акрополе. Архитекторы Калликрат, Иктин. 447–438 гг. до н.э. Украшен в 438–431 гг. до н.э. под руководством скульптора Фидия

На первый взгляд деревянный прототип и каменный храм идентичны. Однако между ними есть важное отличие: не все в каменной конструкции работает так, как это видится зрителю. Например, за триглифами никогда не бывает реальных балок-прогонов, а мутулы вовсе не являются концами настоящих стропил. Более того, швы каменных блоков могут вообще не совпадать с границами изображенных деталей.

Это обстоятельство, как будто случайное и, может быть, родившееся действительно абсолютно спонтанно, совершило настоящую революцию в искусстве строить. Воплотившись в камне, архитектура греков впервые стала полноценным изобразительным искусством, причем изображала она не что-то иное, а саму себя, работу собственных конструкций. Теперь рассказ о том, как работают опоры и балки, как помогают им в этом тяжелом труде детали помельче, о непростых взаимоотношениях несомых и несущих частей сам по себе сделался художественной ценностью. (Архитекторы и искусствоведы называют такое взаимодействие конструктивных элементов *тектоникой* или *архитек-*

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

*тоникой*, а в Древней Греции словом *τεκτονικός* именовали плотницкое искусство.)

С рождением древнегреческого храма архитектурное сооружение перестало просто обслуживать людей, удовлетворяя их потребности, пусть даже самые возвышенные, и начало воздействовать на них, требуя сопереживания.

Здание есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе.

*Леон Баттиста Альберти*

Цит. по: *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // *Леон Баттиста Альберти*. М.: Наука, 1977. С. 63.

Колонны и горизонтальные элементы в исполнении античных зодчих, конечно, не подражали буквально формам человеческого тела, но все-таки уподоблялись живому организму, выполняющему определенную работу. Снизу — крупные части; чем выше, тем больше деталей и тем более дробен их ритм и чаще членения. *Фуст* (тело колонны) утолщен в нижней трети (это называется *энтазис*), будто бы вес заставляет напрячься каменный мускул. Так же и круглая чаша (эхин) — не просто опорная шайба, но «лапа», «ладонь», подставленная под осязаемый груз. С пониманием глядя на труд античных конструкций, мы можем представить себя на месте опоры, ощутить тяжесть каменных балок, мысленно напрячь мышцы и, следовательно, посочувствовать архитектурному произведению.

В этом смысле античный храм родствен скульптуре своего времени: примерно в ту же эпоху греки научились передавать в статуях ощущение физического напряжения, работы мускулов человека. Появился *хиазм* — прием, когда вес фигуры зрительно приходится только на одну ногу (есть и еще один термин: *контрапост*). Тело принимает S-образный изгиб, видно, что какие-то мышцы напряжены, в то время как другие расслаблены. Причем для ваятеля важным было не запечатлеть фигуру в движении, как в спортивной фотографии, а, наоборот, поймать момент неподвижности: тело статично, но полно потенциальной энергии, уподоблено сжатой пружине, находится, можно сказать, в динамическом равновесии. Мы чувствуем, что Дорифор сейчас сделает шаг, что в следующий миг Дискобол крутанется, подобно праще... И много веков наслаждаемся непреходящим мгновением, формой камня, полной внутренней жизни. Так и храм никуда не шагнет, его опоры не выжмут вверх балку, как штангу. Движения нет, но есть энергия, и мы ее чувствуем.

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



В творении великого скульптора Античности тело зрительно опирается лишь на правую ногу, благодаря чему фигура получила S-образный изгиб (хиазм). Каменная плоть демонстрирует работу мышц подобно живому телу. Мы чувствуем, что Дорифор сейчас сделает шаг...

Фотография: Marie-Lan Nguyen

© 2011 Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons / CC BY-SA 2.5

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doryphoros\\_MAN\\_Napoli\\_Inv6011.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011.jpg)  
(последнее обращение 6 февраля 2015).

Рис. 1.8. «Дорифор» («Копьеносец»).  
Скульптор Поликлет. 450–440 гг. до н.э.  
(Римская копия. I век до н.э. — I век н.э.  
Национальный археологический музей  
Неаполя)

## ОРДЕР В УМЕЛЫХ РУКАХ

Наверное, традиция изображать в камне деревянные конструкции так и осталась бы коротким эпизодом в истории архитектуры, если бы не несколько важных обстоятельств.

Во-первых, греки, пользуясь демократическим устройством своих государств (пусть и рабовладельческих), оказались в тот момент самой передовой нацией (по крайней мере, к западу от Индии), заложившей фундамент всей европейской культуры.

Во-вторых, несколько позже эллинская культура, шествуя вслед за фалангами Александра Македонского, распространилась далеко на восток. На завоеванные территории пришли и формы греческой архитектуры, став, таким образом, достоянием всего цивилизованного мира. Время, когда это происходило, так и называли — *эпоха эллинизма*.

В-третьих (и эта причина самая главная), случайно или с помощью какого-то бога, скорее всего покровителя муз Аполлона, тот художественный принцип, согласно которому архитектура должна рассказывать (не обязательно правдиво) о работе своих конструкций, оказался чрезвычайно удобным профессиональным инструментом: используя его, любой зодчий, не только древнегреческий, может решить множество творческих задач.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Прежде всего, поскольку речь идет об имитации инженерной логики, сам собой подразумевается строгий порядок расположения деталей. Нельзя, например, установить капитель в середине колонны, нельзя применить антаблемент без архитрава, а карниз не может располагаться ниже фриза. Такие жесткие правила обычно очень помогают художнику, создавая высокое «творческое давление» в рамках дозволенного и побуждая доводить до совершенства то, что разрешено. Этот конструктивный порядок позже стали называть *ордером* (от лат. *ordo* — воинский строй, порядок), и лучшее название придумать было невозможно.

Парфенон. В 1687 г., во время очередной турецко-венецианской войны, взрыв порохового погреба, устроенного в храме турками, разрушил большую часть этого выдающегося памятника. Но и сегодня, века спустя, строгая логичность построения ордера позволяет легко представить недостающие части.



Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.9. Парфенон на афинском Акрополе.  
Архитекторы Калликрат, Иктин.  
447–438 гг. до н.э.

Применение ордера (а с этого момента мы будем постоянно пользоваться данным термином) серьезно облегчает решение важной проблемы, встающей перед каждым, кто занимается монументальным искусством, а именно передачу *масштаба*. Вот пример. Русский ученый Авраам Норов, посетивший Египет в 1834–1835 гг., обратил внимание на то, что по мере приближения к ним огромные сооружения — пирамиды — как будто уменьшаются в размерах, кажутся не такими большими, как издали. Он полагал, что это следствие оптической игры цвета, благодаря которой при взгляде издали гиганты контрастно выделяются на фоне окружающего пейзажа, но сливаются с желтым песком пустыни и как бы сжимаются, если смотреть на них вблизи. Однако есть и другое объяснение. Ни рядом с пирамидами, ни на гладкой поверхности их граней нет никаких предметов с заведомо известными размерами, которые помогли бы сравнить наш рост с высотой каменной громады. В пустыне не растут деревья, а гробницы фараонов избавлены от окон, дверей

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

и прочих архитектурных деталей. С большого расстояния, когда хорошо видно, насколько сооружения древних египтян возвышаются над горизонтом, их истинное величие (*монументальность*) оценить легче, чем на среднем расстоянии, когда люди у подножия еще мало заметны, а других зацепок для глаза нет.

Сам по себе собор не выглядит подавляюще большим. Портики над входами и ордерные наличники на арочных окнах создают иллюзию сопоставимости физических размеров сооружения с масштабом человеческой фигуры. Только при сравнении с другими зданиями можно почувствовать, насколько он огромен (высота больше 100 м).



*Фотография: Карл Булла. 1900-е гг.*

*Источник: <http://www.hellopiter.ru/image/z5.jpg> (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.10. Исаакиевский собор. Архитектор Огюст Монферран. 1818–1858 гг. Санкт-Петербург, Россия*



*Фотография. 1861 г.*

*Источник: [http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/monastery-i-sobory\\_06\\_isaakievskiy-sobor.htm](http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/monastery-i-sobory_06_isaakievskiy-sobor.htm) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.11. Исаакиевский собор. Архитектор Огюст Монферран. 1818–1858 гг. Санкт-Петербург, Россия*

Внушение зрителю нужного представления о размерах сооружения, искаженного или близкого к истине, является одной из главных профессиональных задач зодчего. Конечно, лучшее мерило для этого — человеческое тело, то есть мы сами, наш рост, наш шаг и наши жесты. «Чело-

АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

век — мера всех вещей» — эту фразу древнегреческого софиста Протагора по сей день любят повторять все архитекторы мира. (Сам философ, судя по дошедшим до нас высказываниям, имел в виду нечто иное, специально-философское: «Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют»; но это для снобов.)

Однако сложно представить, что для того, чтобы верно ориентироваться в размерах, кто-то покроет атлантами и кариатидами все здание от цоколя до крыши. И здесь на помощь приходит ордер, идеальный посредник между человеком как физическим телом и зданием в целом. Ордер не может быть миниатюрным, по крайней мере, в норме он должен быть выше человека. Не может он быть и бесконечно большим, поскольку прочность строительного материала накладывает естественные, «интуитивно понятные», как сейчас говорят, ограничения. Имея дело с ордерами, зритель поэтому достаточно просто определяет размеры здания (или обманывается, если такова цель автора).

И все-таки в случае с античным храмом эффект монументальности имеет совершенно особое происхождение. Он достигается не увеличением абсолютных размеров сооружения, и не искусственной размельченностью детализовки, и не доминированием статичной вертикали, хотя древнегреческим зодчим были достаточно хорошо известны все эти приемы. Монументальность античного храма является прежде всего результатом точно сбалансированных в пользу горизонтали отношений между горизонтальными и вертикальными частями здания. Массивный антаблемент надежно останавливает вертикальный порыв колонн, который напоминает о себе пунктиром триглифов, чтобы потом послушно угаснуть в примиряющем треугольнике фронтона.

А.Э. Гутнов. Мир архитектуры: язык архитектуры.  
М.: Молодая гвардия, 1985. С. 116.

Помогает этому и то, что человек вообще легко сопоставляет себя с колонной: она, как и мы, стоит вертикально, у нее тоже есть тело (*фуст*), шея (*гипотрахелий*) и голова (*капитель*, от лат. *caput*). И хотя даже самая худенькая девушка вряд ли сможет соперничать стройностью с самой толстой колонной, мысль о том, что они чем-то схожи, явно приходила на ум создателям древнегреческой архитектуры: иногда вместо колонн использовали человеческие фигуры — атлантов и кариатид (от греч. *κόρη* — девушка), правда, стоящих на пьедесталах.

Еще одно важное для искусства архитектуры свойство ордера — это исходящая непосредственно из его конструктивной природы система

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



Портик кариатид свидетельствует о том, что колонны в глазах древних греков работали как люди, в данном случае — подобно очаровательным девушкам.

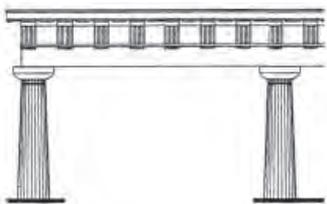
*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 1.12. Эрехтейон (храм Эрехтея), расположен на Акрополе к северу от Парфенона. 421–406 гг. до н.э. Афины, Греция*

пропорций. Определение правильных соотношений геометрических размеров каждой детали (ширины, глубины, высоты), а также частей здания внутри общей композиции является одной из главнейших обязанностей профессионального архитектора. В этом смысле ордер уже сам по себе содержит определенную логику, подсказывающую оптимальные решения. Так же, как мы не можем представить себе гармонично сложенного человека, у которого голова занимала бы половину высоты туловища, так и капитель не может быть высотой в половину тела колонны. То же можно сказать и о размерах горизонтальных элементов. Так, каменная балка архитрава достаточно тяжела и хрупка, чтобы делать ее слишком длинной (иное дело балка из дерева, металла или железобетона). Это чисто физическое свойство само собой очерчивает границы отношений высоты колонн к расстоянию между ними, то есть ширину *интерколумния*, как реально осуществимую, так и интуитивно воспринимаемую нами в качестве допустимой.

Впрочем, внутренняя логика ордера работает не автоматически и, безусловно, нуждается в научной проработке. Тысячелетиями выдающиеся теоретики архитектуры разрабатывали таблицы, предлагающие самые гармоничные и приятные глазу пропорции различных ордеров (а их, как мы увидим дальше, несколько). Следуя таким таблицам, даже не слишком умелый и талантливый зодчий может создать грамотную архитектурную композицию. Первым из тех, кто не только строил, но и писал, стал римлянин Витрувий, живший еще в I веке до н.э., — непререкаемый авторитет для всех последующих авторов и практикующих зодчих, в том числе для Альберти (1404–1472), Филарете (ок. 1400 — ок. 1469), Серлио (1475–1554), Виньолы (1507–1573) и Палладио (1508–1580). Интересно, что Витрувий следовал общей традиции ссылаться как на аксиому на

Такой интерколуменный мы подсознательно воспринимаем как излишне широкий. Балка архитрава может прогнуться и треснуть.



*Рисунок: Сергей Кавтарадзе (использован чертеж Огюста Шуази)*

*Источник: Шуази О. История архитектуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. С. 228.*

*Рис. 1.13. Условный пример зрительно слишком широкого расстояния между колоннами*

Пример Камероновой галереи на первый взгляд опровергает сказанное о рис. 1.13: расстояние между колоннами чрезмерно большое с точки зрения учений о классических пропорциях. На самом деле, решившись на это, архитектор внушает зрителю чувство особой легкости верхнего яруса. Эффект усиливается применением рустованных арочных субструкций в нижней части.



*Фотография: MatthiasKabel*  
© 2006, MatthiasKabel/ Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catherine\\_palace\\_cameron\\_gallery.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catherine_palace_cameron_gallery.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.14. Камеронова галерея. Царское Село под Санкт-Петербургом. Архитектор Чарльз Камерон. 1783–1787 гг.*

авторитет древних. Так с тех пор и повелось в архитектурных трактатах, только «древним авторитетом» стал он сам. Последним знатоком такого уровня в нашей стране был архитектор сталинской эпохи Иван Жолтовский (1867–1959).

Хотя для того, чтобы говорить об ордере, достаточно всего двух колонн, обычно их бывает больше. В портике, то есть в пространстве под фронтоном, указывающем на главный вход, чаще всего используют шесть или восемь опор (или вдвое больше, если портик глубокий, и они расположены в два ряда). Впрочем, в принципе колонн на фасаде мо-

Фасад дорийского храма, с той стороны, где помещаются колонны, надлежит разделять, если это четырехколонник, на двадцать семь частей, а если шестиколонник — на сорок две части. Одна из этих частей будет модулем, по-гречески  $\epsilon\mu\beta\alpha\tau\eta\varsigma$ ; когда этот модуль установлен, то на основании его производят вычисления всех частей постройки.

Толщина колонн будет два модуля, высота вместе с капителью — четырнадцать. Высота капители — один модуль, ширина — два и одна шестая модуля. Высоту капители разделяют на три части, из которых одна будет абакон с киматием, вторая — эхином с ремешками, третья — шейкой... Высота архитрава — один модуль с пояском и каплями; поясок — одна седьмая модуля; капли, тянущиеся под пояском против триглифов, свисают вместе с полочкой на шестую часть модуля. Кроме того, ширина нижней части архитрава должна соответствовать шейке вверху колонны. Над архитравом ставят триглифы с их метопами высотой в полтора модуля и шириной с лицевой стороны в один модуль, распределяемые так, что они приходятся по одному над средними четвертями угловых и средних колонн и по два во всех междуколонных промежутках, кроме средних в предхрамии и с задней стороны храма, где их ставят по три. При таком расширении средних пролетов доступ к изваяниям богов не будет затруднен для входящих.

*Витрувий Марк Поллион.*

Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского.  
М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936  
(Сер. «Классики теории архитектуры»). С. 83.

жет быть сколько угодно. И это дает нам повод поговорить о еще одном из важнейших инструментов архитектора, а именно о *ритме*. Конечно, присутствие ритма, то есть подчиняющегося определенным закономерностям повторения одинаковых элементов, допустимо и там, где вообще нет ни колонн, ни антаблемента. Его могут «отбить» и простые окна и двери, и зубцы крепостных стен, и скульптурные украшения, и даже сами объемы, формирующие композицию здания. Но именно колонны, как барабанные палочки, непременно дают команду нашему художественному чувству: «Слушать ритм!»

Вся Вселенная — симфония множества ритмов. Из космоса приходят к нам волны электромагнитных излучений, неотвратно меняются времена года, рассветы и закаты отсчитывают каждый божий день, а кровь ритмично пульсирует в наших сосудах, отмеряя положенную продолжительность жизни. Ритм, прежде всего, признак порядка, а значит, и

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

смысла. Где нет ритма, там хаос. Всякое творчество, будь вы художник, поэт, композитор или даже сам Бог, невозможно поэтому без ритма, простого или сложного. (Сейчас, правда, некоторые авангардисты, включая архитекторов, пытаются творчески освоить противоположный вектор, бесформенность и беспорядок; возможно, их вдохновляют иные боги — демоны-разрушители.)

Однако ритм привносит в произведение искусства не только порядок и свидетельство, как говорят философы, *тварности*, то есть сзданности. Будь творение двухмерным (рисунок или картина) или трехмерным (скульптура или постройка), ритм всегда добавляет еще одно измерение — время. В архитектуре это проявляется особенно наглядно. Ряд колонн или других повторяющихся деталей приглашает следовать за ними. Ни хижину, ни дворец нельзя постичь одномоментно, их надо обойти с разных сторон, войти внутрь, подняться на другие этажи, следуя зову лестниц. Впрочем, можно и не давать труда ногам. Взгляд, неутомимый путешественник, ловко обшарит все, исследует перспективы, отметит их сокращения, сопоставит постройку с окружающим миром. Своими глазами зритель как бы снимает фильм, кадр за кадром вытягивая бесконечные панорамы или монтируя динамичные клипы. Архитектура поэтому еще и временное искусство, оно близко не только живописи и скульптуре, но и театру или кино.

Наконец, как и в других искусствах, в архитектуре ритм задает темп. Ступая вдоль строя колонн, мы соразмеряем с их тактом частоту дыхания и скорость своих шагов; и сердце бьется то реже, внушая чувство покоя, то чаще, в соответствии с приподнятым, праздничным настроением. Так же и лестница, повелительница горизонтальных ритмов, может подсказать, ступать ли по ней неспешно, чтобы с достоинством войти в парадный зал, где о нашем прибытии возвестит герольд или капельднер, или взбежать по-студенчески, спортивно, не заботясь о солидности и прочих понтах.

Древние греки использовали в основном метрический ритм, то есть самый простой, с акцентами на равных расстояниях. Особенно хорош он в периптере — «окрыленном» храме, окруженном колоннами со всех сторон. Глядя на его фасады, легко представить, как величаво обтекают здание ряды участников панафинейской процессии — кульминации знаменитых афинских празднеств, — торжественно несущих пурпурный пеплос в дар богине Афине. Впрочем, возможны и другие ассоциации: советскому историку парадный строй колонн периптера виделся не фоном для религиозных церемоний, а выражением идеалов древнегреческой демократии, воинственной и уравнилельной.

Разумеется, как в музыке и в поэзии, в архитектуре ритм может быть не только метрическим, но и сложным, с акцентами спаренных вертика-

## I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ, КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

лей, с цезурами оконных проемов и длинными паузами нерасчлененных стен. Такой ритмический строй меняет динамику восприятия, а взгляд зрителя подсказывает, где следует ждать кульминации (например, у парадного центра фасада или, наоборот, у флигелей, расположенных на флангах).

### ПЯТЬ ОРДЕРОВ

До сих пор, говоря об ордере, мы имели в виду лишь один из них. Между тем «официальная» теория с давних времен различает по крайней мере пять ордеров. (А археологи будущего, исследуя жилища так называемых новых русских, созданные неведомо где учившимися дизайнерами интерьеров на рубеже XX–XXI веков нашей эры, наверняка насчитают еще несколько сотен.)

Древние греки появились на своем полуострове не в одночасье. Они накатывались с севера, племя за племенем, причем каждое последующее поначалу было более суровым и диким, чем предыдущее, и говорило на собственном наречии древнегреческого языка. Пришельцы каждый раз отбрасывали назад развитие культуры и цивилизации, но затем постепенно дорастали до должного уровня. Последним из этих племен стали дорийцы. Они-то, цивилизовавшись, хотя и не утратив суровый нрав завоевателей, создали рассмотренный нами архитектурный строй — дорический ордер.

Вытесненные этими набегами ионийские племена эмигрировали на острова Средиземного моря, а также колонизировали побережье Малой Азии (там сейчас лучшие курорты Турции). То ли под влиянием тонкости собственной натуры, помешавшей им противостоять грубым дорийцам, то ли поддавшись примеру знаменитых своей изнеженностью азиатских владык, они создали свой ордер — ионический, значительно более стройный и изящный, чем тот, с которым мы уже знакомы. Разница была настолько велика, что дорику с тех пор стали сопоставлять с мужским началом, а ионические постройки — с женским.

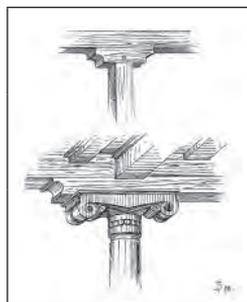
Как и положено всему, что связано с прекрасным полом, ионический ордер не столь привержен строгой логике конструкций, зато куда более нуждается в украшениях. Отметим, что теоретики и в нем находят соответствия деревянным прототипам. Самая приметная часть — ионическая капитель, образуемая двумя *волютами*, — объявляется, как правило, потомком бруса с закругленными концами, T-образно уложенного на вершину опоры. Впрочем, известно, что капители похожей формы встречаются и в азиатских постройках, так что композиция могла быть заимствована на Востоке и должным образом переработана.

...5. Эти города, после изгнания карийцев и лелегов, назвали по имени своего вождя Иона эту страну Ионией и, определив там урочища бес- смертным богам, начали строить им святилища. И первым делом они возвели храм Аполлону Панионийскому, наподобие тех, какие они ви- дели в Ахайе, и назвали его дорийским, так как они впервые увидели храмы этого ордера в дорийских городах.

6. Когда они пожелали поставить в этом храме колонны, то, не имея для них правил соразмерности и размышляя, каким бы способом сде- лать их так, чтобы они были и пригодны для поддержания тяжести, и обладали правильным и красивым обличем, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колонне и, сообразно с толщиной основания ее ствола, вывели ее в вы- соту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, кре- пость и красоту мужского тела.

7. Точно так же, когда затем они задумали построить храм Диане, то, желая придать ему иной вид, они применили тоже ступню, но ступ- ню утонченного женского тела, и сначала сделали колонну толщиной в восьмую долю ее высоты, чтобы придать ей более стройный вид. Под основание ее они в качестве башмака подвели базу, на капители поме- стили волюты, свисающие справа и слева наподобие завитых локонов, и, словно прической, украсили передние части их киматиями и пло- довыми гирляндами, а по всему стволу провели каннелюры, спускаю- щиеся подобно складкам на платье замужних женщин. Таким обра- зом, при изобретении двух различных видов колонн они подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом — утонченности женщин, их украшениям и соразмерности.

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг... С. 79.*



*Рисунок: Josef Durm*

*Источник: Durm J. Handbuch der Architektur. II. Theil: Die Baustile. Historische und technische Entwicklung. 1. Band: Josef Durm: Die Baukunst der Griechen. Darmstadt: Diehl, 1881. S. 159.*

*Рис. 1.15. Гипотетическая реконструкция происхождения ионического ордера. Художник Йозеф Дурм. 1881 г.*

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

Архитрав ионического ордера делится на части только по горизонтали, верхняя плоскость слегка нависает над нижней. Зато фриз сплошной — никаких метоп и триглифов; он полностью отдан под орнамент. Разнятся и карнизы. В ионическом нет мутул, зато появляются зубчики — *дентикулы*, трактуемые как концы обрешетки. Этому находят историческое объяснение: на землях ионических племен почти не росли крупные деревья, поэтому для перекрытия деревянных храмов-прототипов вместо солидных досок приходилось использовать тонкие планки.



На Акрополе в Афинах очень удобно для изучающих историю искусств расположились несколько выдающихся памятников мировой архитектуры. Так, Парфенон демонстрирует идеальный дорический ордер, а Эрехтейон — ионический.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 1.16. Эрехтейон (храм Эрехтея).  
421–406 гг. до н.э. Афины, Греция

Однако главное отличие двух ордеров — в пропорциях. Какие бы соотношения диаметра пяты колонны к ее высоте ни объявлялись идеальными и единственно правильными, дорическая опора всегда получается заметно более приземистой. Кроме того, в ионическом ордере появляется новая важная деталь — *база* (в сущности, набор «блинов» разного профиля, иногда украшенных резьбой), на которую устанавливается фуст колонны. Красавице пристало носить хорошую обувь.

Конечно, не обошлось и без сложностей. Оба ордера (каждый по-своему) столкнулись с одной и той же проблемой, связанной с трактовкой углов здания. Не то чтобы это реально мешало строительству, но полной гармонии не получалось, поэтому мелкие, по сути, неувязки обрели пафосные названия и оказались навеки вписанными в историю искусств.

Такова «проблема углового триглифа» в дорике. По логике, если один или два триглифа располагались над интерколумнием, то место других было прямо над колонной, на одной с ней оси. В то же время античные зодчие справедливо считали, что во имя красоты лента фриза по углам здания должна замыкаться именно вертикальными канавками триглифов, а не барельефами метоп. Однако получалось, что либо капитель

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

колонны слишком выступает из-под края антаблемента (триглиф ведь узкий), либо к угловому триглифу надо пристраивать еще половину метопы. Выход нашли сначала в смещении триглифа за ось колонны с соответствующим удлинением соседней метопы, а позже — в постепенном сужении крайних интерколумниев. Это решало задачу практически, но оскорбляло чувства перфекционистов.

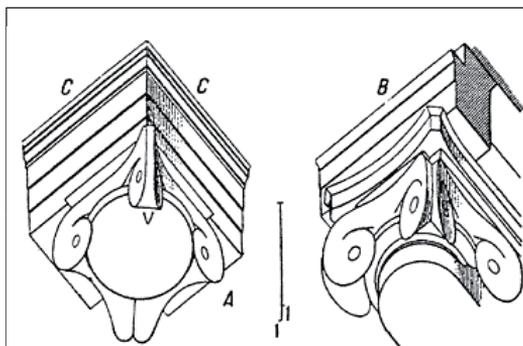


Может показаться, что все расстояния между опорами в данной композиции одинаковы, на самом деле они уменьшаются к флангам. Благодаря этому угловой триглиф смещается на самый край, за ось колонны.

Фотография:  
Светлана Кузенкова

Рис. 1.17. Храм Афеи на о. Эгина. Ок. 500 г. до н.э.

Схожая трудность имеется и в ионическом ордере, и называется она аналогично — «проблема угловой капители». Суть в следующем: если здание окружено колоннадами со всех сторон, то крайние в ряду капители смотрят на один фасад, как и положено, глазками волют, а на другой — боковыми частями, так называемыми *подушками*. Конечно, можно сделать капитель с волютами на обе стороны, отогнутыми по диагонали и образующими острую грань, однако логика и чистота решения в этом случае пострадают.



Обычно «проблема угловой ионической капители» решается так, как показано на рисунке. Иногда на 45° отгибаются только угловые волюты, иногда — все.

Рисунок: Огюст Шуази

Источники: Шуази О. История архитектуры: в 2 т. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. С. 273.

Рис. 1.18. Варианты решения «проблемы угловой ионической капители»

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

От данной проблемы счастливо избавлен третий классический ордер — коринфский. В сущности, он такой же, как ионический, только с другой капителью, круглой в плане и украшенной растительным орнаментом — листьями аканфа. Кстати, за счет высоты капители он оказался самым стройным.



Коринфский ордер. На самом Акрополе его образцов нет, зато у подножия расположен выдающийся памятник с открытыми аканфами капителей.

*Фотография: Светлана Кузнецова*

*Рис. 1.19. Храм Зевса Олимпийского. Афины, Греция. Достроен при императоре Адриане, в 124–125 гг.*

Изобретение же... капители, согласно преданию, произошло таким образом: одна девушка, гражданка Коринфа, уже достигшая брачного возраста, заболела и умерла. После похорон ее кормилица, собрав несколько вещиц, которые эта девушка берегла при жизни как зеницу ока, уложила их в корзинку, отнесла к гробнице и поставила на могилу, а чтобы они подольше сохранились под открытым небом, покрыла их черепицей. Эта корзинка случайно была поставлена на корень аканфа. Тем временем, с наступлением весны, корень аканфа, придавленный этой тяжестью, пустил из своей середины листья и стебельки, которые, разрастаясь по бокам корзинки и прижимаемые в силу тяжести углами черепицы, принуждены были загнуться в виде оконечностей волют.

В это время Каллимах, которого Афиняне за изящество и утонченность его мраморных работ называли кататехнос, проходя мимо гробницы, обратил внимание на эту корзинку и на нежность обросших ее молодых листьев. Восхищенный новизной вида и формы, он сделал для коринфян несколько колонн по этому образцу, определил их соразмерность и установил с этого времени правила для построек коринфского ордера.

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг... С. 79–80.*

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Таковы три главных ордера, рожденных на землях Эллады. Позже Рим дал еще два — тосканский и композитный. (Некоторые серьезные историки добавляют к ним эолийский и аттический, но все же каноническими следует считать эти пять.)



Московский образец тосканского ордера. Тосканский похож на дорический, однако архитравная балка здесь обычно тоньше, чем фриз, а колонны опираются на базу, но обходятся без каннелюр.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.20. Манеж (Экзерциргауз). Инженер А. Бетанкур (перекрытия), архитектор О. Бове (фасады). 1817, 1824–1825 гг. Москва, Россия*



Композитный ордер. И аканф, и волюты. Никаких проблем с угловыми капителями. Таким он изображен в знаменитом издании, организованном Дидро и д'Аламбером, — «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремёсел» (1751–1780 гг.).

*Источник: Diderot D., d'Alembert J.-B. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de Planches sur Les Sciences, Les Arts Libéraux, et Les Arts Mécaniques, avec Leur Explication. Vol. I. Architecture et parties. Paris: Briasson; David; Le Breton; Durand, 1762. Planche VII.*

*Рис. 1.21. Композитный ордер. Фрагмент таблицы «Пять архитектурных ордеров». Гравюра. Книжная иллюстрация*

## ОРДЕР ВЕЧНО ЖИВОЙ

С точки зрения истории архитектуры заслуга римлян не только в приумножении числа ордеров. Смена исторических эпох и рождение новой державы — Римской империи — сопровождалась колоссальными

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

ми изменениями в искусстве строить. И главное здесь то, что римляне, не отказавшись полностью от традиционной стоечно-балочной конструкции, начали широко применять другую — арочную, позволяющую перекрывать невиданные до сих пор пролеты. Однако язык, которым пользовались римские архитекторы, все еще оставался старым, с лексическим багажом колонн и антаблементов. Не зная, как эстетически осмыслить новые технологии, и не желая порывать связь с культурным и историческим наследием великих предшественников, древних греков, римляне стали украшать стены все теми же колоннами и антаблементами, но уже не работающими на самом деле, а лишь создающими рамку вокруг реальных арочных проемов. Так в жизни ордера произошло еще одно важное событие: теперь он мог оставаться реальной конструкцией, а мог и превратиться в *декор*, в нечто внешнее, навешенное на фасад. Инструментарий архитектора существенно обогатился. Стена не была больше скучной плоскостью, она красиво членилась по вертикали и по горизонтали. Колонны или их плоские пристенные аналоги — *пилястры* — визуально ставились друг на друга. К этому приему прибегали, чтобы зрительно облегчить здание, располагая, например, мощный дорический ордер внизу, а стройный ионический и элегантный коринфский — над ним. В то же время, если не нужен был особый эффект, когда взгляд, скользя по фасаду, безостановочно устремляется в самое небо, использовали большой *венчающий карниз*, общий для всех ярусов. Такой крупный элемент как бы «утверждает» здание на земле и властно объединяет композицию — пример архитектоники в действии. При этом стена, украшенная ордерами, уже не выглядела замкнуто, отгороженно от внешнего мира, как фасад крепости или тюрьмы. Колоннада всегда открыта в пространство. Свет и тень в каннелюрах, вибрируя, делают зыбкой поверхность. Граница между внешним и внутренним исчезает, и преобразующая мир энергия зодчества изливается в окружающее пространство.

Что было дальше? Ордер навсегда утвердился в архитектуре. По крайней мере, на Западе.

Однако необходимо отметить, что это присутствие было двояким. Прежде всего речь идет о буквальном или почти буквальном воспроизведении. Некоторые примеры хорошо известны. Так, все мы знаем, что эпоха Возрождения получила свое название именно потому, что возродила интерес к культурным и философским ценностям Античности, то есть к достижениям Древней Греции и Древнего Рима. Архитекторы, особенно итальянские, оказались в этом движении в первых рядах. Естественно, ведь прекрасные образцы древности были всегда перед ними — когда прямо под ногами (обломки, фрагменты колонн и антаб-



Слово «Колизей» происходит от латинского *colosseus* — громадный, колоссальный. Во многих зданиях Древнего Рима ордер из реальной конструкции превращается в декор. Здесь мы видим отличный пример распределения ордеров по вертикали согласно «весовым категориям».

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.22. Колизей. 72–80 гг. Рим, Италия*

лементов, валявшиеся на земле), а иногда в виде неплохо сохранившихся построек, настолько прочных, что они веками сопротивлялись варварским попыткам разобрать их на исходный строительный материал. Понятно, что главной целью ренессансных зодчих стало как можно более точное воспроизведение ордерных композиций в соответствии с заветами древних авторитетов, прежде всего Витрувия. Иначе мы вообще не говорили бы о Ренессансе. Знакомые нам со времен древнегреческих храмов метопы и триглыфы, волюты и *овы* (от лат. *ovo* — яйцо; название характерного украшения ионических капителей) в эту эпоху во множестве вновь появились как на фасадах реальных зданий, так и на страницах трактатов о зодчестве.

Не стоит, однако, думать, будто предыдущее тысячелетие, уместившееся между Античностью и Возрождением (почему оно и зовется Средневековьем), вообще не знало ордера. Он никуда не исчезал, просто иногда принимал непривычные формы. Уже в ранних христианских храмах, массово строившихся после того, как император Константин Великий объявил исповедовавшуюся в них религию официальной, можно увидеть ряды знакомых нам колонн с базами, каннелюрами и капителями классических форм. Часто это и были настоящие античные колонны, заимствованные последователями Христа из языческих построек и использованные повторно.

И в период зрелого и позднего Средневековья, в том числе в эпоху Готики, казалось бы, принципиально чуждой классическим идеалам (иначе за что она получила свое презрительное варварское имя?), ордер

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



В некотором смысле византийские зодчие неосознанно возвращаются к традициям Древнего Египта. Колонна изображает Древо Жизни, хотя и не теряет связи с античными прототипами.

*Фотография: Мария Сахно*

*Рис. 1.23. Базилика Сан-Витале. 527–548 гг. Равенна, Италия*

не исчезал из архитектуры бесследно. Готические арки ранних соборов опираются на знакомые коринфские колонны. И даже потом, когда место одной опоры займут пучки и связки колонок с несоразмерно вытянутыми пропорциями, все та же логика структуры (база, фуст, капитель) позволит безошибочно узнавать в их экзальтированных чертах наследие древнегреческих храмов.



Для последователей Витрувия такой фасад — это абсолютный архитектурный кошмар. Однако человеку Средних веков пышность форм и богатство символической нагрузки более важны, чем верность классическим образцам.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.24. Фасад базилики Сан Микеле ин Форо. XII век. Лукка, Италия*

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Эпоха Возрождения вернула ордеру классические пропорции и сделала его почти обязательным украшением еще на несколько столетий. Правда, барокко, находясь в плену бурных эмоций, искривляло антаблементы и разрывало фронтоны, но общая философия и пропорциональный строй этой системы оставались неизменными. Классицизм же и ампи́р вообще почти во всем следовали античным прототипам.



Барокко. Древние греки решили бы, что архитектор злоупотребил неразбавленным вином.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 1.25. Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Главный фасад, вид снизу. Архитектор Франческо Борромини. 1638–1677 гг. Рим, Италия*

После долгих интриг и попытки провести открытый конкурс на лучший проект фасада корпуса, замыкающего двор дворца Лувр с востока, право на воплощение собственного замысла было отдано архитектору-самоучке Клоду Перро, брату знаменитого сказочника. Это классицизм. Тут и добавить нечего.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 1.26. Колоннада Лувра — восточный фасад королевского дворца. Архитектор Клод Перро. 1667–1670 гг. Париж, Франция*

Тем не менее с течением времени у ордера как у универсального архитектурного инструмента возникли проблемы. Чем дальше, тем больше он воспринимался лишь как украшение, не отражающее реальное устройство здания. К концу XIX века, в эпоху усталости от эклектики,

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

ордерный декор стал многими считаться большой ложью, чем-то, что призвано не столько служить высоким идеалам искусства, сколько обслуживать вкус плохо образованного заказчика.

В начале прошлого века ордер поэтому на время укрылся от глаз, по крайней мере в тех архитектурных течениях, которые принято называть современными. Но даже в этом случае он лишь спрятался, стал невидимым, но не исчез совсем. Казалось бы, что дорического, ионического или коринфского может быть в коробке из стекла и бетона? Однако это лишь внешнее впечатление. Модернизм вовсе не отказался от ордера, он лишь перестал подражать ему внешне. Архитектура XX века вернулась к тому античному постулату, что здание должно правдиво рассказывать о работе собственных конструкций. Просто технологии были уже другими, и соответственно изменился сюжет повествования. С середины XIX века в строительстве все чаще и чаще применялся железобетон — опоры и балки перекрытий нужной конфигурации отливались из смеси песка, щебня и цемента. Главным же было то, что в каждую форму предварительно вставлялась металлическая арматура. Если обычная архитектурная балка в стоечно-балочной системе работает на излом, то арматурные прутья в новых конструкциях испытывали свою прочность на разрыв. А порвать стальное «копье» диаметром в несколько сантиметров очень непросто. Соответственно, и высота опор, и, главное, ширина перекрываемых пролетов потенциально увеличивались во множество раз. Перед архитекторами и строителями открывались совершенно невообразимые в прошлом возможности. И все это требовало нового эстетического осмысления.

Наиболее четкую теоретическую базу с учетом новейших технологий создал в начале XX века французский архитектор Ле Корбюзье (на самом деле — Шарль Эдуар Жаннере-Гри; годы жизни: 1887–1965). Исходя из конструктивных возможностей железобетона, он сформулировал знаменитые *пять принципов современной архитектуры*, внешне чисто прикладного свойства, но на деле прежде всего эстетические, так как они подразумевали совершенно новый облик зданий. Вот эти принципы:

- дом на столбах, под домом — сад;
- крыши-сады, совмещенная кровля;
- свободная планировка, не зависящая от стен, интегральное пространство;
- ленточные окна, расположенные вдоль фасада;
- свободный фасад, консольно вынесенный и освобожденный от нагрузки.

Само собой подразумевалось, что никакого декора (тем более ордерного) на стенах не будет. Отрицалась и возможность облицовки фасадов посторонними материалами. Единственным украшением стен должны



Пять принципов  
Ле Корбюзье вернули  
архитектуру к античным  
идеалам — не внешне,  
но в главном. Образ здания  
должен правдиво отра-  
жать работу конструкций  
и функциональное назна-  
чение объемов. По сути,  
это тоже ордер, только  
другой системы.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 1.27. Здание Центросоюза. Архитектор Ле Корбюзье при участии  
Пьера Жаннера и Николая Колли. 1928–1937 гг. Москва, Россия

были стать отпечатки неструганных досок *опалубки* — формы, в которой отливается железобетон. Правда превыше всего.

В то же время в глазах адептов модернизма это и был возврат к истинным ценностям благородной Античности, к идеалам тектонической логики, когда колонны и антаблемент честно и откровенно (или, как минимум, реалистично) демонстрируют свою работу. Именно это, а не волюты, овы или растительный декор полагалось эстетической сутью ордера.

Принципы, сформулированные Ле Корбюзье, и сегодня сохраняют свою актуальность. Если не вдаваться в детали, то можно уверенно сказать, что большинство современных зданий (по крайней мере, каркасных) имеют и плоские кровли, обеспечивающие сток талых вод по незамерзающим трубам, проложенным внутри дома, и свободную планировку, возможную при отсутствии несущих (капитальных) стен, и навесные фасады, выполненные из любых удобных материалов. Разве что, как и в случае с любой современной техникой, по внешнему виду уже невозможно понять их внутреннее устройство и принцип работы конструкции.

Однако такая архитектура все же не вытеснила со сцены и формы традиционного ордера. Даже модернисты (такие, например, как Людвиг Мис ван дер Роз; годы жизни: 1886–1969) довольно скоро вернулись к привычным очертаниям стоечно-балочной системы, пусть и поданным очень условно и обобщенно. В третьей четверти XX века такой подход породил очередной «неоклассицизм» — пафосные белоснежные сооружения, фасады которых легко читались как сочетание несущих и несомых элементов.

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ



Бывает ордер дорический, бывает ионический или коринфский. А бывает — «мисовский»! (И это не шутка.)

*Фотография: Jessica Sheridan*  
© 2005 Jessica Sheridan / Flickr /  
CC BY 2.0 / Desaturated and  
straightened from original

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/16353290@N00/14574060915> (последнее обращение 6 февраля 2015).*

Рис. 1.28. Краун-холл Иллинойского технологического института. Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. 1952 г. Чикаго, США

В то же время на протяжении всего XX века не угасала тенденция к использованию реалистического ордерного декора, с настоящими колоннами, капителями, фризами и карнизами. И если на Западе даже стиль ар-деко воздерживался от буквального повторения античных и ренессансных форм, то в нашей стране в какой-то момент смело обратились к «освоению исторического наследства».

Сталинизм — это, конечно, трагическая страница нашей истории, но все же именно благодаря ей мы можем, не выезжая на земли Эллады или Римской империи, в деталях ознакомиться с настоящими ордерными композициями. Причем вполне приличная классическая архитектура легко обнаруживается не только в столицах, но и в маленьких городках, а может быть и в селах. Достаточно найти хорошо сохранившийся клуб или кинотеатр, построенный в 1930–1950-е гг.

Поначалу, конечно, и те из советских архитекторов, кто не поддался соблазну стать авангардистами, пытались модернизировать античные каноны, приспособить их к современной жизни. Так, когда-то санкт-петербургский, а в советское время ленинградский академик Иван Фомин (1872–1936) проектировал «красную» (то есть революционную) доприку. Почему-то считалось, что пролетариат обязательно должен быть суровым, как дорическое племя. Ордер у Фомина тоже получился серьезный и строгий, без баз и капителей, состоящий из спаренных пилонов и широкого этажа-антаблемента, вместо фриза украшенного большими круглыми окнами. Позже советские архитекторы использовали иной прием и стали членить объемы крупных жилых домов в пропорциях ан-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

тичного ордера. Нижние этажи обозначали стереобат и облицовывались рустованным камнем, натуральным или имитированным штукатуркой. Средний ярус соответствовал колоннам. А завершал композицию этажа-антаблемент.

Жилой дом общества «Динамо», спортивного клуба НКВД. Москвичам, заставшим советское время, он памятен по знаменитому «40-му гастроному», в котором что-то можно было купить и в эпоху всеобщего дефицита. На фасадах — «красная» дорика (была еще «пролетарская классика»). Своей творческой находкой Иван Фомин считал применение спаренных опор. Одиночная таких же пропорций выглядела бы очень массивной и далеко выступающей за линию фасада.



*Фотография:  
Виталий Кавтардзе*

*Рис. 1.29. Дом общества  
«Динамо». Проект.  
Архитекторы И. Фомин,  
А. Лангман. 1928–1929 гг.  
Москва, Россия*

Впрочем, впоследствии тенденция подражать Античности была доведена до своего логического конца. Вслед за выдающимся знатоком ренессансной архитектуры Иваном Жолтовским, а также и за другими архитекторами — академиками с дореволюционной выучкой, такими как Алексей Щусев (1873–1949), например, советские зодчие все более и более тщательно повторяли шедевры мастеров древности. Иногда, правда, они решались на некоторые изменения, в основном идеологического характера. В мотивы декора добавлялась социалистическая эмблематика — звезды, серпы и молоты, гербы советских республик. Традиционные круглые колонны могли поменять свой план на пятиконечную звезду. Как известно, после смерти тирана достаточно быстро сошла на нет и архитектура его имени (конечно, в соответствии с советскими традициями она не прекратила свое существование органично, в силу не востребованности, а была объявлена идейно ошибочной, слишком точечной и потому запрещенной).

Однако и после отказа от сталинского ампира архитектура в XX веке еще раз успела вернуться почти к буквальному воспроизведению ордера, поначалу — на Западе. В конце концов, выяснилось, что современность тоже устареет, а гладь фасадов из стекла и бетона хороша только

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

Помимо того, что здание богато украшено классическим декором, композиция фасада в целом решена как один большой ордер: цокольные этажи — стереобат; следующие пять этажей — колонны; аттиковый этаж, укрытый за строем пилястр, — антаблемент.



*Фотография:*  
*Виталий Кавтарадзе*

*Рис. 1.30. Жилой дом  
на улице Горького  
(ныне Тверская).  
Архитектор  
А. Мордвинов.  
1937–1939 гг. Москва,  
Россия*

в небольшом количестве, пока она не превратилась в бесконечную архитектурную пустыню. Появилась потребность либо в чем-то еще более новом, либо в хорошо забытом старом. Так родилась «постсовременность», то есть возник постмодернизм.

В последнее время этот термин почему-то полюбился политологам. Ну а в художественной критике он занял уже очень прочное место, и уважающий себя специалист вряд ли согласится объяснить вам, что это такое, без курса из нескольких лекций. Между тем в том, что касается использования классических ордеров (а именно по этому признаку в основном можно определить, что вы имеете дело с постмодернистской архитектурой), суть этого направления очень проста.

На протяжении всей истории появление ордера сопровождалось некоторым пафосом: если уж ордер украшает собой фасады и интерьеры, значит, речь идет о высоких идеалах. Колонны и пилястры подразумевают, что их автор признает именно античные храмы высшим архитектурным достижением человечества. Все другие эпохи и стили либо портят, либо пытаются повторить однажды найденное абсолютное решение. Но область архитектуры — это только малая часть амбициозных притязаний. Как известно, под сенью афинских портиков ходили великие люди и рождались гениальные идеи. Ордер поэтому необходим и для выражения пафоса, так сказать, «в мировом масштабе». Вы боретесь за демократию, бесстрашно и с огненным взором провозглашаете идеалы Свободы, Равенства, Братства? Значит, сначала вы строите баррикады, а потом, если победите, триумфальные арки, памятники павшим героям, здания всенародно избранных властей, и все это — подражая архитек-

Башня компании Sony, первоначально принадлежавшая AT&T, — 37-этажный небоскреб высотой 197 м. Расположен на Мэдисон-авеню на Манхэттене (Нью-Йорк, США). Архитектор Джонсон достроил уже существующее здание, создав пример «деликатного» постмодернизма. Впрочем, это не спасло его от внимания злых языков. Классический фронтон с «барочной раскреповкой» породил множество иронических ассоциаций: например, «надгробный камень» и «дедушкины часы».



Фотография: TomásFano

© 2008 TomásFano/ Flickr / CC-BY-2.0 / Desaturated from original

Источник: <https://www.flickr.com/photos/tomasfano/2807020976/in/photostream/> (последнее обращение 6 февраля 2015).

Рис. 1.31. Здание компании AT&T, ныне — компании Sony.  
Архитектор Филип Джонсон.  
1978–1984 гг. Нью-Йорк, США

туре демократических Афин. Но и в том случае, если вы полагаете демократию хаосом и считаете, что во Вселенной — или хотя бы на нашей планете — давно пора навести строгий порядок, если у вас есть проект могущественной империи, где каждый будет знать свое место, а государственная машина заработает как идеально отлаженный механизм, именно ордер с его порядком и строгой соподчиненностью деталей позволит выразить средствами зодчества самую суть вашего замысла.

Постмодернизм возник в той ситуации, когда вернуться к историческому наследию, то есть в первую очередь к ордеру, было необходимо, ибо глаз устал от стеклянных коробок. Но пафоса нет. И, главное, мы понимаем, что его и быть не может. Устали мы от пафоса. И европейцы, тысячелетиями хранящие античные сокровища, и россияне, пережившие за один XX век несколько кровавых попыток как своих, так и иноземных тиранов создать идеальное общество. Здесь и родилась концепция *постмодернистской иронии*, своего рода «подмигивания» зрителю: вот исторический декор, любимые колонны и пилястры, но мы-то с вами понимаем, что это не всерьез, что это просто игра. А ну-ка, кто угадает,

I. ОРДЕР. КНИГА ПЕРВАЯ, В КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТСЯ,  
КАК АРХИТЕКТУРА НАУЧИЛАСЬ ГОВОРИТЬ О СЕБЕ

Пожалуй, самое ироничное в постмодернистском произведении М. Грейвса то, что семь гномов-атлантов, пародируя античный храм Зевса Олимпийского в Агридженто (V век до н.э.), держат при этом современный фронтон очень качественной и вполне серьезной архитектуры.



*Фотография: LorenJavier*

© 2009 LorenJavier/ Flickr /  
CC-BY-ND-2.0 / Desaturated from  
original

*Источники: <https://www.flickr.com/photos/lorenjavier/3599574291>  
(последнее обращение 6 февраля 2015).*

*Рис. 1.32. Здание управления Бербанкской команды студии Уолта Диснея. Архитектор Майкл Грейвс. 1986–1991 гг. Бербанк (Калифорния), США*

откуда эта архитектурная цитата? Далее все зависит от деликатности. Кто-то из зодчих просто намекает на классические формы, а кто-то, не надеясь на интеллект пользователя (вдруг решит, что это не понарошку), совершает абсурдные подмены материалов: создает увитую аканфом капитель из нержавеющей стали или просто, карнавально меняя роли несомых и несущих частей, не доводит колонну до земли, оставляет ее подвешенной к антаблементу. Впрочем, и это уже история... О том, какие еще конструкции породило строительное искусство и как это повлияло на облик зданий, мы поговорим в следующей главе.

## II. Арка. Свод. Купол

Книга вторая, повествующая о том,  
как сделать прочным потолок  
из небольших камней

### СЕКРЕТЫ АРКИ

С тех пор, как люди отказались от шалашей и вигвамов и начали возводить дома с вертикальными стенами, вопрос, как сделать над ними крышу и потолок, стал главным в зодчестве. Перекрыть помещение деревянными балками — самое простое и эффективное решение, но только в том случае, когда будущие балки — большие и стройные деревья — растут в вашей местности, а вас при этом мало интересует, что будет со зданием лет через сто. Горизонтальные перекрытия из камня, если не делать их слишком длинными, могут служить тысячелетиями, рассказывая потомкам о богатстве и могуществе заказчика, будь то царь или доблестные жители демократического полиса. Но, чтобы построить такое сооружение, нужно найти подходящую каменоломню, вырубить балки огромных размеров и, демонстрируя незаурядную изобретательность, доставить их к месту строительства. Монтаж подобных зданий требовал применения сложных механизмов — подъемных кранов, похожих на современные, только с мускульной силой вместо моторов. Кстати, об этом редко пишут, но с финансовыми ограничениями заказчики вынуждены были считаться и в древние времена. Витрувий, например, весело рассказывает, как тщеславный подрядчик попробовал изобрести собственный способ доставки каменных балок, при котором буксирные тросы предварительно наматывались на них, как на гигантские катушки. Поскольку в процессе движения влекаемые лошадьми и мулами канаты разматывались неравномерно, снабженные с торцов колесами балки все время сворачивали с пути и их приходилось откатывать назад. Таким образом, новаторский метод транспортировки поглотил все выделенные на строительство средства.

На протяжении многих веков люди искали способ делать горизонтальные перекрытия примерно так же, как строят стены, — из отдельных небольших камней. В основном строили ложные арки и своды (конечно, это теперь понятно, что они были «ложными»). Приемы были разными, но суть одна: камни каждого вышележащего слоя постепенно

## II. АРКА. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней

сдвигались, нависая над перекрываемым пространством, пока не упирались в такие же, выдвинутые с противоположной стороны. От падения их удерживал собственный вес и вес уложенных сверху камней. Верхний ряд мог и не смыкаться, тогда над оставшимся пролетом помещалась небольшая плита или две под углом, как в карточном домике. Так устроены, например, ходы в египетских пирамидах.

Как ни странно, классическая арка из выложенных по дуге клиновидных камней получила распространение далеко не на всей планете.

В Индии, в Юго-Восточной Азии и Центральной Америке предпочитали конструкцию, которую мы сегодня называем «ложной аркой».

Лабна — культовый комплекс цивилизации майя — был открыт в 1842 г. англичанами Джоном Ллойдом Стивенсом и Фредериком Катервудом.

Книга Стивенса «Случаи из путешествий в Центральную Америку, Чиapas и Юкатан», иллюстрированная Катервудом, стала чрезвычайно популярной у всех, кто мечтал о далеких путешествиях и новых географических открытиях.



*Рисунок: F. Catherwood, J.N. Gimbrede*

*Источник: Stephens J.L. Incidents of Travel in Yucatan: 2 vols. Vol. 2. New York: Harper & Brothers, 1843. P. 54.*

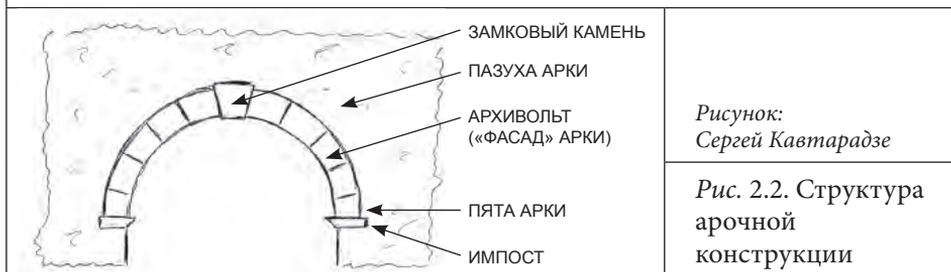
*Рис. 2.1. Церемониальная арка. IX век. Лабна, Юкатан, Мексика*

Особенно эффективно данный способ работал в круглых в плане сооружениях. Каждый нависающий над предыдущим ряд кладки замыкался в кольцо. Уложенные по кругу камни плотно упирались друг в друга боковыми гранями и уже не могли упасть.

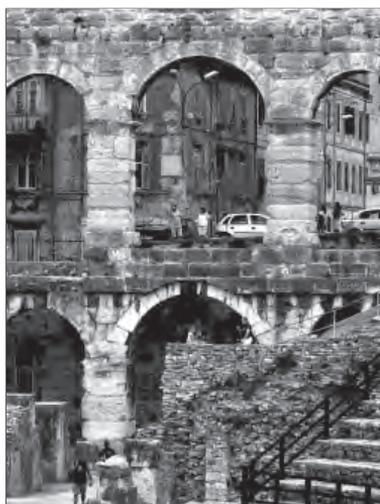
Быть может, именно эта конструкция навела какого-то древнего гения на мысль о создании настоящей арки, где камни, располагаясь по дуге, плотно упирались бы друг в друга. Для этого достаточно было сделать их трапецевидными (или оставить прямоугольными, но применить клиновидные швы со связующим раствором).

Использование арки с такой «классической» геометрией давало сразу несколько преимуществ. Прежде всего, стало гораздо проще изготавливать и доставлять материалы на стройплощадку. Но главное приобретение было в другом.

У арки своя анатомия: замковый камень, пята арки, пазуха арки, архивольт, импосты.



Во-первых, камень или кирпич работали теперь не на изгиб, к чему они очень плохо приспособлены, а на сжатие, где их ресурс почти бесконечен. Это давало возможность перекрывать значительно большие пространства.



Римский Колизей — самый знаменитый, но далеко не единственный из древнеримских амфитеатров. Бои гладиаторов и прочие масштабные представления были популярны и в других городах. Конструкции арены в хорватском городе Пула наглядно показывают, как работают арки.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 2.3. Амфитеатр. I век. Пула, Хорватия

Во-вторых, арка просто красива. В ней есть естественная грация, как в выгнутой спине царственного животного или в изгибе змеи. «*Serpens immenses sinuatur in arcus*» («Змея огромная согнулась дугой») — это пример из латинско-русского словаря. Словом *arcus* в латыни зовется немало вещей, породненных схожестью формы. Арка радостна, как дуга, упруга, как лук для стрельбы, величава, как излучина реки. Кстати, славянский корень «лук» также используется в русскоязычной архитектурной терминологии. *Лучковый фронтон* назван так из-за сходства его очертаний с древним стрелковым оружием.

## II. АРКА. СВОД. КУПОЛ. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ



Лучковый фронтон, в отличие от обычного треугольного, имеет сверху вид дуги, то есть повторяет форму стрелкового лука.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 2.4. Доминиканский костел. Архитекторы Ян де Витте, Мартин Урбаник, Антон Осинский, Себастьян Фесингер. Строительство начато в 1749 г. Львов, Украина*

В отличие от балки, арка не лежит пассивно, она работает и наглядно это демонстрирует: опирается пятой, принимает вес через пазухи. При этом конструкция арки показательно логична и способна держать вес лишь будучи полностью собранной. Ее выкладывают по кружалам — деревянным формам-подпоркам, и только после установки сверху последнего, *замкового*, камня она становится собственно аркой. Нельзя убрать ни один фрагмент, чтобы она не рухнула. Сам термин «замковый» (то есть замыкающий) камень говорит об арке как о законченной части целого сооружения, создающейся не одномоментно и обладающей собственной скрытой механикой. Когда арку начинают ценить как самостоятельный художественный элемент, замковый камень, как геральдический щит — герб каменной кладки, выделяют на фасаде, подчеркивая принцип ее работы. Там, где арка рассматривается только как конструкция или как изогнутая архитравная балка, данная деталь прячется среди себе подобных.

Арка выразительна, ее форма может быть инструментом в руках творца — архитектора. Циркульная, то есть просто полукруглая, унаследовала всю символику круга — совершенной фигуры. Например, в эпоху Возрождения это зримый образ ясности, покоя и застывшего в вечности времени. Стрельчатая арка, неперемный атрибут готики, зовет наш дух к небесам, к Высшим силам. Подковообразная, конструктивно слегка алогичная арка повествует об изощренной, полной презрения к земной материи мистике суфийского ислама. Это весьма популярные и слегка приевшиеся примеры, но они верны, как любая банальность.

Окно — самое обычное! — на фасаде жилого дома в исторической части Трогира можно использовать как универсальное учебное пособие для историков архитектуры. Во-первых, оно тройное и, возможно, повторяет фрагмент оформления трифория (узкой галереи над аркадами центрального нефа) какой-то базилики. Во-вторых, это, несомненно, готика: здесь применены характерные для данного стиля капители. В-третьих, каждый проем оформлен не простой, а трехлепестковой аркой. Наконец, в-четвертых, арки над проемами не стрельчатые, а килевидные, повторяющие обводы перевернутой лодки. Напоминают «кокошники» в русском зодчестве. Для подобных форм есть и еще одно забавное название — «ослиный хребет» (как если бы мы рассматривали худого осла в разрезе). Англичане предпочли бы употребить в этом случае термин «огее», то есть «гусёк».



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 2.5. Окно средневекового жилого дома. XV–XVI века. Трогир, Хорватия*

Подковообразная арка — частый стилистический признак архитектуры ислама. Она принципиально атектонична, и это помогает зрителю отвлечься от телесной сути здания. «Первая очередь» мечети в Кордове построена по повелению эмира Абд ар-Рахмана I в 784 г.; последние работы выполнены в 987 г.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 2.6. Месquita (соборная мечеть). Арка над входом. VIII–X века. Кордова, Испания*

## II. Арка. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней

Далекие от интереса к искусствоведению люди тоже ценят арку, но по-своему, как знак приобщенности к старине и к высокой культуре. Например, арочный проем из гипсокартона, ведущий из тесной прихожей в кухню-гостиную, — частый элемент оформления современных квартир.



Есть термин «перспективный портал». Такие порталы можно встретить в средневековых храмах, как русских, так и европейских. Они как бы приглашают человека войти внутрь.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 2.7. Собор Святого Георгия. Западный портал. 1230-е гг. Юрьев-Польский, Россия

Наверное, потому, что арка по-своему антропоморфна, в нее приятно проходить: над головой она повыше; там, где плечи, пониже. Арка вообще умеет зазывать. Трудно представить перспективный портал собора — безразлично, русского православного или европейского католического, — какой-либо еще формы, кроме арочной. А может быть, это действует генетическая память о наших первобытных предках — обитателях пещер? Ведь и сама природа обычно оформляет вход в пещеру как монолитную каменную «арку».

Даже главный конструктивный недостаток арки — *боковой распор* — талантливый архитектор может обратить в достоинство. Арка, в принципе, готова держать огромный вес, но «лапы» ее стремятся разъехаться. Чтобы работать, она должна упираться во что-то с боков. Это, в глазах понимающего, придает интригу конструкции здания. Скажем, арки подпирают друг друга в *аркаде*, и лишь крайние должны найти опору извне. А если замкнуть такую аркаду в кольцо, как, например, в Колизее, то и этого не понадобится. В противном случае надо делать толстые стены, устойчивые не только в вертикальном, но и в горизонтальном направлении. Или вообще применять специальные подпирающие конструкции, о чем мы поговорим позднее.

Грандиозный даже по современным меркам акведук — просто часть водопровода. По таким арочным конструкциям из далеких источников в города Римской империи подавалась чистая питьевая вода. Длина сохранившегося фрагмента — 728 м, высота — 28 м. Арки, составленные в бесконечные ряды, взаимно гасят силы бокового распора.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 2.8. Древнеримский акведук. I век (предположительно). Сеговия, Испания*

Наконец, самое ценное свойство арки: она может применяться в архитектуре не только как самостоятельная конструкция, обрамляющая проемы или поддерживающая мосты и акведуки. Умеющий выложить арку может построить и свод, то есть перекрыть каменной кладкой большое пространство. А это уже не просто новая несущая конструкция, это новая философия зодчества.



Очень жаль, что башня, часть большого храмового комплекса в Пизе, наклонилась. Привкус аттракциона отвлекает неискушенных туристов от ее божественной красоты. Многочисленные арочки замкнуты в кольца, что снимает проблему бокового распора. Строительство здания было начато 9 августа 1173 г., велось в два этапа, продолжалось почти 200 лет и завершилось в 1360 г.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 2.9. Башня ансамбля городского собора. XII–XIV века. Пиза, Италия*

## II. АРКА. СВОД. КУПОЛ. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

### АРКИ СОБИРАЮТСЯ В СВОД

Мы привыкли жить под открытым небом. В том смысле, что ясной ночью, подняв голову кверху, мы устремляем свой взгляд в бесконечность, в черную пустоту между звездами, понимая, что и она — лишь малая часть того, что постигает рассудок, а за ней таится еще что-то, рассудком непостижимое. Мы ничтожно малы, затеряны в бесконечном пространстве; мы можем познать лишь пределы, откуда к нам уже успел добраться свет, хотя догадываемся, что за ними есть что-то еще. Все это внушает трепет.

Мир людей прошлого был более уютным, по крайней мере надежно защищенным сверху. Небо древних египтян — это богиня Нут, дама модельных пропорций, нависшая над землей в неудобной позе, чтобы регулярно поглощать и заново рождать светила. А люди Античности (как принято считать, Аристотель и Птолемей) выяснили, что живут под сводами хрустальных сфер, и это знание передавалось из века в век, покауда свет разума не стал ярче костров инквизиции.



Даже появление гелиоцентрической модели Коперника не разрушило у людей ощущения относительной камерности устройства мира.

*Источник: Cellarius A. Harmonia Macrocosmica Sev Atlas Universalis Et Novus. Amstelodami: Joannem Janssonius, 1661. P. 30–31.*

*Рис. 2.10. Сценография системы Коперника. Офорт с ручной раскраской. 1661 г.*

Впрочем, и в тех случаях, когда мнение науки вообще никого не интересовало, человечество не обходилось без представлений о защите сверху. Если не работала космология, на помощь приходил тонкий мир. Отдельная благочестивая страна могла оказаться, например, под незримым Покровом Богородицы или под сенью Града Божьего.

У всех подобных конструкций небесного покровительства есть нечто общее, а именно форма. С хрустальными сферами это само собой понятно, однако и полотно Покрова трудно представить плоским: оно должно вздвигаться, как парус, готовый скрыть под собой всё Творение Господа, защитить его от зла и сделать уютным для обитателей.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Архитектура тоже призвана оберегать, и в этом смысле здание часто становится уменьшенной моделью Вселенной, опекаемой высшими силами, поэтому очертания перекрытий могут иметь в таких случаях важное символическое значение. Уже знакомое нам словосочетание «стоечно-балочная система» звучит крайне сухо и казенно, как цитата из технологической карты, а не термин искусствоведов. Так же сухо и скучно будут выглядеть простые плоские потолки, если цель — построить место собраний благородных мужей или храм, оказавшись в котором верующие должны почувствовать себя в горнем мире. Тут требуется нечто более возвышенное и при этом «обнимающее» и «покрывающее». Иными словами, нужен свод или купол — подобие неба.



Покров Пресвятой Богородицы на русских иконах часто изображают в виде невесомого тканого свода, защищающего верующих от козней врага рода человеческого.

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pokrov\\_%28icon,\\_1399%29.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pokrov_%28icon,_1399%29.jpeg)  
(последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 2.11. Икона Покров Пресвятой Богородицы из Зверин-Покровского монастыря в Новгороде. 1399 г.

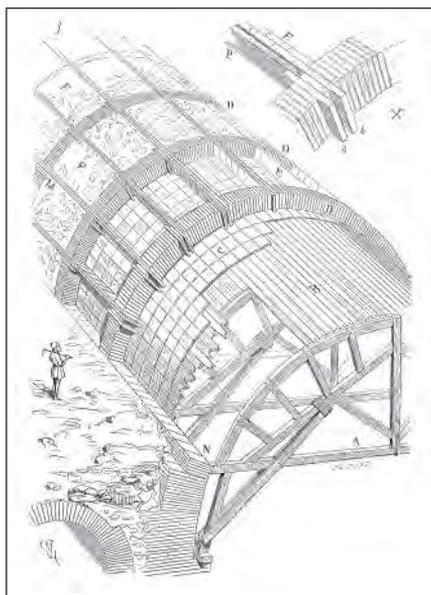
Хотя и древние египтяне, и древние греки, не говоря уже об этрусках, ассимилированных римлянами (и потому так и не ставших «древними»), умели строить арки и своды, они не случайно использовали их только в скромных утилитарных постройках. Лишь когда гражданам Рима понадобилось собираться вместе не под открытым небом — на площадях, стадионах и вокруг храмов, — а в закрытых помещениях (в том числе в термах — скорее клубах, чем банях), искусство возводить своды стало стремительно развиваться, а статус пространств, перекрытых ими, возвысился до сакрального.

Однако вернемся к земным проблемам, точнее — к борьбе с притяжением нашей планеты. Среди прохаживающихся от стены к стене туристов, разглядывающих знаменитые архитектурные сооружения, порой встречаются необычные фотографии, которые снимают не только общие

## II. АРКА. Свод. Купол. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

виды, а также себя или членов семьи на прославленном фоне. Они зачем-то кладут дорогую технику на пол, объективами кверху, включают автоспуск и отходят, чтобы не оказаться в кадре. В таком положении фотоаппарат сам идеально справляется с трудной задачей — запечатлеть при любом, даже сумеречном, освещении конструкции перекрытий, то есть, как правило, своды и купола. Скорее всего, такие фотографии — люди, понимающие архитектуру и знающие, что одним из ценнейших удовольствий при знакомстве с памятником является возможность понять, как, по задумке зодчего, работают его несущие конструкции.

В сущности, в большинстве исторически значимых зданий, по крайней мере там, где не используется ни стоечно-балочная система, ни современный железобетон, такие конструкции складываются из множества арок, целых или выложенных частично и образующих своды. Своды бывают разной конфигурации, но базовых элементов всего несколько. Это своеобразная архитектурная азбука, из которой можно составить отдельные слова и целые осмысленные фразы.



Арка обычно выкладывается по кружалам, которые будут демонтированы по окончании строительства. Представленная схема изображает сооружение не просто арки, а целого полуциркулярного свода.

Рисунок: E. Guillaumot

Источник: Viollet-le-Duc E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. T. IX. Paris: A. Morel, 1868. P. 466.

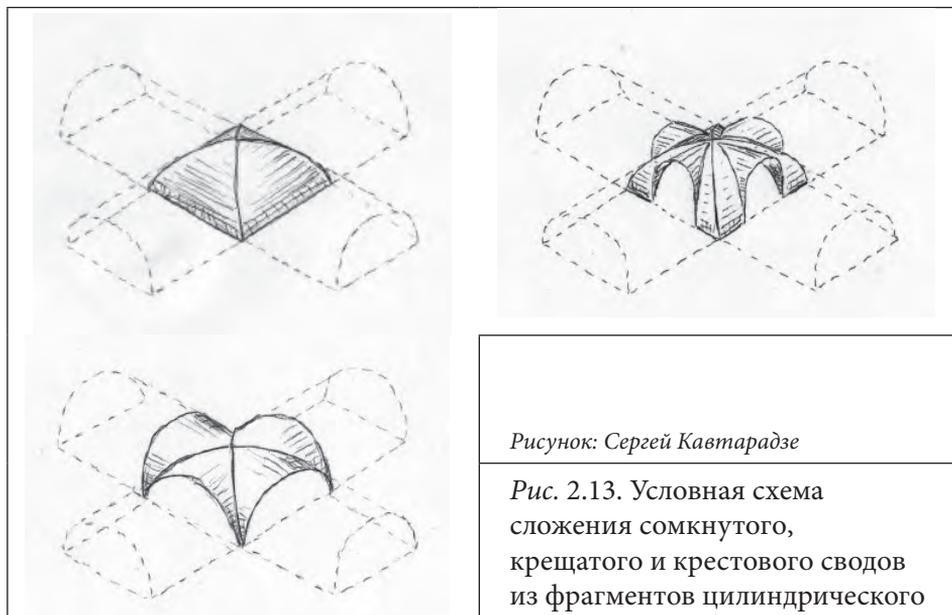
Рис. 2.12. Изготовление свода по кружалам в Древнем Риме

Если взять известное, как говорили в старину, количество арок и приставить их друг к другу, то получится простой цилиндрический свод: будто полый цилиндр разрезали вдоль, а части уложили плашмя. Такой свод можно сделать сколь угодно длинным. Абсолютный пример — тоннели метро; правда, в этом случае их художественная ценность так же стремится к нулю, как их длина — к бесконечности.

Впрочем, со времен Римской империи цилиндрический свод прекрасно служит в зданиях как художественный элемент, особенно там, где нужно выделить ось композиции. Скажем, вы вошли в тронный зал, чтобы торжественно прошествовать и припасть к стопам восседающего у противоположной стены монарха. Или нужно, чтобы в плане храма отчетливо читался христианский крест. Именно «тоннельная» форма лучше всего задаст направление шагам или взгляду.

Однако главное достоинство цилиндрического свода в том, что он буквально содержит в себе элементы других, более сложных конструкций. Зодчие как бы «вычлениют», вырезают их из него, чтобы составить собственные изоощренные композиции.

Представим себе, что мы вложили два коротких цилиндрических свода один в другой крест-накрест, так, чтобы они «прорезали» друг друга, образуя в плане квадрат. В результате мы получим восемь деталей: четыре — похожие на раздувшиеся с боков треугольники, поставленные вертикально, но с оттянутыми книзу верхушками; четыре — треугольники с вогнутыми краями, положенные горизонтально, но с загнутыми вниз, как у женской косынки, углами (словесные описания получаются сложными, но сами фигуры простые). Поскольку детали вырезаны из свода, они, несмотря на то что сложены из отдельных камней, могут работать как несущие конструкции, правда, не самостоятельно, а в составе общей системы.

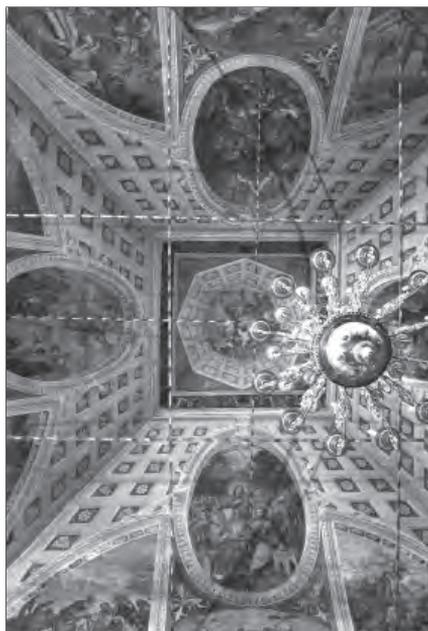


*Рисунок: Сергей Кавтарадзе*

Рис. 2.13. Условная схема сложения сомкнутого, крещатого и крестового сводов из фрагментов цилиндрического

## II. АРКА. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней

Если мы уберем из двух скрещенных сводов «косынки» (их называют *распалубками*) и оставим четыре нижних треугольника (эти детали именуются *лотками*), то получим квадратный в плане свод, похожий на тубетейку. Он называется *сомкнутым* или *монастырским*. Такой свод должен стоять на сплошных стенах; конечно, в них можно прорезать арочные проемы. В принципе, данной конструкции уже достаточно, чтобы построить скромную бесстолпную церковь: нужно лишь разместить сверху декоративную главку с крестом, а с востока пристроить полукруглое сооружение — *абсиду*, в которой разместится алтарная часть.



Перекрытия Спасо-Преображенского собора в Угличе ничем не отличаются от обычной конструкции русского бесстолпного храма. Однако XVIII век требует большей пышности: росписи сомкнутого свода имитируют свод крещатый.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 2.14. Спасо-Преображенский собор. Архитектор Григорий Фёдоров. 1713 г. Углич, Россия

Лотки можно использовать и по-другому: замкнуть, например, ими с торцов полуциркульный свод, чтобы зрительно сделать перекрываемое помещение не столь вытянутым вдоль одной из осей и композиционно подчеркнуть значимость центра зала.

Четыре другие детали — распалубки — особенно важны в истории архитектуры. Во-первых, их можно врезать сверху в цилиндрический свод большего диаметра, тогда получится что-то вроде чердачных окошек. Перекрытое такой конструкцией пространство сразу станет более светлым и нарядным, а контуры потолка обретут ритм и, если смотреть снизу, избавятся от монотонности, заставляя взгляд следовать за сложными изгибами криволинейных поверхностей со стрельчатыми очертаниями.



Распалубки, врезанные в цилиндрический свод, не только способствуют его лучшей освещенности, но и усложняют ритмический рисунок и создают кривые красивых и сложных очертаний.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 2.15. Санта Мария делла Виттория. Архитектор Карло Мадерна. 1605–1620 гг. Рим, Италия

Во-вторых, если распалубки с четырех сторон включить в уже знакомый нам сомкнутый свод, то получится свод *крещатый* (точнее, распалубки дальше от центра трансформируются в цилиндрический свод на вертикальных стенах). Это хороший способ приукрасить ту самую, перекрытую четырьмя лотками, церквушку. Теперь в ней будет больше света и меньше нагрузка на стены, ведь под распалубкой их можно вообще не строить, сделав окно хоть до самой земли. Кроме того, в плане получается храм «под крестом», что само по себе должно нравиться исповедующим христианство.



Московский храм Зачатия святой праведной Анны «что в Углу» в Китай-городе — хрестоматийный пример применения крещатого свода в древнерусской архитектуре.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 2.16. Храм Зачатия святой праведной Анны «что в Углу» в Китай-городе. Середина XVI века. Москва, Россия

## II. АРКА. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней

Впрочем, все вышесказанное не отражает главного достоинства распалубок как конструктивных элементов. Вернемся к скрещенным цилиндрическим сводам и теперь уберем нижнюю часть, то есть лотки. Четыре оставшихся распалубки составят красивую, немного похожую на цветок фигуру, что-то вроде беседки, опирающейся на четыре «ножки». Это так называемый *крестовый* свод (не стоит путать его с крещатым). Такому своду вообще не нужно опираться на стены, достаточно четырех колонн или столбов по углам. А стену можно не возводить совсем или сделать очень легкой и тонкой, а то и стеклянной — витражной, например. Конструкция здания, перекрытого такими сводами, в целом получается более надежной, даже в условиях войны. Ведь если стена между опорами будет разрушена (скажем, пушечным ядром или современным фугасом: и то, и другое, к сожалению, часто оставляет свой след в истории архитектуры), само здание устоит.

Разумеется, такой свод не может быть сколь угодно большим: у арки тоже есть прочностные пределы. Однако множество крестовых сводов можно составить вместе, перекрыв площадь любых размеров. Причем четыре соседних свода в каждом углу будут опираться лишь на одну общую опору. Конечно, в футбол в таком здании не поиграешь (колонны будут мешать), но для многого другого — для рынка и бани, для суда и зала приемов, для храмов, мечетей и синагог — это решение замечательно подойдет.



Термы Диоклетиана — огромный комплекс древнеримских бань, построенный на рубеже III–IV веков. В XVI веке часть помещений была перестроена в церковь Санта-Мария-дельи-Анджели-э-деи-Мартири. Возможно, по проекту Микеланджело. Однако крестовые своды демонстрируют мастерство именно античных зодчих.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 2.17. Термы Диоклетиана. Строительство начато в 298 г. Рим, Италия*

Будет уместным отметить, что главная техническая проблема арки — боковой распор — вполне присуща и сводам, которые тоже нужно подпирать с боков. С этой точки зрения крестовые своды также имеют преимущество, так как, составленные вместе, они взаимно гасят стремление своих конструкций «расползтись» и лишь крайние из них нуждаются в подпоре.

## ЭВОЛЮЦИЯ БАЗИЛИКИ

В принципе, архитектура как вид искусства очень удобна для понимания и изучения — в ней время от времени случаются выдающиеся события, например появляются замечательные сооружения или рождаются важные новации (все равно, технологические, декоративные, функциональные или какие-либо еще), которые потом долго, иногда веками или даже тысячелетиями, повторяются в последующих постройках. События такого рода становятся своеобразными маяками, помогающими легко ориентироваться в общей истории зодчества.

Так, например, от «маяка» к «маяку» можно проследить эволюцию типа западноевропейской христианской *базилики*. Это очень показательный пример того, какую важную роль в истории культуры способен играть сам факт выбора тех или иных строительных конструкций.

Базилика — слово греческого происхождения (βασιλική), первоначально означавшее «царский портик», можно сказать, «царский навес» (βασιλεως στοά). Неизвестно, как выглядели древнегреческие базилики, но, судя по всему, использовались они не как жилища царей, а, скорее, как место для отправления государевых дел, прежде всего судебных.

Император Константин насадил на копье голову своего соправителя Максенция, но их имена навеки остались стоящими рядом в названии выдающегося архитектурного сооружения.

Базилика Максенция и Константина заложена в 308 г. императором Максенцием, а закончена его преемником Константином в 312 г.



Фотография:  
Сергей  
Кавтарадзе

Рис. 2.18.  
Базилика  
Максенция  
и Константина  
на Римском  
форуме. IV век.  
Рим, Италия

Позже базиликами стали называть огромные здания в Древнем Риме. Их залы колоссальны даже по современным меркам. Они использовались в разных целях, всегда предполагавших скопление огромных масс людей, — для гуляний, для торговли и, опять-таки, для публичных су-

## II. АРКА. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

дебных слушаний. Такая базилика обычно вытянута в длину и состоит из нескольких помещений, причем центральное — больше остальных. Если здание предназначалось для суда, то кресло судьи располагалось в специальной полукруглой пристройке — абсиде. Римские базилики были величественными сооружениями с толстыми стенами и грандиозными сводами (правда, встречались и плоские деревянные перекрытия), богато украшенными, в том числе и многочисленными колоннами из дорогих сортов камня.

Когда в IV веке н.э. христиане Рима сделались представителями государственной религии, им, еще недавно скрывавшим таинства веры в катакомбах, понадобилось множество новых вместительных храмов, достаточно представительных, чтобы привлекать языческие души, но конструктивно простых и сравнительно дешевых, так как на помпезные сводчатые сооружения попросту не хватало средств.

Так появился тип раннехристианской базилики — храма, чья композиция во многом заимствована у древнеримских судебных зданий (базиликой ее назвали позже, ввиду сходства с прототипом, очевидно). Прежде всего, такая базилика — это одно или несколько составленных вместе вытянутых пространств, хорошо приспособленных для торжественных церковных процессий. Их называют *нефами*, то есть кораблями (французское слово *nef* произошло от латинского *navis* — корабль). В принципе, храму достаточно и одного такого «корабля», но чаще бывает три или пять, причем центральный выше и шире остальных, а главное — светлее, потому что в его стенах под потолком прорезаны окна, расположенные выше крыш боковых нефов (верхнее, хорошо освещенное пространство главного нефа имеет свое название — *клеристорий*). Продольные стены внутри здания опираются на аркады (иногда, но редко, на антаблементы), а те, в свою очередь, на колонны. Верующие поначалу располагались в пониженных и сравнительно темных боковых «кораблях», а по центральному, залитому светом, торжественно шествовали священнослужители.

Своей осевой направленностью христианская базилика в чем-то родственна древнеегипетским храмам. Вход в нее тоже часто начинается с открытого двора, там прихожане готовятся к богослужению. Затем следует *нартекс* — пристройка перед самой базиликой, где в старину полагалось оставаться уверовавшим во Христа, но еще не крещенным («Оглашенные, изыдите!» — это как раз про них), а также отлученным от причастия за какие-то прегрешения. С противоположной стороны располагался короткий поперечный неф — *транsept*, в плане придававший храму форму креста и предназначавшийся для клира. На-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

конец, замыкалась композиция алтарной частью — полукруглой абсидой, также заимствованной у римских судебных построек. Каменное кресло судьи сделали трон епископа, сиденья вдоль стен отдали священникам.

В сущности, и сейчас большинство католических храмов устроены таким же образом. Зайдете ли в кафедральный собор в самом центре европейской столицы или, оставив горные лыжи у входа, присядете на скамью в деревенской церквушке, затерянной среди отрогов Альп или Карпат, вы, скорее всего, окажетесь в базилике, с нефом, трансептом и абсидой алтаря.



Базилика Сан-Джусто в Триесте, с одной стороны, демонстрирует устройство самого распространенного из типов раннехристианских храмов, а с другой — является наглядным примером того, что далеко не всегда историкам архитектуры доводится иметь дело с «чистыми» в стилевом отношении памятниками. Две простые, стоящие параллельно базилики V века спустя девять столетий были объединены в одну многонефную.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 2.19. Собор Сан-Джусто.  
V и XIV века. Триест, Италия*

Мы так далеко отошли от заявленной темы про арочные конструкции потому, что раннехристианская базилика интересна нам как раз тем, чего в ней нет, — иными словами, отсутствием сводов. С IV века и до конца тысячелетия храмы Западной Европы перекрывались в основном стропилами, иногда открытыми снизу, иногда зашитыми деревянными панелями плоских потолков. Искусство строить каменные своды сохранялось практически лишь в Византии и в странах, попавших под ее влияние. Вождям племенных союзов, в крови и хаосе междоусобных войн создававших на руинах Римской империи новые государства, было не до величественных построек, требовавших огромных ресурсов и долгого времени на их сооружение, иногда большего, чем могла удерживать трон целая династия.

## II. АРКА. СВОД. КУПОЛ. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

Однако к концу первого тысячелетия Европа обрела несколько новых устойчивых государственных образований — княжеств, герцогств, мощных империй, — и феодальная система начала стабильно поставлять их владельцам богатства, достаточные не только для ведения войн, но и для масштабного строительства. Впрочем, само строительное дело в ту пору тоже не всегда являлось мирным занятием. Защитить страну можно было только с помощью мощных каменных крепостей — тех самых, с зубцами, башнями и узкими бойницами. Земляные насыпи и частоколы из бревен спасали лишь от мелких воинственных соседей. Очевидно, что, как и сегодня, именно развитие военных технологий вело к прогрессу в гражданских областях.

Храм в Вормсе — один из так называемых имперских соборов, построенных вдоль Рейна во времена становления Священной Римской империи. Образец романского стиля.

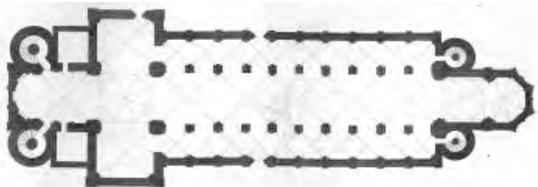


*Фотография. Неизвестный фотограф. До 1901 г.*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wormser\\_Dom\\_SW\\_vor\\_1901.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wormser_Dom_SW_vor_1901.jpg) (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 2.20. Собор Святого Петра. Общий вид. 1130–1181 гг. Вормс, Германия*

На плане Вормского собора хорошо видно, почему конструкции романских базилик называются связанной системой: большому квадрату трапеи центрального нефа точно соответствуют по площади четыре квадрата боковых крестовых сводов.



*Источник: Moller G., Hessemer F.M. *Denkmäler der deutschen Baukunst: 3 Bände. Erster Band.* Frankfurt: Joseph Baer, 1852. S. 33.*

*Рис. 2.21. Собор Святого Петра. План. 1130–1181 гг. Вормс, Германия*

Впрочем, одним из главных политических и экономических событий на рубеже тысячелетий было как раз то, что уже не только военные силы решали судьбы континента. На этой арене появился новый игрок, который мог обойтись и без армии, — папа римский. Часто ему было достаточно отлучить противника от церкви, чтобы лишить его войска и власти. Христианская церковь, когда-то гонимая, обрела могущество и богатство. А самое главное, по всей Европе, невзирая на границы, она начала строить собственные цитадели — соборы и монастыри, и, чтобы поддержать ее авторитет, от архитекторов снова потребовались напряжение всех творческих сил и технологические умения.

Новая эпоха породила новые формы в зодчестве. Появились «модные» композиционные и декоративные решения: башни с конусовидными завершениями; сдвоенные арочные окна с колонной вместо простенка посередине; *аркатурные* и *аркатурно-колончатые пояса*, не обязательно функциональные, но помогающие зрительно членить толстые стены в нужных пропорциях.

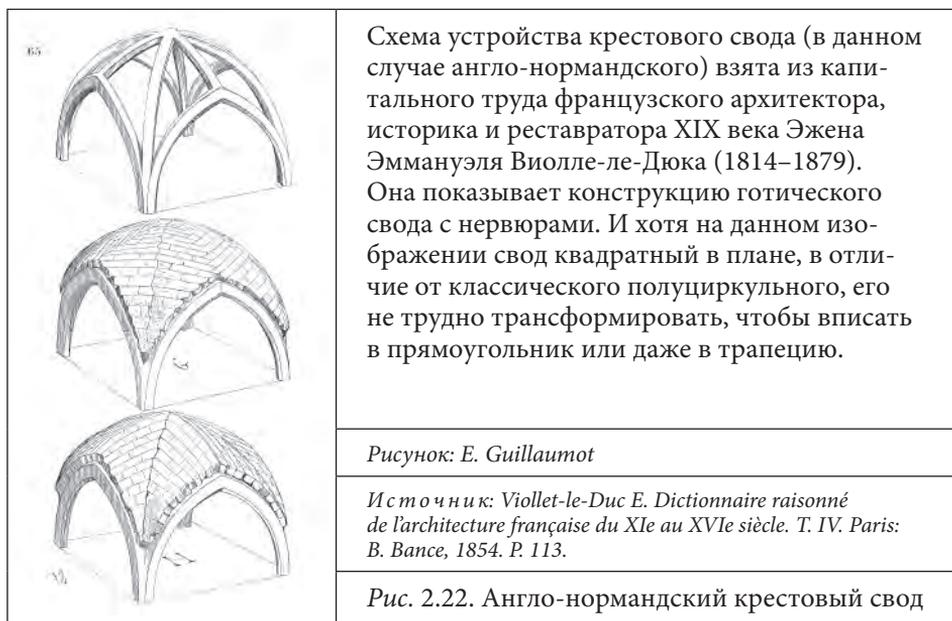
Но главным событием, тем, что позволяет нам говорить о новом стиле и оправдывает его название — *романский*, — стало возрождение древнеримской традиции строить величественные арочные конструкции перекрытий. И хотя в части романских базилик можно встретить и деревянные стропила, именно каменные (либо кирпичные) циркульные своды стоят первыми в ряду отличительных признаков романики.

По мнению многих исследователей, рождение готики еще более тесно связано с технологическими нововведениями. Этот стиль возник не одномоментно, он постепенно вызревал в недрах романского зодчества вместе с попытками усовершенствовать привычные сводчатые перекрытия.

При создании цилиндрических сводов часто применяются *подпружные арки*: сначала от стены к стене перекидываются мощные дуги арочных «мостов», чтобы потом на них уже опиралась сравнительно легкая кладка свода. Тот же прием в романской архитектуре стали использовать и при возведении крестовых сводов, но теперь к обычным подпружным аркам, перекинутым от стены к стене по кратчайшему пути, добавились диагональные, проходящие там, где смыкаются распалубки. Прежде чем возвести свод, строили как бы его скелет. Так родились *нервюры* (по-французски *nervure* — жилка, прожилка), позже ставшие главным нервом готического образа.

Это строительное новшество резко расширило творческие возможности средневековых зодчих. Романская система проектирования не зря называется *связанной*. Обычный крестовый свод — производное от

## II. Арка. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней



цилиндрического — может быть только квадратным в плане, ведь все распалубки в нем одинаковы. Из этого следует, что при строительстве базилики ширина бокового нефа жестко зависит от размеров главного, потому что к одной стороне ячейки, перекрытой крестовым сводом (она называется «*травея*»), можно приставить только целое число таких же, но поменьше (обычно две). Иными словами, если вы используете циркульные крестовые своды, то ширина боковых нефов должна быть или ровно в два раза меньшей, или такой же, как у центрального «корабля» (в последнем случае, чтобы сохранить гармонию, их надо делать и столь же высокими, то есть построить так называемую *зальную* церковь). Можно, правда, использовать простой цилиндрический свод, тогда зависимость не будет такой жесткой. Но он, как мы знаем, дает гораздо больший боковой распор и, следовательно, требует более мощных стен под собой. Кроме того, под ним невозможно устроить большие окна (только узкие бойницы), поэтому труднее достичь эффекта «божественного света», льющегося сверху в сакральное пространство храма.

С изобретением нервюрных сводов архитекторы стали справляться с вышеописанными проблемами гораздо изящнее. Арочный каркас позволяет повисить центральную часть свода, «надуть» его снизу, как парашют или парус. Такая конструкция допускает вытянутый или даже

трапецевидный план травеи. Это дало возможность не только создавать базилики с нефами любых пропорций, но и перекрывать каменными сводами криволинейные галереи, прежде всего *деамбулаторий* — круговой обход вокруг алтаря, помещавшегося в абсиде.

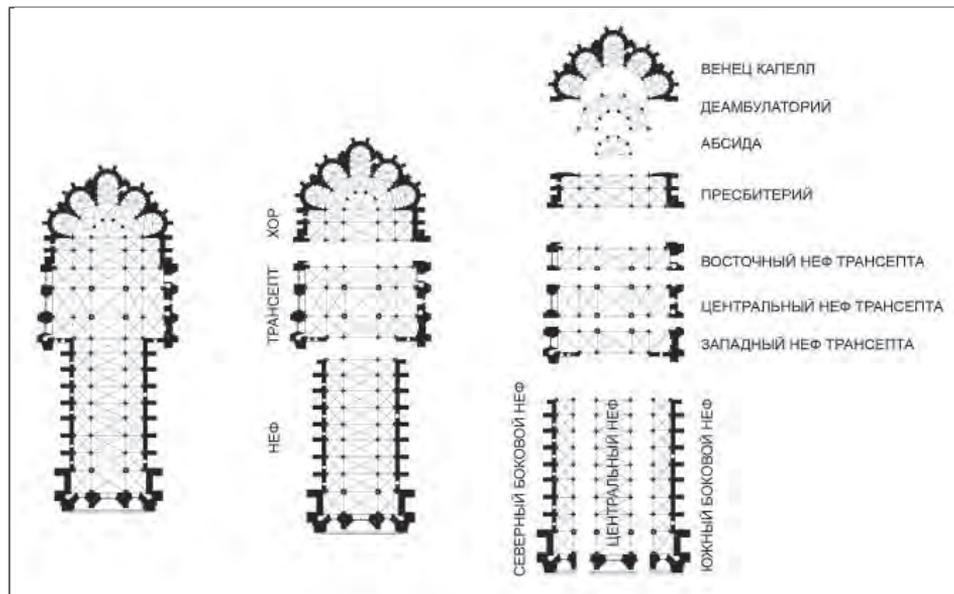


Рисунок: Сергей Кавтарадзе

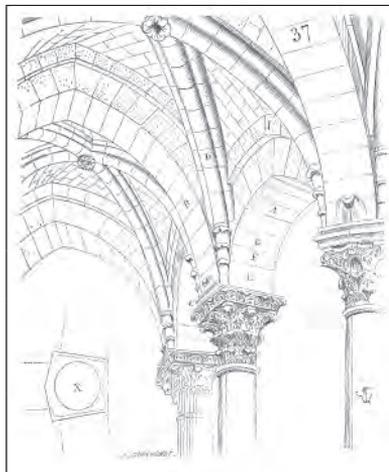
*Примечание:* Исползован выполненный Е. Пегаром (E.C. Pegard) план Реймского собора из кн.: Viollet-le-Duc E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Т. II. Paris: B. Bance, 1854. P. 316.

Рис. 2.23. Составные части средневековой базилики

О том, почему возникли деамбулатории, стоит рассказать подробнее. Эпоха зрелого Средневековья в Европе — время грандиозных паломнических походов. Путешествовали не только купцы и завоеватели. Огромные массы людей, разных званий и сословий, отважно покидали родные края и отправлялись (в основном пешком!) в далекие страны, чтобы, преодолев жестокие лишения и избегнув, если будет на то воля Господня, великих опасностей, поклониться мощам убедительно доказавшего свое могущество святого и приложиться к реликвиям — свидетелям чудесных событий тысячелетней давности, случившихся в далекой Палестине. Однако пути пилигримов не были неизведанными. Они следовали от монастыря к монастырю, обретая в каждом из них все новых и новых спутников. При этом в каждой обители были свои

## II. АРКА. СВОД. КУПОЛ. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

святыни, может быть и не такие значимые, как те, что ждали их в конце пути (например, в Сантьяго-де-Компостела, что на севере дикой Испании), но, безусловно, достойные самого благоговейного поклонения. Паломники воздавали почести содержимому роскошных реликвариев и оставляли монеты, которые шли на возведение еще более масштабных монастырских комплексов.



Конструкция перекрытий деамбулатория по версии французского реставратора и историка архитектуры Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка. Благодаря готическим нововведениям перекрытия в плане легко закруглить по дуге.

Рисунок: E. Guillaumot

Источник: Viollet-le-Duc E. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. T. IV. Paris: B. Bance, 1854. P. 71.

Рис. 2.24. Собор Святого Маманта в Лангре, Франция. Своды деамбулатория

Потоки желающих приобщиться к божественной благодати были столь велики, что во избежание давки появилась потребность в организации в храмах «одностороннего движения». Так возникла идея кругового обхода. Люди, не мешая службе, двигались в сторону алтаря или к скрытой под ним сакристии (крипте — хранилищу святынь) по одному из боковых нефов, останавливаясь для молитвы у капелл — небольших приделов, каждый со своим алтарем, пристроенных с внешней стороны храма. Затем обходили абсиду по специальной полукруглой галерее-деамбулаторию (маленькие церкви, полукругом расположенные вдоль нее, породили красивый образ — венец капелл) и покидали храм, возвращаясь к выходу противоположным нефом. Такой круговой обход поначалу перекрывался деревянными стропилами, позже, с развитием тех конструкций, о которых мы говорим, — трапециевидными в плане крестовыми сводами.

Скорее всего, именно повышенные нервюры крестовых сводов навели зодчих на мысль о создании особой, *стрельчатой арки*, а затем и стрельчатых сводов, без которых нельзя представить появления следующего большого стиля — готики. По сути, стрельчатая арка — это два фрагмента обычной циркульной арки, сложенные «домиком». Современному

человеку ее очертания должны напомнить устремленную в небо ракету. Туда же, к божественным высям, она отправляла и мысли средневековых христиан. Позже этот вектор стали усиливать всеми доступными в художественном отношении способами. Нервюры брали начало от самого пола и пучками, вдоль колонн, взлетали кверху, разбегаясь по ребрам сводов пышным каменным фейерверком. Скульптуры на фасадах вытягивались вверх и колебались как пламя в S-образном изгибе, подчеркивавшем принадлежность изображенных ими людей скорее к духовному миру, нежели к телесному. Башенки-*фиалы* и заостренные как пики колокольни акцентировали это стремление ввысь. Готический собор если и не «взлетал» в небо, то тянулся к нему, как деревья в роще.



На восточном фасаде Реймского собора хорошо видны аркбутаны и контрфорсы, а также витражи, заменившие собой ставшие ненужными каменные стены. Алтарная часть храма окончена в 1241 г.

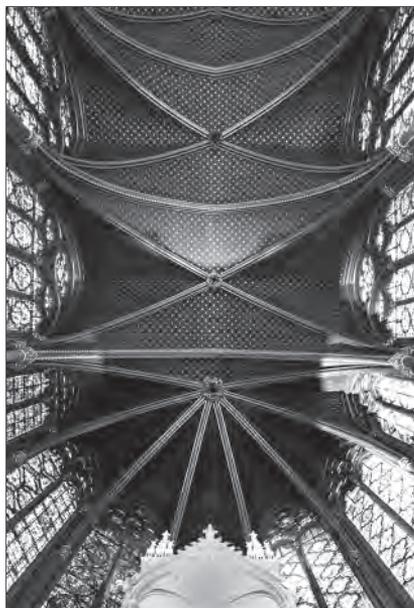
Фотография:  
Светлана Кузенкова

Рис. 2.25. Хор Реймского собора (Нотр-Дам-де-Реймс).  
Архитектор Жан де Лу. XIII век. Реймс, Франция

Впрочем, у готических — стрельчатых — арок есть и вполне земные преимущества. Большую часть веса они передают вертикально вниз и, соответственно, меньше стремятся «разъехаться», то есть боковой распор у них значительно меньше, чем у их обычных циркульных аналогов. Поскольку то же относится и к стрельчатым сводам, прежде всего крестовым, их появление позволило создать грандиозные сооружения нового типа — готические соборы, не только высокие, но и не нуждающиеся в толстых каменных стенах. По сути, теперь можно было обойтись вообще без стен, закрывая промежутки между опорами огромными витражами. *Контрфорсы* — подпорки, ранее перпендикулярно упиравшиеся в стены и гасившие распор лежавших на них перекрытий, превратились в отдельно стоящие столбы. От них к основаниям сводов изящно пере-

## II. Арка. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней

кидывались наклонные арочные «мостики» — *аркбутаны*. Снаружи соборы, несмотря на всю красоту, немного напоминали гигантских сороконожек. Зато, попадая внутрь здания, верующий оказывался если не на небесах, то в преддверии рая, среди почти невесомых стен и сводов, в пространстве, полном неземного света, окрашенного драгоценными витражами.

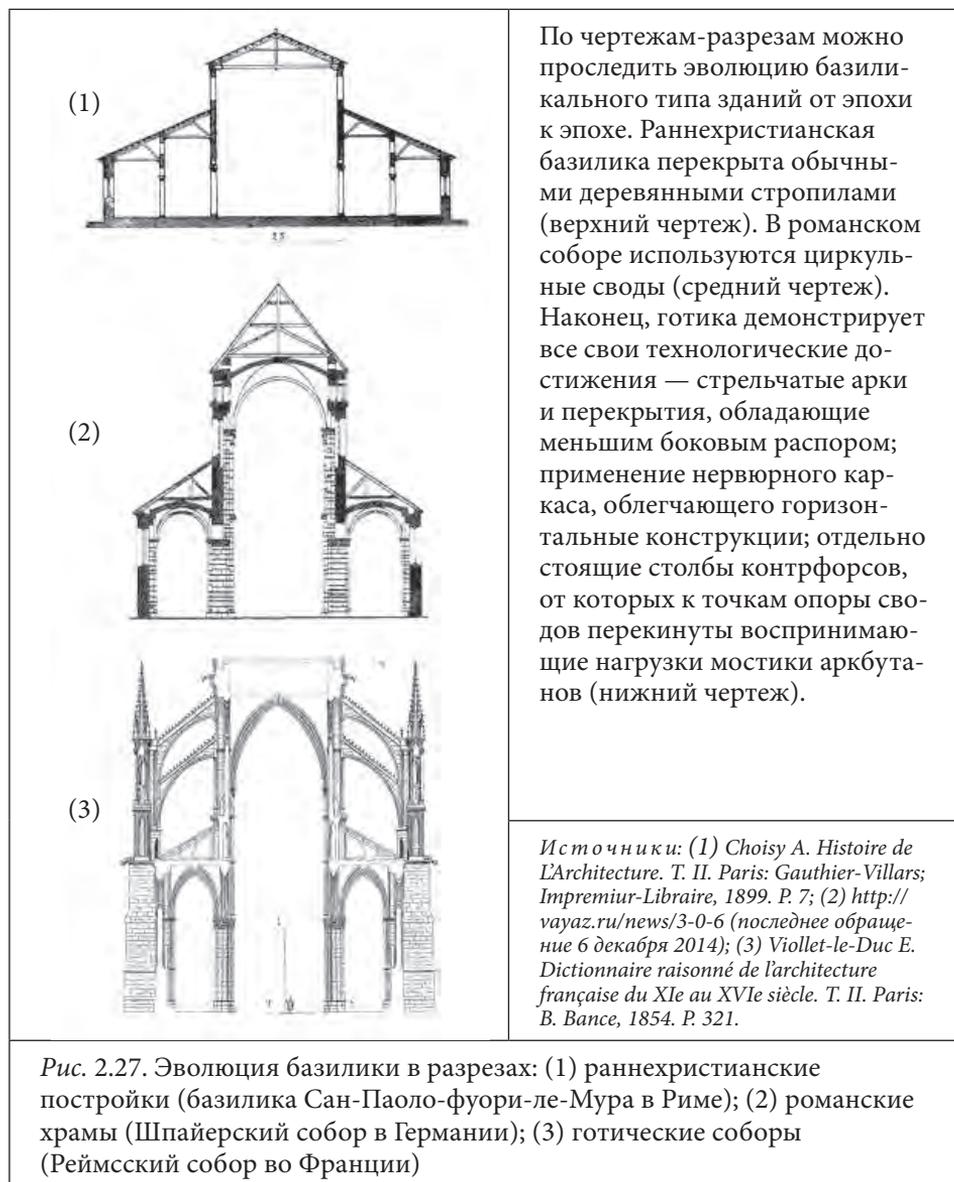


Крестовый свод позволяет обходиться практически без стен: каждой секции достаточно лишь четырех точек опоры. Это блестяще продемонстрировал архитектор (предположительно Пьер из Монтрейля), когда по приказу короля Людовика Святого построил в Париже Святую капеллу для хранения реликвий, вывезенных из разграбленного крестоносцами Константинополя. Уменьшающие боковой распор стрельчатые очертания и облегчающие массу конструкции нервюры позволили заменить несущие каменные стены хрупким стеклом витражей.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

Рис. 2.26. Святая капелла (Сент-Шапель). Архитектор Пьер из Монтрейля (предположительно). 1242–1248 гг. Париж, Франция

Наверное, устремленность ввысь и кажущаяся легкость каменных конструкций подсказали зодчим путь к выражению религиозной экзальтации, которой была буквально пропитана атмосфера этого времени. Так, в очередной раз архитектура, то есть художественная демонстрация работы несомых и несущих частей, стала выразителем того, что туманно зовется духом эпохи. Интересно, что, когда этот дух радикально изменился, то есть во времена Ренессанса (возрождения идеалов античности, как мы помним), от стрельчатых конструкций с пафосом отказались, несмотря на их рациональные преимущества. Тогда же готика получила свое презрительное имя архитектуры готов, то есть варваров. Тип базилики остался, но арки и своды вновь стали полукруглыми, правда, более изящными, чем раньше, как и полагается зримым символам гармонии и совершенства.



## КАМЕННЫЙ КУПОЛ ПОД КУПОЛОМ НЕБА

Эволюция базилики увлекла нас далеко — на целое тысячелетие — вперед от той эпохи, когда восхищенные открывшимися технологическими возможностями римляне изобретали все новые и новые способы перекрытия своих сооружений. Помимо конструкций, созданных из

## II. Арка. Свод. Купол. Книга вторая, повествующая о том, как сделать прочным потолок из небольших камней

выстроенных в ряд арок, просто не мог не появиться еще один свод — круглый, как будто арку повернули вокруг вертикальной оси. Речь о куполе — полусферическом сооружении, без которого история мировой архитектуры была бы куда более бедной и скучной. Пространство под ним, что бы ни полагал строивший его зодчий, это всегда модель мира под сводом небесным, немного «планетарий», пусть даже и без звезд. Люди, собравшиеся под куполом, всегда в чем-то едины — в вере, в верности государству или в приверженности правосудию. Впрочем, современные купола могут перекрывать и объекты не столь возвышенного назначения, собирая под своими безопорными конструкциями взыскующих хлеба (на рынках) и зрителей (на стадионах).

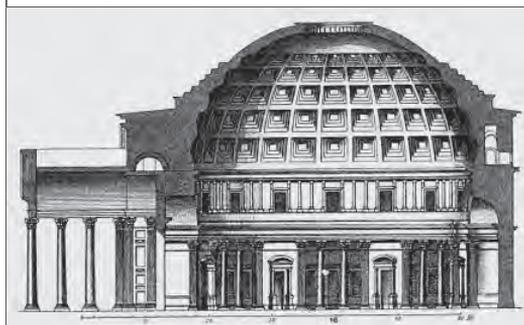


Пантеон (др.-греч. πάνθειον — храм или место, посвященное всем богам, от др.-греч. πάντεζ — все и θεός — бог) — «храм всех богов» в Риме.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

Рис. 2.28. Пантеон. Вид купола. Архитектор Аполлодор Дамасский (предположительно). 126 г. Рим, Италия

Внутренний диаметр купола Пантеона (43,3 м) стал своего рода знаковым технологическим достижением, на которое ориентировались архитекторы последующих поколений.



*Чертеж: Bibliographisches Institut in Leipzig*

*Источники: Meyers Konversationslexikon. Band 2. Autorenkollektiv, Verlag des Bibliographischen Instituts. Leipzig; Wien: Vierte Auflage, 1885. S. 481–482 (Tab. Baukunst V).*

Рис. 2.29. Пантеон. Внутренний вид, разрез. Архитектор Аполлодор Дамасский (предположительно). 126 г. Рим, Италия

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Как известно, сфера — самое совершенное геометрическое тело, наиболее рациональное (максимальный объем при минимальной площади поверхности) и наиболее «демократичное» (все точки поверхности равноудалены от центра). Соответственно, здания, предназначенные для институтов и организаций, призванных быть примером социального совершенства, почти всегда увенчаны полушарием купола. Разумеется, прежде всего это храмы. Но также и здания парламентов, где депутаты (избранники народа) — люди во всех отношениях безупречные и равноудаленные от соблазнов, даруемых властью, — день и ночь сочиняют мудрые законы. И, конечно же, это суды — храмы правосудия, где, согласно законам, восстанавливают поправное право.

Внутренний диаметр еще одного выдающегося купола (собор Святого Петра в Риме) — 41,47 м, что несколько меньше, чем в Пантеоне. Зато он самый высокий — 136,57 м от пола до верхнего обреза креста.



*Фотография:  
Сергей Кавтарадзе*

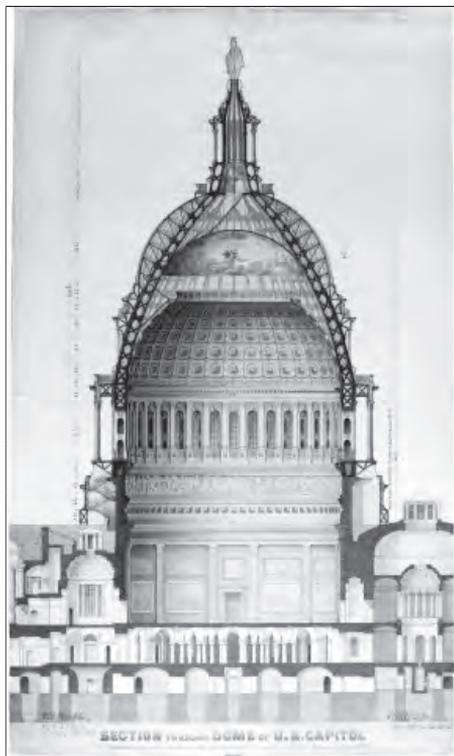
*Рис. 2.30. Купол собора  
Святого Петра.  
Архитектор  
Микеланджело  
Буонарроти.  
1546–1564 гг.  
Рим, Италия*

Впрочем, купол — символ не только совершенства, но и совершенности, исполненности замысла зодчего и композиционной полноты сооружения. Здание может неостановимо стремиться кверху, как готический собор, либо быть твердо поставленным на землю, прижатым к ней тяжелым карнизом или *аттиковым этажом*, как ренессансный дворец. Купол же порождает в нас чувство гармонии. Он не отделяет здание от неба, а плавно поднимает к нему свое округлое тело, самый верх которого отмечен особым акцентом — башенкой светового фонаря, крестом, полумесяцем или просто флагштоком. Но одновременно купол завершает композицию, накрывает ее и *венчает*. («Венчающий» — частый и важный термин в описании архитектурных сооружений. Карнизы, купола, скульптуры, шпили *венчают* здание, знаменуя не только завершение процесса строительства, но и законченность композиции. Кстати, *аттик* — это

## II. АРКА. СВОД. КУПОЛ. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

стена, построенная как раз над венчающим карнизом, а аттиковый этаж, соответственно, — расположенный там же обитаемый ярус.)

Примечательно, что в России большие купола, объединяющие собой людей, долго не были популярны. В каждой церкви был купол, а то и множество куполов под причудливыми главками, но все они принадлежали лишь высшим небесным силам и парили, недоступные, высоко над темными сводами основного пространства. Видимо, России всегда был чужд покой подкупольной метафизики, блаженное чувство пребывания в совершённом и совершенном. Здесь ценилась экспансия во внешнее пространство. Строились колокольни — как можно более высокие. Объективно они вряд ли выше западных, но наполнены другим смыслом: не просто доминируют над территорией, утверждая главенство церкви в данных границах, но и стремятся дотянуться как можно дальше, посылая за видимые пределы звоны колоколов и отблески золота на главках.



Купол вашингтонского Капитолия, под которым собираются представители законодательной власти Соединенных Штатов Америки, — инженерный «родственник» Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Купол двойной, со световым окном в центре нижнего перекрытия. Конструкция уже не та, что в древности: металлические фермы. Здание Капитолия заложено в 1793 г.; купол закончен в 1863 г.

Чертеж: Thomas U. Walter

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Section\\_through\\_dome\\_of\\_U.S.\\_Capitol.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Section_through_dome_of_U.S._Capitol.jpg) (последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 2.31. Купол Капитолия. Разрез. Чертеж, отмывка. Инженер-архитектор купола Томас Ю. Уолтер. Ок. 1859 г. Вашингтон, США

В связи с этим интересно сравнить амбициозные проекты, появившиеся уже в XX веке, когда два тоталитарных режима — в России и в Германии — начали осуществление грандиозных социальных утопий.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

В России строили «общество всеобщего равенства»; в Германии — мир, где «по праву» главенствует «высшая раса». В обоих случаях утопистам-практикам, претендовавшим на вселенский масштаб задуманного, потребовалось устройство новой «вселенской столицы». Утопии такого рода всегда подразумевают жесткую вертикаль власти, управление всем и вся из единого центра, поэтому в центре страны и в самом центре столицы необходимо возвести Самое Главное Здание — вместилище мозга и сердца нового государства.

Множество шедевров мировой архитектуры было создано при правителях-тиранах, отравителях, отцеубийцах и кровосмесителях, но это совершенно не мешает нам наслаждаться художественными достоинствами этих строений. Однако бывают и другие случаи. Неосуществленный проект центра столицы Третьего рейха — не столько памятник культуры, сколько симптом психического нездоровья целого общества, поверившего в теорию превосходства одной нации над остальными. Огромный купол — символ единения «правильных» людей, призванных господствовать над «неполноценными» народами.



*Фотография. Автор неизвестен*

*Источник: Bundesarchiv, Bild 146-1986-029-02 / CC-BY-SA (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 2.32. Макет Дворца народа. Неосуществленный проект. Архитектор Альберт Шпеер. 1939 г. Берлин, Германия*

В Берлине (его собирались переименовать на латинский манер в «Германию») им должно было стать огромное сооружение — Дворец народа — с куполом диаметром 250 метров, способным вместить под своими конструкциями 150 тысяч «истинных арийцев». Видимо, Гитлер и его «придворный» архитектор Альберт Шпеер полагали, что с победой «нового порядка» стремиться уже будет не к чему, мир застынет в мрачной гармонии, достигнутой оптимально управляющей низшими расами Тысячелетней империей. Очевидно, совершенные формы сферического купола казались им идеально выражающими эту идею.

В то же время (точнее, несколькими годами раньше) в Москве на месте снесенного храма Христа Спасителя начали строить 400-метровую башню Дворца Советов, увенчанную 70-метровой статуей Ленина с протянутой вверх и вперед рукой. Эта ленинская рука должна была сим-

## II. АРКА. СВОД. КУПОЛ. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ, КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ

Война не позволила достроить здание Дворца Советов в Москве, и сегодня кажущееся фантастическим. Хотя были заложены фундаменты, а над ними даже монтировались металлические конструкции. Так или иначе, но в историю мировой архитектуры данный проект вошел и теперь останется там навсегда.



Источник: <http://www.youtube.com/watch?v=rjr7vltfO8o> (последнее обращение 6 декабря 2014).

Примечание: Кадр из кинофильма «Новая Москва». Режиссер А. Медведкин; оператор И. Гелейн; художник В. Кадочников. Киностудия «Мосфильм», 1938.

Рис. 2.33. Проект Дворца Советов. Архитекторы Борис Иофан, Владимир Щуко, Владимир Гельфрейх. 1934–1939 гг. Москва, СССР

волически посылать в пространство флюиды коммунистической идеологии, распространяя идеи всеобщего равенства все дальше и дальше в галактическое пространство. В этом смысле здание Дворца Советов подобно колокольне, с верхушки которой разносится набат мировой революции. Впрочем, те из граждан страны победившего социализма, кто был «более равным, чем другие», не должны были подниматься на самый верх, им следовало собираться как раз под куполом, в зале Советов, спрятанном в недрах дворца.

### КУПОЛ НА ПАРУСАХ

Появление купола неизбежно влекло за собой изобретение новых строительных конструкций, потому что просто круглым сводом перекрывается только циркульное в плане здание, что-то вроде современного цирка. Однако купол можно поставить на арки. Тогда, как и крестовому своду, для размещения над квадратным помещением ему будет достаточно опоры всего на четыре столба или колонны. Между горизонтальным кругом *подкупольного кольца* и изгибами арок образуются четыре треугольника двоякой кривизны. Заложенные камнями кладки, они и принимают на себя вес и боковой распор сферического перекрытия. По сути, это фрагменты большого виртуального купола, так же как лотки и распалубки — фрагменты цилиндрического свода.

В архитектуре популярны морские метафоры. Базилика состоит из нефов — «кораблей», есть анкеры-якоря, крепящие металлические тяги, а эти треугольники стали называть *парусами*. «Купол на парусах» — один из важнейших элементов азбуки перекрытий. Если рассматривать росписи христианского храма, на этих элементах обязательно окажутся изображения евангелистов — Матфея, Луки, Марка и Иоанна. Их как раз четверо, и они так же поддерживают Церковь, как паруса — купол.



Фотография: Мария Сахно

Рис. 2.34. Храм  
Святой Софии  
Константинопольской.  
Архитекторы  
Исидор Милетский  
и Анфимий Тралльский.  
532–537 г. Стамбул,  
Турция

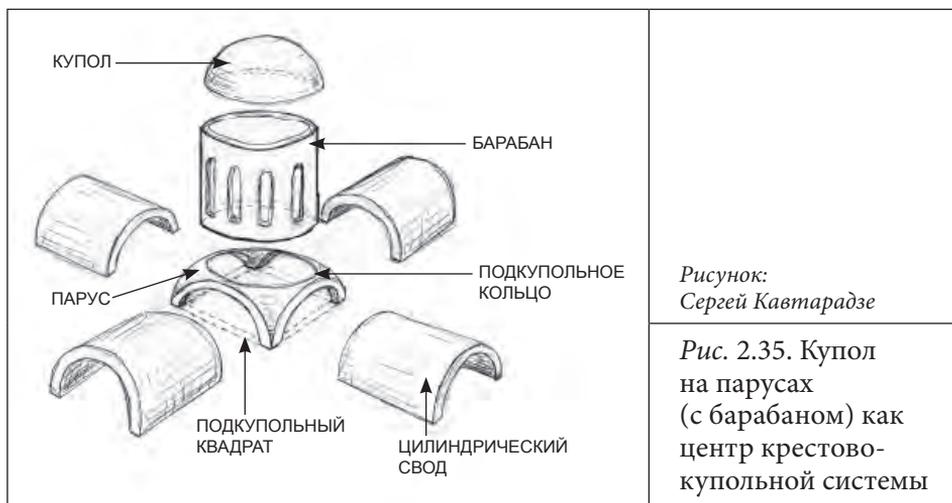
У парусов есть «родственники» — *тронны*, конструкции попроще. Обычно это арочки, перекидываемые по диагонали от стены к стене, чтобы, например, над квадратным в плане помещением возвести еще одно — восьмигранное (в России *восьмерик на четверике* — любимая конструкция в храмах и колокольнях начиная с XVII века).

## КРЕСТОВО-КУПОЛЬНАЯ СИСТЕМА

Поскольку конструкции на четырех опорах легко составить вместе, рядами куполов на парусах иногда перекрывали базилики. Однако главное предназначение этой конструкции иное. Она стала ядром так называемой *крестово-купольной системы*, с применением которой построено большинство православных храмов по всему миру. Это вовсе не крест на куполе, как думают некоторые экскурсоводы, а крест в плане здания. (Кстати говоря, для людей, разбирающихся в архитектуре, кажущиеся скучными черно-белые чертежи планов здания — это вовсе не очертания пола, а схема того, как работают перекрытия.)

Если уложить крест-накрест, как мы уже делали, два цилиндрических свода, то в месте их пересечения можно поставить не только крестовый свод, но и купол на парусах. Добавив цилиндр барабана, мы получим знакомые очертания, почти одинаковые в странах, унаследовавших ви-

II. АРКА. Свод. Купол. КНИГА ВТОРАЯ, ПОВЕСТВУЮЩАЯ О ТОМ,  
КАК СДЕЛАТЬ ПРОЧНЫМ ПОТОЛОК ИЗ НЕБОЛЬШИХ КАМНЕЙ



зантийское толкование веры. Обычно эта конструкция существует не сама по себе, а встроена в квадратное или прямоугольное здание (тогда она называется *вписанный крест*). Образовавшиеся по углам пространства можно перекрыть крестовыми сводами (пониженными или той же высоты), половинками крестовых сводов или такими же, только меньших размеров, куполами на парусах и барабанами. В последнем случае получится так популярный в России пятиглавый храм. Интересно, что крестово-купольная система в принципе позволяет обходиться без сплошных стен. Основную нагрузку несут на себе свободностоящие столпы внутри здания и встроенные в наружные стены опоры. Можно сказать, что, если бы понадобилось, церкви в России тоже могли быть украшены огромными витражами.

Нетрудно заметить, что православные храмы менее вытянуты вдоль главной оси, чем католические базилики, хотя в обоих случаях пространство делится на нефы. Это следствие двух различных литургических концепций: у католиков — торжественное шествие; у православных — молитвенное предстояние. По той же причине первоначально низкая (вроде перил) алтарная преграда на Западе осталась прежней, зато в России постепенно развилась в высокую стену иконостаса, перед которой стоят простые прихожане, в то время как клирики священнодействуют за Царскими вратами.

Искусство выкладывать арки и своды развивалось тысячелетиями, но оборвалось очень резко — в XX веке, с повсеместным внедрением новых строительных технологий. Криволинейные конструкции, разумеется, применяются и сейчас, но теперь они редко выкладываются из клино-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

В России купола, естественно, тоже строили, но не такие огромные, как в Европе. Выражение идеи соборности возлагалось на храм в целом со всей его сложной символической программой. Купол на парусах, где изображены четыре евангелиста, — центр крестово-купольной системы.



*Фотография:  
Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 2.36. Церковь  
Ильи Пророка.  
Центральный  
купол.  
1647–1650 гг.  
Ярославль, Россия*

видных камней. Гораздо проще отлить нужную форму, уложив арматуру в опалубку. Впрочем, купол из железобетона все же остается куполом, наделенным прежним коварством сил бокового распора и тем же символическим потенциалом. Компьютерные программы, помогающие рассчитывать прочность плоских конструкций, и сегодня не применимы там, где проектируются арочные очертания, и архитектор (чаще инженер), забывший об этом, рискует жизнями посетителей своих построек. В то же время и для нас, людей третьего тысячелетия, своды и купола, из каких бы современных материалов они ни были сделаны, остаются прообразом «небесной сферы», защищающей, укрывающей, собирающей и объединяющей.

### III. Масса, пространство и другие формальные категории

Книга третья, рассказывающая о чувствах,  
пробуждаемых в нас зодчеством

В первой книге, да и отчасти во второй мы говорили преимущественно о языке архитектуры. Как будто само здание или его автор что-то хотят нам сказать. Однако в искусстве, как в любви, слов недостаточно. Нужны чувства.

Архитектура — посредник между нами и неохватной природной средой. Человеческое тело слишком мало, чтобы быть сомасштабным природным просторам. А здание — удобный медиатор. Мы чувствуем его размеры, так как оно построено для нас. Когда оно встраивается в пейзаж, то дает нам меру отсчета и мы, люди, уже не выглядим песчинками, затерянными в огромном пространстве. То, что мы видим — от горизонта до горизонта, — становится постижимым, вмещается в сознание и в чувства.



Архитектура стоит... Она для того и придумана, чтобы быть поставленной на землю. Иногда, когда имеешь дело с искусством, стоит почувствовать то, что и так кажется очевидным.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 3.1. Замок Азэ-лэ-Ридо. 1510 г.  
Франция

Архитектура — всегда чудо. Как возникает здание — такое большое, собранное из неподъемных материалов, но точно сделанное, с прямыми, отточенными, как лезвие, гранями, строго вертикальное, не рассыпающееся под собственной тяжестью? (Тут надо бы сделать множество отступлений и оговорок, начав с Пизанской башни, всегда первой проходящей на ум; но что уж действительно подтверждает правило, так это такое исключение, как наклонившиеся колокольни.)

Архитектура всегда поставлена, что бы ни замыслили архитекторы: она стоит, давит на грунт, врыта в землю. Ее не сдвинешь запросто, не

покачнешь. И это добавляет нам уверенности в незыблемости основ бытия.

Век даже временной постройки обычно сравним с веком человеческой жизни. Дворцы и храмы строят на века. Увековечение — неотъемлемый атрибут архитектуры как искусства.

Архитектура — это кристалл. Чистая архитектура — это кристалл, когда она чиста, она чиста, как кристалл, волшебна, замкнута, исключительна, автономна, непорочна, неразрушаема, абсолютна, закончена, как кристалл. Она может быть кубом, параллелепипедом, обелиском, башней — это все замкнутые формы, которые стоят. Архитектура отвергает незаконченные формы (сфера — форма нескончаемая, она катится, но не стоит, она не имеет ни начала, ни конца). Архитектура начинается и кончается. Архитектура стоит.

*Джо Понти. Любите архитектуру*

Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. С. 433–434.

Ученые полагают, что, как всякое тело, архитектура пробуждает в нас самые глубинные инстинкты — ассимиляционные и эротические, когда хочется обнять, объять умом и обладать. (В отношении последнего: кто ж откажется? Как, однако, научно обоснованно сидит в подсознании тяга к лишним квадратным метрам.)

Так или иначе, но архитектуру надо трогать. Это не только оптическое, но и осязательное (гаптическое) искусство. Тактильные ощущения необходимы и в скульптуре, где нужно на кончиках пальцев ощущать мельчайшие флуктуации поверхности, и в прикладном искусстве, где мало любоваться предметом, но важно взять его в руки, почувствовать тяжесть фарфоровой массы, увесистость серебра или хрупкость резного стекла. Да и живописное произведение хорошо рассматривать, держа за подрамник и видя на загнутых кромках структуру холста и оттенок грунта. Такое, увы, доступно лишь музейным работникам, а также коллекционерам — в обоих случаях людям, посвятившим искусству значительную часть своей жизни. Архитектура в этом смысле гораздо демократичнее. Только в очень редких случаях (как, например, на афинском Акрополе, где запрещено заходить за канаты) простой смертный лишен возможности дотронуться до исторического здания. Обычно же любой человек может почувствовать теплоту ракушечника, нагретого солнцем Адриатики, прохладу питерского гранита, нежную гладь полированного мрамора, шершавость известковой штукатурки, серебристую волну деревянного сруба и сетку швов кирпичной кладки. Архитектуру надо оглаживать всей ладонью (это немного интимно), как близкое существо,

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Архитектура — кристалл. Хрустальный собор — протестантский храм в городе Гарден-Гров недалеко от Лос-Анджелеса, принадлежит Реформаторской церкви, с 1955 г. возглавляемой пастором Робертом Шуллером. Стены стеклянные, однако скрывают тайны богатейшей общины не хуже каменной крепости.



*Фотография: Prayitno / Thank you for (4 millions +) views*

© 2012 Prayitno / Thank you for (4 millions +) views / flickr/ CC-BY-2.0 / Desaturated and straightened from original

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/prayitnophotography/9246493676> (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 3.2. Хрустальный собор. Архитектор Филипп Джонсон. 1980 г. Гарден-Гров, США*

одновременно в движении чувствуя пол — звонкий камень или скрипучий паркет, — отдаваясь ритму и шагу лестниц, парадных и черных, торговых, спускающихся в лавки, и боевых, ведущих на крепостные стены. При каждом вашем касании и шаге древнее здание делится главным своим достоянием — приобщенностью к временам и событиям, случившимся так давно, что, не будь архитектуры, никто и не поверил бы, что они действительно были. Пожалуй, не нужно лишь трогать стекло. Безупречная гладь современных офисных зданий — овеществленный мираж, идеал, что-то родственное возвышенной мечте о совершенном. Потому не стоит касаться ее руками.

## ПРОСТРАНСТВО

Уже немало сказано об архитектуре на этих страницах: о стоечно-балочной системе и об ордере; об арках, сводах и куполах; о глубинных инстинктах, пробуждаемых в нас ее телесной сутью. Однако все это касается лишь половины искусства зодчества, одной из двух ипостасей.

Еще первобытные люди, вселяясь в созданную самой природой пещеру или, за неимением таковой, строя простейшую изгородь вокруг ковра и сооружая навес, не только защищались от внешних воздействий, дождя, снега и саблезубых тигров, но и занимали, огораживали, «приватизировали» какую-то часть пустоты, необходимую для сравнительно

комфортного и безопасного существования. Это выделенное человеком пространство, будучи совершенно ничем не заполненным, тем не менее обладает рядом принципиальных характеристик. Прежде всего, в нем наверняка имеется самое главное место — то, где разведен огонь. Кроме того, там незримо намечена ось композиции — от входа к очагу.



Фотография из архива: Northern Territory Library

Источник: <http://www.territorystories.nt.gov.au/handle/10070/2702> (последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 3.3. Австралийские аборигены перед своим жилищем. 1930-е гг.

Очень скоро выяснится, что именно сюда, к собравшимся вокруг огня людям, стремятся духи и души умерших предков, тотемных животных и стихийных сил природы. Одни настроены дружелюбно, таких стоит приветить и завлечь к себе; других же лучше держать на расстоянии. Поэтому внутри этой осваиваемой пустоты следует устроить особые места, сакральные, маленькие обиталища потусторонних сил, пришельцев из иного мира. Там расположатся священные предметы: куклы-идолы или макеты жилищ в виде маленьких хижин, удобных для бестелесного обитания. С внешней же стороны на ограду необходимо навесить особые приспособления, отпугивающие злые силы: заговоренные амулеты и страшные маски. Так на просторах природного мира появятся выделенные зоны. Огороженная часть будет отличаться от внешней не только защищенностью от непогоды и хищников, но и очищенностью от злых духов. Более того, в ней образуются особые священные места, требующие почитания и ритуального поведения. (Потом, много позже, спустя тысячелетия, мудрецы осознают и величие пустоты как таковой, ее непостижимость, иррациональность, а значит — божественность. Тогда появятся храмы, где поклоняются абсолютной пустоте, обитающей в пещере или в темном зале.)

Огороженная пустота и есть вторая ипостась архитектуры, ничуть не менее важная, чем первая. Теоретики зодчества называют части данного двуединства *массой* и *пространством*. Как и во всякой теории, здесь есть точки отсчета и предельные значения, что-то вроде абсолютного нуля или идеального газа. Так, существуют сооружения, традиционно причисляемые к архитектуре, в которых вообще не предусмотрено внутреннее пространство. Гегель в «Лекциях по эстетике» называл их неорганической пластикой, то есть скульптурой, не подражающей фор-

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Хотя в недрах пирамид устроены погребальные камеры, тайные ходы и ловушки, историками архитектуры они рассматриваются как пример чистой массы.



*Фотография: Ricardo Liberato*  
© 2006 Ricardo Liberato / Wikimedia Commons / CC BY-SA 2.0

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:All\\_Gizah\\_Pyramids-3.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:All_Gizah_Pyramids-3.jpg)  
(последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 3.4. Великие пирамиды в Гизе.  
Египет. XXVI век до н.э.*

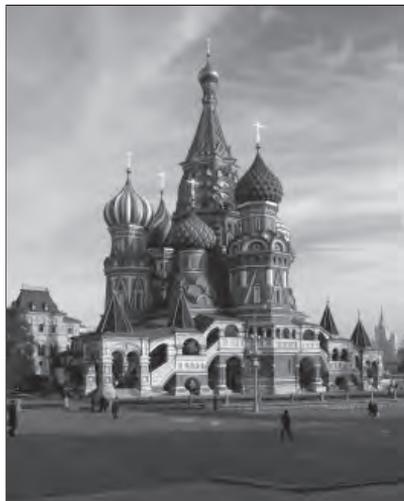
мам живой природы или телу человека. Прежде всего это обелиски, ступы и стелы. Некоторые включают в этот ряд и лингамы, хотя достаточно спорно называть их пластику неорганической (поскольку данная книга не является сугубо научной, мы скромно оставим читателю самому вникнуть в суть этой проблемы). С определенными оговорками в качестве примеров можно использовать и египетские пирамиды. Размеры внутренних пространств погребальных камер и проходов к ним очень скромны, а тайные помещения не предназначены для посещений. Зато массы вокруг огромны и в художественном, и в физическом смысле.

Обратный случай (по Гегелю, «негативная архитектура» или «отрицательное зодчество») — это прежде всего пещера, особенно если она выкопана, выдолблена людьми, а не создана природными силами. Пещерные храмы хорошо подходят на данную роль. Впрочем, во времена, когда эти теории разрабатывались особенно активно, еще не было самого лучшего примера — подземных станций метро, особенно московских, однозальных, состоящих лишь из архитектурно оформленного пространства. Они созданы в толще земли, однако в художественном смысле свободны от того, что теоретики архитектуры называют массой.

...Четыре фасада дома, церкви, дворца образуют лишь шкатулку, в которой заключено архитектурное сокровище. Это может быть шкатулка тонкой работы, искусно разукрашенная, с богатой резьбой, это может быть шедевр, но шкатулка остается шкатулкой... Никому не приходит в голову смешивать ценность коробки с ценностью ее содержимого. В каждом здании вместительность — это коробка, образуемая стенами, а содержимое — это внутреннее пространство.

*Бруно Дзеви. Уметь видеть архитектуру*

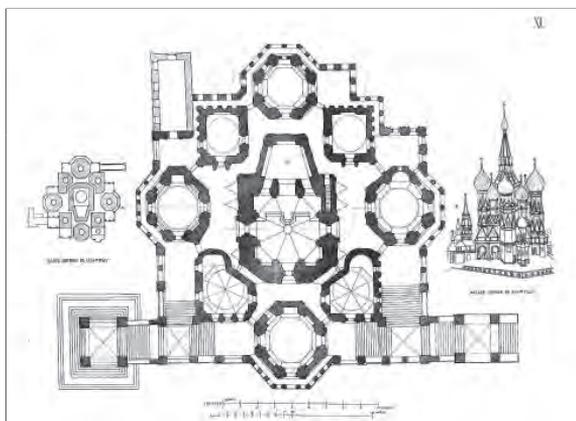
Цит. по: Мастера архитектуры об архитектуре... С. 466–467.



Собор Покрова Богородицы «что на Рву» тоже в своем роде пример «неорганической пластики». Конечно, внутренние пространства в нем, как и в любом православном храме, есть. Однако главной целью зодчих было сделать собор алтарем большего «храма» — всей Красной площади.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.5. Собор Покрова Пресвятой Богородицы «что на Рву» (собор Василия Блаженного). 1555–1561 гг. Москва, Россия*



*Чертеж: Ф.Ф. Рихтер*

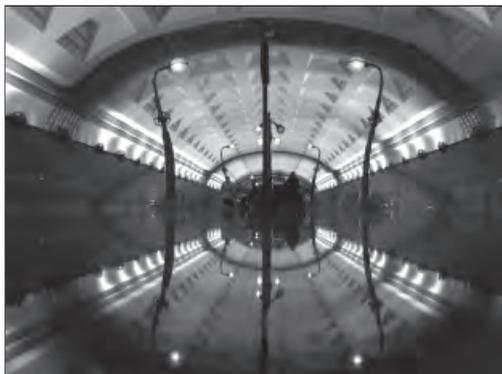
*Источник: Рихтер Ф.Ф. Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах, разрезах, с замечательнейшими деталями украшений каменной высеки и живописи. Альбом планов, разрезов, фасадов. М.: Хромофотография Г. Кирстена, 1850–1856. Табл. XI.*

*Рис. 3.6. Собор Покрова Пресвятой Богородицы «что на Рву» (собор Василия Блаженного). План. 1555–1561 гг. Москва, Россия*

Попробуем прочувствовать пространство подобной станции, то есть проведем почти чистый мыслительный эксперимент. Аморфна ли такая пустота? Прежде всего, она — след, негативный отпечаток действий машин и механизмов, изымавших породу. Но она же является и следом мысли проектировщика, и информацией о функциональном назначении сооружения. Понятно, что данное пространство вытянуто в длину в соответствии с физическими очертаниями станции. Но это не все. В пустоте, как ни странно, есть внутренняя энергия, ориентированный заряд. Она вторит реальным и потенциальным движениям пассажиров и поездов

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

(к порталам тоннелей и полюсам входов-выходов), а также физическим жестам, взглядам и чисто ментальным устремлениям. Можно сказать, что пространство архитектуры похоже на магнитное поле в школьном опыте: его не видно, но оно есть, и металлические опилки готовы показать пунктиры силовых линий, простых или сложных, прямых или закрученных в изощренные криватуры. В реальном здании опилки не помогут, но художественное поле существует. Дело архитектора — предчувствовать его направления, выразить их, управлять ими, используя богатый арсенал искусства зодчества. Дело зрителя — включить художественное чувство, настроить глаз и что-то еще, неведомый орган, связанный с такой известной, очевидно существующей, не дешевой, если ее продавать, но совершенно неосязаемой субстанцией, как душа.



Подземные вестибюли метро — типичный пример в чистом виде пространственной «негативной» архитектуры.

Фотография: Eugeny1988

© 2008 Eugeny1988 / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slavyanskiy\\_bulvar\\_station.JPG?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slavyanskiy_bulvar_station.JPG?uselang=ru) (последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 3.7. Станция метро «Славянский бульвар». Архитекторы В. Волович, С. Меженина, Д. Хохлов. Инженер-конструктор Т. Шургая. 2008 г. Москва, Россия

Теперь продолжим наш умозрительный опыт. Представим, что нам как архитекторам поручили создать необычную станцию метро — исключительно пересадочную, где торцы закрыты и никаких входов-выходов нет. Просто пассажиры должны выйти из одного поезда и пересест в другой, на противоположной стороне платформы. Оставим ли мы пространство продольно ориентированным, но упирающимся в глухие стены? Или стоит попробовать подчеркнуть поперечное направление, путь от вагона к вагону? Средства могут быть разными. Скорее всего, подойдут мощные *подпружные* (подпирающие) арки под общим *коробовым* (как бы приплюснутым сверху) сводом. Но можно применить и членение перекрытий на ряд отдельных конструкций, скажем крестовых или *вспарушённых* сводов, или выделить нужное нам направление просто рисунком пола платформы. В принципе, допустимо и все оста-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

вить как есть, только заменить торцевые стены полукруглыми нишами-эдикулами, закручивающими пространство, разворачивающими его и закольцовывающими в огромном динамичном эллипсе, незримо струящемся между краями платформы. Как видим, энергии пространства управляемы, и человек творческий, в данном случае архитектор, может пользоваться ими примерно как композитор нотами, а художник красками. Все остальное — вопрос таланта, от которого зависит, получится ли в результате попсовая песенка, дилетантская картинка, или родится настоящее произведение искусства, достойное остаться в истории.

Предыдущий абзац вывел нас к знаменитой формуле: «Архитектура — застывшая музыка». Видимо, ее не избежать в любом разговоре о сути зодчества. Это крылатое выражение родилось в далекую романтическую эпоху, когда изрядно поднадоела гармония классики, «благородная красота и спокойное величие» (И. Винкельман) античных построек и стало модным любоваться «художественной волей» и нордическим гением готических соборов. Однако с точки зрения современного ценителя искусства архитектуры, для которого весь XX век — это история постижения ценности второй ипостаси, то есть пространства, выдающимся немцам Гёте, Шеллингу, Шлегелю, а также менее знаменитому Йозефу Гёррессу не стоило спорить за честь авторства этой метафоры. Архитектура, может быть, и музыка, но вовсе не застывшая. Камни не пляшут, но пространство останется мертвым только в самой бездарной постройке. Оно живо там, где есть живой зритель, и в каждом здании у него собственные манеры и собственная линия поведения.



Пространство может «клубиться»,  
как дым от ладана.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.8. Свято-Владимирский собор.  
Архитекторы Иван Штрот, Павел Спарро,  
Александр Беретти, Рудольф Бернгард,  
Владимир Николаев, Адриан Прахов.  
Строительство завершено в 1882 г.  
Киев, Украина*

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Так, различия в литургических концепциях католической базилики и центрического в плане православного храма, о которых мы говорили в предыдущей главе, прежде всего касаются пространственных характеристик. В первом случае пространство динамично, его течение направлено вдоль нефов. В храме же византийского обряда перед стеной иконостаса оно статично, но не безжизненно, а наполнено скрытой энергией: закручивается в абсидах, торжественно поднимается вверх и, можно сказать, клубится там вместе с дымом от воска и ладана. Впрочем, пространство может и ниспадать, растекаясь по плоскости, в залах низких, но широких, уходя в полумглу за рядами колонн под невысокими сводами, как это можно видеть во многих мечетях.

Бысть же та церковь чюдна велми величеством и высотой и светлостью и звонкостью и пространством; такова же прежде того не бывала на Руси, опричь Владимирскія церкви; а мастер Аристотель.

Воскресенская и Никоновская летописи. XVI век

Цит. по: *Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.) // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М.: Наука, 1978. С. 284.*



В готическом храме пространство стремительно возносится вверх.

Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 3.9. Собор Сен-Гатьен. Тур, Франция. XIII–XVI века

Технологии XX века дали архитектурным пространствам разгуляться во всю ширь почти ничем не ограниченных возможностей современных конструкций. Однако они породили не только просторы крытых стадионов, но и новые виды компактных решений. Сталь и железобетон сделали допустимой так называемую свободную планировку, когда

Интерьер Мескиты — мечети в Кордове — пример «растекающегося» пространства. Среди нескончаемого леса колонн, позаимствованных из более ранних сооружений, можно реально потерять ориентацию и заблудиться. В то же время здесь присутствует и другой художественный эффект. Двойные арки, раскрашенные расходящимися веером полосами, создают ощущение необычайной легкости, вспарушённости несущих конструкций. Пространство распространяется преимущественно по горизонтали, однако есть движение и вдоль вертикальной оси. В 1523 г. кардинал Алонсо добился у короля Карла V разрешения встроить в сердце здания христианскую базилику. Увидев результат — рядовой храм в ренессансном стиле, — испанский монарх пожалел о своем решении. Как гласит предание, он сказал: «Вы построили то, что можно построить где угодно, и разрушили то, что было единственным в мире». «Первая очередь» построена по повелению эмира Абд ар-Рахмана I в 784 г.; последние работы выполнены в 987 г.



Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 3.10. Месquita (соборная мечеть). 784–987 гг. Кордова, Испания

можно не строить несущие стены, а просто разместить между полом и потолком отдельные перегородки, прямые или криволинейные, свободностоящие и не связанные друг с другом. Такой прием дает совершенно особый эффект: помещения на этаже слиты в единое целое, хотя то, что делается в одном из них, не просматривается из соседних. Пространство плавно перетекает из отсека в отсек, не будучи необратимо расчлененным и распавшимся на независимые от целого части.

Разумеется, в поведении — *игре* — пространства может быть множество нюансов. Например, помимо продольной, допустима и поперечная ориентация, движение вширь относительно главной оси. А сложные пространственные композиции имеет смысл разделять на два основных вида — *divisio* («деление» в переводе с латыни) и *additio* («добавление», соответственно), учено поименованные так выдающимся отечественным искусствоведом Борисом Виппером (1888–1967). Только что рассмотренные нами современные «перетекающие» пространства — очевидный при-

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

мер первого подхода, деления целого. Классическая дворцовая анфилада, хотя и воспринимается как нечто единое при открытых дверях, конечно же, результат добавления, суммирования помещений.

Свободный план и открытое вовне, плавно перетекающее от помещения к помещению пространство.



Фотография: Hans Peter Schaefer  
© 2000 Hans Peter Schaefer / Wikimedia  
Commons / CC BY-SA 3.0

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona\\_mies\\_v\\_d\\_rohe\\_pavillon\\_weltausstellung1999\\_03.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barcelona_mies_v_d_rohe_pavillon_weltausstellung1999_03.jpg)  
(последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 3.11. Павильон Германии на международной выставке в Барселоне (Exposició Internacional de Barcelona). Архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ. 1929 г. Испания

А вот еще одна широко известная тонкость: достаточно поменять крещатые (то есть имеющие в плане форму креста) опоры православного храма на круглые колонны, как разделенное на отдельные ячейки пространство превратится в единый величественный зал, объединяющий паству и нивелирующий (совсем чуть-чуть, конечно) сословные различия. В сторону третьего измерения (в движении в высоту) пространство тоже действует по-разному, и зрителю вовсе не обязательно чувствовать себя лишь песчинкой у подножия грандиозного сооружения, чьи перекрытия скорее ближе к небу, чем к земле. Подъем на внутренний балкон или на хоры может подарить невыразимое чувство парения, почти физическое ощущение невесомости, желание отдаться воздуху и свету — полноправным участникам мистерии зодчества.

Что еще роднит зодчество с творчеством композитора? Пространство, как и музыка, нуждается в сопереживании. Оно несет в себе тайну и полно интриг. Даже в простейшем по форме круглом купольном зале, где так легко охватить быстрым взглядом весь интерьер, нет смысловой пустоты; пространство неясно и неоднозначно, оно наполнено покоем и чувством гармонии, чем и делится щедро с любым чутким зрителем. А уж какие представления готовы развернуться перед тем, кто окажется в многонефном храме, кто направит свой взгляд сквозь ряды арок и сводов, от затененных глубин мраморных гробниц на роскошные капеллы противоположной стены, прячущиеся за ниспадающими кулисами ярко-

Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись от созерцания входа, проникает в самый храм, то какой же радости и волнения и страха он исполняется! Как если бы взойдя на самое небо без чьей-либо откуда-то помощи, и как звездами осиянный многообразными и отовсюду являющимися красотами, он весь будет поражен. Кажется же, что все вокруг находится в исступлении, в экстагическом движении и вращается сам храм.

*Фотий, Патриарх Константинопольский. Гомилия 10.  
На освящение церкви Богоматери Фаросской  
Большого императорского дворца, 864 г.*

Цит. по: *Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликвариум как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. М.: Северный паломник, 2005. С. 103.*



Применение круглых опор создает эффект единого зального пространства.

*Рисунок: К. Рихау*

*Источник: Снегирёв И.М. Успенский собор в Москве. М.: Издание Николая Мартынова, 1856.*

*Рис. 3.12. Успенский собор Московского Кремля. Архитектор Аристотель Фиораванти. 1475–1479 гг. Москва, Россия*

го света, льющегося сверху сквозь окна подкупольных барабанов!.. Какие тайны сулят открыть манящие куда-то ввысь винтовые лестницы!.. Какая мистика может быть скрыта в простом повороте длинного коридора, ведущего в приватные покои, подальше от парадных залов дворца... И, наконец, можно, выйдя из храма, последовать за игриво ускользающим пространством по кривым и узким средневековым улочкам, пока не волеется оно в другое, большее, заполняющее внезапно открывшуюся старинную площадь или не устремится вниз, по щербатой каменной лестнице, к крепостным воротам, отделяющим город от внешних просторов.

Остановимся, чтобы вдруг вспомнить, что у архитектуры есть и еще одна, третья ипостась — внешнее пространство. Но сначала — малень-

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Мавзолей-мечеть построен по приказу потомка Тамерлана — императора Великих Моголов Шах-Джахана в память о жене Мумтаз-Махал, умершей при родах. Император планировал возвести для себя отдельную гробницу на другом берегу реки Джамна — такую же, только черную. Однако, свергнутый собственным сыном, не смог завершить задуманное и после нескольких лет заточения был похоронен рядом с любимой супругой. Помимо прочих достоинств, это здание является примером творческой работы с особым пространством, не внешним и не внутренним. Стройные минареты отмечают незримые границы, внутри которых пространство как будто концентрируется, образуя особую художественную среду. Здесь важную роль играют айваны — сводчатые ниши на поверхности стены, делающие здание «проницаемым», одновременно открытым вовне и пропускающим взгляд в собственные недра.



*Фотография: Arian Zwegers*

© 2008 Arian Zwegers / flickr / CC-BY-2.0 /  
Desaturated from original

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/azwegers/6310488314/> (последнее обращение 6 декабря 2014).*

Рис. 3.13. Тадж-Махал. Архитектор Устад-Иса (предположительно).  
1632–1653 гг. Агра, Индия



Террористы 11 сентября 2001 г. уничтожили здания Всемирного торгового центра в Нью-Йорке и находившихся там людей, а также разрушили интереснейший пример работы архитектора с внешним пространством. Оно как будто протягивалось в узкую щель между двумя башнями, чтобы затем вернуться к зрителю, обтекая объемы с двух внешних сторон.

*Фотография: Jeffmock*

© 2001 Jeffmock / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:World\\_Trade\\_Center,\\_New\\_York\\_City\\_-\\_aerial\\_view\\_%28March\\_2001%29.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:World_Trade_Center,_New_York_City_-_aerial_view_%28March_2001%29.jpg) (последнее обращение 6 декабря 2014).*

Рис. 3.14. Всемирный торговый центр. Архитектор Минору Ямасаки.  
Открыт в 1973 г. Нью-Йорк, США

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.**  
**СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

кий фокус. Возьмем фотографию — любой красивый пейзаж; скажем, вид с холма на дальний лес или на реку и цепочку гор на другом берегу. В принципе, все, что угодно. Теперь обведем ее рамой, изобразим переплеты — будто смотрим в окно. Вот мы и завоевали кусочек природы, сделали его частью архитектурного проекта. Выделили границами и дали направление оси — вдаль от окна.

Не обязательно что-либо строить в красивом месте.  
Достаточно «обрамить» эффектный пейзаж, сделав видом из окна, чтобы он стал частью замысла зодчего.



Рис. 3.15. Природа сама по себе и как часть архитектурного образа

Вообще, многое из того, что человек научился делать с внутренним пространством, можно осуществить и во внешнем. Вот, для примера, бескрайняя степь, еще и в пасмурную погоду, чтобы даже тени от солнца не давали никаких ориентиров. Вполне аморфная плоскость, лишь ветер волнует ковыль, напоминая, что в мире есть направления. Но появилась дорога (наверное, здесь она называется «шлях»), и пространство степи обрело ориентацию. Потом мы пришли к перекрестку дорог. Это центр. И не только топологический, но, возможно, и судьбоносный. Вроде всегда сворачивал налево без последствий, а в этот раз оказалось, что «женату быть». И осталось неизвестным, что, если бы пошел направо, «коня потерял». Кстати, как всем известно, именно на перекрестке *сами знаете кто* готов купить у вас душу, нужно лишь дождаться полуночи.

Символический центр в степи можно отметить и по-другому, правда, тоже не без обращения к потусторонним силам; например, насыпав курган над могилой вождя, чтобы и в ином мире мог он пользоваться погребенными вместе с ним конями, оружием и женщинами; или установив что-нибудь вертикально: обелиск, каменную бабу, тот же лингам, наконечник. Заодно, указывая в небо, они добавят в нашу систему координат и третье измерение.

Закрывая на время тему тонких миров, отметим, что внешнее пространство не обязательно нуждается в огораживании, чтобы отметить

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ



границы сакральной территории. Иногда достаточно поставить ворота, но не строить забор — и так будет ясно, куда не стоит заходить, не будучи посвященным и не став участником специального ритуала.

Понятно, что все три ипостаси архитектуры (внешнее пространство, внутреннее пространство и масса) не существуют сами по себе, но активно взаимодействуют друг с другом. На примере античного периптера мы уже видели, что здание может быть целиком обращено наружу, «раскрываться» вовне, будто сквозь колоннады, между вибрациями каннелюр, исходят невидимые лучи, пронизывающие окружающие просторы. Внутренние помещения имеются, они важны, в них скрыты сокровища и скульптуры богов, однако их художественная роль незначительна. Все главное происходит во внешнем мире, по сути — в огромном храме, по отношению к которому сакральная постройка является лишь алтарем, местом, предназначенным для жертвоприношений. Духи повсюду, боги-



*Фотография: Bong Grit*

© 2005 Bong Grit / flickr / CC BY-ND 2.0/ Desaturated from original

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/bonguri/110728787> (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 3.17. Тории (ворота) внутреннего святилища Наику синтоистского комплекса Исэ-дзингу. Основан в VII веке. Исэ, Япония*

олимпийцы вольны появляться где им вздумается. Пантеизм, одним словом. Прихожанам такого храма поэтому нет смысла укрываться под крышей. Можно сказать, что масса сакрального здания организует для них прежде всего внешнее пространство.

Противоположный пример мы находим в Италии, где строилось много базилик, прекрасных внутри, но снаружи больше похожих на фабричные здания. Внешний вид был не столь важен, как, впрочем, и все, что его окружало, — тварный мир, обреченный погибнуть в день Страшного суда. Зато внутренние помещения, говоря современным языком, представляли собой макет Града небесного, Иерусалима из Апокалипсиса, куда в будущем должны переселиться души праведников (мы еще обсудим это подробнее в пятой главе). Попавший внутрь оказывался в огромных просторных помещениях, залитых светом и богато украшенных. Со временем к такой базилике мог быть приставлен роскошный фасад — если у прихожан появлялись финансовые возможности. Если же положение не позволяло, то голые стены снаружи так и оставались навечно выставленными на всеобщее обозрение, что никого особо не беспокоило.

Стоит ли говорить, что внутреннее и внешнее пространства отделены друг от друга материальной преградой, проще говоря — стеной? Констатируя это, мы, в общем, уподобляемся господину Журдену из пьесы Мольера «Мещанин во дворянстве», внезапно открывшему, что он разговаривает прозой. Однако и в таком очевидном деле теории архитектуры находят свои тонкости. Наверное, самая изощренная мысль — подмеченная выдающимся советским теоретиком 1920-х гг. А. Габричевским (1891–1968) неоднозначная роль стены по отношению к внутреннему пространству. Стена, во-первых, отмечает, до каких границ это простран-

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ



«Обманывающий» фасад: на самом деле за ним не три, как можно было бы подумать, считая входные порталы, а целых пять нефов.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.18. Собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам-де-Пари). Строительство началось в 1163 г.; фасад возведен после 1200 г. Париж, Франция*

ство, собственно, распространяется, тем самым как бы помогая его движению. Однако она же и противодействует этим устремлениям, властно тормозит их: волны динамичной пустоты разбиваются о стены здания, как о скалистый берег.

У стены вообще двойная эстетическая роль. С одной стороны, она предстает перед нами двухмерной плоскостью, которую мы вольны оставить целостной и гладкой или зрительно разбить, расчленив и украсить декором. Часто такая стена — талантливый рассказчик. Даже примитивный фасад типовой панельной многоэтажки, скорее всего, расскажет нам о числе этажей и о количестве подъездов. Наружный облик дворца подскажет расположение парадных залов и намекнет на то, где скрыты частные покои. Западная стена православного храма укажет на нефы: центральный ведет к алтарю, левый — к жертвеннику, а правый — к дьяконнику. Ее же горизонтальные членения подскажут местонахождение теплой зимней церкви и просторов неотапливаемой летней. Впрочем, стена умеет и хранить тайны. Всякая крепость скрывает свое внутреннее устройство. Так же скрытна и зеркальная гладь современного офисного здания, настоящего «черного ящика», свято хранящего технологические секреты и тайны финансовых потоков.

Однако, с другой стороны, стена трехмерна, она и есть масса. Ощутить это помогают проемы — окна и двери, чьи откосы честно демонстрируют ее толщину. В сущности, именно проем обычно делает стену не просто конструктивным элементом, а частью архитектурного образа. Стена оживает, если на ней появляются окна. Вообще наличие двери или окна — демонстрация воли зодчего: здесь я пропускаю (не важно что — людей, машины, звук или свет), а здесь запрещаю всякое перемещение.



Крепостная стена. Безмолвная непроницаемая поверхность. Защищает не только от пушечных ядер и стрел, но и от неприятельских взглядов.

*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 3.19. Алькасаба — крепость комплекса Альгамбра. Гранада, Испания. XIII–XV века*

Проемы в стене — первое средство связать внутреннее и внешнее пространства. И не только возможностью войти внутрь или выйти на волю. Движение пространства, начавшись в помещении, может, получив ускорение, вырваться наружу — сквозь окна и двери, сквозь колоннады портиков и пропилей, перетечь через балюстрады балконов, террас и лоджий. Более того, Габричевский (и, возможно, он не первый) говорил о давлении внутреннего пространства, о его стремлении прорваться наружу, заметном даже извне здания. «Здание “глядит” своими окнами», — говорим мы порой, как дети, подсознательно чувствуя этот эффект.



Пространство, начав свое движение в помещении, может, минуя проем и переливаясь через балюстраду балкона, вырваться наружу.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.20. Палаццо дель Капитанио. Архитектор Андреа Палладио. 1571 г. Виченца, Италия*

Понятно, что пространство в эстетическом смысле существует только тогда, когда его формирует масса. Если вдуматься, эта тема очень слабо проработана искусствоведами. Обычно прежде всего называют наших старых знакомых — свет и ритм. Что касается последнего, то помимо уже известного нам по первой главе простого метрического ряда, основанного на множественном повторении одинаковых элементов (чаще всего — колонн), существуют и более сложные ритмические системы, подразумевающие субординацию, подчиненность одних деталей другим. Напри-

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

мер, в центре промежутка между большими спаренными пилястрами помещается крупное окно, обрамленное миниатюрным ордером из двух колонок под треугольным фронтоном, а с двух сторон от него — окна поменьше, увенчанные лучковыми *сандриками* (фронтончики над окнами, вроде неполного наличника). Многократное повторение такой системы вдоль фасада задаст взгляду, а с ним и восприятию пространства, сложный ритм, подобный движению в танце (в отличие от виртуальной «маршировки» вдоль простой колоннады). При этом преобладание горизонтальных членений — цоколей, фриз и карнизов — прижмет здание, а с ним и его пространственные ипостаси к земле, заставит стелиться вдоль

Горизонтальные членения уводят взгляд в перспективу, линия железобетонной «волны» задает движение от перронов к выходу в город. С практической точки зрения эти же ребра обеспечивают жесткость конструкции.



*Фотография:*  
Сергей Кавтарадзе

*Рис. 3.21.* Здание вокзала Термини. Архитекторы А. Вителлоцци, Л. Калини, М. Кастелацци и др. 1948–1950 гг. Рим, Италия



Доминирование вертикальных линий делает здание устремленным вверх, к небу.

*Фотография:* Сергей Кавтарадзе

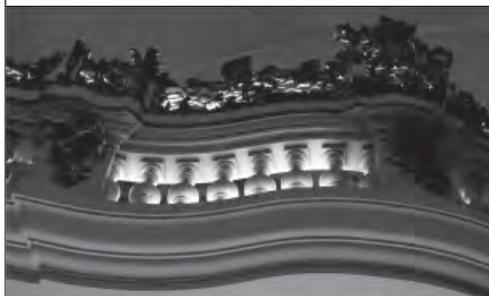
*Рис. 3.22.* Собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам-де-Пари). Боковой фасад. Строительство началось в 1163 г. Париж, Франция

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

горизонта. Наоборот, доминирование вертикальных линий придаст архитектуре устремленность вверх, к небу (для кого-то — к Богу, для кого-то — к светлому будущему прогрессивного человечества).

Трудно представить взаимодействие массы с пространством в отсутствие света. В сущности, именно он наполняет огороженную строительными материалами пустоту, и его характер во многом определяет на строение, не говоря уже о том, что именно свет, а также образованные им тени сообщают нашему глазу информацию о пластических характеристиках формы.

Свет, падающий на детали сзади, подчеркивает пластическую лепку формы.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.23. Доминиканский костел. Балюстрада хоров. Архитекторы Ян де Витте, Мартин Урбаник, скульпторы Антон Осинский и Себастьян Фесингер. 1745–1764 гг. Львов, Украина*



Создать в храме таинственный полумрак и настроить на соответствующий лад прихожан тоже задача архитектора. В этом случае источниками света могут стать не только узкие окошки под сводами или огоньки негасимых лампад, но и золотофонные мозаики, где в кубики смальты запаяны чешуйки золотой фольги. Мерцание отраженного в них пламени становится наглядной демонстрацией учения о Божественном свете, неиссякаемом источнике Блага, щедро изливаемом Творцом на этот мир.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.24. Церковь Санта-Мария-ин-Трастевере. Мозаики абсиды. 1140 г. Рим, Италия*

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ



Частый ряд окон над опорным кольцом знаменитого храма, пропуская сквозь себя лавину света, создавал эффект парения, зависания купола над молящимися без всякой опоры.

*Фотография: Алексей Лидов*

*Рис. 3.25. Храм Святой Софии Константинопольской. Архитекторы Исидор Милетский и Анфимий Тралльский. 532–537 гг. Стамбул, Турция*

В проблеме естественного света самое важное значение имеет распределение источников света. И объем пространства, и его эмоциональное выражение радикальным образом меняются в зависимости от того, высоко или низко расположены источники света, помещены ли они позади зрителя, или свет падает ему прямо в глаза. Чем выше подняты источники света (в особенности если при этом последовательно усиливается их светосила), тем крупнее кажутся размеры пространства. Широкие потоки света, направленные вверх, как бы наполняют пространство радостной звучностью. Напротив, если боковой свет падает из узких отверстий и направлен вниз, то пространство насыщается настроением мистической тишины и покорности. Свет же, падающий сзади, подчеркивает пластическую лепку пространства. Кроме того, характер внутреннего пространства зависит от источников света еще и в другом смысле; очень важно, получает ли глаз сквозь источники света впечатления внешнего мира или не получает, щедро ли раскрывается внутреннее пространство в окружающий пейзаж (окна, доведенные до пола) или, наоборот, замкнуто, изолировано в своей интимной жизни. Наконец, архитектор может извлекать своеобразные эффекты освещения, регулируя не только размеры и положение источников света, но и самый путь движения света. Так, например, византийские архитекторы охотно применяли прием световых поясов и пятен, размещая

в чаше купола тесный ряд небольших окон, посылающих пучки лучей в полутьму огромного пространства. Любимый прием архитекторов барокко — затруднять путь к свету, преломлять его и отводить в разные стороны, заставляя таким образом свет выхватывать из темноты как бы случайные куски пространства.

*Б.Р. Виннер.* Введение в историческое изучение искусства.  
М.: Изобразительное искусство, 1985. С. 281.

### ФОРМАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ. МЕТОД ГЕНРИХА ВЁЛЬФЛИНА

И все-таки настоящие глубокие исследования взаимоотношений массы и пространства еще впереди. Можно даже предположить, что это будет развитием немодного ныне метода формального анализа, почти детского занятия, с которого сегодня обязательно начинается обучение профессии искусствоведа. Как его назовут? Неоформализм? Постформальный анализ? В предыдущей главе мы уже использовали реальные события в истории архитектуры, чтобы показать на конкретном примере — эволюции базиликального типа зданий, — как развитие строительных технологий может повлиять на то, что называют стилем и духом эпохи. Теперь обратимся к локальному, но очень важному эпизоду в истории западноевропейского искусства, когда примерно за столетие, в 1530–1630 гг., ясный во всех отношениях стиль ренессанс сменился мятежным, мятущимся и алогичным барокко. Впрочем, если бы в помощь историкам искусств изобрели машину времени, то, чтобы разобраться в том, как это происходило, мы, прежде всего, отправились бы не в XVI и даже не в XVII век, а в гораздо более позднее время, в самый конец века девятнадцатого, когда появился ученый, многое сделавший для понимания этой проблемы.

В 1887 г. к толпам приезжих, изучавших древности Вечного города, присоединился совсем молодой человек, двадцатитрехлетний швейцарец, выходец из профессорской семьи, вот уже пять лет занимавшийся историей культуры. Несмотря на молодость, он успел прослушать лекции в университетах Базеля, Берлина и Мюнхена, где на кафедрах блистали такие звезды гуманитарной мысли, как Якоб Буркхардт (1818–1897) и Вильгельм Дильтей (1833–1911), и потому легко вошел в кружок интеллектуалов, увлеченных исследованиями свойств чистой формы, тем, как видит ее глаз, незамутненный навязанным извне знанием. Общество включало художника Ханса фон Маре (1837–1887), скульптора

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Адольфа фон Гильдебранда (1847–1921) и философа Конрада Фидлера (1841–1895).

Гуляя по Риму, молодой человек, как и большинство ценителей прекрасного того времени, восторгался достижениями титанов итальянского Возрождения и сокрушался о постепенной порче высоких принципов классического искусства в эпоху барокко. Однако довольно скоро (настолько, чтобы уже в следующем году выпустить сенсационную, говоря современным языком, книгу «Ренессанс и барокко») он обнаружил, что барокко — вовсе не стиль упадка: просто сменились принципы видения и представления о прекрасном. Генрих Вёльфлин, а именно так звали нашего героя, выделил пять чисто формальных оппозиций, подчеркивая, что все они, в принципе, грани одного явления. Точнее говоря, скорее векторы, определяющие эволюцию стилового развития от эпохи Возрождения к эпохе барокко: от линейности к живописности; от плоскостности к глубинности; от замкнутой формы к открытой форме; от множественности к единству; от ясности к неясности.

Однако самое замечательное во всей этой истории то, что за кажущимся холодным, поистине формальным подходом исследователя таится тончайшее, виртуознейшее восприятие и понимание свойств произведений искусства. Вёльфлин буквально душит в себе выдающегося эссеиста. Его метафоры блистательны и абсолютно необходимы, без них практически невозможно объяснить, что он имеет в виду, говоря о своих парных категориях. Попробуем поближе познакомиться с каждой из них.

#### *Линейность и живописность*

Попытавшись анализировать только форму творений, игнорируя при этом все, что ему было известно об их истории и об авторах, Вёльфлин прежде всего обнаружил, что в произведениях классических стилей, к которым он отнес ренессанс, классицизм и ампи́р, преобладает линейный, можно сказать, рисуночный подход, тогда как барокко и рококо более свойственна живописность. И это не просто красивые и туманные метафоры. Основатель метода формального анализа вполне подробно и четко объяснил, что он понимает под этими терминами. Нам тоже стоит разобраться в том, что он имел в виду. Правда, прежде чем добраться до архитектуры, Вёльфлин в своих текстах достаточно долго разбирал эту тему на примерах из живописи, графики и скульптуры. Пожалуй, здесь нет смысла следовать за ним в необъятные пространства других видов искусств. Попробуем поступить проще.

Возьмем обычный предмет — яблоко, например (можно и любой другой, но это все-таки «библейский» плод). Пожалуй, даже сложим в кучку

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

несколько яблок — это пригодится нам при обращении к следующим оппозициям Вельфлина. Расположим нашу «композицию» на блюде на фоне обычной стены или занавески и попробуем посмотреть на получившийся натюрморт глазами ренессансного человека, то есть того, кто ищет объективной правды об устройстве мира. Что мы видим? Каждое яблоко — замкнутый в себе, вполне законченный и самодостаточный объект. Наш глаз даже издалека легко различает «контурную линию», границу, отделяющую плод от фона. Яблоки вполне осязаемы, можно представить, как они ложатся в руку, почувствовать вес. У них определенный цвет, зависящий от сорта и спелости. Мы даже знаем, что найдем внутри, если яблоко надкусить.

Так сидим мы напротив этого блюда, предаваясь размышлениям о яблоках как о самостоятельных объектах тварного мира, об их форме, близкой к совершенной форме шара, о символических смыслах, сопровождающих этот плод, и о том, что всякая женщина, предлагая его мужчине, вольно или невольно уподобляется праматери Еве, соблазняющей Адама...

Проходит время, и вот жемчужный свет сумерек охватывает помещение, наш натюрморт виден уже не так четко и осязаемо. Зато глаз внезапно подмечает, как красиво и таинственно мерцают яблоки на неясном теперь фоне, как цвета всех предметов в комнате перестали быть определенными и строго поделенными между вещами, зато они куда более согласованно и гармонично перекликаются между собой. Граница между яблоками и фоном стала зыбкой, колеблющейся, свет и тени трепещут, все остается на месте, но как будто бы движется, живет и дышит. Вы, конечно, знаете, что это просто яблоки на фоне стены, но глаз видит общую картину, где и плоды, и стена вплетены в живописную плоскость, как узоры одного ковра, слегка колеблемого легким вечерним ветерком. Вы наслаждаетесь игрой форм и цветовых пятен, и вам уже не важно объективное знание о сути яблок — биологической, физической или культурологической, — но ценна красота мимолетного впечатления, то настроение, которое вдруг передалось вам от общей картины. Остается добавить, что необязательно дожидаться сумерек, чтобы приобщиться к данному феномену. Достаточно просто прищуриться или снять очки тем, кто их носит.

В отличие от первого — линейного, где каждый предмет отделен от другого незримым, но четким контуром, второй подход Вельфлин условно считает живописным. Первый, как мы уже поняли, чаще присущ настроенности глаза людей классических эпох, второй более свойственен менталитету современников барокко.

Разумеется, в изобразительных искусствах данную оппозицию заметить и понять гораздо легче, чем в архитектуре. Стиль здания не может

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

измениться от того, смотрим ли мы на него в сумерках или разглядываем при ярком дневном свете. И все-таки, хотя у зодчих совершенно другие инструменты, чем у художников, однако и они по-своему способны отражать все те же устремления ума и глаза.



В эпоху Возрождения каждая балюстрада в балюстраде композиционно вполне самостоятельна.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.26. Балюстрада Темпьетто. Архитектор Донато Браманте. 1502 г. Рим, Италия*

В позднебарочном (допустимо даже говорить о рококо) соборе Святого Юра все детали балюстрады сплавлены в единое целое. Жизнь отдельных балюстрад, как и иных архитектурных деталей, зодчим этой эпохи не интересна, важно общее впечатление, передающее чувство религиозной экзальтации.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.27. Балюстрада собора Святого Юра. Архитекторы Бернанд Меретин, Себастьян Фесингер. 1744–1770 гг. Львов, Украина*

В эпохи, которые Вёльфлин называет классическими, здание интересует людей в качестве объекта, «вещи в себе», как любят говорить те, кто склонен к философствованию. Более того, каждая деталь здания и даже ее отдельные элементы всегда самостоятельны. Они собраны вместе, образуя гармоничное целое, однако всегда ценны и сами по себе. В барокко же нет независимых самоценных украшений. Разумеется, мы можем мысленно расчленить фасад на колонны, антаблементы и так или иначе оформленные проемы и даже понять тектоническую логику их построе-

ния. Но это не то, чего ждет от нас, зрителей, автор. Ему прежде всего необходимо восприятие в целом, единым мотивом, только так он готов передать нам возвышенные эмоции и пафос, ради которого и был замышлен данный проект. Все сплавлено воедино. Нам представлено зрелище — архитектурная драма. Важно донести до нас не знание о здании, но впечатление от него. Даже свет и тени утрачивают свою служебную роль. Теперь их назначение — не докладывать о формах отдельных деталей, а сплетаться в единый орнамент; их призвание — передача движения, оживление массы и пространства.

Элементарный феномен таков: архитектура вызывает два совершенно различные впечатления, смотря по тому, приходится ли нам воспринимать архитектурный образ как нечто определенное, неподвижное, пребывающее или же — как нечто такое, что, при всей своей устойчивости, все же дает иллюзию постоянного движения, то есть изменения... Это впечатление предполагает, что зритель способен отвлечься от чисто осязательного характера архитектурных форм и отдаться оптическому зрелищу.

*Генрих Вёльфлин. Основные понятия истории искусств.  
Проблема эволюции стиля в новом искусстве.  
М.: ООО «Издательство В. Шевчук», 2009. С. 74.*

Вёльфлин приводит простой и ясный пример — балюстраду: в ренессансной архитектуре это сумма отдельных прекрасных балясин; позже, в барокко, единое трепещущее целое, где части звучат, как ноты в аккорде.

Идеал классической, особенно ренессансной, архитектуры — свободно стоящее здание, желательно с возможностью кругового обхода. Архитектор барокко обходится без идеалов, но, пользуясь «затесненностью» (как говорят историки архитектуры) городских кварталов, буквально навязывает зрителю определенные точки обзора (*аспекты*), откуда архитектура предстает как зрелище, как картинное нагромождение масс и их взаимодействие. (Справедливости ради надо отметить, что Вёльфлин несколько преувеличивает всемогущество архитекторов барокко. Стесненность городской застройки — объективная реальность XVII века. Она во многом породила и другой феномен, традиционно приписываемый архитектуре этого направления, но на самом деле возникший еще во времена позднего ренессанса, точнее — маньеризма, стиля, вообще проигнорированного Вёльфлином. Речь идет об овальных в плане церквях XVI века, а именно о частичном отказе в них от идеалов Возрождения, согласно которым единственно правильной формой плана для

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Церковь Мадонна-ди-Сан-Бьяджо — нечастый пример свободностоящего здания с центрическим планом. Такие храмы не просто встраивать в ткань средневекового города. Но именно эта композиция является идеальной с точки зрения ренессансной эстетики. Антонио да Сангалло подает нам ее как объект, а не как повод для демонстрации визуальных эффектов. Каждая деталь — пилястра, сандрик, портик — самоценна, живет сама по себе на фоне гладкой стены, но не сплавлена с ней.



*Фотография: Josep Renalias*  
© 2003 Josep Renalias / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montepulciano\\_-\\_Madonna\\_di\\_San\\_Biagio.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montepulciano_-_Madonna_di_San_Biagio.JPG) (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 3.28. Церковь Мадонна-ди-Сан-Бьяджо. Архитектор Антонио да Сангалло Старший. 1518–1545 гг. Монтепульчано, Италия*



Небольшая церковь на площади Четырех фонтанов в Риме искусно вписана в крохотный участок внутри квартала. Зритель принужден смотреть на здание в ракурсе, с перспективным сокращением. Волнообразные линии фасада затрудняют различение отдельных деталей. Такую композицию трудно воспринять как ясно читаемый объект, зато впечатление она оставляет самое яркое.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.29. Церковь Сан-Карло-алле-Куатро-Фонтане. Архитектор Франческо Борромини. 1638–1677 гг. Рим, Италия*

купола считается круг. Однако появились такие постройки не только благодаря изменению эстетических предпочтений, но и просто потому, что овал легче вписывается в сложные и нерегулярные формы участков, выкраиваемых под строительство храмов в плотной ткани городской застройки.)

Но вернемся к проблеме аспектов в барокко. Ее суть в перспективных сокращениях — ракурсах, в которых зритель чаще всего принужден видеть сооружения этой эпохи. Формы одинакового размера в перспективе воспринимаются разновеликими, появляется интрига во взаимоотношениях симметрично расположенных частей, ритм повторяющихся деталей зрительно учащается по мере их удаления, композиция становится динамичной. Так достигается важнейший эффект барокко, одно из главных отличительных свойств «живописного» стиля — иллюзия движения и отказа от четко воспринимаемых границ между деталями декора. «Форма должна дышать», — говорил Вёльфлин. Того же эффекта можно добиться и другими приемами. Стена фасада теперь — не просто «сцена», на которой дают представление архитектурные элементы. Она то выступает вперед, заставляя изламываться многочисленные линии фризов, карнизов и архитравов, то делает шаг назад, оставляя на красной линии только связки колонн на высоких пьедесталах, а то и вообще изгибается широкой волной, увлекая за собой детали в плавном танце. При этом мощь и нагромождение масс необязательны: достаточно слабого мерцания, «волнения» на плоскости фасада, чтобы перевести его из «линейных» в разряд «живописных». Лишь в эпоху позднего классицизма и особенно ампира стена вновь становится фоновым элементом, на который, подобно экспонатам коллекции — маркам, бабочкам или засушенным растениям, — крепятся самоценные архитектурные детали.

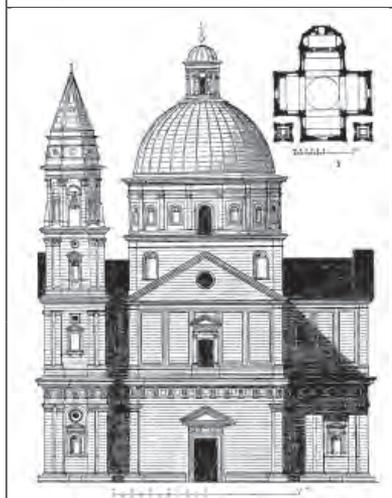
### *Плоскостность и глубинность*

Следующим формальным различием между классическим и барочным искусством Вёльфлин счел склонность к плоскостному видению в первом случае и к глубинному — во втором. Поначалу это может показаться странным, ведь именно живописцы Возрождения блестяще освоили перспективу, то есть искусство реалистично передавать положение предметов в пространстве. А плоскостной архитектуры не бывает вообще. Однако, если посмотреть внимательно, можно заметить, что ценность движения в глубину, то есть от зрителя, или из глубины по-настоящему осознается только во времена барокко. В классическом искусстве, будь то живопись или архитектура, композиция часто напоми-

### III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ. КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

нает устройство театральных декораций. В живописи это так и называется: «кулисное построение». «Авансцена» отдана главным персонажам, антураж расположен где-то в середине, и, наконец, замыкает картину «театральный задник» — задний план. Примерно то же можно почувствовать и в классическом зодчестве. Оно открывается нам послойно, будто один за другим исчезают экраны, на которые проецируются разного масштабные изображения — сначала вид здания издали, затем вид с площади, фасад вблизи, внутренние пространства. И каждый раз предполагается, что лучшая, наиболее выгодная точка зрения — фронтальная, а смещение с главной оси ведет к искажению восприятия. Иными словами, мы можем выстроить наши яблоки рядами, как солдат на плацу, и ни одно не укатится от нас и не прикатится к нам в руки.

Обмер уже знакомой нам церкви Мадонна-ди-Сан-Бьяджо в Монтепульчано, выполненный в XIX веке пунктуальными немецкими исследователями, наглядно демонстрирует ренессансное мышление «послойно снимаемыми» плоскостями. При этом здание, можно сказать, «интровертно», представляя собой, говоря словами Вёльфлина, «закрытую» форму, организующую пространство вокруг себя, но не демонстрирующую никакой «внешней экспансии» художественных энергий.



Чертеж: Anton Springer

Источник: Springer A. *Handbuch der Kunstgeschichte III*. Leipzig: E.A. Seemann, 1904. S. 7.

Рис. 3.30. Церковь Мадонна-ди-Сан-Бьяджо. Обмер фасада, план. Архитектор Антонио да Сангалло Старший. 1518–1545 гг. Монтепульчано, Италия

В барокко же всё наоборот. Именно выражение безостановочного, торжественного движения в третьем измерении является одной из главных целей архитекторов этой эпохи. Самый простой путь — ракурс, буквально навязываемый зрителю. Любой турист легко вспомнит, что даже там, где нет затесненности городской застройки (например, на территории загородного дворца), барочные здания редко удается сфо-

тографировать фронтально. Прямо по главной оси обязательно окажется какой-нибудь обелиск, фонтан или даже каскад фонтанов, прудов и водопадов, вынуждающих зрителя подвинуться и искать эффектные асимметричные ракурсы. С боковой точки любой фасад подчиняется законам перспективы и уводит наш взгляд за собой, к точке схода перспективных линий.

Праздник Эпифании, бурно отмечаемый римлянами, помогает еще острее почувствовать интенции барочного зодчества: «принуждение» к восприятию в ракурсе, отступ части фасада от красной линии, скругленность углов. Но и тогда, когда толпа разойдется, обелиск и фонтаны останутся на своих местах, мешая нам смотреть на памятник строго фронтально.



Фотография:  
Сергей Кавтарадзе

Рис. 3.31. Фасад церкви  
Сант-Аньезе-ин-Агоне.  
Архитектор Франческо  
Борромини.  
1652–1655 гг.  
Рим, Италия

В инструментарии зодчего есть и другие средства для достижения того же эффекта. Вновь обратимся к мысленным экспериментам. Представим себе, что мы смотрим на обычную ренессансную базилику. В глубине высится купол, а прямо перед собой мы видим фасад с двумя квадратными в плане (то есть при виде сверху вписывающимися в квадрат, а не в крест или в круг, например) *фланкирующими* (расположенными по краям, на флангах) башенками и портиком в центре. Плоскость фасада и есть основной слой в нашем зрительном восприятии. Теперь выдвинем башенки чуть вперед, за красную линию, или, наоборот, заставим чуть-чуть отступить назад главный портал. Вот и всё: плоскость разрушена, движение в глубину открыто.

Однако можно поступить и по-другому. Оставим башни на месте, но слегка развернем их друг к другу. Или просто «срежем» им углы, сделав многогранными в плане. И вновь тот же результат: «слоистость» исчеза-

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ



Деталям как будто становится тесно на фасаде, они стремятся «выдавить» друг друга из плоскости стены. Это признак кризиса Возрождения как грандиозного гуманистического проекта. Однако острые грани, оформляющие углы здания, еще свидетельствуют о «послойном» мышлении при построении композиции. До перехода к барокко еще далеко.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.32. Новый дворец на площади Капитолия. Проект Микеланджело Буонарроти. 1537–1539 гг. Строительство закончено в 1654 г. Рим, Италия*

Строительство греко-католического собора Святого Юра во Львове было начато в 1744 г. по проекту Бернарда Меретина, после смерти которого работами руководил Себастьян Фесингер (до 1764). Отделочные работы закончены в 1772 г. На фасаде находятся скульптуры, созданные выдающимся львовским мастером Иоганном Пинзелем; интерьер украсили скульпторы С. Фесингер и М. Филевич, художники Л. Долинский и Ю. Радивилковский. Еще один пример барочного мышления. Неприятие острых граней, волнообразный изгиб фасада. Можно также сказать, что авторы не хотели показывать четкую границу, линию, где кончается здание и начинается небо.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.33. Собор Святого Юра. Архитекторы Бернард Меретин, Себастьян Фесингер. 1744–1770 гг. Львов, Украина*

ет и массам и пространству доступно плавное движение вглубь композиции, до самого купола.

Скошенность, притупление углов вообще один из главных приемов барочных зодчих. Острая грань — та самая линия, граница объекта, что отделяет его от окружения. Она же — функция плоскости, следовательно, «враг» глубинности. Скошенные и закругленные углы, более или менее заметные изгибы фасадов, развороты деталей относительно главной оси — все это средства «растворения» здания в окружающей среде и средства «взлома» плоскостного видения, плавного проникновения вглубь пространства, по направлению от зрителя.

### *Замкнутая и открытая форма*

В принципе, открыть форму очень просто. Достаточно надкусить яблоко из нашей композиции. Еще лучше это получается с лимоном. На голландских натюрмортах XVII века (то есть в эпоху барокко) очень часто присутствует этот ярко-желтый плод, чья корочка, до половины аккуратно счищенная острым ножом, покрытая, как росой, блестками выступившего сока, изящной спиралью свешивается с края стола или вазы.

В искусствознании есть очень простой и действенный прием: чтобы понять значение какого-то предмета или явления в картине или в архитектурной композиции, достаточно представить, что его там нет. Иногда, для наглядности, стоит отступить и, прищурив один глаз, просто прикрыть объект рукой. В данном случае, мысленно вернув корку обратно на лимон, мы (с оговорками, конечно) получим уже не голландский, а, скорее, испанский натюрморт, что-то в духе Сурбарана. Такой натюрморт окажется гораздо менее «гостеприимным», все предметы будут жить в нем отдельно, и каждый плод будет замкнут, метафизичен, предназначен для вечности, а не для предстоящей лихой пирушки. Так, посредством лимонной корочки, демократичные жизнерадостные голландцы уже четвертый век открывают для нас свои картины, зовут внутрь, чтобы, мысленно присоединившись к застолью, мы возрадовались полноте и изобилию жизни. А вот более чопорные, проникнутые религиозным чувством испанцы скорее призывают нас издалека, не проникая за плоскость холста, почувствовать благодарность Творцу за дарованные сокровища бытия.

Однако важно и то, что, надкусив яблоко, счистив корочку с цитрусовых или украсив здание *раскрепованными* фронтонами и антаблементами (а раскрепованные детали как раз и выглядят так, будто часть их выедали огромной челюстью), мы не только пускаем взгляд зрителя внутрь формы, показывая, что же там, в ее недрах. Одновременно и сама форма,

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ



Голландский натюрморт как будто приглашает нас войти и присоединиться к пирушке (которая уже давно в разгаре).

Источ н и к: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Claesz\\_001.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Claesz_001.jpg) (последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 3.34. Питер Клас.  
Натюрморт. 1633 г. Галерея старых мастеров, Кассель

Испанским натюрмортом XVII века можно лишь любоваться издалека, почтительно разглядывать. Это драгоценные дары Бога. Но каковы плоды на вкус, художнику не важно. Форма предельно закрыта.



Источ н и к: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco\\_de\\_Zurbarán\\_-\\_Still-life\\_with\\_Lemons,\\_Oranges\\_and\\_Rose\\_-\\_WGA26062.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbarán_-_Still-life_with_Lemons,_Oranges_and_Rose_-_WGA26062.jpg) (последнее обращение 6 декабря 2014).

Рис. 3.35. Франсиско де Сурбаран. Тарелка с лимонами, корзина с апельсинами и роза на блюде. 1633 г. Фонд Нортон Саймона, Лос-Анджелес

подвергнутая подобной операции, обращается наружу, становится активной, «экстравертной».

В первой главе мы уже говорили о тектонике и трактовали ее как взаимоотношение несущих и несомых частей в образе здания. Однако Вёльфлин понимает этот термин более широко. Для него тектоника — это прежде всего порядок, жесткая логика построения формы. Любое произведение искусства, включая архитектурное, строится как целостный организм, где не может быть чего-то необязательного, лишнего, избыточного или не на своем месте находящегося. Соответственно, атектоничная композиция, свойственная, с точки зрения Вёльфлина, искусству барокко, это не сооружение, в котором несомому элементу (например, антаблементу) не на что опереться. Это (внимание: здесь Вёльфлин очень эффектно раскрывает главный секрет искусства барокко!) все та же целостная, самодостаточная, подчиненная тектонической логике и об-



Пример раскрепованного фронтона и, соответственно, барочной открытой формы. Колонны расходятся рупором, чтобы «излить» на прихожан благодать Святых Даров.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.36. Доминиканский костел. Алтарь. Архитекторы Ян де Витте, Мартин Урбаник, Себастьян Фесингер. Строительство начато в 1749 г. Львов, Украина*

щим правилам пропорционирования форма. Суть в том, что барокко не отказывается от классических правил, но старательно маскирует их. На стене, изогнутой волной, вы найдете тот же ордер, и фриз не поменяется местами с карнизом, а колонны не взгромоздятся на архитрав. Однако правдоподобна ли работа конструкции, и можно ли в действительности так распределить вес перекрытий в криволинейной конструкции, для барокко не важно. Утрачивает значение и то, насколько гармонично и пропорционально стена заполнена декором (скорее всего, это соотношение будет избыточным).



Волнообразная линия фасада, имитация рустованной кладки и муфтированные колонны буквально «взрывают» форму изнутри, «выбрасывают» массу здания во внешнее пространство.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 3.37. Усадьба Кусово. Грот. Под руководством архитектора Фёдора Аргунова. 1755–1761 гг. Москва, Россия*

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Самым существенным в форме является не схема, но дыхание, расплавляющее окаменелости и сообщающее всей картине движение. Классический стиль создает ценности бытия, барокко — ценности изменения.

*Генрих Вёльфлин. Основные понятия истории искусств...*  
С. 159.

Таким образом, архитектоника, то есть очевидная логика построения композиции, оказывается в той же роли, что и корка лимона или кожура яблока. Достаточно ее замаскировать, слегка «счистить», и оболочка произведения, строгая граница между ним и зрителем, прорывается. Форма становится активной, патетически передающей вонне скрытые эмоции и порывы духа (прежде всего страстной и экзальтированной молитвы, если речь идет о церкви эпохи барокко).

В противоположность готике ренессанс всегда представлял себе красоту как род утоленности. Это не тупая утоленность, но равновесие между порывом и покоем, которое мы ощущаем как состояние устойчивости. Барокко кладет конец этой утоленности. Пропорции становятся более подвижными, площадь и заполнение перестают согласовываться друг с другом — словом, происходит все то, что создает феномен искусства страстного напряжения.

*Генрих Вёльфлин. Основные понятия истории искусств...*  
С. 178–179.

*Множественность и целостность*

При разборе четвертой вёльфлиновской оппозиции (ее часто переводят на русский язык как «Множественность и единство») нам как раз и пригодится целая куча яблок вместо одного плода. Собственно, вопрос в том и заключается, как на нее смотреть: с одной стороны, это отдельные яблоки, сложенные горкой; с другой стороны, целая пирамида, состоящая из яблок. Проблема, разумеется, может показаться издевательски простой и незамысловатой. Однако представьте себя художником, которому надо передать эту разницу, рисуя натюрморт. Здесь-то и пригодятся предыдущие категории. Изобразите плоды графически, с доминированием линии, с четкими контурами, и получится первый вариант. Растушуете границы между предметами, спрячете их, подобно импрессионистам, в вибрирующих мазках — сплавите предметы воедино. Покажете яблоки расположенными «послойно», одни ближе к зри-

телю, другие дальше, а остальные еще дальше, и получите композицию, сложенную из отдельных независимых предметов. Сумеете передать плавное непрерывное движение в глубину, и главным станет общее впечатление, то, что из яблок сложилось в итоге. Также и с тектоничностью. Пока художник (вы в данном случае) придерживается ее ценностей, наша кучка остается именно сложенной из яблок. В атектоническом же мире предметы сплавлены в единое целое, их первоначальная сущность лишь угадывается в общей доминирующей форме.

Впрочем, ту же художественную проблему можно решить и по-другому, через соподчинение элементов (в данном случае яблок). Представим себе, что одни плоды отличаются от других: они крупнее, сочнее, иного цвета и вообще аппетитнее. И разложили мы их в кучке в строгом порядке: по краям и в центре каждого ряда расположились высококачественные образцы, а между ними — равное количество рядовых. Конечно, независимый зритель, ознакомившись с такого рода творением, заподозрит у нас легкое душевное расстройство, но будет вынужден признать, что мы создали целостную композицию, где любое яблоко не самостоятельно, но является лишь частью общей, организованной по единым правилам картины.

То, что, возможно, не слишком серьезно выглядит в мире фруктов, играет важную роль для понимания стилевых различий в области архитектуры. Вёльфлин приводит несколько примеров, мы воспользуемся одним из них, самым ярким.

Итальянцы эпохи Возрождения, помимо множества других шедевров, подарили нам новый архитектурный тип — знаменитые *палаццо*. Это большие городские дома, точнее дворцы, строившиеся для богатых и знатных семей; впрочем, в подобном здании часто размещались и власти. Палаццо — типично городское сооружение. Не дворец в полном смысле этого слова, со всеми его дворами, оградами и флигелями, не усадьба, какую еще век назад могла позволить себе не стесненная в территориях Москва, и не замок, вечно готовый к обороне. Главным выразителем богатства, достоинства и образованности его владельцев мог стать только фасад, украшенный, как и положено в период возрождения античных идеалов, различными ордерными системами.

Нетрудно заметить, что фасады XVI века очень гармоничны, созданы в благородных пропорциях, но при этом как бы составлены из отдельных и самоценных элементов. Вот красиво обрамленное резным каменным наличником окно, вот пилястра ионического ордера — одна из многих в своем ряду, но все же самостоятельная. Выше такая же, но коринфская. Нижний ярус вообще не обязательно украшен ордерными элементами, однако все равно он существует самостоятельно, не превращаясь в под-

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

ставку для своих вышерасположенных собратьев. Иными словами, не только целая композиция, но и каждая деталь и группа деталей могут рассматриваться как отдельные произведения искусства.



Каждый ярус, даже нижний, представляет собой самостоятельную ордерную систему. Фасад, хотя и объединенный в единую композицию, можно рассматривать как «каталог» отдельных классических деталей.

*Фотография начала XX века*

*Источник: [http://romainbiancoenero.altervista.org/Foto/palazzo\\_cancelleria3.jpg](http://romainbiancoenero.altervista.org/Foto/palazzo_cancelleria3.jpg) (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 3.38. Палаццо делла Канцеллерия. Архитекторы Андреа Бреньо и Донато Браманте. 1485–1511 гг. Рим, Италия*



Композиция фасада решена как единая ордерная система. Нижний ярус изображен в виде цоколя под колоннадой. Пилястры перекрывают два этажа, а венчающий карниз под балюстрадой — общий для всего здания. Это — барокко, хотя и очень строгое.

*Фотография начала XX века*

*Источник: [http://architime.ru/pictures/giovanni\\_lorenzo\\_bernini/9big.gif](http://architime.ru/pictures/giovanni_lorenzo_bernini/9big.gif) (последнее обращение 6 декабря 2014).*

*Рис. 3.39. Палаццо Одескальки. Архитектор Лоренцо Бернини. 1665 г. Рим, Италия*

Иное дело барокко. Тип палаццо, разумеется, сохранился. (Он вообще просуществует еще очень долго, по крайней мере, жилые дома так называемой сталинской эпохи внешне очень похожи на свои далекие итальянские прототипы.) Однако детали фасада во многом утратили независимость. Прежде всего, появился *колоссальный ордер*, объединяющий сразу несколько верхних этажей. При этом нижний ярус превратился в цокольный этаж, то есть в элемент заведомо подчиненный. Расположенные выше колонны или пилястры хотя и увеличились в размерах, но работают лишь над созданием обобщенного образа. Здесь даже необя-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

зательны популярны в барокко изгибы стены и раскреповка горизонтальных членений. Главное, что зритель получает общее впечатление: он видит огромную ордерную композицию на фасаде и не должен вникать в частности. Детали декора «сплавляются» друг с другом, а несущая их стена фасада, разумеется присутствуя физически, как бы «исчезает», перестает что-либо значить как самостоятельный художественный элемент.

Бернини можно читать также по складам, но он не хочет, чтобы его так читали.

*Генрих Вёльфлин. Основные понятия истории искусств... С. 221.*

На принцип единства работает и другой излюбленный прием эпохи барокко — применение ризалитов, то есть выдвигание вперед фланкирующих либо центральных частей фасадов. Таким образом композиция делится на неравнозначные фрагменты — одни главнее других, а следовательно, и те и другие утрачивают самостоятельность, становясь частью системы.

*Ясность и неясность*

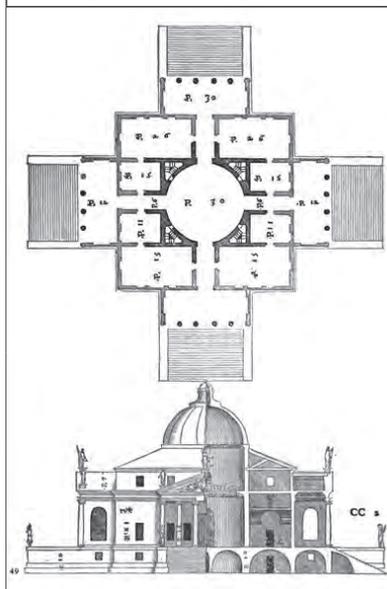
Последняя — пятая — пара получилась у Вёльфлина самой романтической. Разрушим нашу яблочную кучку. Потом в одном случае уложим плоды в какую-то упорядоченную фигуру — просто расположим их по кругу, по краю блюда, например. В другом — предоставим им самим рассыпаться в «художественном беспорядке». Безусловная ясность ситуации — вот что ждет наблюдателя в первом решении. Даже если видны не все яблоки одновременно (например, мы смотрим на них сбоку, а не сверху), никакой загадки нет. Мы знаем, как они расположены, скорее всего, легко определим, сколько их, и единственная задача, которую предстоит решить зрителям, это понять, что, собственно, заставило нас расставить эти фрукты столь регулярным образом.

Однако если плоды раскатились сами, как во втором примере, без очевидной системы, да если еще это произошло в сумеречном свете, нам будет предложена более захватывающая игра. Теперь лучше не стоять на месте. Имеет смысл медленно обойти тарелку. Вот из-за одного яблока едва выглядывает другое. Но стоит чуть сдвинуться, чтобы рассмотреть его получше, как за своими собратьями спрячется еще одно. Оказывается, не так-то просто понять, сколько имеется яблок на самом деле, однако ясно, что больше, чем можно охватить одним взглядом. И самое главное: тот, кто создал этот натюрморт (пусть даже автором был простой

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Вилла Ротонда, построенная в конце 1560-х гг. для епископа Паоло Альмерико и в 1591 г. купленная семейством Капра, стоит в ряду самых великих памятников мировой архитектуры.

По сути, эта безупречно пропорционированная композиция, организованная по правилам центральной симметрии, является не столько жилым домом, сколько храмом идеального человека эпохи Возрождения, каким, очевидно, видел себя удалившийся на покой служитель Церкви. Не только объем, но и план этого здания демонстрирует идеальную ясность структуры. Архитектура, по мысли ренессансных зодчих, должна быть столь же просто и совершенно устроена, как и вместившая ее Вселенная.



Чертеж: *Andrea Palladio*

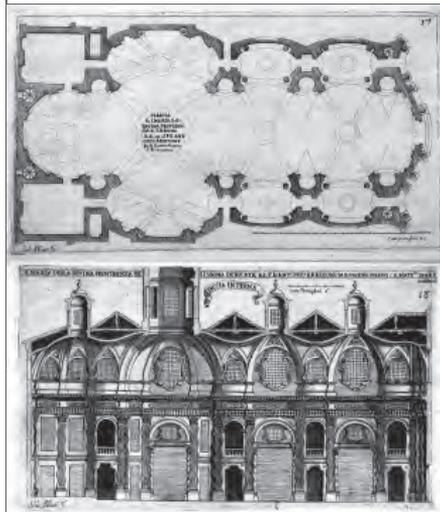
Источник: Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И.В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. С. 21.

Рис. 3.40. Вилла Ротонда (вилла Капра). План, фасад, разрез. Архитектор Андреа Палладио. Ок. 1570 г. Виченца, Италия

случай), поставил перед нами совершенно иную, чем в первом примере, зрительскую задачу. Нам не показывают, как выглядят на блюде яблоки, расположенные тем или иным способом. Важным становится сам процесс разглядывания, движение, фиксация спонтанно возникающих композиционных построений. Неясность картины сделала яблоки не просто объектом наблюдения, а инструментом художника, влияющим на зрителя, заставляющим его действовать.

То, что, возможно, выглядит не самым захватывающим образом на примере яблок, замечательно работает в изобразительном искусстве и архитектуре, где вступает в силу своеобразная магия, особая эстетика неясности, где неказистый пейзаж может украсить туманная дымка, а вуаль или тень головного убора сделают влекущей и загадочной любую изображенную даму. Ренессансное произведение дарит зрителю чувство

К сожалению, церковь Санта-Мария-делла-Дивина-Провиденца разрушена землетрясением 1755 г. Ее автор — Гварино Гварини, священник ордена театинцев, был одновременно и архитектором, и математиком, и бого-словом. Сложный план с преобладанием овальных форм не позволяет зрителю с одного взгляда постичь логику построения.



Гравюра: Giovanni Abbiati

Источник: *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica Inuentati, edelineati Dal Padre D. Guarino Guarini modonese De Chierici Regolari Theatini: Matematico Dell' Altezza Reale Di Sauoia. Turin: gl'Eredi Gianelli, 1686. Pl. 17–18.*

Рис. 3.41. Церковь Санта-Мария-делла-Дивина-Провиденца. Разрез и план. Архитектор Гварино Гварини. 1679–1681 гг. Лиссабон, Португалия

гармонии и покоя, ощущение (может, и не вполне справедливое), что мозг вместил в себя ровно столько, сколько это творение способно дать. Ничто в образе не должно остаться тайной. Если у зрителя нет возможности охватить все здание единым взглядом, он все равно понимает, что ждет его там, за пределами видимой зоны. Архитектор барокко же готов усложнять зрительскую задачу до бесконечности. Для этого все средства хороши. И замысловатый, хотя и симметричный план, иной раз в виде сложных геометрических фигур, которым и названия-то еще не придумали; и столбы света, спускающиеся до самого пола сквозь специально предусмотренные, замаскированные экзальтированными скульптурными группами окошки; и перекрытие видов, когда одна часть здания (неважно, внутри или снаружи) обязательно закрыта от взгляда другой и нужно непременно что-то обойти, зайти за угол, чтобы увидеть и понять, что же еще замыслил зодчий. Собственно, сама избыточность барочных украшений — множество завитушек-рокайлей, позолоченных лучей от нимбов святых, бесчисленные складки на их одеяниях, спирали волют, непременно овальных, — все это, прежде всего, служит главной цели барокко: не дать зрителю легко охватить композицию одним взглядом, вместить ее в себя без усилий и без труда. Глаз и душа должны трудиться, чувства — сопереживать.

III. МАССА, ПРОСТРАНСТВО И ДРУГИЕ ФОРМАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ.  
КНИГА ТРЕТЬЯ, РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О ЧУВСТВАХ

Невозможно — так гласило новое *credo* — воздвигать готовое и окончательное: жизненность и красота архитектуры заключается в незавершенности ее сооружений, в том, что они, будучи вечно становящимися, предстают зрителю во все новых образах...

*Генрих Вёльфлин.* Основные понятия истории искусств... С. 260.

...Существует красота неясности — утверждение, которое для классического искусства звучит парадоксально...

Там же. С. 263.

...Душа же этого (барочного. — С. К.) искусства раскрывается только тому, кто способен отдаться пленительному мерцанию целого.

Там же. С. 264.

Когда Генрих Вёльфлин писал свои книги, скорее всего, он не мог предположить, какая слава его ожидает. В те годы историки искусства в основном занимались тем, что изучали биографии художников. Были также эссеисты, великолепным языком передававшие впечатления от памятников, которые им удалось посетить в своих путешествиях. Наиболее близкими к науке являлись иконографические исследования, подразумевавшие изучение сюжетов и способов их изображения. Однако, как писал сам Вёльфлин, выражение «история искусства без имен» буквально витало в воздухе. Все чувствовали, что нужны объективные критерии для сравнения различных произведений искусства, вне зависимости от личностей их создателей, а желательно и вне зависимости от эпохи. Попытавшись проанализировать на достаточно коротком временном отрезке отличия одного стиля (барокко) от более раннего (ренессанс), швейцарский ученый стал родоначальником нового метода в искусствознании. Сейчас его называют формальным анализом. Книги Вёльфлина были приняты с восторгом и переиздаются до сих пор во многих странах. Сегодня трудно представить историка искусства, который не был бы знаком с работами этого исследователя. В то же время, пожалуй, несправедливо назвать его метод настоящим научным инструментом. Скорее, это способ видеть и понимать произведения искусства, которому искусствоведы учатся со студенческих лет.

Вместе с тем Генрих Вёльфлин, до 1945 г. возглавлявший кафедру в Мюнхенском университете, сам стал свидетелем того, как его научное достижение потеряло актуальность. Очень скоро историков искусства захватили новые темы исследований, ведущие к глубокому пониманию того, что, собственно, изображено в том или ином произведении искусства и каковы истинные смыслы этих изображений. Разумеется, в поле

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**



Пример, приведенный самим Вёльфлином. Несмотря на затейливые линии арабески, изображенный на старинной гравюре кувшин — образец абсолютной ясности. Вся логику построения рисунка можно постичь с первого взгляда.

Гравюра: Václav Hollar

Рис. 3.42. Вацлав Холлар. Кувшин, декорированный арабеской. Гравюра по мотивам рисунка Ганса Гольбейна. 1645 г.

В противоположность ситуации на предыдущей иллюстрации, здесь взгляд бесконечно блуждает по поверхности вазы в стиле барокко, не в состоянии уяснить принцип построения сложной композиции.



Гравюра: Johann Bernhard Fischer von Erlach

Источники: Fischer von Erlach J.B. Entwurf einer Historischen Architectur: in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker; umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtniß-münzen, Ruinen, und eingeholten wahrhaftigen Abrißen, vor Augen zu stellen. Leipzig, 1725. Divers Vases Antiques, Aegyptiens, Grecs, Romains, & Modernes avec Quelques uns de l'invention de l'Auteur. Taf. No. 12.

Рис. 3.43. Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах. Вид на здание в конце сада принца Люксембургского в Вене. Ваза Цереры и ваза Солнца. Офорт. 1725 г.

этих изысканий попала и архитектура, также в определенной степени являющаяся изобразительным искусством. О чем она повествует и что именно изображает? Об этом поговорим в следующем разделе.

## IV. Сюжеты архитектуры

Книга четвертая, в которой архитектура выступает как зеркало, отражающее и устройство внешнего мира, и пути человеческой мысли, и даже возможность слияния человека с Богом

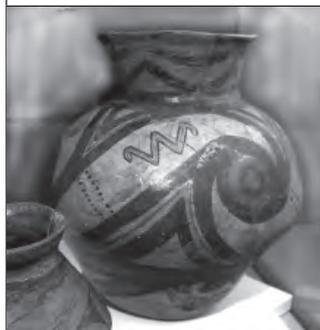
У этой главы в принципе не может быть окончания. Тема бесконечна, и не только из-за обилия материала. В архитектуре, как во всяком повествовательном искусстве (а мы уже убедились, что здания — отличные рассказчики, и не раз увидим это еще), тема никогда не исчерпывается и полностью не «закрывается». Всякое произведение несет в себе множество смыслов. В изобразительных искусствах можно, прежде всего, говорить о подражательности. Древнегреческие философы употребляли в таких случаях термин «мимесис» (μίμησις), что, собственно, и переводится как «подражание». В театре (а теперь и в кино) актеры подражают реальной жизни. Скоморохи-клоуны могут подражать животным, пародисты — политикам и звездам эстрады. Скульптура и живопись воспроизводят формы окружающего мира и человека. Архитектура тоже может быть миметическим искусством. Декоративные элементы часто изображают работу конструкций, а здания в целом иногда подражают великим произведениям прошлого, то есть бывают выполненными в каком-то стиле — в египетском, готическом, византийском и так далее. Но подражание и изображение — лишь самые простые и очевидные смысловые слои (а говорить здесь надо именно о слоях, хотя лучше, учитывая тему данной книги, об «этажах» значений и смыслов: чем выше, тем изящнее ярус и тем труднее он различим с земли).

В этой части мы пройдемся по нескольким «этажам», расположенным выше простого подражания — на уровне «отображения». Надо честно предупредить: наука еще не разобралась, какой из уровней над каким расположен и что за лестницы связывают эти этажи друг с другом. Много уже сделано такой дисциплиной, как семиотика, однако если мы погружимся во все тонкости отношений *означающего* и *означаемого*, *денотата* и *коннотаций*, в тайны различения *знаков*, *символов* и *аллегорий*, то данная глава не только никогда не закончится, но вряд ли сможет по существу начаться.

## О БОЖЕСТВЕННОМ В ГОНЧАРНОМ РЕМЕСЛЕ

Чтобы приступить к рассказу, не станем сразу воспарять над грешной землей, а, как раз наоборот, присоединимся к археологам и начнем копать. Наша цель — глиняные черепки; если повезет, то и целые сосуды, выброшенные на свалку несколько тысячелетий назад и заботливо сохраненные для нас культурными слоями. Мы обратимся к эффективной керамике трипольской культуры — общности земледельцев, живших когда-то на территориях нынешних Молдавии, Румынии и части Украины. Свое имя, согласно обычаям археологов, эта культура получила по названию украинского села Триполье, где в 1897 г. были сделаны первые находки. С тех пор она считается как бы родной и для украинских, и для российских исследователей. Ее также называют кукутень-трипольской, поскольку на румынской земле раскопки проводились у села Кукутени.

Картина мира запечатлена на сосуде трипольской археологической культуры. Виден ход солнца по небосклону, под запасами небесных вод. Змея — символ плодородия и весеннего пробуждения.



*Фотография: CristianChirita*

© 2009 CristianChirita / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

*Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cucuteni\\_culture#mediaviewer/File:Cucuteni\\_OmegaPottery.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cucuteni_culture#mediaviewer/File:Cucuteni_OmegaPottery.JPG) (последнее обращение 14 декабря 2014).*

*Рис. 4.1. Керамический сосуд кукутень-трипольской культуры. Историко-археологический музей в городе Пьятра-Нямц, Румыния*

Если внимательно посмотреть на узоры на древних горшках, то станет заметно, что, хотя и не боги их обжигали, а простые гончары, озабочены они были проблемами космического масштаба. Как правило, керамика украшена многоярусным монументальным декором. Нижний ярус довольно тонкий, из горизонтальных полос, часто с обращенными вверх бугорками. Иногда из него «прорастают» палочки с отростками, похожие на детские рисунки елок. Средний уровень, самый широкий, заполнен изображением связанных друг с другом спиралей, чем-то вроде круглого меандра. Так современный художник передал бы динамику стремительно катящихся колес. Завершается все опять нешироким поя-

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

сом, заполненным плавными волнистыми линиями или зигзагами — символами воды.

Вроде простой горшок, а на самом деле даже не глобус, а модель мироздания. Нижний ярус — земля, возможно вспаханная (бугорки). Под ним — пустота. Подземный мир, похоже, для трипольцев не был актуален — ни демонов, ни ада, глубже семян и корней вообще ничего интересного нет. Выше — пространство, где живем мы, оно, прежде всего, наполнено растениями, дающими урожай, и, главное, вмещает в себя обтекающее небосвод дневное светило. Круги и спирали — это как раз оно, наше солнце, запечатленное в движении. Охотник без него, может быть, и обойдется, а земледелец — никак. А что же над ним? Космическое пространство? Нет. Еще одна «твердь», за которой вода. Те самые «хляби небесные», разверзающиеся благодатными дождями. Теория круговорота воды в природе тогда еще не получила всеобщего признания, не было и перегонных кубов и самогонных аппаратов, наглядно демонстрирующих испарение жидкостей и возвращение их в нормальное агрегатное состояние. Но с неба вода лилась. Следовательно, где-то, гораздо выше солнца, находились ее бесконечные запасы.

Подтверждение гипотезы о трехчленном делении мира мы находим в древнейших индоевропейских текстах — гимнах Ригведы (примерно II тысячелетие до н.э.):

1. «Свах» — верхнее небо с запасами воды;
2. «Бхухвах» — воздушное пространство со звездами, солнцем и луной;
3. «Бхух» — земля, почва.

Важно отметить, что на трипольских расписных сосудах ниже полосы земли, как правило, ничего не изображалось. Это как бы говорит об отсутствии представлений об особом подземном мире.

Ведическая космогония тоже не знает (в древнейшей своей части) подземного мира, подобного Аиду.

*Б.А. Рыбаков. Язычество древних славян.  
М.: Наука, 1981. С. 202–203.*

Итак, даже обычный глиняный горшок может не просто вмещать в себя зерно или воду (а то и пиво или вино), но и быть наглядной иллюстрацией устройства Вселенной. И относится это, конечно, не только к керамике трипольской культуры. Любой народ найдет в наследии своих предков нечто подобное. Однако можем ли мы представить, чтобы архитектура оказалась проще горшечного дела?

## ИЗБА КАК ЗЕРКАЛО ВСЕЛЕННОЙ

Расстанемся с археологией и обратимся к той части истории архитектуры, которая теснейшим образом связана с этнографическими исследованиями, а именно к деревянному зодчеству Русского Севера. Если мы посмотрим на фасад обычной русской избы, сохранившейся в этом суровом краю еще с XIX века, то среди прочих украшений нам бросятся в глаза характерные диски — символы солнца, или, говоря по-научному, солярные знаки. Обычно их несколько, как минимум три. Расположены так, как будто демонстрируют движение светила по небосводу: из левого нижнего угла «фронтон» — под самый конек, а затем опять вниз, к правому нижнему краю. Окружность нижних дисков обычно заполнена спицами, как у колеса телеги, которые иногда изогнуты наподобие лопастей пропеллера, что еще больше подчеркивает иллюзию вращения. Все правильно: на восходе и ближе к закату солнце зримо «бежит». Зато круги в «зените» гораздо статичнее, внутри заполнены стилизованными крестами или квадратами. Часто их сразу два: полуденное светило никуда не спешит и греет с удвоенной силой. Кстати, конька над крестьянской крышей можно рассматривать в качестве родича крылатых коней из упряжки Феба, как и он, влекущих солнце по дуге небосвода (тех самых, с которыми не справился Фаэтон, чуть не спаливший землю).

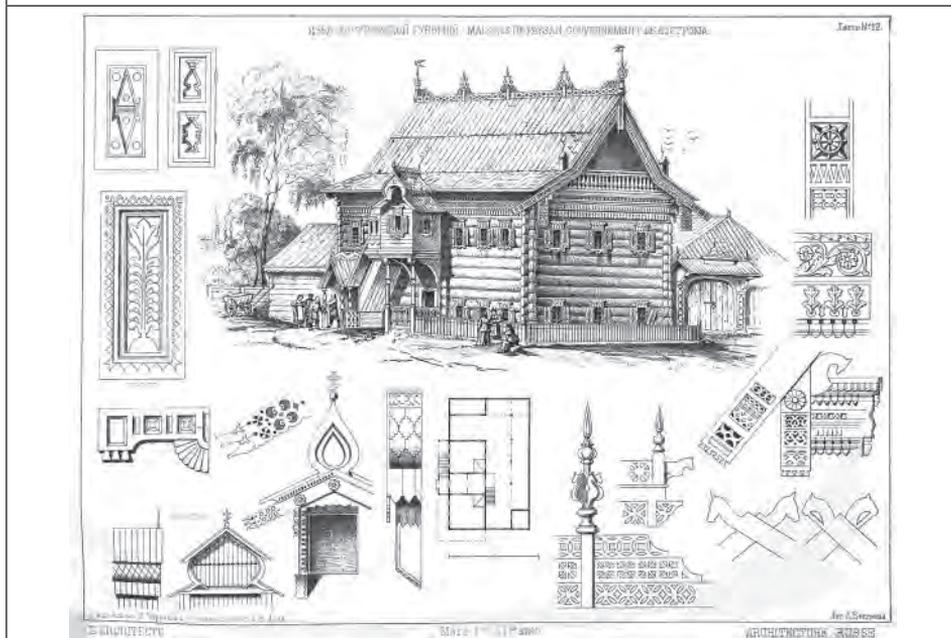
Интересно, что «солнечные» круги никогда не располагаются непосредственно на кровле. Часто их даже намеренно опускают ниже линии крыши на специальных, не несущих никакой конструктивной нагрузки, но зато богато украшенных резьбой досках — так называемых *полотенцах*. Зато торцы кровли — скосы фронтонов — украшаются другими декоративными досками — *причелинами*. Узор на них все тот же, волнистый, означающий воду. Край, обращенный книзу, всегда фигурный, когда зубчатый, в виде «городков», а когда и более сложный, состоящий из множества спаренных полукружий. Их можно трактовать как капли, но чаще это множество женских грудей. Не стоит, однако, думать, что эта часть декора использовалась нашими предками как подобие мужского журнала. Эротики здесь немного: эти груди кормят, точнее, питают землю живительной влагой дождя. Известно, что и обычные тучи, насыщающие поля и нивы, ассоциировались у древних с женской грудью.

Итак, в русской избе можно легко разглядеть то же представление о мироустройстве, что и в трипольской керамике, с солнцем в «среднем» небе и «хлябями небесными» в «верхнем». Тем более что обе интерпретации принадлежат одному и тому же исследователю — знаменитому советскому историку академику Борису Александровичу Рыбакову (1908–2001). О керамике он писал в книге «Язычество древних славян» (1981),

IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ  
АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

об архитектуре — в «Язычестве Древней Руси» (1987). Правда, это далеко не единственное из возможных толкований. Та же изба с коньком или с птицей на крыше — еще и образ тотемного животного. Войдя в нее, хозяин попадает под покровительство своих предков-зверей.

Уже в XIX веке историки понимали, что памятники русского деревянного зодчества находятся под угрозой исчезновения, и старались научно зафиксировать особенности выявленных образцов.



Литография: А. Бегров

Источник: Даль Л.В. Старинная русская изба из альбома Чернецова // Зодчий. 1872. № 3. С. 32.

Рис. 4.2. Изба Костромской губернии. Лист из альбома И. Чернецова

Конечно, остается вопрос, зачем вообще в крестьянской архитектуре все эти изображения солнц, «верхней воды» и небесных грудей, а также коней, оленей, рогатых богинь и прочих мифологических персонажей? Вряд ли каждая изба была чем-то вроде учебного плаката по устройству мироздания. Здесь мы впервые касаемся темы, очень важной для данной главы. Изобразительный аспект в архитектуре обычно не связан с простым отображением реальности, как, например, в живописи эпохи социалистического реализма (впрочем, это тоже упрощенный взгляд,

она-то как раз была призвана эту реальность улучшать). Чаще всего такое архитектурное «изображение» — это способ влиять на действительность. Причем если конструкции здания физически меняют, говоря словами марксистов, «реальность, данную нам в ощущениях», то его изобразительная и символическая ипостась больше пригодна для воздействия на потусторонние, трансцендентные силы.

Наша изба — прямой тому пример. Хорошо известно, что с появлением уличного освещения заметно снижается ночной разгул преступности. То же было и в те далекие века. Только деревянные «солнца» на фасадах, продолжавшие функционировать после захода их реального прототипа, мало влияли на настоящих разбойников, зато эффективно отпугивали «хулиганов» потустороннего мира — леших, навий, вампиров и вурдалаков.

В ночи, когда реальное солнце пойдет своим подземным путем, когда полчища невидимых враждебных навий могут приблизиться к человеку, «еще вылезет он из хоромины своей», то в его дому, в его языческой крепости он будет огражден заклинательным изображением на всем фасаде дома спасительного, светоносного начала — движения солнца, неотвратимого возврата света, ежесуточно побеждающего полный опасности мрак.

*Б.А. Рыбаков. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. С. 495.*

## ХРАМ КАК ЗЕРКАЛО МЫСЛИ

Итак, простая русская изба, несмотря на скромные размеры, успешно демонстрирует космогонические представления своих обитателей. Можно сказать, что задом она обращена, может, и к лесу, но фасадом — в макрокосм, то есть во Вселенную. И это лишь один, еще близкий к земле, «этаж» в здании архитектурных смыслов. А нам пора на новый уровень, к новым «сюжетам», туда, где зодчество обращается к иной Вселенной, — в микрокосм и безбрежные глубины человеческого сознания.

Известно, что, когда речь идет о внутреннем мире отдельного человека или конкретной группы лиц, с проблемой лучше справляются психологи и социологи. Однако если встает вопрос о целых народах, самыми компетентными в теме коллективного сознания, как и коллективного бессознательного, оказываются ученые, занимающиеся проблемами культуры, в частности — искусствоведы. Собственно, большую часть XX века в искусствоведении доминировал метод исследования, призванный решать именно эти задачи (разумеется, за исключением Советского Союза, где

считалось аксиомой, что мозги человечества всегда заняты только одним — классовой борьбой).

Вообще, на данный момент искусствознание выработало четыре основных метода. (Так, по крайней мере, нас учили на отделении истории искусств истфака МГУ. Другие научные школы, наверное, добавили бы что-нибудь свое, например структурализм. Однако сейчас нам вполне достаточно этой схемы.) Пожалуй, стоит ознакомиться с ними, если мы хотим разобраться не только в том, как выглядит архитектура, но и о чем она говорит.

Первый метод, самый древний и в принципе не устаревающий, — это *знаточество*. Без него невозможна работа музейного сотрудника, особенно хранителя коллекции. Без него трудно представить работу успешного антиквара. И без него же, по большому счету, бессмысленно занятие коллекционированием предметов искусства. Метод требует знания множества исторических фактов, в том числе биографий художников и даже их моделей. Но главное — особого глаза, «насмотренности», умения «видеть вещи». Не секрет, что выдающийся искусствовед, автор замечательных монографий, иногда хуже распознает подделку, чем опытный коллекционер, не имеющий специального образования. Из этого, конечно, нельзя делать вывод, что искусствоведческое образование бесполезно и без него люди вообще лучше разбираются в искусстве. Просто теоретик-исследователь и коллекционер-антиквар ставят перед собой разные цели. К тому же историки искусства «широкого профиля» вообще редко встречаются с подделкой, имея дело в основном с хрестоматийными вещами, а уж архитектуроведы до недавнего времени и в страшном сне не могли представить, что им придется проводить экспертизы на подлинность здания. Хотя, увы, будущим историкам московской архитектуры это, очевидно, предстоит.

Следующим научным методом истории искусств стала *иконография*. Эта искусствоведческая дисциплина занимается изучением и распознаванием сюжетов, а также правилами расположения фигур и предметов в композиции. Это особенно важно при исследовании религиозного искусства или произведений на мифологические темы. Определяя, например, различия между Казанской и Владимирской иконами Божией Матери, вы занимаетесь именно иконографией.

Если нож, позволяющий нам узнать св. Варфоломея, на самом деле не нож, а штопор, значит, перед нами не св. Варфоломей.

Э. Панофский. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-Классика, 2009. С. 32.

Третий метод — *формальный анализ*, которому мы уделили достаточно внимания в предыдущей главе, рассказывая о Генрихе Вёльфлине.

Наконец, в первой половине XX века постепенно сформировался еще один подход к изучению истории искусства, названный *иконологическим*. Попробуем вкратце объяснить, чем призвана заниматься эта научная дисциплина, потому что именно она поможет нам увидеть многие скрытые смыслы в истории архитектуры. Однако начнем мы с живописи. Представим себе какую-то картину; например, по традиции, сложившейся среди тех, кто пытается рассказать о сути иконологии, — «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. Для австралийского бушмена, также традиционно приглашаемого в этот мысленный эксперимент, это просто изображение коллективного принятия пищи. Для людей из «цивилизованного мира», знакомых с христианской культурой, это изображение драматического события, известного нам из Евангелия, — последней трапезы Христа и его учеников, во время которой произошло предсказание предательства. Однако можно заглянуть и глубже, так сказать, «сквозь окно картины», чтобы, привлекая другие источники (картины с родственными сюжетами, философские труды, литературные тексты, бухгалтерские книги и дневники путешественников), уловить и выявить общие и важнейшие направления развития человеческой мысли и сам процесс коллективного мышления. На языке иконологов, опирающихся на созданную в 1920-х гг. «Философию символических форм» Эрнста Кассирера (1874–1945), это звучит как «внутреннее значение, или содержание произведения, составляющее область символических значений».

Очевидно, что иконология как метод лучше работает там, где есть «картинки», что прямо следует из ее названия. Однако она может быть использована и в интерпретации архитектурного образа. Самую известную попытку такого рода сделал Эрвин Панофский (1892–1968), знаменитый исследователь, благодаря которому иконология и получила огромную популярность. Долгое время этот ученый преподавал в университете Гамбурга, пока в 1933 г., после прихода нацистов к власти, не получил от альма-матер в одной и той же телеграмме и поздравление с именинами, и извещение об увольнении. К счастью для еврея Панофского и для всей науки об искусстве, он успел вывезти семью и эмигрировать. Особенно выиграла Америка, заполучив среди прочих и этого выдающегося ученого, создавшего на территории США очередную сильную научную школу. В этом смысле Гитлер и его «сверхчеловечки» оказали неоценимую помощь англосаксонским странам, вытеснив туда целую армию замечательных университетских профессоров, носителей многовековых интеллектуальных традиций, не имевших к тому же, в силу специфики образования, высокого языкового барьера. Осо-

Рассматривая, таким образом, чистые формы, мотивы, образы, сюжеты и аллегории как проявления лежащих в их основе принципов, мы трактуем все эти элементы как то, что Эрнст Кассирер назвал «символическими» значениями. Если мы ограничиваемся утверждением, что знаменитая фреска Леонардо да Винчи изображает группу из тринадцати человек, сидящих за обеденным столом, и что эта группа представляет Тайную вечерю, мы рассматриваем произведение искусства как таковое и трактуем его композиционные и иконографические особенности как его собственные свойства и признаки. Но если мы пытаемся осмыслить ее как документ, относящийся к личности Леонардо, или к культуре итальянского Высокого Возрождения, или к определенному религиозному мировоззрению, мы рассматриваем произведение искусства как проявление чего-то еще, что выражается в бесконечном разнообразии других проявлений, и трактуем композиционные и иконографические особенности произведения как более подробное свидетельство этого «чего-то еще». Выявление и интерпретация этих «символических» значений (которые обычно не осознаются самим художником и могут даже явно отличаться от того, что он сознательно стремился выразить) составляют предмет *иконографии в широком смысле* (то есть иконологии. — С. К.).

Э. Панофский. Этюды по иконологии... С. 33.

бенно интересно, что Панофский оказался в знаменитом принстонском Институте перспективных исследований (Institute of Advanced Study), где работал рядом с Эйнштейном. В этом есть что-то символическое. Во-первых, работы Панофского значат для истории искусств, пожалуй, не меньше, чем труды автора теории относительности для физики. Во-вторых, можно найти и другие параллели. Искусствоведы, как и физики, до сих пор не смогли создать свою «теорию всего». Более того, как в физике теория относительности и квантовая механика трудно находят точки соприкосновения, так и в науке об искусстве пока не удастся преодолеть одно существенное противоречие: и иконография, и иконология безразличны к качеству художественного произведения. В принципе, исследователям-иконологам все равно, имеют ли они дело с шедевром или с рядовой ремесленной поделкой. Общие мотивы, подлежащие изучению, могут быть и там, и там, и они равноценны в цепочке, подтверждающей научную концепцию. В свою очередь, методы формального анализа, исследования композиционных особенностей и пропорционирования способны существенно помочь в понимании ме-

ханизма появления выдающихся произведений. Однако тогда «за кадром» остается смысловое наполнение.

Впрочем, чтобы применить иконологический метод к истории архитектуры, Панофский выбрал эпоху, когда в зодчестве практически не было «проходных вещей» и все, что строилось, становилось шедевром. Он обратился к готическим соборам, чтобы сравнить их с философскими трудами того же хронологического периода, то есть со схоластикой, и выявить на данном материале общие, характерные именно для этого времени, принципы мышления и ментальные структуры, или, проще говоря, найти общее в «устройстве мозгов».

Что такое готический собор, знают, в общем-то, все. Если не по книгам и путешествиям, то хотя бы по известным постановкам про собор Парижской Богоматери. Про схоластику тоже все, наверное, слышали, и вряд ли что-то положительное. Обычно ее путают с демагогией и бесплодным переливанием из пустого в порожнее. Это несправедливо. Схоластика вообще не была философским учением, пытающимся объяснить устройство мира. Скорее, это технология корректного философского мышления, в меру занудная, как все, что стремится к идеальному порядку.

Чтобы понять, как и почему появилась схоластика, стоит обратиться к нашему времени. Думающему человеку нетрудно заметить, что мы как общество все меньше и меньше ценим логику. Стали вполне допустимы алогичные и даже абсурдные заявления и высказывания. Разумеется, это наиболее заметно в публичной жизни и политике. Кто мыслит проще, тот искренне не улавливает логических противоречий; другие же все понимают, но не считают абсурдность зазорной. Налицо тенденция отказа от достижений Аристотеля, заложившего основы логики как строго научного способа мышления, и множества его последователей.

Иное дело те века, которые и сейчас еще высокомерно именуются «темными». К концу первого — началу второго тысячелетия нашей эры Аристотель, спасибо арабским ученым, разыскавшим и сохранившим его тексты, приобрел широкую популярность среди просвещенных людей, а игнорировать логику, которой выдающийся уроженец Стагира посвятил многие из своих трудов, становилось все более и более постыдным, по крайней мере в тех кругах, которые мы сейчас назвали бы интеллигенцией. А круги эти к моменту зарождения готики были не так уж узки. Прежде всего, образованным должен быть священник. Однако появились и другие профессии, требовавшие умения мыслить. Это, разумеется, медики, изучившие Авиценну и посетившие множество университетов в поисках тех из них, где разрешались лекции по анатомии со вскрытием трупов. Но также и адвокаты, поэты, ювелиры, книгоиздатели. Архитек-

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

тор тоже становится респектабельным профессионалом, носителем знания и творцом проекта, а не просто подрядчиком и «главным прорабом». «Doctor Lathomorum» («Доктор каменотесов») было выбито на надгробии одного из достойных представителей данной профессии.

«Здесь лежит Мастер Гуго Лебержье, тот, кто начал эту церковь в 1229 году и умер в 1267 году», — гласит надпись на надгробии. Архитектор, атрибуты профессии которого представлены уменьшенной копией храма и обязательными инструментами зодчего — мерной линейкой, циркулем и угольником, изображен на рельефе весьма респектабельным человеком. Надгробная плита была установлена в несохранившейся церкви Святого Никасия в Реймсе. Ныне находится в Реймском соборе.



Фотография: Odrade123

© User:Odrade123 / WikimediaCommons / CC-BY-SA-3.0

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale\\_Notre-Dame\\_de\\_Reims\\_6.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale_Notre-Dame_de_Reims_6.jpg)  
(последнее обращение 24 марта 2015).

Рис. 4.3. Надгробная плита над захоронением архитектора Гуго Лебержье. После 1267 г.

Кроме того, любой уважающий себя город обзаводился университетом, а с ним и сотнями студентов, получавших знания и, в качестве профессиональной подготовки, упражнявшихся прежде всего в той же логике как философской дисциплине. Парламенты были не везде, но в университетах любая тема могла стать предметом для дискуссий. Участие в публичном диспуте для университетского профессора (тоже профессионала) и его «команды» бакалавров было тем же, что и турнир для рыцарей. Ученые и теологи вызывали друг друга на интеллектуальные «дуэли», где должны были публично, в присутствии множества компетентных «болельщиков», отстаивать свою точку зрения. Мнения авторитетов, как научных, так и церковных, разумеется, считались догмой, но одновременно использовались и как исходные пункты для дальнейших логических построений. Понятно, что в этих условиях человеку нельзя было высказать что-либо, противоречащее логике, без риска потерять

авторитет. Так появились схоласты (от лат. *schola* — школа) — ученые, стремившиеся подчинить свои рассуждения строжайшим логическим правилам.

Не факт, что создатели готических сооружений читали в подлиннике Жильбера де ла Порэ или Фому Аквинского. Но у них имелось бесчисленное множество других возможностей ознакомиться с идеями схоластов... Они учились в школах, они слушали проповеди, они могли посещать всякого рода публичные диспуты (*disputations de quolibet*), которые, поскольку на них, как и положено, обсуждались все воображаемые злободневные темы, превращались в события светской жизни, мало чем отличающиеся от современных опер, концертов или публичных лекций...

Э. Панофский. Готическая архитектура и схоластика // Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. М.: Азбука-Классика, 2004. С. 229.

Понятно, что и авторы теологических трактатов, и строители храмов служили одной общей цели — укреплению веры в Бога, которая всегда нуждается в поддержке, ведь сомнения в существовании Творца, в его превосходстве над силами зла и в правоте той или иной конфессии посещают даже святых. Помощь борьбе с неверием может прийти с двух сторон, извечно соперничающих между собой, — от разума или от чувств. Одна из важнейших способностей всякого религиозного искусства — показывать нам, какой путь укрепления веры преобладает среди тех, кому адресовано данное произведение. Там, где доминирует мистицизм, разум оказывается лишним и считается, что приближаться к Богу следует, непосредственно отдавшись полноте чувств, в восторге религиозных переживаний. Там же, где все еще верят в силу ума, религиозность пытаются поддержать безупречностью логических построений.

Именно эта задача — поддержка веры разумом — сделала похожими методы работы схоластов и средневековых строителей. Однако что конкретно может быть общего между сочинением, сохраняемым на пергаменте, и собором, воплощенным в камне? С точки зрения Панофского, здесь нужно рассматривать три главных пункта — общую цель, общий метод и общий способ неконфликтного разрешения противоречий.

Что касается цели, то всегда существовал соблазн использовать разум по максимуму и прямо, путем четких логических построений, доказать, что Бог существует и всякое иное предположение очевидно ошибочно. Яркой попыткой такого рода (позже, увы, признанной неудачной) был

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

знаменитый схоластический трактат Фомы Аквинского «Сумма теологии». Однако большинство ученых ставило перед собой более скромную задачу — разобраться в том, как разум соотносится с верой и что, собственно, вера собой представляет. На языке схоластических трактатов это называется *манифестация* (от лат. *manifestatio*), то есть обнаружение, проявление или разъяснение самого феномена веры.

Теперь вернемся к архитектуре. Это же стремление к «проявлению» веры можно найти в подсознательных интенциях (правильнее бы сказать — в «умостроениях») архитекторов готических соборов. Если рассматривать храм как метафорический образ духовного мира человека, то, конечно, вера окажется в самом «сердце» — в интерьере. Бросив для сравнения взгляд на сооружения предыдущей эпохи — на храмы романского стиля, мы увидим, что их внутреннее устройство никак или почти никак не отражено на внешних стенах. Так, очевидно, и вера была скрыта от разума в те суровые времена. Иное дело готика. Структура интерьера *манифестируется*, то есть *проявляется* на фасадах. Пожалуй, это можно сравнить с фотографическим процессом. Наверное, многие еще помнят, как это происходило в доцифровую эпоху. В темной комнате, при свете красного фонаря, экспонированный лист фотобумаги опускался в кювету, чтобы на нем медленно проступили очертания будущего изображения. Так и на стенах готического собора «проступают» внутренние членения: ярусы, травеи (секции под крестовыми сводами, из которых составляются нефы, — о них уже шла речь во второй главе) и торцы нефов. Интерьер не виден, но *проявлен*, подобно основам веры в схоластических рассуждениях.

Теперь о следующем сходстве между философией и архитектурой. Чтобы «разъяснить веру разумом», надо сначала «проявить» сам разум, сделать понятной и убедительной систему мышления. Единственный способ добиться этого — писать тексты по четким, понятным и убедительным правилам. Все трактаты — философские и теологические (что, в сущности, одно и то же, когда мы говорим об этой эпохе) — создавались поэтому в соответствии со строгими формальными требованиями. Это, во-первых, тотальность; во-вторых, классификация по принципу единообразия частей и частей этих частей; в-третьих, четкость и дедуктивная убедительность. Есть ли тут сходство с архитектурой?

Итак, тотальность. Очень часто философский и теологический трактат того времени назывался «Суммой» («Summa»), и не зря. По охвату материала такое произведение было похоже на современную энциклопедию (только материал располагался отнюдь не в алфавитном порядке). Непременное требование — композиционное совершенство и ощущение всеохватности и исчерпанности темы. Все, что считалось лиш-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Здание романской эпохи (построено в XII веке) позволяет легко различать отдельные части, из которых складывается общая композиция, однако внутреннее устройство остается неясным, укрываясь от нашего взгляда за непроницаемыми стенами «крепости Бога».



Рисунок:  
*William Tombleson*

Источники: *Tombleson W. Tombleson's Views of the Rhine from Cologne to Mainz. London; Paris: Fearnside William Gray, 1832. P. 100–101.*

Рис. 4.4. Собор аббатства Мария Лаах. Германия. Гравюра на стали Уильяма Грея Фёрнсайда по рисунку Уильяма Томблесона. 1832 г.



На фасадах готического собора зримо проявляется внутренняя структура здания.

Живопись: *Domenico Quaglio*

Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico\\_Quaglio\\_\(1787\\_-\\_1837\),\\_Die\\_Kathedrale\\_von\\_Reims.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Quaglio_(1787_-_1837),_Die_Kathedrale_von_Reims.jpg) (последнее обращение 24 марта 2015).

Рис. 4.5. Доменико Квальо. Реймский собор. Холст, масло. Первая половина XIX века. Музей изобразительных искусств, Лейпциг

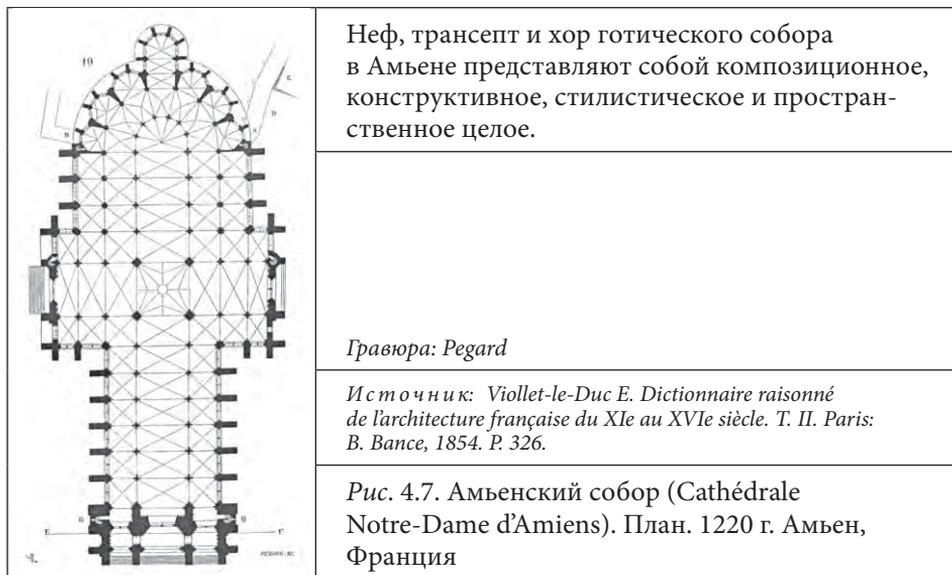
ним, противоречащим чувству гармонии, отсекалось и не принималось в расчет. В какой-то мере такое сочинение напоминало совершенное произведение прикладного или ювелирного искусства, что-то вроде *реликвария* (ларца для хранения мощей), только сделанного из слов. Само собой разумеется, что слова эти складывались в мудрые тексты: самое

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

знаменитое из сочинений такого рода — уже упомянутая «Сумма теологии» Фомы Аквинского.

Принципу тотальности легко найти соответствие и в готической архитектуре. Во-первых, всякий собор стремился передать своими формами и украшениями все христианское знание, необходимое и достаточное его прихожанам — и теологическое, и этическое, и естественно-научное, и историческое. Во-вторых, если сравнить готический собор с предшествовавшим ему романским, легко убедиться, что это гораздо более сплоченная и гармоничная композиция, несмотря на все богатство декора. Романский храм, говоря упрощенно, весь состоит из отдельных объемов. Он окружен множеством башен. Внизу — крипта, с запада — полукружие *вестверка* (от нем. *Westwerk* — западная часть храма, противоположная восточной, алтарной, и символически отданная светским властям), с востока — алтарь. В общем, величие есть, но гармония и единство образа в дефиците. Готика, как это ни парадоксально на первый взгляд, гораздо целостнее. Башни занимают строго определенное место — над главным фасадом, не считая острого шпиля над средокрестием. В плане остаются только три главные составляющие — неф, трансепт и алтарная часть (значения этих терминов можно найти в третьей главе, об арках и сводах). Так что мы вправе констатировать, что схоластический принцип тотальности в полной мере соблюдался и зодчими той эпохи.

Теперь о принципе единообразия частей и частей этих частей. Казалось бы, что общего может быть у схоластического трактата с приложением Microsoft Word? Между тем средневековые схоласты могли бы считаться соавторами этой популярной компьютерной программы, по крайней мере ее функции «Структура» в разделе «Вид». Мы привыкли, что серьезные тексты, диссертации или инструкции разделяются на множество разделов и подразделов, параграфов и артикулов, что так наглядно отражается в вышеупомянутом текстовом редакторе. Да и на бумаге очень удобно части одного логического уровня нумеровать римскими цифрами, нижестоящие — арабскими, а совсем мелкие отмечать буквами со скобкой: а), б), в) или а), b), c). Трудно представить, но до схоластов никто не додумался применять эту удобную систему. Например, Витрувий разбил свой текст только на *книги*; наверное, это получилось само собой, по мере написания. А на фрагменты, удобные для цитирования и сносок (Vitruvius, VII, 1, 3, например), его произведение разделили только в эпоху Ренессанса. Зато всякая «Сумма» была изначально структурирована по этому принципу. Иерархия логических уровней соблюдалась очень строго. При этом, разумеется, как прилежные христиане, согласные с догматом о Святой Троице, авторы схоластических трактатов



стремились к тому, чтобы и целое, и каждая часть, и часть части этого целого делились именно на три младших подразделения.

Те же принципы легко найти в архитектуре. В романскую эпоху в одном и том же здании можно было встретить целую коллекцию сводов,



Неф и трансепт аббатской церкви Сен-Дени, выдающегося памятника готической архитектуры, оформлены совершенно одинаково.

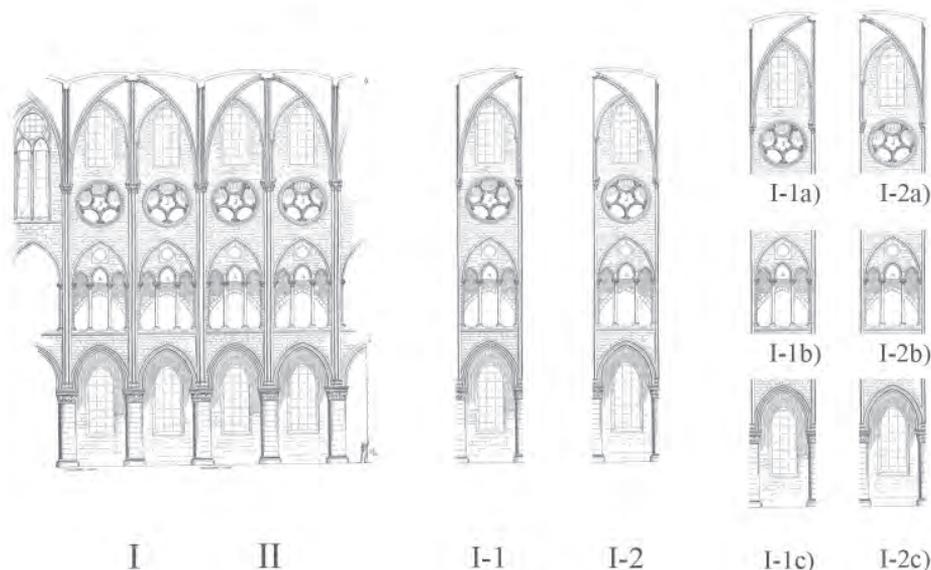
*Фотография:*  
Светлана Кузенкова

*Рис. 4.8.* Аббатская церковь Сен-Дени. Вид на трансепт и хор. Ок. 1231 г. Париж, Франция

цилиндрических и крестовых, купольных и полукупольных. В готическом же соборе все своды одного типа — стрельчатые с нервюрами, хотя и перекрывают пространства разного размера и формы. Аналогично трансепт, то есть поперечный неф, символизирующий, если смотреть сверху, перекладину креста, становится структурно неотличим от своего продольного собрата. Точнее, его также делают трехнефным, с высоким центральным «кораблем» и пониженными боковыми, и перекрывают точно такими же конструкциями. Внутреннее пространство храма становится целостным, но делящимся на логически соподчиненные элементы. Во-первых, весь храм разделен на продольную часть (главный неф), алтарь и трансепт. Во-вторых, главный неф и трансепт делятся, в свою очередь, на высокий центральный и пониженные боковые нефы, а алтарная часть — на собственно алтарь, круговой обход за ним и венец капелл. Также и каждая из этих частей дробится опорами и нервюрами сводов на еще более мелкие и подчиненные элементы. В общем, все происходит в точности так, как в сочинениях схоластов.

Третий принцип написания трактата, или «Суммы», — четкость и дедуктивная убедительность — также находит свои аналогии в готической архитектуре. Четкость практически очевидна. Каждый элемент работает вместе с другими, но он легко различим как самостоятельная художественная единица. Храм как бы составлен из отдельных элементов, независимых от соседних и, что важно, от стены. Любая деталь скорее приставлена к стене, чем «вырастает» из нее (чтобы в полной мере ощутить разницу, стоит вспомнить барочную архитектуру и то, как нам

Если бы теория Эрвина Пановского о близости схоластической философии и эстетических принципов готики появилась во времена, когда жил и работал Эжен Виолле-ле-Дюк, то в его Толковом словаре французской архитектуры она, возможно, была бы проиллюстрирована подобным образом.



Гравюра: *Guillamot Junior*  
Схема: *Сергей Кавтарадзе*

Источники: *Viollet-le-Duc E. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. T. II. Paris: B. Bance, 1854. P. 291.*

Рис. 4.9. Логика построения композиции внутренней стены центрального нефа готического собора с использованием элементов, включенных Эженом Виолле-ле-Дюком в Толковый словарь французской архитектуры

помогал воспринять ее Вёльфлин в предыдущей главе). Логику взаимоотношений между элементами разных иерархических уровней тоже легко разглядеть, хотя только специалист различит, дедукция это или индукция. В качестве примера можно привести пучки колонн, заменившие в высокой готике классические круглые опоры. Поскольку каждая колонка из такой связки переходит наверху в собственную нервюру, то историк архитектуры мог бы судить об устройстве сводов всего лишь по горизонтальному срезу единственной опоры — своеобразной посылке каменного силлогизма.

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

Все три только что рассмотренных нами принципа написания схоластических трактатов помогали решить — и в теологии, и в архитектуре — две первых задачи из отмеченных Панофским, а именно манифестацию (то есть разъяснение) веры разумом и демонстрацию принципов работы того самого разума, который этим разъяснением занимается. Однако, как уже было сказано, перед почитателями логики вставала еще и другая проблема — *конкорданция* (от лат. *concordantia*), то есть приведение в согласие и гармонию, а если честно, то примирение противоречий в исходных посылах, используемых в ученых рассуждениях. Наука тех времен находилась в несколько иной ситуации, нежели нынешняя. Эмпирических фактов было известно мало, практические опыты хотя и осуществлялись де-факто алхимиками и механиками, однако еще не считались средством установления истины. Трудно представить, чтобы два ученых средневековых мужа вместо того, чтобы скрестить свои *pro et contra* на диспуте, сказали бы: «Пойдемте в лабораторию, коллега. Вашу гипотезу можно проверить опытным путем». Эксперимент можно было встретить скорее в суде, чем в университете. Главным источником несомненных знаний являлись авторитеты — выдающиеся авторы прошлого. Разумеется, у теологов вообще не было выбора, экспериментальной их наука не стала до сих пор.

Все, что средневековый человек мог знать о Божественном откровении, и многое из того, что он считал истинным в других отношениях, приходило к нему из авторитетных источников (*auctoritates*): в первую очередь — из канонических книг Библии, представляющих аргументы «надежные и неопровержимые» (*proprie et ex necessitate*), затем — из учений Отцов Церкви, представивших аргументы «надежные», но лишь «вероятные», а также из трудов «философов», представивших аргументы «не вполне надежные» (*extranea*) и по этой причине не более чем вероятные.

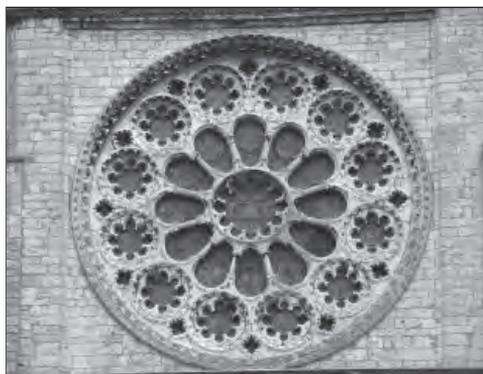
Э. Панофский. Готическая архитектура и схоластика... С. 278.

Проблема же, и весьма серьезная, состояла в том, что авторитетные источники древности (в том числе — страшно сказать! — и Священное Писание) часто противоречили друг другу, при этом ни одной их строчки нельзя было признать ошибочной. Это как если бы современному математику пришлось доказывать теорему, пользуясь противоречащими друг другу, но неоспоримыми аксиомами. Знаменитый своими несчастьями и постоянством в любви философ Пьер Абеляр написал целый труд — «Да и Нет» («*Sic et Non*»), где тщательно подсчитал все важные теологические расхождения, до того не разрешенные наукой. Их оказа-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

лось 158, включая проблему допустимости самоубийства, не самую насущную, судя по месту — пункт 155 — в рейтинге, и чуть более актуальную — пункт 124 — о возможности внебрачного сожительства.

Схоластам ничего не оставалось, как научиться примирять противоположные мнения и искать компромиссы. Основным методом было разделение целой проблемы на множество подчиненных частей и поиск согласия на нижних логических уровнях. Это хорошо видно в композициях философских трактатов того времени. Обсуждение каждого противоречия начинается с представления мнений авторитетов с одной стороны, затем им противопоставляются противоположные суждения (*sed contra...*), и далее, после обретения сходства в частностях, следует примирение, основанное на положении, что абсолютно все авторитетные высказывания истинны, но — отчего и сложилось впечатление противоречивости — некоторые из них были неверно истолкованы.



Окно-роза на фасаде собора в Шартре расположилось на глухой стене. Осталось много недекорированных поверхностей, что не могло нравиться в готическую эпоху.

*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 4.10. Шартрский собор (Cathédrale Notre-Dame de Chartres).  
Фрагмент фасада. 1194–1220 гг. Шартр, Франция*

Панофский находит несколько примеров, когда архитекторы готических соборов, подобно своим ученым современникам, ищут и находят компромиссные — синтетические — решения прикладных профессиональных проблем. Оказывается, витражное окно-роза на главном фасаде, воспринимаемое нами как непрменный атрибут готического стиля, являлось настоящей головной болью средневековых зодчих. Во-первых, оно круглое. Ему бы появиться в XV веке, в эпоху Возрождения, когда ценились совершенные формы. А во времена готики все вокруг острое, стрельчатое, устремленное к небу... Это противоречие прежде всего бросалось в глаза при взгляде изнутри здания, на фоне сводов с нервюрами, особенно если окно было большим, на всю ширину нефа. Но и малый диаметр розы не спасал положения: на фасаде оставались ничем

IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ  
АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

не заполненные плоскости стены, более приличествующие предшествующей эпохе — романской. Выходы из проблемы предлагались разные. В каких-то областях вообще отказались от круглого окна, заменив его огромным витражом стрельчатых очертаний. В других архитекторы продолжали эксперименты с размерами розы и тонко манипулировали украшениями на фасаде, чтобы поддержать ощущение гармонии пропорций. Так продолжалось до тех пор, пока, наконец, не было найдено поистине схоластическое, примиряющее решение. На соответствующем ярусе весь торец главного нефа заполнялся большим островерхим витражом, а уже в него, как часть декора, вписывался традиционный круг окна-розы.



Поздний готический храм (пример «пламенеющей готики») демонстрирует вариант решения проблемы окна-розы: витраж заполняет весь стрельчатый проем.

*Фотография:*  
Светлана Кузенкова

Рис. 4.11. Церковь Сен-Мерри. 1520–1612 гг. Париж, Франция



Схоластический принцип *concordantia* в действии: круглая роза встроена в стрельчатое окно.

*Фотография:*  
Светлана Кузенкова

Рис. 4.12. Окно-роза Реймского собора. Архитектор Бернар Суассонский. 1255–1290 или 1259–1294 гг. Реймс, Франция

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Есть и еще один пример, блестяще доказывающий, что средневековые архитекторы применяли, если можно так выразиться, те же методы мышления, что и философы-схоласты. Более того, делали они это вполне осознанно. Один из зодчих, Виллар де Оннекур (ок. 1225 — ок. 1250), оставил нам интереснейший документ — по сути, путевой дневник, где он не столько записывал, сколько зарисовывал свои мысли и впечатления. В «Альбоме», как его сейчас принято называть, множество архитектурных чертежей и планов, что впоследствии позволило использовать этот труд в качестве архитектурного учебника. Впрочем, интересы самого Виллара были гораздо шире. На тех же страницах можно найти и нарисованного с натуры (что автором подчеркнуто особо) льва в процессе дрессировки, и проект вечного двигателя, который, в отличие от всех предшествующих, просто не мог не заработать. Что мешало вести подобные записи, скажем, Фёдору Коню — строителю Смоленского кремля? Или кому-нибудь из окружения Андрея Рублёва?

Верхний чертеж со страницы альбома средневекового зодчего Виллара де Оннекура демонстрирует достижение компромисса в споре с его коллегой Пьером де Корби по двум позициям. Во-первых, венец капелл состоит из чередующихся прямоугольных и полукруглых в плане сооружений. Во-вторых, прямоугольные капеллы перекрыты традиционными крестовыми сводами (они и сегодня обозначаются на планах диагональными линиями), а полукруглые — общим для них и деамбулатория сводом из пяти распалубок.

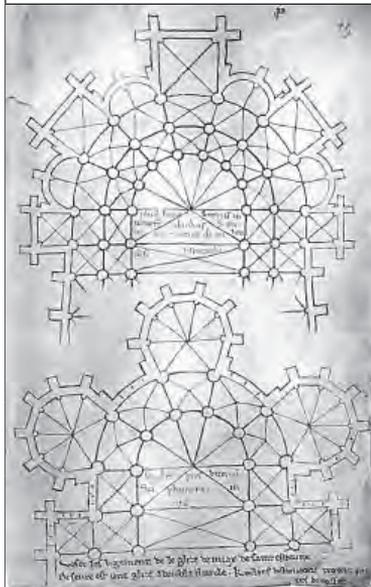


Рисунок: Villard de Honnecourt

Источник: <http://classes.bnf.fr/villard/feuillet/index.htm> (последнее обращение 24 марта 2015).

Рис. 4.13. Виллар де Оннекур. Идеальный план алтарной части. Рисунок. Ок. 1235 г. Национальная библиотека Франции

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

На одном из листов Виллар де Оннекур изобразил план *идеальной* алтарной части. Согласно приведенной там же надписи он разработал его в соавторстве с другим зодчим, Пьером де Корби, причем, как подчеркнуто в пояснении, «*inter se disputando*» — в ученом споре. Результатом диспута стала не победа одного из оппонентов, а рождение компромиссного решения. (К слову, только благодаря записи Оннекура имя его коллеги дошло до потомков.) Посмотрим внимательно на верхний рисунок. Вероятно, один из архитекторов сочувствовал популярной в те годы идее, что монастырскому зодчеству пристало быть строгим и обходиться без излишней роскоши даже в контурах архитектурных форм; другой же отстаивал традиционное представление о том, что венец капелл должен состоять из округлых в плане элементов. Как результат, венец хора сложен как из прямоугольных объемов, характерных для аскетичных сооружений монахов-цистерцианцев, так и из привычных полукруглых пристроек. Кроме этого, спорщики достигли согласия в устройстве конструкций: своды циркульных капелл существуют не сами по себе, а как часть конструкций кругового обхода, под единым замковым камнем. В то же время прямоугольные помещения имеют самостоятельные перекрытия. Налицо торжество принципа *concordantia* в архитектуре, чем вновь демонстрируется ее родство с философией той же эпохи.

#### МИКРОКОСМ И МАКРОКОСМ В ГАРМОНИЧЕСКОМ СЛИЯНИИ

Итак, мы уже познакомились с тем, как, во-первых, архитектура может отображать картину мира, какой она видится людям в ту или иную эпоху (можно сказать, макрокосм); во-вторых, как зодчество же, хотим мы того или нет, отражает формы и методы нашего мышления, устройство внутреннего мира (микрокосма). Теперь поговорим о том, как средствами архитектуры можно выразить единство этих двух миров и даже помочь достижению гармонии между ними.

В этом нам поможет еще одна знаменитая книга, вышедшая из-под пера известного искусствоведа, специалиста в области все той же иконологии, Рудольфа Виттковера (1901–1971). Как и Панофский, Виттковер был вынужден покинуть территорию Третьего рейха в начале 1930-х гг., однако в Америке он оказался не сразу, а долгое время работал в Англии, в вывезенном из Германии знаменитом Институте Варбурга — центре иконологических исследований, базирующемся на богатейшей тематической библиотеке. (История создания данной библиотеки сама по себе чрезвычайно интересна. Аби Варбург (1866–1929), выходец из семьи бо-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

гостейших банкиров, отказался от своей доли наследства в пользу брата, с условием, что тот будет покупать ему любые, даже самые дорогие книги, какие он пожелает. Это решение позволило ученому не только собрать уникальную книжную коллекцию, систематизированную совершенно особым образом, но и, отказавшись от потомственного занятия, стать родоначальником исследовательского метода, получившего позднее название «иконология». К сожалению, сам Аби Варбург не занимался архитектурой, что заставляет нас распрощаться с этой замечательной фигурой и обратиться к одному из его последователей.)

Ведута (архитектурный пейзаж) художника Пьеро делла Франческа — это, по сути, иллюстрация к представлениям Альберти о том, как должен правильно выглядеть храм: круглое свободностоящее здание на прекрасной площади.



Живопись: *Piero della Francesca*

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly\\_Piero\\_della\\_Francesca\\_-\\_Ideal\\_City\\_-\\_Galleria\\_Nazionale\\_delle\\_Marche\\_Urbino.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg) (последнее обращение 24 марта 2015).

Рис. 4.14. Пьеро делла Франческа. Идеальный город. Холст, масло.  
Ок. 1470 г. Национальная галерея области Марке. Урбино, Италия

В 1949 г. Рудольф Витковер опубликовал книгу «Архитектурные принципы эпохи Гуманизма» («Architectural Principles in the Age of Humanism»), которая, несмотря на небольшой объем, буквально перевернула многие устоявшиеся представления об истоках и причинах появления самого феномена Возрождения. Начинается она с рассказа о том, что в первой половине XV века итальянские архитекторы вдруг серьезно заинтересовались центрическими планами, то есть планами в форме фигур, вписывающихся в круг. Главным идеологом этого увлечения выступил знаменитый архитектор и теоретик архитектуры Леон Баттиста Альберти. В работе «Десять книг о зодчестве» («De re aedificatoria», 1443–1452) он привел черты идеальной, на его взгляд, церкви. Прежде всего, в плане она должна соответствовать одной из девяти правильных фигур. Шесть

IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ  
АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

из них (круг, квадрат, гексагон, октагон, декагон и додекагон) чертятся внутри круга, и Альберти подробно, как на уроке геометрии, описал, как это сделать циркулем и линейкой. Еще три фигуры строятся на основе квадрата с помощью простейших действий: квадрат плюс полквadrата; квадрат плюс его треть; наконец, удвоенный квадрат.

Леонардо очень интересовала тема центрических в плане храмовых сооружений. Возможно даже, что он обсуждал ее с Браманте — будущим строителем собора Святого Петра. В данном проекте купол, безусловно, символизирует небесный свод. Центрическое здание не соприкасается с другими, стоящими по соседству, и сохраняет обширное пространство вокруг себя. Оно не изображает Вселенную, но условно повторяет схему ее устройства, какой она представлялась ренессансной науке.

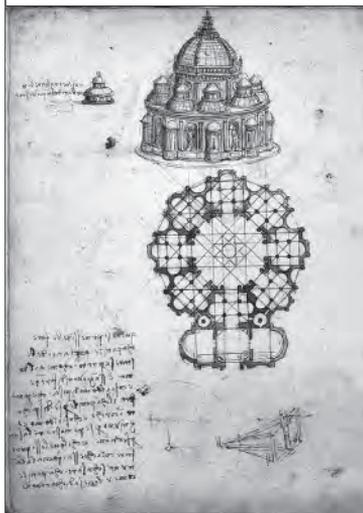
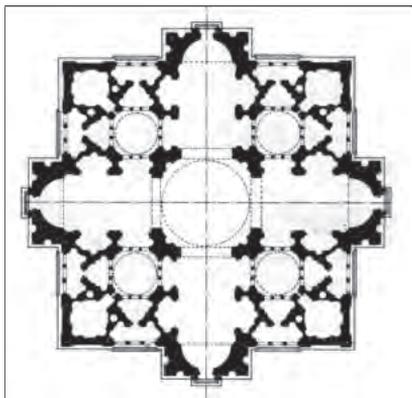


Рисунок: *Leonardo di ser Piero da Vinci*

Источ н и к: <http://brunelleschi.imss.fi.it/itineraries/image/img34697.html> (последнее обращение 2 июля 2015).

Рис. 4.15. Леонардо да Винчи.  
Проект центрического храма.  
Страница из кодекса Ашбернхема.  
Ок. 1488 г. Институт де Франс, Париж.  
Объект хранения 2037, folio 5v.



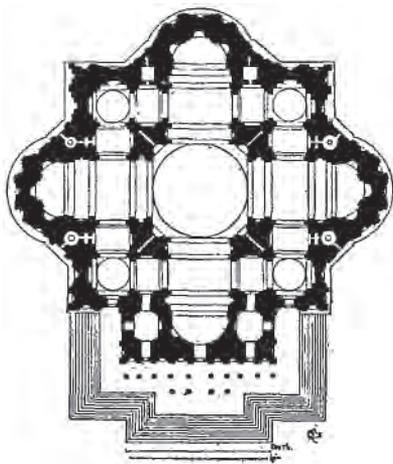
Чертеж: *Leon Palustre*

Источ н и к: *Palustre L. L'Architecture de la Renaissance. Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeriesréunies, May & Motteroz, 1892. P. 44.*

Рис. 4.16. Проект собора  
Святого Петра в Риме. План.  
Архитектор Донато Браманте. 1503 г.

Однако за простыми геометрическими упражнениями стоят довольно сложные теологические проблемы. Около тысячи лет католические храмы строились в основном в форме латинского креста. Неф и хор базилики символизировали вертикальный столб этого древнеримского орудия казни, а трансепт — перекладину для рук. Не только современники, но и многие позднейшие историки воспринимали отказ от формы распятия в плане церковного здания как отказ от христианских ценностей вообще и возвращение к язычеству. Кроме того, при таком подходе возникали проблемы литургического свойства. Например, где в этом случае должен быть расположен алтарь? Один вариант: как и в традиционном храме, насколько можно дальше от входа, у противоположной стены, что напоминало бы нам, грешным, что путь к Богу непрост и не близок. Другой вариант: расположить алтарь в самом центре храма, как в центре мира. Собственно, в этом решении (и в словах о «центре мира») и кроется причина интереса к вписанным в круг постройкам.

Микеланджело оказался полностью солидарен с Донато Браманте в том, что касалось принципов композиционного построения главного католического храма. Длинный неф, превративший здание в базилику с латинским крестом в плане, по требованию идеологов Контрреформации был пристроен архитектором Карло Мадерна позже, в начале XVII века.



Чертеж: Étienne Dupérac

Источник: Palustre L. *L'Architecture de la Renaissance*. Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries réunies, May & Motteroz, 1892. P. 59.

Рис. 4.17. Проект собора Святого Петра в Риме. План. Архитектор Микеланджело Буонарроти. 1547 г.

Мы уже знаем, что средневековые ученые заново открыли для себя труды Аристотеля, и это имело весьма значительные последствия во всех сферах интеллектуальной жизни, в том числе и в архитектуре. Нечто похожее произошло и в эпоху Возрождения, только на этот раз властителем

умов стал Платон, учитель Аристотеля, а если точнее, то позднеантичные философы-неоплатоники, синтезировавшие учения обоих великих мыслителей и выстроившие на этой основе чрезвычайно стройную, изощренную и развитую философскую систему. Здесь мы ненадолго отвлечемся от рассуждений Виттковера и, на всякий случай, напомним читателю некоторые факты из истории античной философской мысли.

Как правило, всякая попытка рассказать о сути той или иной философии начинается со слов: «В основу этой системы легло...» Мнения о том, что именно легло в качестве самого главного, легко варьируются в разных книгах. Мы в разговоре о Платоне и неоплатониках прежде всего обратимся к *учению о Едином*, хотя столь же правомерно было бы начать, как, например, подобает философам-марксистам, с идеализма или, уподобившись теологам, с креационизма. Но, думается, с точки зрения искусствоведов, именно платоновские представления о Едином лучше всего объясняют процессы, происходившие в художественной жизни эпохи Возрождения.

Чтобы понять, в чем суть концепции Единого, читателю лучше всего обратиться к себе самому, к собственной личности. Прежде всего, каждый из тех, кто читает сейчас этот текст, очевидно является человеком, причем человеком вполне конкретным (в обычном смысле этого термина: допущение, что читатель к тому же «конкретный пацан», мы, разумеется, относим к числу маловероятных). Итак, уважаемый читатель, скорее всего, у Вас — две руки, две ноги, соответствующее число пальцев, голова, украшенная лицом, а также все остальные положенные человеку внутренние и наружные органы. В голове, без сомнения, множество мыслей, забот, воспоминаний, идей и планов. У Вас есть характер. У Вас есть биография. Есть родственники и друзья. Перечислять можно бесконечно. Суть же в том, что, сколько бы атрибутов, как материальных, так и духовных, мы здесь ни привели, Вы как личность останетесь неисчерпаемы. Вы не равны сумме всего, из чего состоите, Вы всегда будете больше и шире этого. Иначе говоря, Вы (кем бы Вы ни были) — единое целое, включающее в себя все, о чем уже было сказано, а также многое другое. Сначала есть Вы, а потом — сумма всех Ваших органов и свойств. Более того, когда мы, например, заговорим о Ваших зубах, то это будут именно Ваши зубы, они принадлежат Вам, а не просто являются Вашей составной частью; и если, не дай бог, их у Вас удалят, то Вы останетесь собой и не станете формулой «Вы минус зубы». Так же и мысли — именно Ваши мысли, и биография — именно Ваша биография.

Чтобы стало еще понятнее, вспомним сцену бала из романа «Мастер и Маргарита», тот эпизод, в котором мы в последний раз встречаемся с несчастным Берлиозом. Булгаков все время подчеркивает, что Воланд

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

разговаривает с отчлененной от тела головой. Но мы прекрасно понимаем, что он общается с Берлиозом, а не только с частью его тела, пусть даже и наиважнейшей.

— Михаил Александрович, — негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. — Все сбылось, не правда ли? — продолжал Воланд, глядя в глаза головы.

*М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита. М.: АСТ, 2005. С. 304.*

Ровно то же самое можно отнести и к миру в целом. С точки зрения Платона и неоплатоников, мир также един и по смыслу шире суммы его частей. В этом плане обычные для нас слова о том, что Вселенная состоит из множества галактик, античным философам показались бы некорректными, как бы ни были они потрясены достижениями современной науки, ибо мироздание не может быть простым результатом сложения собственных составляющих. В то же время наши представления о расширяющейся Вселенной, возникшей в результате Большого взрыва, древние греки и их ренессансные последователи восприняли бы как блестящее подтверждение гипотезы Платона, вложенной им в уста героя своего диалога «Тимей». Мир создан единым и единственным. За его пределами ничего нет, ибо это излишне и поставило бы под сомнение само совершенство Творения. Все, что внутри мира, не существует само по себе, но является частью целого. Это относится не только к объектам природы, но и к живым существам, в частности к людям.



*Книжная миниатюра: Codex Vindobonensis 2554, f. 1 verso*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:God\\_the\\_Geometer.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:God_the_Geometer.jpg) (последнее обращение 24 марта 2015).*

*Рис. 4.18. Бог как архитектор мира. Фронтиспис иллюстрированной французской Библии (Bible Moralisée). Манускрипт. 1220–1230-е гг. Австрийская национальная библиотека, Вена*

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

Единое не имеет формы, поскольку, будучи самодостаточным, не нуждается в ней, как и ни в чем вообще. Однако материальный космос оформлен, и не трудно догадаться, что речь идет о сфере. Кстати, к уже известным аргументам, объясняющим, почему именно шар является наиболее подходящей фигурой для оформления Вселенной, философы во главе с Платоном добавили еще один. Чтобы оставаться совершенным, мир не должен никуда двигаться, ему следует оставаться на месте. Однако, будучи наделенным жизнью, он не может существовать неподвижно. Единственный выход из этого противоречия — вращение вокруг собственной оси, что обрезает все мироздание на шаровидную форму.

Итак, он путем вращения округлил космос до состояния сферы, поверхность которой повсюду равно отстоит от центра, то есть сообщил Вселенной очертания, из всех очертаний наиболее совершенные и подобные самим себе, а подобное он нашел в мириады раз более прекрасным, чем неподобное.

*Платон. Тимей / пер. С.С. Аверинцева // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. С. 436.*

Будь Платон материалистом, можно было бы сказать, что мир, с его точки зрения, это организм. Однако дело обстоит сложнее. Космос действительно виделся философу одушевленным, наделенным умом и душой. Но на обычное живое существо он вовсе не похож. Чтобы объяснить, в чем дело, нужно обратиться к другому достижению античных философов.

Еще задолго до Платона и Аристотеля греки осознали необоримую изменчивость мира, непрекращающийся процесс становления и, следовательно, изменения всякой вещи. Возьмем, например, то самое яблоко, о котором мы вели речь раньше, или что угодно еще. Дотронемся до яблока на мгновение. Еще раз... Прошло всего несколько секунд, но было ли во второй раз яблоко тем же самым? Конечно, покупая фрукты в магазине или на рынке, мы исходим из того, что, пока расстаемся с деньгами, яблоки остаются теми же. Но в нашем эксперименте, тронув плод в первый раз, мы коснулись того, к чему никогда не прикасались прежде. Во второй раз мы имеем дело с другим яблоком, с тем, что уже познало прикосновение наших пальцев. И вообще: то, первое, существовало, к примеру, в 10 часов 45 минут, а второе — уже в 10 часов 45 минут и еще 3 секунды и, следовательно, было не тем же самым. В этом смысле знаменитое высказывание Гераклита немного сбивает с толку: дважды нельзя войти не только в одну и ту же реку (понятно, что она течет и вода все

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

время другая), но и в одну и ту же даже самую стоячую лужу. Эта неуловимость предметного мира очень беспокоила античных философов. Можно ли рассуждать о свойствах того, что и мельчайшее мгновение не остается самим собою? Выход был найден в теории о том, что все, с чем мы имеем дело в повседневной жизни, то есть вещи, явления и даже абстрактные понятия, это лишь тени неизменных и совершенных идей, обволакивающих космос мыслительным туманом. Собственно, Ум мироздания тем и занимается, что мыслит, во-первых, сам себя (как и наш, впрочем), а во-вторых, бесконечное число идей (*эйдосов*), с которыми несовершенными копиями мы имеем дело на земле. Именно идеи, поскольку они неизменны, суть настоящее и подлинное, а все реалии предметного мира — лишь тени, транслируемые Мировой душой в нашу Вселенную. Таков смысл того самого идеализма, с которым еще недавно истово боролись последователи марксистско-ленинского учения о диалектическом материализме.

Руководясь этим рассуждением, он [Создатель] устроил ум в душе, а душу в теле и таким образом построил Вселенную, имея в виду создать творение прекраснейшее и по природе своей наилучшее. Итак, согласно правдоподобному рассуждению, следует признать, что наш космос есть живое существо, наделенное душой и умом, и родился он поистине с помощью божественного провидения...

*Платон. Тимей... С. 434.*

Он имел в виду, во-первых, чтобы космос был целостным и совершеннейшим живым существом с совершенными частями; далее, чтобы космос оставался единственным, и чтобы не было никаких остатков, из которых мог бы родиться другой, подобный, и, наконец, чтобы он был недряхлеющим и непричастным недугам.

*Там же. С. 435.*

Теперь обратимся к одной из бесконечного множества идей, очень важной для нашего повествования. В хорошем настроении мы говорим о том, что мир прекрасен. Мы любуемся красивыми вещами и спорим о том, какая из них действительно прекрасна, а какая нет. Где-то (как правило, вдали от архитектурных сооружений) на радость нам обитают прекрасные дикие животные. Зато в прекрасных зданиях встречаются прекрасные дамы в прекрасных нарядах или, что еще прекраснее, прекрасные своею наготой. Как видим, в нашем сознании понятие «прекрасное» всегда прилагается к чему-либо или к кому-либо. Иное дело мир Плато-

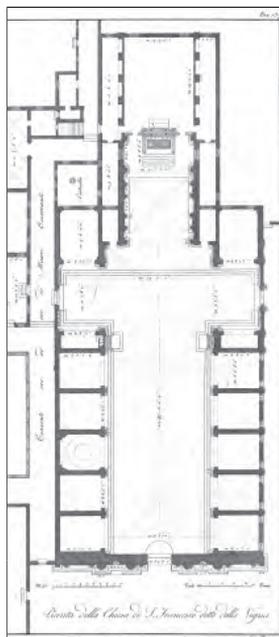
на. В нем прекрасное — один из эйдосов, независимых от бренного мира. Оно уже есть, и его красота абсолютна. Говоря современным языком, ему не нужен материальный носитель. Создавая нечто прекрасное, природа или человек лишь приближаются к предданному вечному идеалу, объективно существующему. Чем ближе, тем красивее получается.

Но как на практике достичь преддверия Небесной красоты? Что именно нужно совершить мастеру, чтобы его произведение (например, церковь) гармонично влилось в единую структуру мира? Должна же быть какая-то технология по достижению совершенства!.. Просто сделать здание круглым явно недостаточно. Существует замечательный, подтвержденный документально пример теоретических рекомендаций, специально разработанных для решения этой задачи. В 1534 г. на францисканских виноградниках в Венеции была заложена церковь Сан-Франческо делла Винья, спроектированная архитектором Якопо Сансовино. Судя по всему, многое в его замысле венецианцам показалось спорным, и «куратор» строительства, дож Андреа Гритти, заказал экспертизу проекта монаху Франческо Джорджи. Выбор специалиста был не случаен: в 1525 г. ученый-францисканец опубликовал большую книгу «О гармонии мира», в которой предпринял систематическую попытку с помощью теории гармонических пропорций соединить неоплатонизм и христианство (а также привлечь и учение каббалы, как известно опирающееся на магию чисел).

В своем экспертном «Меморандуме» Франческо Джорджи предлагает изменить проект, применив простую и ясную, однако, как мы увидим ниже, полную зашифрованных значений систему пропорций. Ширина главного нефа должна, согласно этой идее, быть равной девяти условным шагам, или мерам (1,48 м), то есть квадрату от трех — числа первого и божественного, как считали в то время. «Божественное» оно, само собой разумеется, потому что символизирует Троицу. А «первое», потому что, с точки зрения древних философов, является первым настоящим числом, то есть имеющим начало — единицу, середину — двойку — и конец — тройку. Но главное то, что длину нефа Франческо Джорджи полагал равной 27 шагам (то есть три раза по девять). Таким образом, образовывался числовой ряд —  $9 : 18 : 27$  с двумя пропорциями, где  $9 : 18 = 1/2$  и  $18 : 27 = 2/3$ . Эти пропорции францисканец назвал музыкальными терминами — октавой и квинтой.

Чтобы понять логику брата Франческо, нам придется вновь вернуться к античным философам, на этот раз к знаменитому Пифагору и его последователям — пифагорейцам, оказавшим огромное влияние на Платона и неоплатоников. Ведь именно пифагорейцы ввели в понятийный аппарат философии слово «космос», означавшее «порядок» и «красоту»

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**



План венецианской церкви Сан-Франческо делла Винья, составленный в соответствии с советами известного исследователя гармонии небесных сфер и мудрости каббалистов Франческо Джорджи, отдаленно напоминает какой-то струнный музыкальный инструмент. Это не удивительно, ведь, согласно замыслу ученого-монаха, архитектура должна была неслышно звучать в унисон со Вселенной.

Чертеж: Cipolli

Источник: <http://veneziamagica.it/cabala/> (последнее обращение 24 марта 2015).

Рис. 4.19. Церковь Сан-Франческо делла Винья. План. 1534 г. Венеция, Италия



По-настоящему знаменитым здание церкви Сан-Франческо делла Винья сделал архитектор Андреа Палладио, пристроив к нему фасад в виде двух наложенных друг на друга античных портиков — один повыше, другой пониже.

Рисунок: Ottavio Bertotti Scamozzi. 1783 г.

Источник: Bertotti Scamozzi O. *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi: opera divisa in quattro tomi con tavole in rame rappresentanti le piante, i prospetti, e gli spaccati.* Vicenza: Per Giovanni Rossi, 1796. Libro IV. Tav. VIII.

Рис. 4.20. Фасад церкви Сан-Франческо делла Винья. Архитектор Андреа Палладио. 1562–1572 гг. Венеция, Италия

(кстати, *косметика*, которой пользуются женщины, «приводя себя в порядок» и «наводя красоту», не случайно несет в своем названии все тот же «космический» корень). Пифагорейцы же первыми предложили модель Вселенной, где светила и планеты прикреплены к вращающимся небесным сферам.

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

Как и Платон, пифагорейцы чувствовали, что мир заключен в Едином. Однако они нашли и то, что связывает части творения между собой и с божественным целым. Это, с их точки зрения, числа, существующие сами по себе и организующие бесформенное и беспредельное в стройную систему. Более того, следуя научной моде того времени, подразумевавшей обязательные поиски начала всех вещей, Пифагор таковым объявил именно число, а не воду, воздух или предвечную бесконечность, как мудрецы до него.

Подлинные барельефы с башни Джотто во Флоренции сегодня можно увидеть совсем близко. Они сняты с фасада башни (там теперь копии) и выставлены в музее. В экспозиции данная работа атрибутирована как аллегория астрологии. Однако на ней, несомненно, изображен Пифагор, прислушивающийся к звону бьющих по наковальне молотков разного веса.

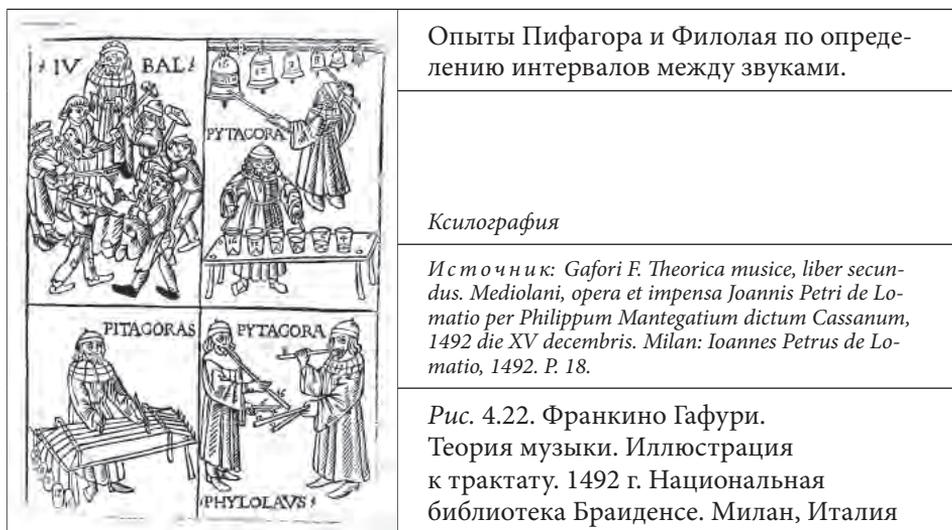


*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 4.21. Арифметика (Пифагор, изучающий звучание молотков в зависимости от массы). Скульптор Лука делла Роббиа. 1437–1439 гг. Музей собора Дуомо (Museo dell'Opera del Duomo). Флоренция, Италия*

Как известно, числа — это не только возможность сосчитать количество чего-то, но и средство определить пропорции между любыми величинами. В этом кроется могущество числа в борьбе за упорядочение мира. Вслед за Гераклитом пифагорейцы полагали, что правильный способ преодоления фатального противостояния противоположностей, таких как предел и бесконечность, четное и нечетное, единичное и множественное, мужское и женское, правое и левое, это не примирение противоречий, но достижение гармонии, поддерживающей их существование в напряженном равновесии. Правильная гармоничная пропорция, таким образом, и есть средство сохранения мира в единстве всех его частей (в том числе и не дружных друг с другом) и целого.

И все же, в чем выражаются эти прекрасные пропорции, когда речь идет о мироздании в целом? Откуда отсчитывать и что, собственно, счи-



тать? На помощь приходят небесные сферы с прикрепленными к ним светилами и планетами. Они, в представлении пифагорейцев, движутся с разными скоростями, обратно пропорциональными их удаленности от центра. При этом каждая сфера издает прекрасный звук, тем более высокий, чем выше скорость вращения. Звуки сливаются в гармоничные аккорды, в небесную музыку, столь изумительную, что нам, простым смертным, услышать ее не дано. Не имея представления о звуковых волнах, да и вообще ни о каких, кроме волн родных морей, Пифагор и его ученики сумели, тем не менее, применить математику к определению

Лас Гермионский, с которым согласны последователи пифагорейца Гиппаса из Метапонта, полагая, что частота колебаний, от которых получаются консонансы, соответствует числам, получил такие соотношения на сосудах. Взяв равные по объему и одинаковые по форме сосуды и один из них оставив пустым, а другой наполнив водой наполовину, он извлекал звук из того и другого, и у него выходила октава. Затем он оставлял один сосуд пустым, а второй наполнял водой на одну четверть, и при ударе у него получалась кварта. Квинта получалась, когда он заполнял второй сосуд на одну треть. Таким образом, отношение пустоты одного сосуда к пустоте другого составляло: в случае с октавой — 2 : 1, с квинтой — 3 : 2, с квартой — 4 : 3.

Теон Смирнский

Цит. по: История красоты / под ред. Умберто Эко. М.: Слово/Slovo, 2006. С. 62.

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

приятных уху созвучий. Так, проведя многочисленные эксперименты, они выяснили, что если взять две одинаковых струны и одну из них зажать посередине, то разница в высоте звуков будет составлять как раз октаву. Отношение в две трети даст квинту, в три четверти — кварту. Тех же результатов можно добиться, экспериментируя с массами молотов в кузне, с сосудами, наполненными водой на треть и наполовину, с отверстиями на флейте (возможно, Гамлет, утверждая, что на нем нельзя играть, как на флейте, демонстрировал и свою осведомленность в области античной философии).

Таким образом, предлагая применить в церкви Сан-Франческо делла Винья простейшие пропорции (конечно, не только в очертаниях нефа, но и во всем объеме здания), Франческо Джорджи рассматривал храм как музыкальный инструмент, играя на котором архитектор добивается консонанса с прекрасной музыкой Вселенной. Эти же соотношения легко заметить и в других произведениях эпохи Возрождения, в частности у Палладио.

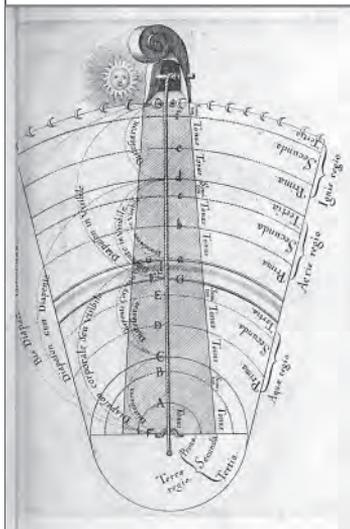
В пифагорейской концепции музыки сфер интервал между Землей и сферой неподвижных звезд рассматривался в качестве диапазона (октавы. — С. К.) — наиболее совершенного гармонического интервала. Наиболее принятым порядком музыкальных интервалов планет между сферой Земли и сферой неподвижных звезд является такой: от сферы Земли до сферы Луны — один тон; от сферы Луны до сферы Меркурия — полтона; от Меркурия до Венеры — полтона; от Венеры до Солнца — полтора тона; от Солнца до Марса — один тон; от Марса до Юпитера — полтона; от Юпитера до Сатурна — полтона; от Сатурна до неподвижных звезд — полтона. Сумма этих интервалов равна шести тонам октавы.

*Томас Стэнли. История философии. 1655–1660*

Цит. по: Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск: ВО «Наука»; Сибирская издательская фирма, 1992. <http://telesmi.info/holl/ensy016.htm> (последнее обращение 30 марта 2015).

Теперь, нагруженные этим тяжеловесным философским багажом, посетим какую-либо постройку, созданную, например, во Флоренции, Риме или Венеции во времена восхитительного и свежего, как весна, Кватро-ченто (историки искусства называют так 1400–1499 гг., то есть XV век). Скорее всего, мы увидим здание далеко не грандиозных размеров — маленькую церковь или всего лишь капеллу, пристроенную к средневеко-

Идеи пифагорейцев не утратили популярность даже после эпохи Возрождения. Так, первооткрыватель законов движения планет вокруг Солнца Иоганн Кеплер в начале XVII века был вынужден серьезно полемизировать с алхимиком, герметистом, каббалистом и оккультистом Робертом Фладдом, весьма популярным врачом и ученым, отстаивавшим традиционные космогонические представления.



Гравюра: Johann Theodor de Bry, Matthaeus Merian

Источник: Fludd R. *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa. Op-penheimii: Aere Johan-Theodori de Bry; Typis Hieronymi Galleri, 1617. P. 96-97.*

Рис. 4.23. Четыре элемента (Земля, Вода, Воздух и Огонь) и интервалы их созвучий. Иллюстрация из книги Роберта Фладда «Метафизическая, физическая и техническая история двух миров — великого и малого». Гравюра Йохана Теодора де Бри и Маттеуса Мериана. 1617 г.

вому храму. Первое, что обращает на себя внимание, когда оказываешься внутри, это скромность и отказ от роскоши в отделке: только темный, отнюдь не пышный декор на светлых стенах.

И все же, переступив порог, сразу ощущаешь, что перестал быть просто зрителем, посетителем очередной туристической достопримечательности. Чувство гармонии и покоя охватывает вас, беспокойная жизнь остается где-то снаружи. Точнее, это даже не покой в смысле отсутствия движения — его как раз в избытке. Скорее, это ясное понимание, что оказался в средоточии чего-то очень важного, быть может, в центральной точке Вселенной, в самом главном ее месте и теперь весь мир плавно и величественно вращается вокруг тебя.

Чувства вас не обманывают. Вы в центре мира. Хрустальные сферы небесного свода кружатся вокруг вас, и композиция здания вторит их очертаниям. Арки *подкупольного квадрата* (того самого, где купол на парусах), как зримые части огромных колес, проворачивают каменное полушарие на своих ободах. Пилястры и балки тонкого ордерного декора, темные на светлом фоне, демонстрируют кристальную ясность структуры Вселенной. Простые пропорции «звучат» в унисон музыке

IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ  
АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

Капелла для флорентийского семейства Пацци, построенная Филиппо Брунеллески во дворе церкви Санта-Кроче, была спроектирована им в 1429 г., а закончена только в 1460-е гг., уже после смерти мастера. Яркий образец ранней ренессансной эстетики, наглядно демонстрирующий веру в гармоничное устройство мира.



*Фотография: Gryffindor*

© 2008 Gryffindor/ WikimediaCommons /  
CC-BY-SA-3.0

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pazzi\\_Chapel\\_Florence\\_Apr\\_2008.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pazzi_Chapel_Florence_Apr_2008.jpg)  
(последнее обращение 24 марта 2015).*

*Рис. 4.24. Капелла Пацци.  
Архитектор Филиппо Брунеллески.  
1429–1460-е гг. Флоренция, Италия*

сфер. Никакие сложные числа в пространственных соотношениях (разве что только «золотое сечение», где меньшее так относится к большему, как большее — к целому) не допущены в это царство простых дробей —  $1:2$ ,  $2:3$ ,  $3:4$  и даже  $1:1$ , когда торцевая стена нефа оказывается просто квадратной. Все полукружия следуют циркулю, нет овалов и эллипсов, так любимых барокко. Октава, квинта и кварта неслышно царствуют в этой «застывшей (ну вот, опять эта банальная метафора!) музыке».

Однако это не модель Вселенной и тем более не планетарий. Формы храма или капеллы — скорее эхо, отзвуки космических звучаний, растекающихся внутри Единого. И здание, и вы — части абсолютного Целого, погруженные в него и растворенные в нем.

Иной вопрос, что реальность вокруг этой постройки отнюдь не идеальна, поскольку она — лишь тень абсолюта. Главный смысл работы архитектора, как его понимали в эпоху Возрождения, в улучшении бренного мира, уменьшении хаоса в нем, умножении гармонии и порядка и, в итоге, в приближении материальной Вселенной к вечному и истинно существующему миру идей. У нас же, зрителей, в связи с этим своя задача — воспитать в себе, насколько возможно, *совершенного человека*, чтобы в нем, прямо по Чехову, все было прекрасно — и лицо, и одежда, и душа, и мысли.



Мы неспешно прогуливаемся в интерьере, наслаждаясь причастностью к великому, разглядываем детали, нежно поглаживаем отполированные профили пилястр. Да, у архитектора получилось. Это шедевр. Здание вряд ли нарушит гармонический строй мироздания. Однако в чем величие автора? В сочинении прекрасного проекта, неведомого доселе, как это считалось бы в более позднее время? Нет. Скорее в удачном воплощении того, что уже существует за сферами материального космоса и что должно быть создано именно в этих совершенных формах. Зодчий Возрождения не придумывает, он *знает*, что должен построить. Микеланджело с этой точки зрения велик не тем, что мог вообразить в глыбе мрамора готовое произведение собственного авторства, а тем, что видел то единственно возможное, что уже помещено в камень Творцом, и лишь затем «отсекал все лишнее». Потому он и «титан Возрождения» — не богоборец, а соавтор Бога. Прекрасное уже даровано миру, оно часть и атрибут Единого, к нему можно приблизиться, но его нельзя создать.

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

Величайший художник не имеет ни одной идеи, которую глыба камня не таила бы в себе, и лишь тому удастся найти к ней доступ, чья рука послушна разуму.

*Микеланджело*

Цит. по: *Лазарев В.Н.* Микеланджело // Микеланджело. Поэзия. Письма. Суждения современников / сост. В.Н. Гращенков. М.: Искусство, 1983. С. 12.

Конечно, все это особенно важно, когда в мире должен появиться новый храм. Ведь мы уже видели, что даже простое жилище может быть моделью мироздания. А уж здание церкви просто обязано существовать в согласии с общим строем Творения. Именно этим объясняется интерес ренессансных зодчих к центрическим постройкам: они наиболее близки к неоплатоническим представлениям об устройстве мира. Так, Альберти писал, что идеальная церковь должна быть центрической в плане, расположенной на прекрасной площади, обязательно свободностоящей и, более того, поднятой на высоком постаменте, дабы оказаться отрешенной от суетных мирских забот. Окна также, с его точки зрения, следует устраивать высоко над землей, чтобы видеть в них только небо.

Однако важно, что у ренессансных архитекторов, помимо творения Мирового ума, был и другой, более приземленный, но и более осязаемый образец для подражания. Речь, конечно, идет об авторитете древних, точнее, о строителях древнегреческих и древнеримских храмов. Из существования абсолютно прекрасного следовало, что и зодчеству подobaет единственно правильный архитектурный стиль (в нашей стране ведь тоже все время искали, каким должен быть стиль «социалистического реализма»). Выбор здесь очевиден. Человеку эпохи Возрождения трудно было представить, что Мировому уму присущ варварский вкус явившихся с Севера готов, чьи нагло устремленные в небо постройки уже несколько веков распространялись по всей Европе. Для итальянских приверженцев неоплатонизма образцом могли стать лишь формы, родившиеся во времена Платона и Аристотеля (или, пожалуй, чуть раньше, при жизни учителя Платона — Сократа). Ведь именно среди подобных зданий жили итальянские, особенно римские, архитекторы, так что за примерами не нужно было отправляться куда-то далеко. Гуляя среди античных руин, им было легко представить себя как в роли «академиков» — учеников Платона, спешивших на занятия за стены Афин, в рощу имени героя Академа, так и в роли «перипатетиков» — «прогуливающих» собеседников Аристотеля, любившего обсуждать свои философские построения в неспешных проходах под сенью ионических портиков.

Темпьетто (Tempietto) буквально означает «храмик». И этот крошечный храмик стал подлинным манифестом архитектуры итальянского Возрождения. В принципе, он абсолютно точно следует теоретическим постулатам Альберти об идеальном храме. Круглый в плане. Свободно стоящий, то есть не соприкасающийся с другими зданиями. Разместился на «прекрасной площади», то есть во дворе монастыря Сан-Пьетро-ин-Монторио в Риме (вообще-то, здесь планировалось построить кольцевую колоннаду). Расположен на высоком постаменте. Перекрыт полуциркульным сводом. Окружен колоннадой с плоским, приличествующим храму, антаблементом. Внутри нет росписей, только скульптура и архитектурный декор. Готов под использование скульптуры снаружи, каким его и изобразил в своих «Четырех книгах...» Палладио (он расставил фигуры в нишах второго яруса).



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 4.26. Темпьетто. Архитектор  
Донатто Браманте. 1502 г. Рим, Италия*

Конечно же, ренессансные архитекторы воспринимали античные памятники сквозь призму собственного видения. Например, Альберти полагал, что применение арок и сводов допустимо лишь в сооружениях утилитарного назначения, церквям же приличествует благородный горизонтальный антаблемент с несгибаемыми балками архитрава. Другие — арочные — конструкции полагались нежелательными в храмовом сооружении (хотя, когда дело касалось средокрестья, правильным перекрытием считался, разумеется, купол — символ небесного свода). Правда, получая реальные заказы, Альберти легко шел на компромисс. То же и с формой плана. Альберти сам не построил ни одной круглой церкви. Впрочем, он оправдывал допустимость строительства базилик в качестве храмов тем, что в Древнем Риме они использовались для судебных

#### IV. СЮЖЕТЫ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ, В КОТОРОЙ АРХИТЕКТУРА ВЫСТУПАЕТ КАК ЗЕРКАЛО

ных собраний, а Господь есть Высший судья и правосудие — Дар Божий, поэтому и вытянутые формы базилики в церкви вполне к месту.

Циркульные формы так и не стали превалирующими в сакральной архитектуре. В 1572 г., на волне Контрреформации, опираясь на решения Тридентского собора, кардинал Карло Борромео (канонизирован в 1610 г.; многочисленные барочные церкви Сан-Карло посвящены именно ему) объявил центрические в плане композиции языческими и призвал вернуться к «*formam crucis*», то есть к планам в виде латинского креста. Однако идея слияния здания храма с платоническим Единым продолжала оставаться актуальной и в базиликальных сооружениях, как, впрочем, и в обычных жилых постройках.

И архитекторам эпохи Возрождения, и искусствоведу Рудольфу Витковеру приходилось защищать неоплатонические искания XV–XVI веков от обвинений в язычестве и даже в отходе от Бога в принципе. Идеи гуманистов и то, что они, как принято говорить, поставили в центр мироздания человека, и ныне многими воспринимаются как отказ от христианства. Однако, как было известно и за тысячу лет до того, философия неоплатоников вовсе не обязательно противоречит христианской доктрине. Скорее, она переставляет акценты. Религиозное чувство было так же важно зодчим эпохи Возрождения, как и строителям экзальтированных храмов Средних веков. Но теперь на первый план выходит не преклонение перед всеискупающей жертвой Христа, а восхищение мастерством Демиурга (Создателя).

Строители Средневековья выкладывали свои церкви «*in modum crucis*» — их планы в форме латинского креста символически выражали Христа Распятого. Ренессанс, как мы видим, не отказался от этой идеи. Что он изменил, так это концепцию божества: Христос как сущность совершенства и гармонии вытеснил Того, кто страдал на кресте за человечество; Христос-Пантократор (Вседержитель) вытеснил Христа Скорбящего.

R. Wittkower. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York; London: W.W. Norton & Company, 1971. P. 30 (перевод мой. — С. К.).

Предаваясь Единому, человек растворяется и в его Создателе. В этом и есть главное призвание ренессансного зодчества, по крайней мере храмового. Людям, если они остаются прямо под куполом неба, трудно построить свой внутренний мир на созвучие с Вселенной. Творение слишком огромно, и с земли пропорции не ясны. Здесь и приходит на помощь архитектура. Вошедшему под ее сень она передает чувство гармонии

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Леонардо да Винчи был далеко не единственным художником, вписывавшим человеческую фигуру одновременно в квадрат и в круг. И, как и для прочих, для него этот рисунок не был лишь прикладной таблицей правильных пропорций тела. Квадрат издавна является символом идеального человека, а круг — символом Бога. «Витрувианский человек» (лат. *Homo vitruviano*) — так называют подобные штудии, выстроенные согласно представлениям Витрувия о совершенном теле, — демонстрирует математическое единство микрокосма и макрокосма, человека и Творца.

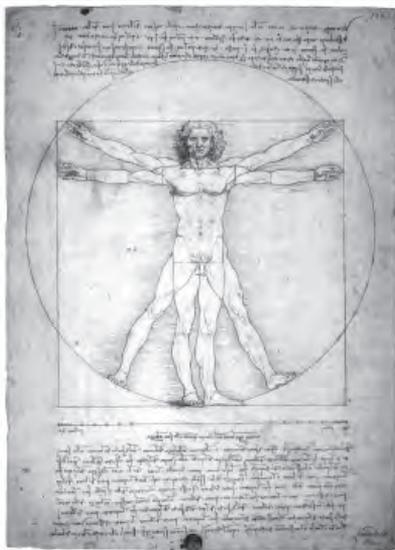


Рисунок: *Leonardo di ser Piero da Vinci*

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homo\\_Vitruviano.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homo_Vitruviano.jpg) (последнее обращение 24 марта 2015).

Рис. 4.27. Леонардо да Винчи.  
Иллюстрация к разделу о пропорциях человеческого тела трактата Витрувия об архитектуре. Ок. 1490 г. Галерея Академии, Венеция

мира и слияния с ним. Это отнюдь не богоборчество и не стремление поставить человека в центр мира, оставив его с ним один на один. Наоборот, как и в Средние века, храм служит религиозному чувству, хотя и несколько иначе. В отличие от готического собора, войдя в который человек как бы сразу оказывается на небесах (где именно, мы увидим в следующей главе), ренессансный храм — место единения микрокосма конкретного человека и совершенного платоновского макрокосма как Творения Господа. Но главное остается все тем же: и в эпоху Возрождения дорога к храму — это все та же дорога к Богу.

## V. Храм, Город и Град небесный

### Книга пятая, рассказывающая о священном в зодчестве

В предыдущей главе мы побывали на двух смысловых «этажах» и убедились в том, что архитектура не просто создает полезные для жизни объемы, но и красноречиво говорит об устройстве мира, внешнего (макрокосм) и внутреннего (микрокосм) — столь же необъятного, но заключенного в сознании каждого из нас. Казалось бы, на этом всё — тема исчерпана... Однако есть и иная реальность, то, что иногда называют *тонким миром*. Это не четвертое, не пятое и не 113-е измерение; это не прошлое, не настоящее и не будущее. *Иной мир*. Он присутствует тут же, рядом с нами, он разлит везде и есть всегда, потому что принадлежит вечности, где хода времени нет вообще. Его не постичь ни физикой, ни химией, но он и так открыт любому неглупому и тонко чувствующему человеку. Философы называют его трансцендентным. Это мир духов и души, мир богов и Бога.

В сущности, искусство для того и существует, чтобы связывать нас с *иной реальностью*. Не важно, верующий вы или атеист. Просто искусство априори исходит из того, что наряду с данным нам в ощущениях есть тонкий мир и в нем — высшие силы. А уж ваше личное дело считать его существующим в реальности или видеть в нем лишь фиктивное порождение человеческого разума.

Быть может, из всех видов искусства именно архитектура ближе всего трансцендентному. Ведь Иной мир вмещается в нее так же, как и привычный нам физический. Даже в простом человеческом жилище присутствует нечто нематериальное. В культурах, деликатно называемых традиционными, в маленьких идолах или в моделях домов, размещенных у очага, обитают, помогая живым, духи умерших предков. А в русской избе непременно есть красный угол с мерцающей перед иконами лампадкой, чей огонек многократно отражен блеском нехитрых окладов. Это обязательная в каждой православной семье «домашняя церковь» — божница, свидетельство незримого присутствия Духа Божьего. Впрочем, по правде сказать, остатки языческих верований также всегда найдут прибежище под крышей крестьянского дома. И домовая останется где-то за печкой, и невидимая стена под матицей — главной потолочной балкой, «матерью» конструкции — будет делить пространство на две

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

части — сакральное, дальнее, и повседневное, ближе к двери. Однако и городские жители недалеко ушли от суеверных сельчан: современная мода на фэншуй, когда специально обученный человек определяет, куда должно быть обращено изголовье кровати, и не дай бог повесить в офисе картину с парусником, плывущим к берегу, ибо вслед за этим весь бизнес неизбежно окажется на мели, тоже относится к попыткам как-то договориться с потусторонним миром, повлиять на него или хотя бы не нарушать установленные *там* правила.

Конечно, помимо жилищ есть и особые сооружения, специально предназначенные для обращения к иным мирам и их обитателям. Это, разумеется, храмы. Уже много веков их изучением занимаются археологи и историки искусства, не говоря о теологах. В последние же годы, можно сказать на наших глазах, из корпуса гуманитарных дисциплин выделяется особая наука, посвященная феномену храма, самой его сути, общей для разных культур и вовсе не дружественных друг другу религий. Отец-основатель, выдающийся французский ученый-иранист Анри Корбен, назвал эту науку теменологией, то есть храмоведением.

Итак, что же такое храм? Уже давно человечеству приходится выбирать между двумя версиями происхождения человека. По одной — человек есть результат то ли удачной мутации, то ли необъяснимой склонности к труду некоторых древних обезьян. По другой, более ранней — человека создал Бог. Слепил из глины и затем вдохнул жизнь. То же и с храмами — на их счет также имеются две версии. Благодаря археологам мы знаем, что многие народы строили выдающиеся храмовые комплексы задолго до того, как появились первые опыты сакральных сооружений, описанных в Библии. Однако чтобы понять саму идею храма, по крайней мере в авраамических религиях, то есть в иудаизме, христианстве и исламе, нам следует обратиться именно к Священному Писанию. Никакого противоречия в этом нет, потому что есть история физическая и есть история идей. Это разные пространства, и время в них тоже разное.

### КАМЕНЬ ИАКОВА

Согласно Библии, единый для иудеев, христиан и мусульман Бог не сразу привел людей к мысли построить Ему храм. Пожалуй, первым намеком свыше следует считать сон Иакова и те выводы, которые он из него сделал. Как известно, Иаков отправился в путь, чтобы избежать гнева обманутого брата и заодно выбрать себе жену. Ночь застала его в дороге, и он устроился спать прямо на земле, подложив в качестве подушки камень. И приснилась ему лестница, ведущая прямо в небо. Ангелы восходили и спускались по ней. А потом сам Господь явился на ее

V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ. КНИГА ПЯТАЯ,  
РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ

ступенях, чтобы подтвердить Иакову, что обещание, данное его деду Аврааму, остается в силе и их род еще положит начало многочисленному и великому народу. Таким образом, во сне подтверждалось божественное обетование. Однако важно и то, как поступил Иаков после пробуждения. «...Истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал!.. Как страшно сие место!» — решил он и отметил его: поставил камень, навевший ему этот сон, памятником и полил елеем, то есть оливковым маслом. «Это не иное что, как дом Божий, — продолжил он свои размышления, — это — врата небесные» (Быт. 28: 16, 17). Как видим, еще не построив никакого сооружения, пастух Иаков создал прообраз храма и обозначил его главные атрибуты. Во-первых, он отметил место присутствия Высших сил, установив памятный знак. Во-вторых, освятил его, совершив специальный ритуал с помазанием камня елеем. В-третьих, назвал это место домом Божиим, и не просто назвал, но и нисколько не усомнился в буквальной справедливости такого названия. Наконец, он дал этому месту еще одно определение — «врата небесные», то есть, с его точки зрения, там реально открывался путь в тот самый Иной мир. С тех пор всякий храм авраамической религии может быть узнан по наличию у него подобных свойств.



*Живопись: Michael Lukas Leopold  
Willmann*

*Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael\\_Lukas\\_Leopold\\_Willmann\\_001.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_Lukas_Leopold_Willmann_001.jpg) (последнее обращение 27 марта 2015).*

*Рис. 5.1. Михаэль Лукас Леопольд Вильман. Пейзаж с лестницей Иакова. Холст, масло. 1691 г. Музей Боде, Берлин*

Однако кое-что в этом перечислении упущено. Любой храм — это также место приношения жертвы Богу. Она не обязательно должна быть материальной, в виде благовоний, хлебов или убиваемых животных. Можно приносить жертву и словом молитвы. Но совсем без нее нельзя. Иаков же не стал отмечать место памятной ночевки жертвенником, скорее всего потому, что вопрос с ним уже был решен раньше, о чем рассказано в другой библейской истории. Когда Господь решил испытать верность Авраама, то приказал ему принести в жертву любимого



Гравюра: August Gaber по оригиналу Julius Schnorr von Carolsfeld

Источник: *Die Bibel in Bildern: 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Wigand, 1860. S. 26.*

Рис. 5.2. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. Жертвоприношение Авраама. Гравюра Аугуста Габера. 1860 г.

сына — Исаака (отца Иакова). Причем сделать это надо было не немедленно, а в конце путешествия в далекую землю Мория. Именно там, на скале, ангел в последний момент отвел руку благочестивого отца, и человеческая жертва была заменена животной — овном, промыслительно запутавшимся рогами в ближайших кустах. Мы еще не раз вернемся на эту скалу, к заботливо устроенному Авраамом алтарю.

## СКИНИЯ

Первый настоящий храм появился у евреев, а следовательно, и у всех последователей авраамических религий значительно позже, причем это была походная легкоразборная конструкция, можно сказать «храм-палатка». По пути из египетского плена, но задолго до обретения Земли обетованной народ Израиля остановился лагерем у подножия горы Синай. Моисей не раз поднимался на эту гору, где лично беседовал с Богом. Там, на скрытой облаком вершине, человечеству были переданы первые Десять заповедей (чаще всего вспоминают шестую, восьмую и часть десятой: «Не убивай», «Не кради», «Не желай дома ближнего твоего; не желай жены ближнего твоего...» (Исх. 20: 13, 15, 17). Следующих заповедей, как и Мессию, иудеи ждут до сих пор; последователи Христа и Мухаммеда считают, что уже обрели продолжение. Моисей не только услышал божественные формулировки, но и получил их в письменном виде, начертанными на каменных скрижалях. Первый экземпляр он, кстати, в гневе разбил, обнаружив, что, пока общался с Господом, его соплеменники начали тут же, у подножия горы, поклоняться золотому тельцу. Впрочем, во втором издании скрижали были благополучно доставлены в стан евреев. Вместе с ними Моисей получил на горе и подробнейшие инструкции о том, как и где их хранить. Необходимо было собрать в народе пожертвования: «шерсть голубого, пурпурового и червленого

цвета...» (Исх. 35: 6), лен и кожи, ценные породы деревьев, много золота, серебра и меди. Также понадобились мастера-ремесленники. Вот имена некоторых из них, упомянутых в Библии и навсегда оставшихся в истории: Веселиил, сын Урии, сын Ора, из колена Иудина; Аголиав, сын Ахисамахов, из колена Данова (Исх. 35: 30, 34).

Он исполнил сердце их мудростью, чтобы делать всякую работу резчика и искусного ткача и вышивателя по голубой, пурпуровой, червленной и виссонной ткани, и ткачей, делающих всякую работу и составляющих искусные ткани.

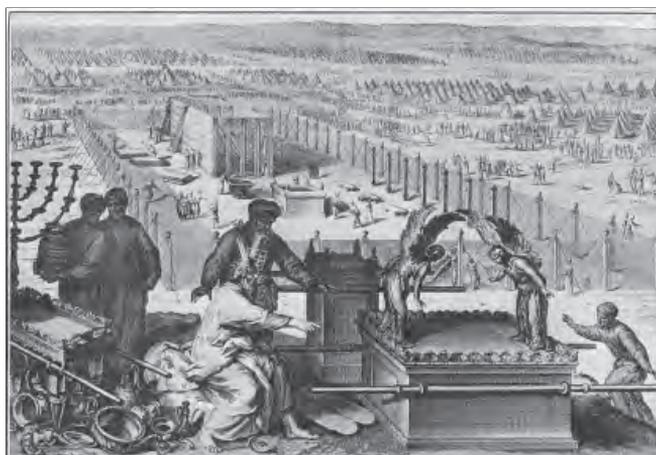
Исх. 35: 35

Для хранения скрижалей был изготовлен деревянный ящик, со всех сторон обитый золотом. Сверху он закрывался золотой крышкой, украшенной крылатыми фигурами серафимов. По углам крепились золотые кольца, в которые были продеты обложенные драгоценной фольгой шесты. Получилось что-то вроде носилок — удобное приспособление для странствий по пустыне. Но главное, во время стоянок этот ящик со скрижалями — Ковчег Завета — должен был находиться в особом шатре, в Скинии. Именно Скиния является «прародительницей» всех храмовых построек и у иудеев, и у христиан, и у мусульман. Судя по описанию в Библии, это была большая многослойная палатка из кусков ткани, искусно сцепленных между собой и кое-где спускающихся с краев изящными драпировками. Снизу лежал виссон, то есть, скорее всего, льняное полотно, потом — шерсть, а сверху, видимо как защита от дождя, козьи шкуры. В отличие от обычного шатра, внутри находились деревянные стены — ряды поставленных вертикально брусев из дерева *ситтим* (акации) на серебряных подножиях. Южная и северная стороны состояли из 20 таких брусев, западная — из 6 плюс 2 угловых, соединяющие конструкции под прямым углом. Получалось вытянутое с востока на запад помещение, что-то вроде базилики. Внутри тканая завеса на пяти столбах с медными подножиями делила пространство на две части, бóльшая из которых, первая от входа, называлась «святылице». В нем помещались золотой семисвечник, стол для предлагаемых в жертву Богу хлебов и маленький жертвенник для воскурений. Малое, дальнее помещение — Святая святых — предназначалось для хранения Ковчега Завета, и входить в него мог только первосвященник. Неотъемлемой частью храма был двор, огороженный ткаными завесами на столбах из того же дерева *ситтим*, но на медных опорах. Во дворе располагался главный жертвенник, на котором сжигались приносимые в дар Богу животные, и сосуд для омовений.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

С тех пор молитвенные постройки авраамических религий строятся по трехчастной схеме: преддверие — двор или притвор (нартекс), собственно основное пространство храма и специальная сакральная зона — алтарь или просто возвышение со столом либо тумбой для священных текстов.

Самое важное: этот шатер оказался не просто местом хранения скрижалей Завета и не только специальной территорией, где приносятся жертвы. Теперь уже Скиния, а не место, когда-то отмеченное камнем Иакова, стала домом Бога. Евреи могли убедиться в этом буквально: как только Моисей собрал Скинию и освятил ее елеем, она скрылась в божественном облаке — наглядном свидетельстве божественного присутствия. Когда облако поднималось, странникам пустыни становилось понятно, что пора двигаться дальше в поисках Земли обетованной; если останавливалось, это был знак, что пора разбить лагерь для отдыха.



Художнику Герарду Оту удалось на одном листе показать все, о чем сказано в сороковой главе книги «Исход».

Гравюра: Gerard Hoet

Источник: *Figures de la Bible. Illustrated by Gerard Hoet, and others. The Hague (La Haye): P. de Hondt, 1728. P. 59–60.*

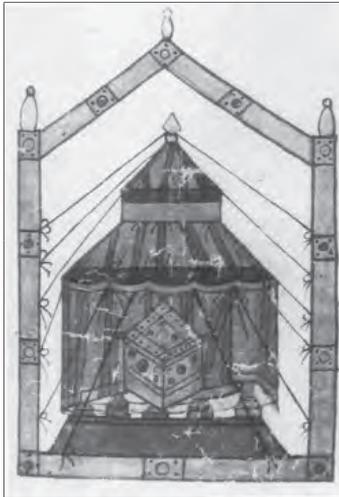
Рис. 5.3. Герард От. Строительство Скинии и Ковчега Завета. Гравюра. 1728 г.

Строительство Скинии было грандиозным этапом в религиозной эволюции человечества, а скромный шатер стал важной вехой в развитии архитектуры. Возможно, впервые Бог являл себя миру не через изображение (в картине или в скульптуре), а через *слово*, запечатленное священными письменами (скрижали Завета), и через *архитектуру*, в пустом физически, но полном божественного присутствия пространстве Святая святых. Много позже, в 63 г. до Рождества Христова, римский полководец Помпей в битве за Иерусалим захватил Храм — «потомок» Скинии, где тоже, естественно, было такое пространство. Считается, что, войдя в Святая святых, он был разочарован, не найдя там никаких

богатств, и велел своим воинам покинуть храмовую территорию, не причиняя постройке вреда. Однако почему-то кажется, что вовсе не разочарование было тому причиной. Возможно, Помпей был потрясен глубокой философской и теологической мысли иудеев, видящих присутствие Всевышнего не в статуе, олицетворяющей Юпитера или Марса, а в пустом пространстве Храма.

Шатер как вместилище божественного присутствия — Шехины на иврите, Сакины у арабов — стал одной из главнейших культурных и религиозных метафор. Скинией можно назвать человека, впустившего Бога в душу; так же, естественно, часто называют Богородицу, ибо она, подобно Скинии Моисеевой, вмещала в себя Господа, пока вынашивала младенца Иисуса.

Интересно, что устройство Скинии описано в Библии самым подробным образом. Указано, сколько шипов нужно на каждом столбе, чтобы они соединялись друг с другом, как должны лежать обложенные золотом шесты, скрепляющие конструкцию; сказано, что на каждом куске ткани, служащем покрытием шатра, необходимо именно по 50 петель и именно голубого цвета, а крючки, сцепляющие петли друг с другом, нужно непременно отлить из золота. Однако представить себе, как Скиния выглядела на самом деле, довольно сложно, по крайней мере, реконструкции разных исследователей мало похожи друг на друга. Иногда очень жаль, что к Священному Писанию не прилагается священная проектная документация.



Возможно, русский художник конца XV века представил Скинию более верно, чем современные реконструкторы. В его интерпретации это именно шатер, допускающий образование упомянутых в Библии красивых складок, а не скромная палатка, плотно облегающая деревянные стены.

*Книжная миниатюра*

*Источник: Книга нарицаема Козьма Индикоплов / изд. подг. В.С. Гольишенко, В.Ф. Дубровина. М.: Индрик, 1997. Илл. 17. Л. 48.*

*Рис. 5.4. Скиния Моисеева. Рисунок из древнерусского перевода книги Козьмы Индикоплова. 1495 г.*

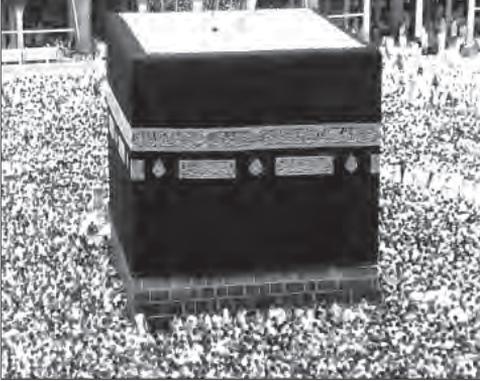
Впрочем, понять, как собирается Скиния, Моисею было значительно проще, чем нам сегодня: на горе Синай ему был показан божественный

образец. Трудно сказать, был ли это чертеж, макет или полноразмерный шатер. Однако важнее другое: там, в трансцендентном — Ином — мире, существует общий проект. Причем, поскольку движения времени в тех сферах нет (а суть вечности в этом и состоит), данный проект актуален всегда, в любое мгновение. Всякий храм или дом молитвы (о различиях мы еще поговорим) незримо содержит в себе прообраз Скинии. Мишкан (так называют евреи шатер Моисея) поэтому не образец, которому следуют строители, а первое из воплощений общего божественного замысла. Зайдете ли вы в Новую синагогу в Берлине, построенную архитекторами Эдуардом Кноблаухом и Августом Шлютером, в стамбульскую мечеть Сулеймана, которую возвел Мимар Синан, в собор Святого Петра в Риме, автором которого является Микеланджело, или в Успенский собор Московского Кремля, сооруженный Аристотелем Фиораванти, — у любого из этих зодчих, как и у всех других, кто строил культовые сооружения, всегда есть Высший Соавтор. Наверное, ничто не связывает архитектуру с горними сферами, с миром божественного так, как сотворенный Им за пределами нашей реальности нерукотворный шатер.

Можно рассказать и еще об одном воплощении данного проекта. Согласно исламскому преданию, Кааба, главная святыня мусульман, невероятно красивый в черных с золотом ковровых одеяниях каменный куб в центре Заповедной мечети в Мекке, был построен самим Авраамом (Ибрагимом) и его сыном Исмаилом (братом так и не принесенного в жертву Исаака, но от другой матери). Однако задолго до этого данная храмовая постройка уже существовала на небе в специальном шатре и была на время спущена оттуда Адаму, когда, изгнанный из рая, первый человек затосковал о Боге. Если учесть, что помещение Святая святых Скинии также было кубическим, а форма куба как самой статичной фигуры неразрывно связана с вечностью (кажется, это гениально прочувствовал Казимир Малевич, создавая свой «Черный квадрат»), то не остается сомнений в наличии общего вневременного проекта божественного шатра.

Впрочем, что касается христиан, то они подошли к теме Скинии особо и несколько усложнили ситуацию. С одной стороны, любую христианскую церковь как собрание людей, впустивших в свои сердца Господа, тоже можно назвать Скинией. С другой стороны, Мишкан Моисея вмещал в себя скрижали Ветхого (первого) Завета, а Христос принес на землю Новый Завет. Естественно, возникла мысль о том, что и образец, явленный на горе Синай, уже устарел и заменен обновленным. Яснее всего об этом говорится в послании апостола Павла к евреям, которые знали устройство и суть служения в первой Скинии и хорошо понимали, о чем идет речь: «Но Христос, Первосвященник будущих благ, при-

Согласно мусульманскому преданию, храм Кааба существовал на небе еще до начала времен и был спущен на землю в утешение Адаму, когда он затосковал о потерянном рае. С этой точки зрения у Каабы тот же Высший Автор, что и у Скинии Моисеевой.



Фотография: Turki Al-Fassam

Источники: <https://www.flickr.com/photos/al-fassam/107142512/> (последнее обращение 27 марта 2015).

© 2003 Turki Al-Fassam /flickr/ CC-BY-2.0 /  
Desaturated from original

Рис. 5.5. Кааба. Каменный храм  
во дворе Заповедной мечети.  
Мекка, Саудовская Аравия

шедши с большею и совершеннейшею скиниею, нерукотворенною, то есть не такового устройства, и не с кровию козлов и тельцов, но со Своею кровию, однажды вошел во святилище, и приобрел вечное искупление» (Евр. 9: 11, 12).

## ИЕРУСАЛИМСКИЙ ХРАМ

Казалось бы, придя наконец в Землю обетованную (то есть обещанную Богом), евреи сразу должны были построить настоящий, «стационарный» храм. Но нет: почему-то во всех религиях полноценные культовые здания, а не просто места для приношения жертвы и поклонения идолам возникают только там, где уже сформировалось государство. Может быть, причина просто в том, что строительство и содержание храма и штата жрецов при нем — дело дорогое, требующее сбора налогов специальными государственными людьми, мытарями. А возможно, потому, что глава настоящего государства в те времена сам становился фигурой сакральной, иногда даже богом, как в Древнем Египте и Древнем Риме, без его магического участия ни хлеб не родился, ни скот не множился, ни стихийные бедствия не укрощались. Именно такому руководителю и подобало строить храм. Так или иначе, а народ Израиля пережил еще целую эпоху Судей (то есть племенных вождей, имевших право вершить правосудие), а Ковчег Завета все покоился в Скинии, правда, как считается, регулярно обновляемой. И только с появлением настоящей царской и, следовательно, государственной власти встал вопрос о строительстве

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

полноценного каменного храма. Впрочем, первому из еврейских царей, Саулу, было еще не до зодчества. Его, по свидетельству Библии, почти всецело поглотила ревность к воинской славе Давида; и, как победитель Голиафа ни демонстрировал свою лояльность, Саул никак не мог отказаться от идеи погубить воина-псалмопевца. Давид же, в свою очередь, оказавшись на троне, озаботился строительством, но Господь устами пророка запретил ему осуществление этого плана: слишком много войн приходилось вести выдающемуся воителю, что наверняка осквернило бы Храм. Однако именно Давиду было указано место его будущего расположения. По прямому повелению ангела царь выкупил площадку для будущего строительства у некоего иевусеянина Орны, умудрившегося устроить свое гумно на горе Мориа, в том самом месте, где когда-то пытался принести в жертву сына своего благочестивый Авраам. Кроме того, во главе пышной процессии, с песнями, плясками и великим весельем, Давид успел лично доставить Ковчег из города Гаваона в Иерусалим и начать заготовку строительных материалов, прежде всего кедровой и кипарисовой древесины, в чем ему очень помогла дружба с северным соседом — царем тирским Хирамом, обещавшим поставки ценных стволов в обмен на зерно. Но честь считаться строителем Первого храма досталась Соломону, сыну Давида.

И начал Соломон строить дом Господень в Иерусалиме, на горе Мориа, которая указана была Давиду, отцу его, на месте, которое приготовил Давид, на гумне Орны Иевусеянина.

2 Пар. 3: 1

Соломон сохранил хорошие отношения с Тиром, и царь Хирам взялся помочь ему в богоугодном деле, причем не только материалами, но и квалифицированной рабочей силой: прислал умелых каменотесов и, главное, архитектора, тоже Хирама. Был ли он тезкой царя или однофамильцем, Библия умалчивает. Известно только, что он был сыном вдовы из рода Неффалимова.

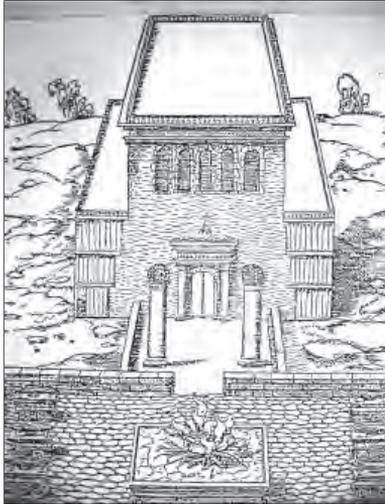
И послал Хирам к Соломону сказать; я выслушал то, за чем ты послал ко мне, и исполню все желание твое о деревьях кедровых и деревьях кипарисовых; рабы мои свезут их с Ливана к морю, и я плотами доставлю их морем к месту, которое ты назначишь мне, и там сложу их, и ты возьмешь; но и ты исполни мое желание, чтобы доставлять хлеб для моего дома.

3 Цар. 5: 8, 9

V. ХРАМ, ГОРОД и ГРАД НЕБЕСНЫЙ. КНИГА ПЯТАЯ,  
РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ

Строительство шло семь лет. Камни на площадку доставлялись уже обработанными, и на то была важная теологическая причина: еще Моисею запрещалось складывать жертвенник из обтесанных камней. Тогда считалось, что для святого дела не годятся материалы, оскверненные прикосновением железа. Видимо, строители Храма Соломона, понимая, что из бесформенного материала достойного здания им не построить, пытались обойти этот запрет, обрабатывая валуны вдали от места приношения. Кроме того, такое решение сохраняло на стройплощадке благоговейную тишину.

Храм Соломона представлялся людям в XVI веке таким, как на гравюре Франсуа Ватабля. Правда, как мы увидим ниже, только тем, кто внимательно читал Библию. Иным же он виделся круглым в плане.



Гравюра: Francois Vatable

Источники: Franciscus Vatablus. *Biblia. His accesserunt schemata Tabernaculi Mosaici, [et] Templi Salomonis, quae praeunte Francisco Vatablo Hebraicarum literarum Regio professore doctissimo, summa arte [et] fide expressa sunt. Index rerum [et] sententiarum quae in iis continentur. Hebraea item, Chaldaea, Graeca [et] Latina nomina virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, fluviorum, montium caeterorumque locorum quae in ipsis Bibliis leguntur, restituta, cum Latina interpretatione, [et] ipsorum locorum descriptione ex Cosmographis.* Paris: R. Estienne, 1546.

Рис. 5.6. Франсуа Ватабль.  
Храм Соломона. Гравюра. 1546 г.

Как и Скиния, Храм в Священном Писании описывается очень подробно, и все же нам трудно представить себе, как он выглядел. Обычно, в реконструкциях, его изображают близким к вавилонской архитектуре, с характерными зубчатыми украшениями на фасаде, о которых упоминает и Библия. Впрочем, общая композиция Храма достаточно очевидна. В целом она, естественно, повторяла очертания Скинии: большой двор, а в нем — вытянутое в плане помещение, разделенное завесой на святилище и Святая святых. Ковчегу, как и раньше, предназначалось кубическое по форме пространство, куда лишь раз в год, в Йом-Киппур (Судный день, самый важный из иудейских праздников), мог входить первосвященник. Это помещение получило название «давир». В святилище вновь расположились светильник, жертвенник для воскурений и

стол для хлебов предложения. Рядом с большим жертвенником, вместо сосуда для омовений, во дворе установили «море» — огромный чан с водой на 12 медных быках. В отличие от Скинии, у Храма появился притвор и вспомогательные помещения по бокам, стоящие рядом, но не соприкасающиеся со священными стенами храма. Отделка здания была очень богатой — снаружи мрамор, внутри кедровое и кипарисовое дерево, обшитое золотыми листами.

Храм, согласно Библии, начал строиться через 480 лет после бегства израильтян из египетского плена, на четвертом году царствования Соломона, и был закончен за семь лет. Скорее всего, до Рождества Христова оставалось еще 950 лет, хотя есть и иные подсчеты.

Как и положено, в ходе специального ритуала здание было помазано елеем и освящено. Торжественная процессия внесла в давир Ковчег Завета — как тогда казалось, навсегда. Божественное облако вновь, как когда-то в Скинии, наполнило святилище и Святая святых. Храм стал домом Бога, что неоднократно подтвердил и сам Господь, являясь Соломону. Таким образом, израильтяне обрели Храм, освященное место, где приносятся жертвы и молитвы Господу, — Его дом и дом Имени Его. При этом вратами небесными Храм Соломона, по-видимому, не считался. И вправду, зачем стремиться в небо, если сам Господь обещал «жить среди сынов Израилевых» (3 Цар. 6: 13)?

Казалось бы, что могло помешать зданию, которое Господь признал своим жилищем, сохраняться до скончания времен? Тем не менее Храм дважды был разрушен и после второго раза уже не восстанавливался. (К чести сынов Израилевых, обвиняют они в этом прежде всего себя и собственные грехи.) В первый раз, в 586 г. до н.э., Храм погубил царь Навуходоносор. Евреев вновь угнали в рабство, опять на чужбину, на этот раз в Вавилон. Именно там, как считается, и появились первые синагоги — не храмы, но места для молитвенных собраний. Впрочем, жить на чужбине в этот раз пришлось сравнительно недолго. На могущественную державу нашлась еще более сильная. Персидский царь Кир II Великий, основатель династии Ахеменидов, завоевал Вавилон, как и множество других государств, включая и земли Израиля. Это был настоящий строитель империи, не просто подчинявший себе многочисленные народы, но и устанавливавший разумный порядок. В том числе и в области божественного, ибо он методично возвращал народам их богов, водворяя соответствующие статуи и утварь в разоренные вавилонянами храмы. Евреям также было разрешено вернуться в свои земли и восстановить поруганную святыню. Кир даже выделил деньги на строительство и велел вернуть жрецам священную утварь, в том числе золотую, когда-то захваченную Навуходоносором. Очевидно, персидский монарх был за-

интересован в дружеском расположении народа, живущего у границ с могущественным Египтом. Организация строительства была поручена пользовавшемуся доверием Кира Зоровавелю, потомку Давида. Правда, несмотря на происхождение, Зоровавель стал для евреев не царем, а скорее князем.

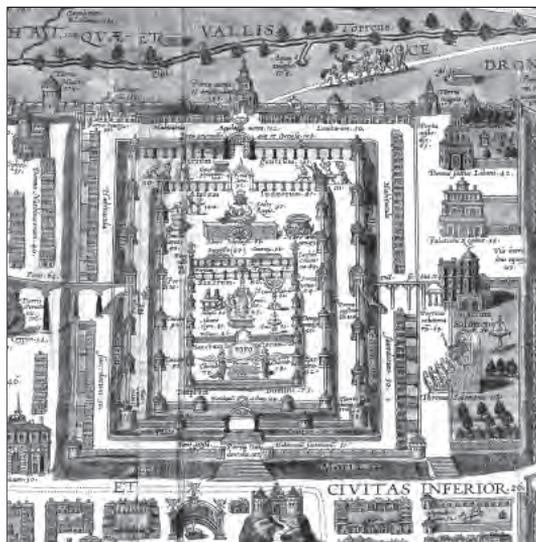
Так говорит Кир, царь Персидский: все царства земли дал мне Господь Бог небесный, и Он повелел мне построить Ему дом в Иерусалиме, что в Иудее. Кто есть из вас, из всего народа Его — да будет Бог его с ним — пусть он идет в Иерусалим, что в Иудее, и строит дом Господа, Бога Израилева, того Бога, Который в Иерусалиме.

Езд. 1: 2, 3

Кир не дожил до восстановления Храма. Израильтяне неосмотрительно отказались от помощи соседей-самаритян, также желавших принять участие в богоугодном деле. Самаритяне обиделись и занялись саботажем, что надолго затянуло строительство. В результате Второй храм был закончен только в 516 г. до н.э. Он получился гораздо скромнее Первого храма, средств на роскошную отделку не хватило. Кроме того, после разрушения Первого храма исчезла главная святыня — Ковчег со скрижалями Моисея. Впрочем, существует утешающая иудеев версия, согласно которой он навечно скрылся в недрах горы Мориа, где пребывает и поныне.

Много позже, примерно в 20 г. до н.э., иудейский царь Ирод Великий начал реконструкцию Храма. Она велась постепенно, службы и жертвоприношения не прерывались, и потому, хотя в результате миру явилось совершенно иное сооружение — покрытое мрамором, украшенное золотом и серебром, очень красивое (в Талмуде сказано, что тот, кто не видел его, никогда в жизни не видел красивого здания), — его продолжают называть Вторым храмом. Таким образом, говорят о Первом и Втором храмах, но в то же время исторически различают Храм Соломона, Храм Зоровавеля и Храм Ирода. Увы, и это сооружение в 70 г. после Рождества Христова было разрушено до основания, на этот раз по повелению римского императора Тита, боровшегося с очередным иудейским восстанием.

Утратив Храм Ирода, иудеи остались без храма вообще. С их точки зрения, дом Бога может быть только один и место ему в центре Иерусалима, на горе Мориа. Синагога, конечно, сакральное здание, также подражающее устройству Скинии, но храмом считаться не может. Скорее, это место для молитвенных собраний. В принципе, синагогой можно сделать



Гравюра с подкраской:  
Christiaan van Adrichem

Источник: *Adrichem Christiaan van. Ierusalem, et suburbia eius, sicut tempore Christi floruit cum locus, in quibus Christi passus est: quae religiose à Christianis observata, etiã nũ Venerationi habentur. Descripta per Christianum Adrichom Delphum. Köln: In officina Birckmannica, 1590.*

Рис. 5.7. Кристиан ван Адрихем. Второй храм. Фрагмент плана Иерусалима. Гравюра. 1584 г.

любое помещение. Для этого у стены, обращенной к Иерусалиму, нужно расположить специальный шкаф, хранящий свитки Торы (первые пять книг Библии) и символически замещающий Ковчег Завета. Шкаф называется *Арон-кодеш*. Подобно Кодеш кодашим (Святая святых) Скинии и Храма, он отгораживается специальной завесой — *парохетом*. Еще желательно иметь возвышение, с которого будет читаться Тора. На этом сходство с храмом заканчивается: в синагоге не приносятся жертвы, это не врата небесные и не дом Божий, хотя, конечно, на все Его воля: захочет — будет присутствовать.

В этом плане христиане надежно обезопасили себя от угрозы утратить храм. Для большинства из них — и православных, и католиков, и представителей многих других Церквей (скажем, Армянской апостольской церкви) — храмом является любое освященное сооружение, в котором есть алтарь, престол и где, следовательно, возможно таинство евхаристии — бескровной жертвы с пресуществлением хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы. И деревенская церквушка, и огромный столичный собор с равным правом именуются домом Божиим, а во время службы являют собой и врата небесные. У католиков есть самый главный храм — собор Святого Петра в Риме. То же можно сказать и о патриарших соборах в православии. Однако их утрата не оставила бы народы без храма вообще. Правда, среди христиан есть протестанты, не признающие таинств и, следовательно, идеи храма в принципе. И хотя их культовые сооружения внешне часто похожи на традиционные церкви, в действительности это просто дома для молитвенных собраний.

Если отдельную церковь сравнить со свечой, то все храмовое пространство христиан можно представить себе в виде поля, усеянного разновеликими зажженными свечами, ни одна из которых не горит ярче другой. Совсем не так обстояло дело в иудаизме, но почти на том же стоит храмовая теология мусульман.

*Ш.М. Шукуров. Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 41.*



Мечеть Укба (Великая мечеть Кайруана) основана в 670 г. Здание в его нынешнем виде построено при эмире Абу Ибрагим Ахмаде в 863 г.

*Фотография: weetoon66*

*Источник: <http://www.flickr.com/photos/33176558@N00/5509026248> (последнее обращение 27 марта 2015).*

© 2010 weetoon66 /flickr/ CC BY-SA 2.0/ Desaturated from original

*Рис. 5.8. Мечеть Укба. Современный вид. Кайруан, Тунис*

Что касается мусульман, то может показаться, что мечеть в чем-то более родственна синагоге, чем христианской церкви, и храмом в полном смысле не является. На внешний взгляд это, прежде всего, место общей молитвы (слово «масджид» — «мечеть» по-арабски — дословно означает «место земных поклонов»). Домом Бога мечеть определенно быть не может. Сложнее с функцией врат небесных. Как и все синагоги, все мечети мира ориентированы на единственное, самое священное место на земле. Для иудеев это скала Мориа в Иерусалиме, где когда-то возвышался Храм, а для мусульман — Заповедная мечеть в Мекке, чей двор включает черный куб Каабы. В какой стороне находится Мекка, в мечети указывает стена киблы со специальной нишей — михрабом. Такая ниша, безусловно, символические врата в Иной мир; были даже михрабы, на стенах которых изображалась приоткрытая дверь. Божественный свет незримо изливается оттуда на всякого приносящего жертву словом молитвы.

Однако на самом деле мечеть не является храмом прежде всего потому, что она — лишь его часть. С точки зрения мусульманина, весь мир может сделаться храмом. Центр его и Святая святых — Кааба, естественно.



Фотография: Bernard Gagnon

© 2006 Bernard Gagnon / Wikimedia Commons /  
CC BY-SA 3.0/

Источ н и к: [http://commons.wikimedia.org/wiki/  
File:Mihrab,\\_Umayyad\\_Mosque.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mihrab,_Umayyad_Mosque.jpg) (последнее обращение  
27 марта 2015).

Рис. 5.9. Михраб мечети Омейядов.  
706–715 гг. Современный вид. Дамаск,  
Сирия

Сама по себе форма ниши с ее сводом, подобным небесному своду, и ее пятой, аналогичной земле, превращает нишу в нерушимый символ «пещеры мира». А эта пещера — место явления <...> Божества, будь то эпизод внешнего мира в целом или мира внутреннего, священной пещеры сердца. Все восточные традиции признают важность этого, и апсида римских базилик — всего лишь ее мирская версия, с императором, поставленным на место божества.

*Титус Буркхардт. Искусство ислама. Язык и значение /*  
пер. с англ. Н.П. Локман. Таганрог: Ирби, 2009. С. 95.

Всякая обращенная к ней мечеть, где бы она ни находилась, есть фрагмент общей всемирной «композиции», образующей единое храмовое пространство. Более того, и место, где мечети нет, также легко превращается в незримый зал сакрального здания Храма-Вселенной. Во власти любого правоверного мусульманина превратить в мечеть хоть весь мир. Для этого достаточно простого приспособления — молитвенного коврика: в урочное время намаза он становится замкнутой ритуальной ячейкой, отгороженной от внешнего мира. На него «входят» — встают правой ногой, а сходят левой. При этом расположение коврика (а он, как и мечети, всегда обращен к Мекке; есть даже коврики со встроенными компасами, хотя удобней был бы ГЛОНАСС или GPS) придает ориентацию и всему окружающему пространству.

(Вся) земля была сделана для меня местом совершения молитв и средством очищения.

Изречение пророка Мухаммада (хадис), по «Сахиху» ал-Бухари

Таким образом, и христиане, и мусульмане создали себе равноценные замены Первому храму, возведенному по велению самого Господа на горе Мориа в Иерусалиме. Впрочем, в какой-то мере тот Храм сохранился и для евреев, поскольку никогда не исчезал из их памяти. Рассеянные по всему миру или собирающиеся у Стены Плача (единственной реально сохранившейся части Храма), — неустанно оплакивая утрату, они поддерживают его виртуальное существование. Вероятно, в их мечтах и молитвах он предстает еще более величественным и совершенным, чем был когда-то в материале. Может быть, в этом и есть высшая мудрость и тайное объяснение того, почему было допущено его разрушение: остался бы Храм в глазах иудеев столь же прекрасным, если бы и сегодня стоял в центре столицы современного государства, а люди в странных одеждах с золотыми табличками на груди целыми днями жгли на огромном мангале туши быков, козлов и баранов?

## О ПОЧИТАТЕЛЯХ ХРАМА СОЛОМОНА

Однако иудеи не единственные, кто остался верен Храму на скале Мориа, пусть разрушенному, но сохранившемуся в умах и сердцах. Когда в 1119 г. из Франции в захваченный крестоносцами Иерусалим прибыл очередной отряд доблестных рыцарей, часть из них король нового христианского государства поселил в своем дворце на Храмовой горе, то есть все там же — на скале Мориа. Связанные родственными узами, эти воины, опекаемые знаменитым аббатом Бернардом Клервоским (святым Бернаром), решили создать особое братство — орден, совмещавший принципы как рыцарского, так и монашеского служения. Главной целью новой организации должна была стать защита паломников, во множестве стекавшихся на отвоеванную у мусульман Святую землю. Дороги тех лет кишели разбойниками, и сопровождение караванов профессионально обученными, защищенными прочными доспехами и славными своим бесстрашием рыцарями, пусть поначалу их отряд насчитывал всего несколько человек, было делом не лишним. Как полагалось в то время, прежде чем приступить к совершению подвигов, рыцари выбрали себе объект возвышенного служения. Но не Прекрасную Даму и даже не Деву Марию. Они решили назваться рыцарями Храма — тамплиерами.

Официальная печать ордена тамплиеров, существовавшая до 1146 г. Латинская надпись на ней гласит: «Печать воинов Христа». Изображены два всадника на одном коне — то ли бедняки, у каждого из которых есть деньги только на пол-лошади, то ли пропагандируют сами знаете что...



Рисунок: Herbert Railton

Источник: Loftie W.J. *The Inns of Court and Chancery*. London: Seeley and Co., Ltd., 1908. P. 1.

Рис. 5.10. «Два рыцаря на одном коне». Печать ордена тамплиеров. Гравюра. 1891 г.

Дело, бесспорно, благородное, однако есть нюанс. Большинство христиан стремились в Иерусалим, чтобы защитить от мусульман храм Гроба Господня, возведенный над местом казни и погребения Иисуса Христа. Тамплиеры же посвятили свой орден Храму Соломона, близ которого разместились их штаб-квартира, то есть святыне Ветхого, а не Нового Завета. Сейчас уже трудно судить, повлияло ли это обстоятельство на необычную и в конце концов трагическую судьбу ордена и его членов, но есть версия, будто бы тамплиеры, в отличие от других христиан, нашли общий язык с местными евреями-каббалистами и те передали им некоторые секреты: во-первых, как выжить в пустыне (пить кипяченую воду и обрабатывать раны изобретением арабских алхимиков — *аль-кахлем*, то есть алкоголем); и, во-вторых, как зарабатывать деньги (например, организацией системы международных финансовых переводов, когда большие суммы не нужно брать с собой в опасное путешествие, а достаточно обменять их у тамплиеров на «дорожные чеки» и просто получить ту же сумму у рыцарей ордена в другом городе). Отчасти благодаря умению оказывать такого рода — банковские — услуги, отчасти вследствие многочисленных пожертвований, в считанные годы нищенствующий орден храмовников превратился в фантастически богатую организацию. Не прекратилось процветание ордена и после поражения христиан на Святой земле. Сеть принадлежащих тамплиерам замков и храмов раскинулась по всей Европе, и в них продолжались таинственные обряды, возможно не вполне христианские, ведь они родились в служении ветхозаветному храму.

В 1307 г. французский король Филипп IV Красивый дал приказ арестовать всех членов ордена. Считается, что двигало им не столько благочестие и стремление соблюсти чистоту христианской веры, сколько желание присвоить несметные богатства этих рыцарей. В пятницу, 13 октября,

Церковь Храма, освященная в 1185 г. патриархом Иерусалимским Гераклиусом и хранящая впечатляющие надгробия самых отважных рыцарей ордена храмовников, — большой подарок для сочинителей мистических и исторических детективов, таких, например, как Дэн Браун, автор «Кода да Винчи». Храу был построен английскими тамплиерами на территории комплекса, в который входили также жилые помещения и залы для военных упражнений. Поначалу возвели круглую часть, затем прибавили вытянутую. Получившийся план напоминает храу Вознесения Господня в Иерусалиме с утраченной ныне базиликой Константина. Впрочем, при желании в круглом здании можно увидеть и отражение образа Храма Соломона. Церковь восстанавливалась дважды: архитектором Кристофером Реном после Большого лондонского пожара (1666) и еще раз в XX веке, после нацистских бомбардировок. На рисунке показано, как церковь Храма выглядела в 1891 г., до того, как пострадала во время Второй мировой войны.



Рисунок: Herbert Railton

Источник: Loftie W.J. *The Inns of Court and Chancery*. London: Seeley and Co., Ltd., 1908. Фронтиспис.

Рис. 5.11. Церковь Храма. XII век. Лондон, Великобритания. Гравюра. 1891 г.

была проведена грандиозная полицейская операция, в результате которой множество тамплиеров были арестованы и подверглись страшным пыткам. Они покаяться в ужасных вещах: в богохульстве, в плевках на распятие, в поклонении голове какого-то Бафомета (это сейчас в Интернете легко найти картинки с перевернутой пятиконечной звездой и вписанной в нее козлиной головой, а тогда слово-то было, а что оно значит, адепты эзотерических бизнесов еще не придумали), в том, что ритуально целовали новичков в пупок и в копчик или заставляли целовать себя... К сожалению, факт применения жестоких пыток лишает нас возможности судить о правдивости этих признаний. Так или иначе, после проведения многочисленных судебных процессов большинство членов ордена, включая его главу великого магистра Жака де Моле, были казнены, а сам орден прекратил свое существование, по крайней мере легальное.

История ордена тамплиеров закончилась трагически. Великого мастера Жака де Моле и его сподвижника Жоффруа де Шарне по приговору суда сожгли в Париже, на острове Сите, недалеко от собора Парижской Богоматери. Казнили и многих рядовых членов ордена. В манускрипте «Французские хроники Сен-Дени» («Chroniques de France ou de St Denis»), или «Большие французские хроники» («Grandes Chroniques de France»), где собраны записи монастырских и придворных летописцев с 1270 по 1380 г., эти события не только описаны, но и зарисованы.



Книжная миниатюра: *Virgil Master u ego мастерская*

Источник: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8466> (последнее обращение 5 апреля 2015).

© <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/reuse.asp> -CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication

Рис. 5.12. Казнь тамплиеров — Великого мастера Жака де Моле и Жоффруа де Шарне. Книжная миниатюра. XIV век. Британская библиотека, Лондон. Объект хранения: Royal 20 C VIII f. 48

Тамплиеры не оставили после себя какого-либо специального архитектурного наследия, скажем «тамплиерского стиля», хотя, как считается, они во многом способствовали развитию готики, щедро финансируя строительство грандиозных соборов. Вместе с тем храмовники пронесли через века и передали духовным наследникам виртуальный образ главного храма — Храма Соломона. Эстафета была подхвачена спустя примерно три века таинственным обществом, чье существование и сегодня не дает покоя всем, кто верит в могущество и всеислие тайных заговоров. Речь, конечно, идет о *вольных каменщиках* — масонах, построивших на архитектурных образах свою философию и свои ритуалы. Трудно сказать, каково было бы отношение самих тамплиеров к масонам, которые объявили себя продолжателями традиций храмовников, как в области следования рыцарственным идеалам, так и в служении Храму Соломона, точнее, в стремлении воссоздать его духовно. Что касается права на наследование идеологии тамплиеров, то оно, вероятно, было передано через тайные рыцарские общества Шотландии. Зато формы организации заимствованы у гильдий средневековых строителей. Настоящие *масоны* — это и есть каменщики (*maçon* — «каменщик» по-французски), то есть люди, способные обтесать природные валуны, придать им правильную форму, а затем сложить из обработанных с лазерной точностью

каменной величественный собор безупречной геометрии. А масонские ложи — это (в прошлом) строительные «бытовки», где вольнонаемные труженики из разных городов собирались после работы, чтобы пообщаться и обсудить последние новости. Такие масоны — обычные строители — называются *оперативными*, чтобы не путать их со *спекулятивными*, теми, кем уже несколько веков пугают доверчивого обывателя.

Сложно сказать, были ли масоны когда-либо способны организовать эффективный заговор, в чем их традиционно подозревают уже несколько столетий. На внешний взгляд их организация больше похожа на социальную сеть в эпоху отсутствия Интернета, своего рода проводник прогрессивных идей и идеалов. Такая сеть может способствовать организации людей тогда, когда бурные политические события уже назрели. Однако трудно представить, чтобы братья могли заставить историю развиваться вопреки объективным законам общественного развития, по планам, заранее намеченным в недрах разрозненных масонских лож.

Да, это правда — президентами Соединенных Штатов Америки действительно часто становились масоны. На портрете хорошо видны символические атрибуты вольных каменщиков: мастерок, запон (фартук), столбы Храма Соломона, шахматный пол.



Литография: *Strobridge & Gerlach lithographers*

Источники: <http://loc.gov/pictures/resource/pgs.02796/>  
(последнее обращение 27 марта 2015).

Рис. 5.13. Первый президент Соединенных Штатов Америки Джордж Вашингтон в ритуальном облачении вольного каменщика. Литография. Ок. 1866 г. Библиотека Конгресса США, Вашингтон

Главным героем масонских ритуалов стал их коллега-архитектор, тот самый библейский Хирам, сын вдовы из рода Неффалимова, строитель Храма Соломона. В развитие библейского сюжета в масонской среде появилась легенда о подлом убийстве зодчего то ли подмастерьями, то ли менее квалифицированными рабочими. Согласно этой легенде, завистники подстерегли его прямо во дворе строящегося здания и потребовали открыть какой-то секрет (скорее всего технологический, но, может быть, и просто пароль, позволявший в день зарплаты получить сумму, предназначенную работникам более высокого разряда). Хирам отказал-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

ся выдать тайну, потому его и убили, используя валявшиеся здесь же инструменты каменщиков — уровень, линейку и молоток. Легенда даже придумала злодеям имена: один из вариантов — Джубела, Джубело и Джубелум. Ритуалы масонов символически повторяют это трагическое событие, как и последовавшие за ним, согласно продолжению той же истории, поиски тела, обретение его под акацией (ставшей у масонов символом вечной жизни), непростое извлечение уже разложившихся останков и их перезахоронение с почестями. Как известно, масоны пользуются и другой тематической атрибутикой — кожаными фартуками (запонами), белыми перчатками, а их эмблематика включает те самые инструменты, которыми убили несчастного сына вдовы.

Исаак Ньютон, по-видимому, тоже был членом ложи. По крайней мере, несмотря на совершенные им величайшие открытия, он считал, что собственной мудрости ему недостаточно, и пытался найти зашифрованные тайны мироздания в планах Иерусалимского храма.

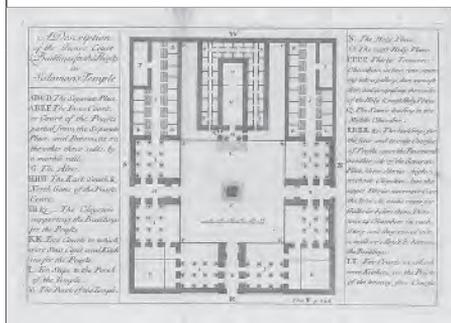


Рисунок: Sir Isaac Newton

Источник: Newton I. *The Chronology of Ancient Kingdoms, Amended: To which is Prefix'd, a Short Chronicle from the First Memory of Things in Europe, to the Conquest of Persia by Alexander the Great.* London: Printed for J. Tonson, J. Osborn, T. Longman, 1728. Pl. II. P. 346.

Рис. 5.14. Чертеж Иерусалимского храма, выполненный сэром Исааком Ньютоном. 1728 г.

Помимо орудий своего труда, ставших орудиями убийства, Хирам оставил масонам и другие символические предметы, которые, в отличие от предыдущих, упоминаются в Библии. При строительстве мастер украсил вход в Храм двумя бронзовыми колоннами — 35 локтей в высоту (локоть в Библии: 45–55 см), с капителями в 5 локтей. Далее, с точки зрения современного архитектора, он поступил достаточно странно, а именно дал колоннам имена. Правая была наречена Йахим, что означает «да утвердит Он», а левая — Боаз («в Нем Сила»). Говоря простыми словами, речь идет о долговечности и прочности сооружения, гарантированных самим Господом. Обычай не привился, и большинство несущих конструкций в мировой архитектуре до сих пор безымянны. Однако поименованные опоры Храма Соломона навеки утвердились в символическом арсенале вольных каменщиков. Среди тайных масонских знаков два столба, наряду с циркулем, угольником и молотком, встречаются очень часто.

V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ. КНИГА ПЯТАЯ,  
РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ



Уже знакомые нам столбы Храма Соломона сразу наводят на мысль о масонах.

Фотография: Francis Frith. Вторая половина XIX века

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frith,\\_Francis\\_%281822-1898%29\\_-\\_n.\\_2330\\_-\\_The\\_Karl%27s\\_Church\\_-\\_Vienna.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frith,_Francis_%281822-1898%29_-_n._2330_-_The_Karl%27s_Church_-_Vienna.jpg) (последнее обращение 27 марта 2015).

Рис. 5.15. Карлскирхе. Архитектор Иоганн Бернхард Фишер фон Эрлах. 1716–1737 гг. Вена, Австрия

Приехавший в Санкт-Петербург шотландский архитектор Тома де Томон, в общем-то, и не скрывал принадлежность к ложе. Ростральные колонны — это колонны, украшенные носами кораблей (*rostrum* — «нос корабля» на латыни).



Гравюра: И.В. Ческий

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sthotoshnikov,\\_Chesky\\_-\\_View\\_of\\_Bourse\\_from\\_Bolshaya\\_Neva\\_1810s.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sthotoshnikov,_Chesky_-_View_of_Bourse_from_Bolshaya_Neva_1810s.jpg) (последнее обращение 27 марта 2015).

Рис. 5.16. Вид Биржи со стороны Большой Невы в Санкт-Петербурге. Архитектор Тома де Томон. 1810 г. Гравюра с раскраской И.В. Ческого по рисунку М.И. Шотошникова

Естественно, каждый каменщик должен что-нибудь строить, и масоны тоже считают себя не чуждыми искусству зодчих и заняты символическим возведением Храма Соломона. Каждый новый член ложи рассматривается ими как необработанный камень. Цель пребывания в рядах организации — нравственное самосовершенствование. С восхождением на более высокий «градус» брат признается все более «обтесанным» и, следовательно, достойным занять место в умозрительной кладке.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Так или иначе, но и перед реальной архитектурой у масонов есть определенные заслуги, хотя, как и всем создателям вселенских проектов, им редко удавалось построить что-либо достойное в материале. Вообще, стоит отметить, что перегруженные многозначительной символикой произведения, создававшиеся именно как масонские, обычно довольно безвкусны и с эстетической точки зрения заметно уступают творениям главного идейного оппонента — Церкви. История, впрочем, знает несколько выдающихся архитекторов-масонов, например англичанина Кристофера Рена, француза Этьена-Луи Булле и русского Василия Баженова, но их постройки хороши именно тогда, когда ничем не отличаются от сооружений современников не братьев.



Абсолютной уверенности в том, что авторство дома Пашкова принадлежит Василию Баженову, до сих пор нет. Зато принадлежность архитектора к масонской ложе практически не подлежит сомнению.

*Фотография. Конец XIX века*

*Источник: <http://loc.gov/pictures/resource/ppmsc.03852/> (последнее обращение 27 марта 2015).*

*Рис. 5.17. Дом Пашкова в Москве. Архитектор В. Баженов. 1784–1786 гг.*

Помимо Хирама, масоны нашли себе и еще одного коллегу, на этот раз куда более высокопоставленного. В принципе, согласно масонским «конституциям», им все равно, каких религиозных взглядов придерживается брат. Основное требование — быть верующим и верить в Единого Бога. Атеисту или язычнику путь в масоны закрыт. Нам же важно, что Высшее Существо — Бога — масоны называют Великим архитектором Вселенной (или Великим геометром; отметим, что архитектура и немислима без геометрии). Иначе говоря, весь мир уподобляется ими огромному прекрасному зданию, строящемуся по единому проекту в согласии с божественной наукой — геометрией. Не правда ли, тем, что подразумевает обязательность демиургического замысла, это напоминает учение Платона о Едином? И, как отмечал великий философ, такое творение, учитывая его авторство, просто не может не быть совершенным. Оно идеально упорядоченно, детали и формы подчинены строгой иерархии,

У. Храи, Город и Град небесный. Книга пятая,  
рассказывающая о священном в зодчестве

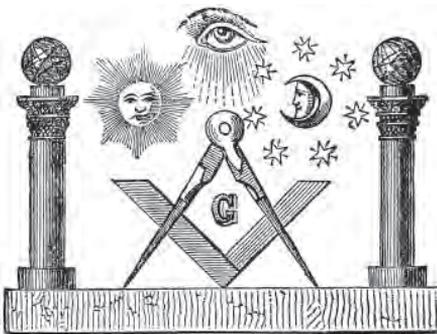
пропорции гармоничны. Лишь человек, как всегда, портит эту картину. Для масона поэтому строительство храма в себе, или, иначе, преобразование в священный храм грешного внутреннего мира, равно как и коллективное возведение идеального (то есть виртуального) Храма Соломона — это средство исправить ситуацию, войти в гармонию с прекрасным творением Высшего Существа.

...Циркуль изображает небесный свод, а угольник землю. Земля — место, где человек выполняет свою работу, а небо символически связано с местом, где чертит свой план Великий Строитель Вселенной.

Тома де Томон

Цит. по: Шевченко В.Г. Произведения Тома де Томона: Каталог коллекции. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. С. 138.

В масонской символике буква «G», помещенная между инструментами архитектора — циркулем (символом неба) и угольником (символом земли), — означает: «Бог — верховный архитектор Вселенной».



Гравюра

Источник: Metham L.P. *Masonic Orations*. London: Georg Kenning, 1889. P. 121.

Рис. 5.18. Пример  
масонской символики.  
Виньетка для книги

Однако нас в данной книге интересует и обратная сторона медали. Идея о Боге как о Высшем архитекторе буквально до небес поднимает и статус самого зодчества. Архитектура *преодолеывает* собственные пределы, значит больше себя самой. Своей мифологией масоны отметили тенденцию, развивавшуюся со времен Ренессанса. Отчасти благодаря им деятельность зодчего вновь стала подразумевать не только решение утилитарных проблем, но и гармонизацию самой Вселенной, пусть поначалу в масштабах храмовых комплексов, дворцовых ансамблей или градостроительных планов. Можно сказать, что в глазах людей той эпохи Господь создавал гармонию свыше, а архитекторы вторили ему на земле, стараясь попасть в унисон.

## ХРАМ — ВМЕСТИЛИЩЕ МУДРОСТИ

Очевидно, популярности Иерусалимского храма среди представителей других народов немало способствовала личность создателя — царя Соломона. Как рассказано в Библии, Соломон попросил у Господа мудрости, что само по себе неглупо. Бог, растроганный разумной просьбой, с лихвой вознаграждал просителя. С тех пор сын Давида покорял окружающих мудрым отношением к жизни (это он носил перстень с выгравированной на внутренней стороне надписью «И это пройдет...») и умением судить по справедливости. Всем известна история, когда Соломон, желая определить, какая из женщин настоящая мать младенца, будто бы приказал разрубить малыша пополам. Ребенок достался той, кто, отказавшись от своей половины, молила отдать всего сына сопернице, лишь бы сохранить ему жизнь. Простая уловка произвела большое впечатление на соплеменников монарха. Позже царица Савская (правительница богатейшей восточной страны) немало способствовала росту рейтинга Соломона как мудрейшего царя. Все-таки, когда признанная красавица ценит мужчину за интеллект, это здорово повышает его акции. Впрочем, на склоне лет, опять-таки из-за женщин, Соломон несколько подпортил свой имидж мудреца: чтобы угодить прекрасным женам-чужестранкам, он начал возводить алтари их богам. Странно даже, что Господь не покарал его немедленно, а переложил свои кары на будущие поколения. Правда, у царя есть историческое оправдание — репутация Соломона пала жертвой дипломатических обязательств. Женившись на многочисленных принцессах, царских дочках из соседних государств, с которыми необходимо было поддерживать дружеские отношения, Соломон просто не мог не откликнуться на их религиозные потребности, не рискуя при этом обострить международные отношения...

Самым же мудрым свершением, наверное, было его открытие, что абсолютного счастья нет и в абсолютном исполнении желаний. Даже мудрость, щедрый дар Бога, — лишь дидактический материал, еще одно поучение Творца.

И предал я сердце мое тому, чтобы познать мудрость и познать безумие и глупость: узнал, что и это — томление духа; потому что во многих мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь.

Екк. 1: 17, 18

Так или иначе, но благодаря Соломону Храм его имени считался не просто домом Господним, но и храмом Мудрости Божией, где познают-

ся тайны мира и обретаются ответы столь важные и столь трудно постижимые, что и вопросы к ним обычному человеку невозможно пред- ставить.



Император Кон- стантин I подносит Пресвятой Бого- родице и Младен- цу Христу город Константинополь, а император Юсти- ниан I — храм Свя- той Софии.

*Фотография:  
Мария Сахно*

Рис. 5.19. Императоры Константин и Юстиниан у престола Богородицы с Младенцем. Мозаика люнета над юго-западным входом константинопольского храма Святой Софии. Вторая половина X века. Стамбул, Турция

Впрочем, были и те, кто вступал в соперничество с легендарным ца-рем. «Соломон, я превзошел тебя!» — воскликнул византийский импе- ратор Юстиниан, войдя в собор, по его повелению восстановленный после пожара. Спорить с этим трудно: ушедшие вперед строительные технологии и богатство Византийской империи позволили архитекто-рам Исидору Милетскому и Анфимию Тралльскому возвести в Констан-тинополе одно из величайших зданий в истории архитектуры, превос-ходящее, безусловно, Храм в Иерусалиме по своим масштабам и не усту-пающее ему по значению. Важно, однако, что этот собор, как и стоявшая здесь до него константиновская постройка, был освящен во имя святой Софии — Премудрости Божией. Согласно Максиму Исповеднику, Ски-ния, помимо множества значений, о которых уже говорилось, являлась и образом Божественной мудрости. Следовательно, Святая София, об-ретя свое имя, становилась новой Скинией и новым Храмом Соломона, то есть первохрамом христианского мира. Амбиции и Константина, на-чавшего строительство, и Юстиниана, столь блистательно его завершив-шего, простирались далеко за пределы физических размеров сооруже-ния. Интересно, что турки, захватив Константинополь в 1453 г., не стали оспаривать значение Премудрости. Православный храм был превращен в мечеть, но сохранил свое имя: Айя-София.

## СВЯЩЕННЫЙ ГОРОД

Юстиниан, вступая в соперничество с Соломоном, покушался не только на статус строителя главного храма, но и на славу властителя священного города. По замыслу честолюбивого императора Константинополь должен был стать и Вторым Римом — новым политическим центром мира, и Вторым Иерусалимом, равнозначным своему прототипу сакральным средоточием Вселенной. За прошедшую тысячу лет ореол святости распространился с Храмовой горы и на столицу Иудеи, и на ее окрестности.

Собственно, еще до завоевания евреями Иерусалим не был обычным городом. Иевусеянин Орна, продавший Давиду гумно на горе Мориа, скорее всего, был не крестьянином, как можно подумать, а местным царем. В древности гумно — это не просто место для обмолота зерна, но, по совместительству, и площадь для проведения религиозных обрядов, в данном случае, как полагают историки, ритуалов культа Баала. Беря плату, царь Орна соглашался разделить с завоевателем Иерусалима особенное место, единственное, где было возможно священнодействие.

Человек узнает о священном потому, что оно проявляется, обнаруживается как нечто совершенно отличное от мирского. Для объяснения того, как проявляется священное, мы предлагаем термин «иерофания» (hierophanie), который удобен прежде всего тем, что не содержит никакого дополнительного значения, выражает лишь то, что заключено в нем этимологически, т.е. нечто священное, представляющее перед нами. Пожалуй, история религий, от самых примитивных до наиболее изощренных, есть не что иное, как описание иерофаней, проявлений священных реальностей. Между элементарной иерофанией, например проявлением священного в каком-либо объекте, камне или дереве, и иерофанией высшего порядка, какой является для христианина воплощение Бога в Иисусе Христе, есть очевидная связь преемственности. И в том и другом случае речь идет о таинственном акте, проявлении чего-то «потустороннего», какой-то реальности, не принадлежащей нашему миру, в предметах, составляющих неотъемлемую часть нашего «естественного» мира, т.е. в «мирском».

*М. Элиаде. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент.  
Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 17.*

Восстань, восстань, одлекись в силу твою, Сион! Одлекись в одежды величия твоего, Иерусалим, город святой!

Ис. 52: 1

И представят всех братьев ваших от всех народов в дар Господу на конях и колесницах, и на носилках, и на мулах, и на быстрых верблюдах, — на святую гору Мою, в Иерусалим, говорит Господь, подобно тому, как сыны Израилевы приносят дар в дом Господа в чистом сосуде.

Ис. 66: 20

Евреи поначалу считали священной только гору под Храмом. Но постепенно и в их сознании святость распространилась на весь город, а скала Мориа полностью отождествилась с горой Сион. Особенно прекрасным и даже святым Иерусалим показался им тогда, когда они его потеряли, то есть во времена Вавилонского пленения. Тогда же родилась и идея сохранения святости в самом народе на чужбине: евреи, живя в Вавилоне, должны уберечь себя от язычества. Собственно, эта политика продолжилась и с окончательной утратой Храма. Задача физического восстановления в основном оставлялась грядущему Мессии. Пока же подразумевались замещающие действия. Прежде всего, «малым святилищем» стал семейный дом: стол — алтарь, общая трапеза — жертвоприношение. Конечно, часть функций Храма брала на себя синагога. Наконец, появилось такое остроумное изобретение, как временной храм. Знаменитый запрет правоверным евреям работать в субботу — не что иное, как превращение в храм одного из дней недели. В этом временном промежутке человек, где бы он ни находился, оказывался в молитвенном пространстве.

Так говорит Господь Бог: это — Иерусалим! Я поставил его среди народов, и вокруг него — земли.

Иез. 5: 5

Вот закон храма: на вершине горы все пространство его вокруг — Святое Святых; вот закон храма!

Там же. 43: 12

## ИЕРУСАЛИМ МУСУЛЬМАН

Когда тамплиеры, прибыв на Святую землю, по любезному приглашению короля Болдуина II поселились прямо на Храмовой горе, в мечети, приспособленной под дворец монарха, Храм Соломона, которому они решили служить, предстал перед ними целым и неповрежденным. Он был немислимо красив, а его золотой купол гордо возвышался над Священным городом. Разве что форма отличалась от той, что была описана

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

в Библии: тамплиеры увидели ротонду, точнее, восьмигранник, увенчанный идеальной полусферой. Восстал ли храм из руин после его разрушения императором Титом (70 г.) или вовсе не был разрушен, видимо, мало интересовало крестоносцев. Зато его новая форма полностью ассоциировалась с мудростью легендарного царя. С тех пор в Западной Европе Храм Соломона часто изображался именно таким — центрическим в плане.

Но что за здание предстало перед восторженными тамплиерами на самом деле? Чтобы получить ответ на этот вопрос, вернемся на полтысячелетия назад. Отряды халифа Омара, верного сподвижника пророка Мухаммада, захватили Иерусалим в 637 г. Оказавшись в городе, халиф первым делом приказал отвести себя на Храмовую гору. Место это было для мусульман не менее священным, чем для евреев. Пророк Мухаммад считал учение, доносимое до людей его устами, продолжением того, что уже сказано в Библии. И заветы Моисея, и заповеди Христа не отвергались как ложные, однако, с точки зрения ислама, за ними следовало

На Храмовой горе в Иерусалиме происходили важнейшие события Священной истории всех трех авраамических религий. Здесь стоял Храм Соломона, здесь же был построен Второй храм, в котором неоднократно бывали Иисус Христос и Дева Мария. Под золотым куполом скрыта и часть скалы, с которой, по преданию, пророк Мухаммад совершил мирадж (вознесение). С точки зрения истории архитектуры здание очень близко типу раннесредневековой центрической базилики. Мозаики в интерьере не оставляют сомнений в византийском влиянии.



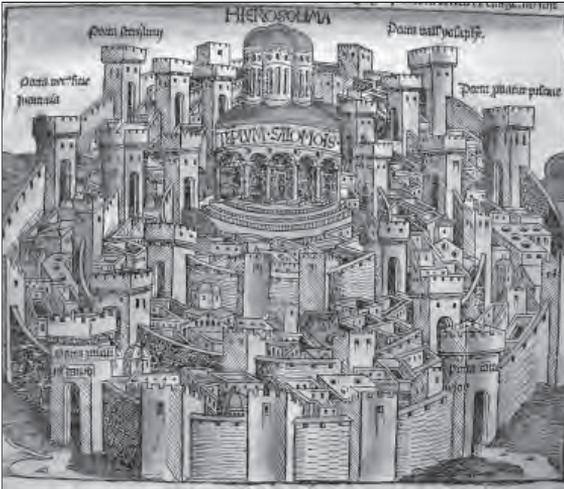
*Фотография:  
Berthold Werner*

*Источники:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerusalem\\_Dome\\_of\\_the\\_rock\\_BW\\_1.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerusalem_Dome_of_the_rock_BW_1.JPG) (последнее обращение 27 марта 2015).*

*© 2008 Berthold Werner / Wikimedia Commons / Public Domain*

*Рис. 5.20. Купол скалы. Архитекторы Раджа ибн Хайва и Язид ибн Салям. 687–691 гг. Иерусалим, Израиль*

V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ. КНИГА ПЯТАЯ,  
РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ



«Нюрнбергские хроники» — одна из первых печатных книг. На иллюстрации Храм Соломона больше похож на Куббат-ас-Сахра, чем на описание в Книге Царств. Впрочем, планы Храма, приведенные в этом же издании, вполне соответствуют традиционным библейским.

Гравюра: *Hartmann Schedel*

Источник: *Schedel H. Liber Chronicarum. Nuremberg: Anton Koberger, 1493. S. XVII.*

Рис. 5.21. Хартман Шедель. Вид Иерусалима. Иллюстрация к «Нюрнбергским хроникам». Гравюра. 1493 г.



На заднем плане трогательной сцены обручения Девы Марии расположилось, вопреки Библии, круглое в плане здание Иерусалимского храма.

Живопись: *Raffaello Santi*

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello\\_Sposalizio.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_Sposalizio.jpg) (последнее обращение 27 марта 2015).

Рис. 5.22. Рафаэль Санти. Обручение Девы Марии. Дерево, масло. 1504 г. Пинакотека Брера, Милан

продолжение, на этот раз донесенное до человечества сурами Корана. Мухаммад даже молился поначалу лицом к Иерусалиму, пока насмешки иудеев не побудили его обратиться в сторону Каабы. Но и тогда Священный город не потерял для воинов Аллаха своей сакральной привлекательности. Желание обладать им подкреплялось и тем, что сам Пророк уже посетил его и даже буквально оставил там след. Согласно ислам-

ским верованиям, Мухаммад в одну ночь перелетел из Мекки на Храмовую гору в Иерусалиме на волшебном существе, имя которому — Бурак. Там он спустился в небольшую пещеру, откуда поднялся в небо, впрочем ненадолго, и той же ночью вернулся к соплеменникам.

Однако вернемся к халифу Омару. Придя на вершину вожделенной скалы, он был шокирован увиденным. Нечестивые христиане, владевшие городом уже несколько веков, не только не поддерживали боговейный порядок в священном, казалось бы, и для них месте, но превратили его в городскую свалку. Потрясенный Омар устроил подобие «субботника», приказав своим воинам очистить вершину горы. Он и сам принял участие в уборке, вынося мусор в полах роскошных одежд. Позже над местом, откуда вознесся в небо Пророк и где запечатлен на веки след его ступни, возникла прекрасная центрическая постройка, украшенная внутри великолепными мозаиками, а снаружи — позолотой величественного купола. Ее так и называют: «Купол Скалы» — «Куббат-ас-Сахра».

Там же, на вершине Храмовой горы, появилась и мечеть, третья по значению в исламском мире. Первая — Заповедная — находится в Мекке, это на ее территории стоит куб Каабы. Вторая — Мечеть Пророка — та, которую построил сам Мухаммад, когда жил с семьей в Медине. А третья — Отдаленнейшая (Масджид Аль-Акса) — раскинулась на скале Мориа в Иерусалиме. Именно в ней крестоносцы, завладев Священным городом, устроили дворец своего короля, и в ее же крыло, с видом на здание Куббат-ас-Сахра, которое они приняли за Храм Соломона, вселились христианские воины, ставшие впоследствии знаменитыми рыцарями-храмовниками.

## НОВЫЕ ИЕРУСАЛИМЫ

Но что же заставило христиан, которые были фактическими хозяевами города со времен Константина и Елены, так неуважительно обойтись со священным местом, превратив его в свалку? Ведь с Храмом связано и многое из того, что описано в Евангелиях и в Священном предании. Именно сюда еще ребенком родители привели Марию, здесь, повзрослев, она была обручена с Иосифом, здесь же утомленный своим долголетием Симеон, увидев новорожденного Христа, воскликнул: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко» (Лк. 2: 29); здесь юный Иисус поражал умом учителей, отсюда же он изгонял торговцев жертвенными животными и на высоте его крыла стоял, тщетно искушаемый дьяволом.

Однако, с точки зрения приверженцев новой религии, мемориальная ценность места не могла одолеть силу слова Иисуса. Христос предрек

разрушение Храма, и пророчество, казавшееся немислимым, сбылось, причем не заставив ждать слишком долго. Конечно, ни оплакивать Храм отвергнутой веры, ни желать его восстановления у христиан причин не было.

С еще большим презрением они отнеслись к Иерусалиму. В их глазах это был виновный город, отказавшийся от Сына Божия и пославший Его на крест. Впрочем, это было уже и не важно. Бог больше не нуждался в постоянном доме. Он был волен явиться везде, и новые праведники — апостолы — стремились донести весть об этом до самых отдаленных уголков земли.

Но обходиться без главного храма и без священного города можно было лишь до тех пор, пока христианство не стало серьезной силой. Как только власти осознали политический потенциал новой религии, им вновь потребовался Иерусалим. Правда, теперь его можно было построить в любом месте. Там, где возникала идея назвать себя очередным — Вторым или Третьим — Римом, неизбежно принимались за создание и тезки древней столицы Иудеи. С именем Рима наследовалась власть прославленных императоров; звание Нового Иерусалима давало власть духовную.

Однако вот парадокс: первый из Новых Иерусалимов появился в... Иерусалиме. Император Константин Великий, на время вернувший целостность Римской империи, нуждался в единой религии. Христианство с его верой в Единого Бога, как у евреев, но, в отличие от иудаизма, интернациональное по своей природе как нельзя лучше подходило для этой цели. Оставалось утрясти лишь некоторые разногласия среди самих последователей новой веры. Все-таки учение о Святой Троице породило много вопросов; прежде всего о природе Иисуса: был ли он только Богом, кажущимся простым человеком, или в нем равно присутствовали и божественное, и человеческое начала? Была ли божественность Иисуса дарована ему Богом Отцом, как учил пресвитер Арий, либо он обладал ею предвечно? Весь интеллектуальный потенциал, накопленный античными философами, мобилизовали на решение подобных теологических проблем. Константину отчасти удалось справиться с разногласиями внутри конфессии, создав в 325 г. в городе Никея Вселенский собор, выработавший обязательные понятийные формулы, в том числе Символ веры. Однако император — недавний язычник — чувствовал, что этого недостаточно, чтобы религия стала массовой и действительно народной. Вопреки настроениям первых христиан, готовых довольствоваться лишь словом Благой вести, неофитам IV века были необходимы материальные свидетельства жизни Спасителя и сотворенных Им чудес.

Слово божие способно осенить императора в Константинополе точно так же, как и в Новом Иерусалиме.

*Евсевий*

Цит. по: Армстронг К. Иерусалим. Один город, три религии. М.: Альпина нон-фикшн, 2011. С. 234.

К этому времени на вершине Голгофы — на месте предполагаемого распятия Христа и Его недолгого захоронения — был построен храм Венеры, языческой богини любви. Рискую навлечь на себя гнев ее почитателей, Константин все же разрешил снести здание и начать раскопки. Начальницей благочестивой археологической экспедиции стала мать императора — Елена. Два года работы велись впустую, но потом труды были вознаграждены с лихвой. Расчистив площадку от строительного мусора, исследователи обнаружили не только старинную каменоломню с гротом, в котором они немедленно признали место последнего земного пристанища тела Спасителя, но и лобное место с остатками креста — орудия Его казни.



*Гравюра: Т. Милтон  
по рисунку Luigi Mayer*

*Источник: Views  
in Egypt, Palestine,  
and other parts of  
the Ottoman Empire.  
London: Robert Bowyer,  
1804–1813.*

*Рис. 5.23. Луиджи  
Майер. Вид на  
Иерусалим и Храм  
Гроба Господня  
в 1780-х гг.*

Теперь у христиан был собственный Иерусалим, противостоящий греховному древнему, собственный центр поклонения — гробница Иисуса, с их точки зрения затмившая святостью Храм иудеев, и собственная Святая гора, возвышающаяся над Сионом. На протяжении веков вершина Голгофы застраивалась сложным комплексом сакральных построек, пока полностью не скрылась под сводами и куполами. Сейчас над самой гроб-

V. ХРАМ, ГОРОД И ГРАД НЕБЕСНЫЙ. КНИГА ПЯТАЯ,  
РАССКАЗЫВАЮЩАЯ О СВЯЩЕННОМ В ЗОДЧЕСТВЕ

ницей находится небольшая часовня — кувуклия (греч. κουβούκλιον — «покой», «опочивальня»), в которой с завидной неотвратимостью ежегодно является чудо схождения Благодатного огня. Часовня построена внутри гораздо большего сооружения — Ротонды Храма Воскресения (Анастасис), в свою очередь являющегося частью композиции, включающей в себя и вершину Святой горы, и даже могилу первого человека — Адама, которую христианские легенды также не оставили Сиону, хотя первоначально такая версия имела.



Кувуклия — купольная часовня желто-розового мрамора в центре Ротонды Храма Воскресения Христова — включает в себе Гроб Господень и придел Ангела.

Гравюра: J.B. Nolin

Источник: Nolin J.B. *La Terre Sainte autrefois terre de Chanaan et de Promission divisée selon ses douze tribus Dressée Sur l'Ancien et le Nouveau Testament sur l'Histoire de Flave Ioseph et sur les Relations les plus recentes Rectifiées sur les dernieres observations de M-rs. De l'Academie des Sciences. Dédiée à Sa Majesté... / Signé J.B. Nolin; см.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84440828/f1.item> (последнее обращение 5 апреля 2015).*

Рис. 5.24. Жан-Батист Нолен. Вид часовни Святого Гроба в Храме Гроба Господня. Фрагмент на полях картографического издания XVII века. Национальная библиотека Франции, Париж. Объект хранения: GED-5087(3)

Сразу же после венчания на царство программа, прозвучавшая в коронационном чине, была продолжена царем Борисом в замысле сооружения в Кремле храма Святая Святым. Для Руси XVI в. понятие «Святая Святым» связывалось одновременно с двумя иерусалимскими храмами, имевшими для христиан вселенское значение: со святилищем не существовавшего тогда ветхозаветного храма царя Соломона и с храмом Гроба Господня.

А.Л. Баталов. Гроб Господень в замысле «Святая Святым» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. М.: Наука; Издательская фирма «Восточная литература», 1994. С. 154.

Согласно одному из иудейских преданий, местом захоронения Адама была гора Мориа, то ее место, где потом Соломон построил Храм; во II веке иудеохристиане стали утверждать, что на самом деле эта гора — Голгофа, место адамова черепа.

*К. Армстронг. Иерусалим. Один город, три религии.*  
М.: Альпина нон-фикшн, 2011. С. 195.

Однако христианам оказалось мало лишь одного храма и даже одного города. Отправляясь в путешествие, паломники устремляются не просто в конкретное место — к Гробу Господню, но на *Святую землю*. Помимо главной святыни, их ждут отмеченные сакральными постройками Сионская горница, где состоялась Тайная вечеря, явление Иисуса после воскресения и сошествие на апостолов Святого Духа; Елеонская (то есть Масличная, с оливковыми деревьями) гора, где Иисус молился перед арестом; а также, уже за пределами Иерусалима, река Иордан, в которой Он принял крещение; местечко Вифлеем, где родился Спаситель, и другие освященные Его присутствием места.

Новый Иерусалим в грузинской интерпретации. Мцхета, древняя столица Грузии, издавна воспринималась как воплощение Нового Иерусалима. Река Кура (Мтквари), где в начале IV века были крещены грузины, это, естественно, Иордан. Впадающая в нее Арагви — Кедронский поток. К югу от собора Светицховели находилась Фаворская гора с храмом Преображения, к северу — Вифания. На востоке, за Арагви, располагались Гефсимания и гора Голгофа. По преданию, сам собор стоит на месте, где похоронена страстная последовательница учения Иисуса девица Сидония, а в руках у нее — Риза Господня.



Рисунок: ვახუშტი  
ბაგრატიონი

Источник: <http://www.travelgeorgia.ru/117/> (последнее обращение 28 марта 2015).

Рис. 5.25. Мцхета.  
Фрагмент плана,  
составленного Вахушти  
Багратиони. XVIII век

Остается отметить, что многие постройки в разных концах христианского мира, которые мы привыкли считать обычными храмами или

Всем известно, что собор Покрова Пресвятой Богородицы «что на Рву» назывался также собором Василия Блаженного, в честь влиятельного юродивого, и был построен в память победы над Казанским ханством. Меньше помнят о еще одном символическом значении главного украшения Красной площади: состоящий из девяти самостоятельных столпов и напоминающий сказочный городок, храм был образом города — Иерусалима. В XVI–XVII веках, когда после падения Константинополя Россия почувствовала, что именно она должна стать лидером православного мира, в Вербное воскресенье, в праздник Входа Господня в Иерусалим, стал проводиться обряд шествия на осляти. В нем у каждого была своя роль: конь с привязанными длинными ушами был ослом, верба — пальмой, а патриарх — Иисусом, триумфально въезжающим в Священный город. Царь же делал вид, что смиренно ведет «осла» под уздцы, демонстрируя покорность Высшей власти. До начала реформ патриарха Никона процессия шла от Кремля к Входеоерусалимскому приделу Покровского собора. Затем направление поменялось, стали идти от Лобного места в Успенский собор: теперь уже весь Кремль, а не отдельный храм сделался свершившимся Новым Иерусалимом, праведным городом Христа, а Москва в целом — его окрестностями. Ну и Третьим Римом, конечно...



Живопись: В.Г. Шварц

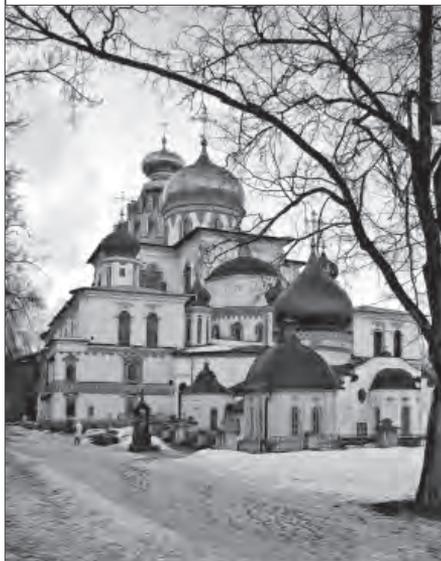
Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wjatscheslaw\\_Grigorjewitsch\\_Schwarz\\_002.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wjatscheslaw_Grigorjewitsch_Schwarz_002.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 28 марта 2015).

Рис. 5.26. В.Г. Шварц. Вербное воскресенье в Москве при царе Алексее Михайловиче. Шествие патриарха на осляти. Холст, масло. 1865 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

просто монастырскими комплексами, на самом деле задумывались как Новые Иерусалимы. В эпоху пеших паломничеств земля была необъятной, а Священный город для большинства недостижимым, поэтому идея принести Иерусалим в собственную страну казалась очень соблазнительной. При этом важно понимать, что каждое такое сооружение — не тиражированная копия, а тот же самый город Иисуса, но возникший заново. Не подражание, не декорация, не символический повтор, а настоящий Иерусалим, имеющий право появиться в любом месте — во всей своей славе и в силе своей святости.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

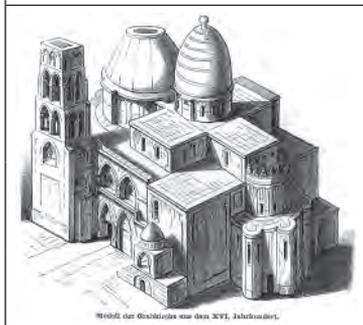
Композиция главного храма Воскресенского Новоиерусалимского монастыря повторяет формы комплекса зданий над Гробом Господним, по крайней мере настолько, насколько его могли передать деревянные модели, изготавливавшиеся монахами-францисканцами и широко распространявшиеся по всему христианскому миру. Но это не все. Патриарх Никон долго искал место, реально напоминающее окрестности Иерусалима. В комплекс символически вошла обширная территория, шесть километров с востока на запад и двенадцать с севера на юг, на которой уместились и своя Галилея, и свой Вифлеем.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 5.27. Собор Воскресения Господнего Воскресенского Новоиерусалимского монастыря. Строительство начато в 1658 г. Истра, Россия*

Строители Собора Воскресения Господнего Новоиерусалимского монастыря использовали в качестве макета-образца деревянную шкатулку, привезенную из Святой земли. Такие шкатулки в качестве памятных сувениров во множестве изготавливались на Святой земле монахами-францисканцами.



*Гравюра*

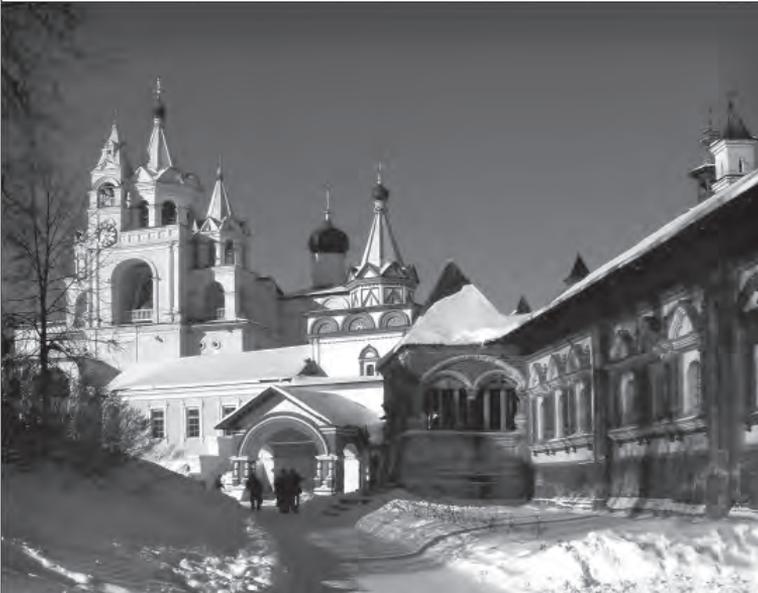
*Источник: Sepp J.N. Jerusalem und das heilige Land: Pilgerbuch nach Palästina, Syrien und Ägypten. Bd. 1. Schaffhausen: Fr. Hurter'sche Buchhandlung, 1863. S. 357.*

*Рис. 5.28. Модель-шкатулка Храма Гроба Господня. XVI век*

Вне этого монастыря, называемого Иерусалимом, вокруг него, размечены местечки на таком же расстоянии, как они в действительности находятся в Иерусалиме, — Вифлеем, Кана, гора Олифетум, сад Гефсиманский и т.д. На некоторых [здесь] стоит только крест, на других — часовня, хотя там [в Иерусалиме] — деревни и деревушки.

*Николаас Витсен.* Путешествие в Московию. 1664–1665. Дневник.  
СПб.: Symposium, 1996. С. 182.

Саввино-Сторожевский монастырь близ Звенигорода основан в 1398 г. монахом Саввой, учеником Сергия Радонежского. Прежде чем подсказать патриарху Никону, что Воскресенскую обитель нужно перестроить именно в качестве Нового Иерусалима, царь Алексей Михайлович в тех же краях затеял собственный проект по воссозданию Священного города на Русской земле. В нем не было буквального повторения форм и топографии палестинского прототипа, но, как часто бывает, это только усилило ощущение уюта, душевности и «намоленности» места. Не трудно заметить, что шатры, позже запрещенные педантичным Никоном как неправославные, придают монастырю вид фантастического, неземного города. Наиболее активно строительство велось в 1650–1654 гг., но продолжалось и в дальнейшем, при царевне Софье.



*Фотография:  
Сергей  
Кавтарадзе*

*Рис. 5.29.* Саввино-Сторожевский Рождества Пресвятой Богородицы монастырь. Постройки XVII века

Если будет позволено войти в Саввино-Сторожевскую обитель не сзади, мимо хозяйственных построек, а, как положено, через Святые ворота, то сначала нужно будет подняться по крутой дорожке к крепостной башне. Миновав ее, посетитель окажется в тесном пространстве перед подклетом Троицкой церкви (ранее она была освящена во имя преподобного Сергия Радонежского). Продолжив восхождение по ступенькам уже под самим храмом, он вынужден будет сделать поворот на 90 градусов, чтобы, окончательно порвав с мирской суетой, предстать наконец перед возвышающимся в арочном проеме Царского крыльца Рождественским собором. Таким образом, полюбовавшись прекрасными видами Русской Палестины и войдя в монастырь, путник может оказаться даже не в Новом, а в Небесном Иерусалиме. Впрочем, поскольку путь из России на небеса всегда был короче, чем на Святую землю, здесь не часто задумывались об отличиях Града земного от Града небесного.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 5.30. Собор Рождества Богородицы  
Саввино-Сторожевского монастыря.  
Начало XV века*

## НЕБЕСНЫЙ ИЕРУСАЛИМ

Рождение Храма и сакрализация Иерусалима привели к серьезным изменениям и в градостроительной политике самого Горнего мира. Собственно, изначально никакой архитектуры в раю не было; там, на небесах (или, по другой версии, на земле — где-то между Тигром и Евфратом), существовал только прекрасный сад, откуда с позором (зато одетыми) изгнали Адама и Еву.

Но с вознесением Христа — Царя Славы — ситуация поменялась. Настоящему монарху, пусть и небесному, необходим трон, а его трудно представить посреди сада, даже райского. Собственно, достаточно вспомнить историю о древе познания добра и зла, чтобы понять, что

сад — место демократическое, можно сказать, либеральное, подразумевающее возможность выбора. Хороший пример — разница в предпочтениях двух основных утопических школ. Прекрасные сады, где гуляют женщины и кони, видятся в основном апологетам анархии, верящим, что справедливость возможна только там, где вообще нет никакой власти. Этатисты же — проектировщики идеально устроенных государств — предпочитают размещать будущих счастливых жителей в городах, под надзор и управление мудрого начальства. Именно эту позицию заняли Высшие силы, сменив райский сад на небесный город.

Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони.

*И. Бабель. История одной лошади // Бабель И. Избранное.  
М.: Гослитиздат, 1957. С. 75.*

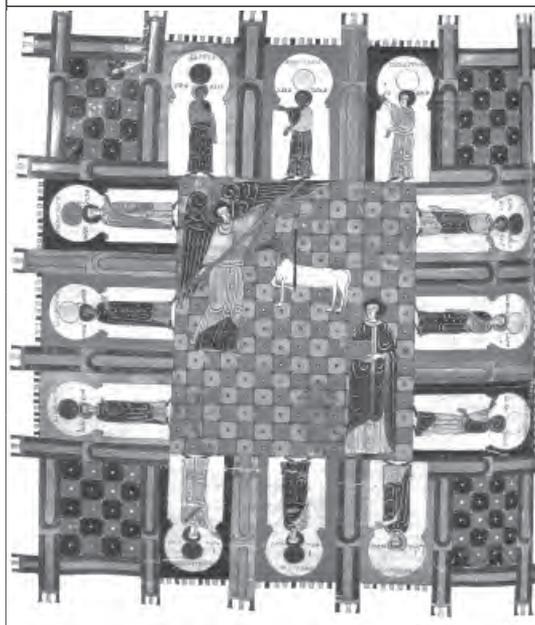
Первыми, кто почувствовал, что на небесах есть свой Иерусалим, были все те же евреи, вавилонские пленники. Смутные откровения, будто в Горнем мире их уже ждет райское место, созданное еще до начала времен, являлись на чужбине иудейским пророкам.

Но только христианам было дано узнать во всех подробностях, как выглядит город, построенный самим Господом. Нет никакого повода сомневаться в точности описания. Сам ангел явился Иоанну, одному из ближайших учеников Иисуса, сосланному гонителями последователей Христа на остров Патмос, чтобы продиктовать Откровение (Апокалипсис) — рассказ о том, как будет проходить конец света и что ему должно предшествовать. В частности, в конце истории, что и раньше предсказывалось видениями иудейских пророков Варуха и Ездры, Град небесный спустится на землю. Это будет квадратная в плане крепость из драгоценных камней, высота стен которой равна ширине. Двенадцать ворот — по три на каждую сторону света — впустят в себя лишь праведников. А главное, с точки зрения Иоанна Богослова, в Граде том вообще не будет храма, ибо вместо него — сам Господь.

Однако что нам, грешным, но живым, до того, как выглядит небесная архитектура? Здесь уместно сделать отступление.

За тысячелетия было воздвигнуто множество зданий различного назначения: жилые постройки, амбары, мельницы, фабрики, школы, аэропорты, железнодорожные станции... Специалисты называют это типологией. Но есть в зодчестве три главных — назовем это так — темы, вечных, не исчезающих никогда, проникающих друг в друга и притворяющихся друг другом: дом, город и храм.

Ангел показывает Иоанну Богослову Небесный Иерусалим с Агнцем вместо храма в центре города. В 776 г. испанский монах Беат Лиебанский написал «Толкование на Апокалипсис» к Откровению Иоанна Богослова. «Толкование» в дальнейшем многократно переписывалось и снабжалось при этом многочисленными иллюстрациями. В науке для этих манускриптов принято использовать названия, составленные из двух имен — самого Беатуса, как его звали на латыни, и художника, иллюстрировавшего конкретный экземпляр, в данном случае — Факундуса, иллюминировавшего свою рукопись в 1047 г.



Книжная миниатюра: *Facundus*

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B\\_Facundus\\_253v.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Facundus_253v.jpg) (последнее обращение 5 апреля 2015).

Рис. 5.31. Ангел меряет стены Града небесного золотой тростью. Беатус Факундуса. 1047 г. Национальная библиотека, Мадрид. Объект хранения: Ms Vit.14.2, f°253v

Дом — жилище — часто стремится стать сакральной постройкой. О пристанищах для душ предков у семейного очага и о мерцающих в красных углах иконах мы уже говорили. Но вот и другой пример. Античный портик — почти такой же, как у посвященных олимпийским богам сооружений, — неременный атрибут «дворянского гнезда», русской усадьбы. Конечно, это эффектное украшение. Но, как всегда, эта форма является и символом храма, в данном случае храма Правосудия, ведь его обитатель — судья своим крепостным («Вот приедет барин — барин нас рассудит...»).

Некоторые жилища любят представляться целыми городами, как, например, многоквартирные колоссы. Возьмем доходные дома конца XIX — начала XX века: у них сложные планы, таящие в глуби массива дворы-колодцы, узкие подворотни и тайные проходы, делающие их

Откровение Иоанна Богослова, 21

...И пришел ко мне один из семи Ангелов, у которых было семь чаш, наполненных семью последними язвами, и сказал мне: пойдн, я покажу тебе жену, невесту Агнца.

И вознес меня в духе на великую и высокую гору, и показал мне великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога.

Он имеет славу Божию. Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному.

Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых:

с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот.

Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца.

Говоривший со мною имел золотую трость для измерения города и ворот его и стены его.

Город расположен четвероугольником, и длина его такая же, как и широта. И измерил он город тростью на двенадцать тысяч стадий; длина и широта и высота его равны.

И стену его измерил во сто сорок четыре локтя, мерою человеческою, какова мера и Ангела.

Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу.

Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями: основание первое яспис, второе сапфир, третье халкидон, четвертое смарагд, пятое сардоникс, шестое сердолик, седьмое хризолит, восьмое вирилл, девятое топаз, десятое хризопрас, одиннадцатое гиацинт, двенадцатое аметист.

А двенадцать ворот — двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города — чистое золото, как прозрачное стекло.

Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец.

И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец.

Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою.

Ворота его не будут запираяться днем; а ночи там не будет.

И принесут в него славу и честь народов.

И не войдет в него ничто нечистое и никто преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге жизни.

Откр. 21: 9–27

Серия шпалер так называемого «Анжерского апокалипсиса» представляет сцены из Откровения Иоанна Богослова. Создавалась для Людовика I Анжуйского в мастерских Николая Батая, вероятно, мастером Робером Пуассоном. До наших дней дошли 64 шпалеры; они выставлены в музее Анжерского замка.



Гобелен: Robert Poinçon (?)

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_nouvelle\\_J%C3%A9rusalem.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_nouvelle_J%C3%A9rusalem.jpg)  
(последнее обращение 28 марта 2015).

Рис. 5.32. Небесный Иерусалим. Шпалера из цикла «Анжерский апокалипсис». 1373–1381 гг. Музей Анжерского апокалипсиса. Анже, Франция

похожими на лабиринты старинных улиц. И эти здания, и их идейные потомки советского времени, как, впрочем, и современные жилые комплексы для состоятельных людей, стремятся вместить в себя все, что положено иметь целому городу: свои магазины, кафе и рестораны, прачечные, химчистки, парикмахерские. Желательны также собственная котельная и автономное водоснабжение из артезианских скважин. Может быть, дальше всего по этому пути ушли как раз сегодняшние сооружения. Их огораживают заборами и ставят охрану, защищая от внешнего мира как средневековую крепость. Вместе с политическими интригами в ТСЖ (Товарищество собственников жилья) и прижившимися на территории, но бесправными дворниками-инородцами современный комплекс все больше напоминает средневековый город-коммуну или даже античный город-государство.

В свою очередь, классический город часто похож на один большой дом. По крайней мере, его улицы и площади — тоже интерьеры. Миновав хаотичную застройку пригородов и «омываемые светом и воздухом» коробки современных зданий, попадаешь наконец в исторический центр такого города. И здесь, ступая по древней мостовой, чувствуешь, что идешь по «полу», а не по земле, что фасады домов — это стены внутренних помещений, что «потолок» из неба уютно перекрывает эти большие, но все же сомасштабные человеку пространства.

Интересно, что очень похожую картину, только с зеркальным смыслом, можно увидеть и в храме (христианском), особенно в сравнительно поздних базиликах барокко и классицизма, где, идя вдоль нефа, легко представить себя на улицах города. Стены, среди которых оказывается прихожанин, украшены вовсе не как в интерьерах. Скорее это фасады прекрасных дворцов. Мощный карниз опирается на полноценные колонны или пилястры. Слепые «окна», глядящие на посетителя, обрамлены массивными наличниками и сандриками. Иногда над молящимися нависают балюстрады балконов, и кажется, будто какие-то знатные жители вот-вот выйдут на них, чтобы приветствовать религиозную процессию. А главное — свод, украшенный регулярным орнаментом (кессонами) или расписанный под синь неба, с сидящими на облаках святыми и ангелами. Зрительно он не опирается на карниз, но, подобно настоящим небесам, уходит за антаблемент, как за горизонт. Мы шли в храм, но вошли в город. И город этот — Иерусалим.

Нет сомнений, что всякий христианский храм, особенно католический, символизирует собой Град небесный, ведь приносящему слово молитвы нужно понимать, какая награда ждет его на небесах. При освящении церковного здания исполняется гимн «*Urbs beata Jerusalem, / dicta pacis visio, / Quæ construitur in coelo / vivis ex lapidibus...*» («Блажен град Иерусалим, именуемый видением мира, который создается на небесах из живых камней»), и это прямо свидетельствует о том, что объект священнодействия — воплощенный горний Иерусалим. Тем не менее среди искусствоведов до сих пор не стихают споры, насколько буквально такое сопоставление.

Одну из самых смелых попыток доказать, что архитектура храма буквально изображает (точнее, «отображает») свой небесный прототип, предпринял Ганс Зедльмайр (1896–1984), ученый с непростой судьбой, по-своему также пострадавший от нацизма. Правда, в отличие от Панофского и Виттковера, после прихода гитлеровцев к власти он вовсе не был гоним, а, напротив, стал членом НСДАП. Этот поступок не простили, и по окончании Второй мировой войны видный искусствовед вынужденно покинул родной Венский университет и перебрался в Баварию, где к бывшим соратникам фашистов относились терпимее. Да и сейчас, после смерти Зедльмайра, его теории не избегают пристрастного отношения именно из-за упомянутых фактов биографии. Побывал он и в нашей стране — на Восточном фронте. Правда, то ли по иронии судьбы, то ли по наивности начальства в боях участия не принимал, а, как имеющий отношение к археологии (то есть историк по гражданской специальности) и, следовательно, к работам с захоронениями, был поставлен во главе похоронной команды.

Материалом для доказательства своей теории Зедльмайр, как и Пановский, выбрал готическую архитектуру. Итогом его труда стала обширная монография «Возникновение собора», вышедшая в 1950 г. в Цюрихе (см.: *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. Zürich: Atlantis-Verlag, 1950*).

Мы уже видели, что архитектура касается множества тем, будоражащих умы искателей тайных заговоров, мистических откровений и оккультных знаний. Дионисийские архитекторы, тамплиеры и масоны — все они так или иначе считали себя связанными с зодчеством. Зедльмайр подарил нам возможность обратиться еще к одной подобной теме — к Святому Граалю. Что это такое, разумеется, никто не знает. Наиболее понятна и легко представима следующая версия: Грааль — это чаша, из которой Иисус и Его ученики пили на Тайной вечере и в которую позже Иосиф Аримафейский собрал кровь из раны распятого Христа. Совершенно ясно, что такой предмет не мог остаться простым сосудом и не стать предметом, наделенным волшебными свойствами неодолимой силы. Есть, впрочем, и еще более возвышенные, но туманные толкования, уверяющие в том, что Грааль — это и не сосуд вовсе, а некая высшая духовная субстанция, исток силы, поддерживающий мироздание, но не имеющий физического воплощения. Поиски Грааля — лишь эпизод в обширном цикле средневековых поэм о рыцарях Круглого стола, связанный в основном с именем Парсифаля, воина-простеца из произведений француза Кретьена де Труа и немца Вольфрама фон Эшенбаха. Зедльмайра же заинтересовал созданный между 1260 и 1270 гг. роман Альбрехта фон Шарфенберга «Младший Титурель» — о событиях, предшествовавших приключениям Парсифаля. Архитекторы Средних веков, к сожалению, практически не оставили текстов, объясняющих их художественные решения, так что историкам не просто подтверждать собственные гипотезы. Шарфенберг же включил в поэму, написанную на средневерхненемецком языке, подробное описание храма Святого Грааля, показав тем самым, каким виделся готический собор средневековому человеку. Фантазия поэта расположила огромный круглый храм, окруженный ожерельем из 72 капелл и 36 шестиярусных башен, на вершине горы из цельного оникса, на гладком, отполированном до блеска плато. Пол постройки имитировал море: поверх каменного зеркала были положены хрустальные плиты, а между слоями скользили, движимые потоками воздуха, рыбки из драгоценных камней. Стены, как и положено в готической архитектуре, были заменены сплошными витражными окнами, вот только сложены они были не из стекла, а из самоцветов и чистого хрусталя.

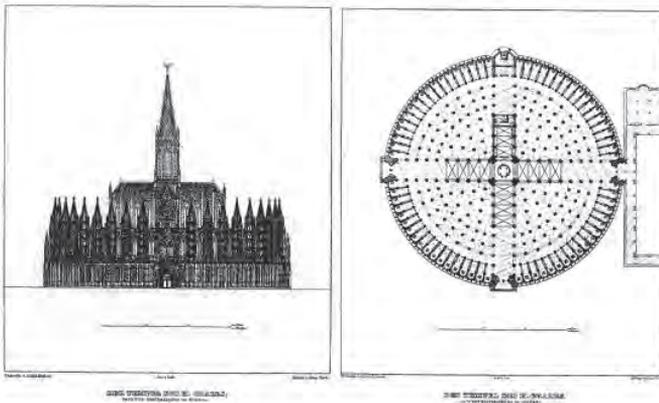
Наконец, описание перекрытий, с которых во время службы на невидимых канатах спускаются к алтарям, трепеща рукотворными крылами,

Переживанием света и свечения пронизано все описание чудесной постройки... И это переживание отражается во многих деталях: в описании и того, как невыносимый для глаз огонь бериллов и хрусталя смягчается цветным камнем, и как камни, воспламененные светом, в именах которых звучит нечто неземное, отражаются в красном золоте, и как недвусмысленно мощные краски только усиливаются благодаря черному яспису (яшме) (перевод С. Ванеяна).

*Г. Зедльмайр. Возникновение собора // Храи земной и небесный / сост. и автор предисл. Ш.М. Шукуров. Вып. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 560.*

механические ангелы и голуби, не оставляет сомнений в том, что в храме Святого Грааля использованы характерные готические конструкции — крестовые своды с каркасом нервюр.

Храи Святого Грааля виделся Сюльпису Буассере (1783–1854), баварскому коллекционеру и историку искусства, другу Гёте, убежденному стороннику завершения строительства Кёльнского собора, точно таким, каким он описан в рыцарском романе Альбрехта фон Шарфенберга «Младший Титурель».



*Литография:  
Sulpiz Boisserée*

Источники: [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn\\_fr?ACTIO N=RETROUVER&FIELD\\_98=EDIF&VALUE\\_98=Temple%20du%20Saint-Graal&NUMBER=3&GRP=0&REQ=%28%28Temple%20du%20Saint-Graal%29%20%3AEDIF%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=3&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=50&DOM=All](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr?ACTIO N=RETROUVER&FIELD_98=EDIF&VALUE_98=Temple%20du%20Saint-Graal&NUMBER=3&GRP=0&REQ=%28%28Temple%20du%20Saint-Graal%29%20%3AEDIF%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=3&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=50&DOM=All) (последнее обращение 28 марта 2015).

*Рис. 5.33. Сюльпис Буассере. Храи Святого Грааля. Фантазийный проект, созданный по мотивам романа Альбрехта фон Шарфенберга «Младший Титурель». 1853 г.*

Сравнивая это идеализированное описание с реальными средневековыми зданиями, Зедльмайр приходит к выводу о том, что и в физически существовавших постройках современники видели не просто укрытое от внешнего мира пространство для молитвы, но явленный свыше образ Града небесного. Прежде всего, он отмечает эффект парения, присущий как фантазии Альбрехта фон Шарфенберга, так и осуществленным храмам. Если представить, что полы в настоящих соборах тщательно полировались, то впечатление должно было быть тем же, что и в воображаемом храме на ониксовой скале: здание как бы повисало в воздухе, не опираясь на землю. Восхищенному зрителю являлось видение, зримое откровение. Высший мир буквально представал перед простыми смертными.

Разумеется, и лучи разноцветного света, щедро лившиеся сквозь огромные витражи, были не просто посланцами «звезды по имени Солнце», но Божественным светом, изливаемым на посетителей драгоценными стенами Града Божия. В том, что это справедливо по отношению к реальным храмам той эпохи, не может быть никаких сомнений, ибо об этом прямо писал аббат Сугерий, стоявший у истоков обычая применять вместо стен обширные стеклянные картины. А настоятель аббатства Святого Дионисия, мученика, которому приписывалось авторство знаменитого трактата о небесной иерархии как о мере приближенности к Божественному свету, как мы увидим позже, хорошо разбирался в этом вопросе.

Главное место в своей теории Зедльмайр отвел крестовому своду. Мы уже говорили о том, как пространство в готическом храме безудержно взмывает ввысь, как устремляется за ним душа верующего или просто тонко чувствующего человека. По сути, такой подход давно стал культурным штампом, пусть вполне справедливым. Однако выдающийся австриец взглянул на привычную форму буквально с другой стороны. Крестовый свод по сути своей — балдахин, покров, ниспадающий сверху, поэтому в соборе это образ неба, не нашего, пронизываемого, облачно-воздушного, а, напротив, божественной тверди, призванной укрывать и защищать. Дух рвется вверх, но и обитель ангелов спускается навстречу — к пастве, собравшейся в соборе. И если храм изнутри — это город, то место ему в небесах, где Господь буквально, как и в Небесном Иерусалиме, пребывает среди верных и праведных.

Балдахин, если выражаться максимально кратко, представляет собой не просто образ Неба (для этого достаточно одного купола), но Неба, открывающегося земле, или, говоря точнее, образ предстояния небу, образ места и пространства, осененного Богоприсутствием.

*Г. Зедльмайр. Возникновение собора... С. 553.*



Согласно Гансу Зедльмайру, крестовые своды, перекрывающие траверсы, не возносятся к небесам, а, наоборот, ниспадают, укрывая и защищая молящихся в храме. Перекрытый таким образом собор отображает Небесный Иерусалим, сакральные пространства которого опускаются из высших сфер, даря верующим Божественную благодать.

*Фотография: Benh LIEU SONG*

*Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amiens\\_Cathedral\\_North\\_Stainedglass\\_Wikimedia\\_Commons.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amiens_Cathedral_North_Stainedglass_Wikimedia_Commons.jpg) (последнее обращение 28 марта 2015).*

© 2009 Benh LIEU SONG / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

*Рис. 5.34. Амьенский собор. Архитекторы Робер де Люзарш, Тома де Кормон и Рено де Кормон. Основные работы: 1220–1266 гг. Амьен, Франция*

Не правда ли, мы как будто вернулись во времена Моисея, когда в скромном походном храме — шатре Скинии — странникам пустыни было воочию явлено присутствие Бога, Шехина? Иудеи до самого разрушения Храма точно знали, где обитает их Бог. Не то чтобы Он нуждался в гостинице, посещая Землю, но избранному народу очень важно было почувствовать Его присутствие. По-видимому, людям всегда необходимо нечто, природное или рукотворное, посредством чего Высшая сила зримо являет себя и обращается к ним. Так, для христиан раннего Средневековья вся природа, говоря словами аргентинского писателя Борхеса, «письмена Бога». Причудливые звери и прекрасные растения, возмущавшие в своем скульптурном проявлении святого Бернарда Клервоского, — это каменный диктант, попытка средневековых ваятелей запечатлеть «слова», которыми Господь записывал свои послания человечеству. И роскошные бестиарии — средневековые зоологические энциклопедии, описывающие животный мир (волков, ежей, зайцев, химер и единорогов), — это своего рода Бого-латинские словари, повествующие не только о биологических особенностях (часто фантастических), но и о многослойных символических значениях каждого животного. В исла-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ме, напротив, Бог явил себя миру словом Корана, из чего следует запрет на реалистические изображения, ибо мусульмане не должны соперничать с Творцом в создании миров, пусть и условных. Зато текст, буквы арабского алфавита, каллиграфическими шедеврами сложенные в священные суры, прямо говорят о непосредственном пребывании Аллаха среди правоверных. Готический собор, естественно, тоже взял на себя эту главную функцию (можно сказать, обязанность) искусства — свидетельствовать о присутствии Бога, быть посредником, через которого Он являет себя людям.

Западный фасад аббатства Сен-Дени, построенный под наблюдением аббата Сугерия в первой половине XII века, может служить достаточно убедительным доказательством правоты Зедльмайра. Если присмотреться, то легко увидеть, что стена изображает крепость, как обычно снабженную зубцами и башнями, а колокольни (когда-то их было две) будто возвышаются вдали, в центре воображаемого города. При этом если представить, что таких фасадов четыре, как это описано автором Апокалипсиса, то виртуальных башен получится двенадцать, так как угловые будут общими для двух направлений. Входов («крепостных ворот») тоже двенадцать, как и сказано, по три на каждую сторону света. Остается добавить, что высота фасада примерно равна его ширине.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 5.35. Аббатство Сен-Дени.  
Главный фасад, 1135–1144 гг. Париж,  
Франция*

Однако, пожалуй, архитектура справилась с задачей свидетельствовать о присутствии Бога даже слишком хорошо, что в дальнейшем заставило ее потесниться в ряду других сакральных искусств, также не возражавших против того, чтобы принять на себя эту благородную миссию. Храм стал для христиан местом присутствия Господа не только

потому, что был освящен, но и в силу того, что смог выразить это художественными средствами. Для мира изящных искусств данное обстоятельство имело далеко идущие последствия. Сакральная архитектура приняла на себя изначально функцию Скинии — вместилища Шехины, но по мере того, как в людях росла потребность чувствовать Бога все ближе, справлялась с этой задачей все хуже и постепенно вынуждена была уступить такую почетную роль другим, более камерным видам искусства. К началу второго тысячелетия нашей эры искренне верующим людям уже недостаточно было обращаться к Господу с почтительного расстояния. Хотелось непосредственно прикоснуться к чуду, воочию узреть знаки близости к Христу. Эту тенденцию, например, хорошо иллюстрирует важное изменение в католическом богослужении: все более частое употребление литургического жеста, называемого учеными и богословами «элевация гостии». Священники все чаще начали поднимать над головой Святые Дары (хлеб евхаристии), демонстрируя их молящимся как зримое явление Тела Христа, при этом, по свидетельству современников, некоторые особо впечатлительные прихожане выбегали из храма не причастившись — им было достаточно вида святыни. В ряд доказательств можно добавить и появление стигматов на теле святого Франциска Ассизского, в 1224 г. первым удостоившегося чести их обрести. Реальные раны, повторяющие следы от гвоздей на руках и ногах Спасителя, свидетельствовали не только об искренности переживания, но и о сокращении в эту эпоху дистанции между человеческим и божественным началами.

И вот, в момент обострения у людей потребности приблизиться к божественному и воочию его лицезреть архитектура оказалась хуже, чем иные виды деятельности, приспособленной к эмоциональному выражению глубоких религиозных чувств. В последующие столетия, вплоть до авангардных построек XX века, храм оставался литургическим символом Небесного Иерусалима, но честь быть наследницей Скинии в ее важнейшем призвании — свидетельствовать о Божественном присутствии — в художественном смысле постепенно переходила к живописи. Сначала сакральные здания уступили свои стены фрескам, которые заодно взяли на себя и роль организаторов архитектурного пространства. Именно обрамление отдельных благочестивых сюжетов начало задавать ритм и членить плоскости отданных под росписи стен. Затем людям стало недостаточно чувства коллективной причастности к Господу, которое они могли обрести в соборе. Скрытый символизм эпохи Возрождения «переселил» незримое присутствие Господа в станковые произведения и, можно сказать, сделал возможным проявление Теофании в каждом доме. Станковая живопись, наряду с иконописью, исправно справлялась

К концу Средних веков архитектура постепенно уступает монументальной живописи честь отображать здесь и сейчас Божественное присутствие. На фресках сакристии — ризницы — церкви Сан-Миниато-аль-Монте Бог, безусловно, незримо находится рядом со святым Бенедиктом, а значит, и рядом со зрителями. Нарисованные художником декорированные «рамы» также подменяют собой реальные архитектурные детали.



*Фотография:*  
*Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 5.36. Спинелло  
Аретино. Житие святого  
Бенедикта. Фреска.  
Сакристия церкви  
Сан-Миниато-аль-Монте.  
Флоренция, Италия.  
1387–1388 гг.*

...Покуда предметом изображения, темой искусства остается то, что превосходит чувства, архитектура — и символическая, и образительная — «первенствует среди искусств». Как только чувства заявляют о себе, то архитектура «пресекается живописью», претендующей на изображение не только предметов, но и такого, что существует лишь благодаря нашим чувствам (тени, освещение, перспектива).

*Г. Зедльмайр. Возникновение собора... С. 553.*

с данной задачей до рубежа XVIII–XIX веков, когда романтически настроенные художники добровольно отказались от высокой чести создавать вместилища божественного. Они объявили себя самостоятельными творцами миров, пусть маленьких, запертых в пространствах позолоченных рам, зато равно независимых от мнения профанов и от Божественных предначертаний. Впрочем, можно предположить, что Шехина — знак присутствия Бога — и в этот раз не ушла из искусства окончательно. Она снова переселилась из одного его вида в другой, проявляя себя в великих симфониях и в гениальных романах, а в XX веке еще и в кинематографе, в произведениях таких выдающихся режиссеров, как Ингмар Бергман и Андрей Тарковский.

У. Храу, Город и Град небесный. Книга пятая,  
рассказывающая о священном в зодчестве

В эпоху Раннего Возрождения способность быть инструментом Теофании — Богоявления — окончательно переходит к станковой живописи. Бог, безусловно, скрыто присутствует на картине Яна ван Эйка, освящая либо обряд помолвки, либо таинство бракосочетания. Нам же важно и то, что благодаря, во-первых, невероятному, почти «фотографическому» реализму и, во-вторых, круглому зеркалу на заднем плане, в котором отражаются зрители — участники церемонии, присутствие божественного не остается за плоскостью произведения, но выходит к нам, в реальный мир, можно сказать, излучает, проецирует на нас Шехину, возводя образец станковой живописи почти до статуса храма и превращая нас в участников таинства.



Живопись: Jan van Eyck

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_Portrait.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg) (последнее обращение 28 марта 2015).

Рис. 5.37. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Холст, масло. 1434 г. Национальная галерея, Лондон

## VI. Иные языки архитектуры

Книга шестая, из которой видно,  
что мудрость Востока  
не так уж и не постижима

Все, о чем мы говорили в предыдущих книгах, касалось в основном европейской архитектуры. Из этого, разумеется, не следует, что памятники иных эпох и других народов — это просто функциональные объемы и им не о чем рассказать. Проблема, однако, в том, что мы с трудом понимаем их художественные языки.

### МЕСОПОТАМИЯ

Архитектурные сооружения, как мы знаем, возводились уже в первобытные времена: простые шалаши, примитивные хижины, а также мегалиты — менгиры, дольмены и кромлехи. Однако история архитектуры как искусства, когда к чистой пользе прибавляется *что-то еще*, какой-то добавочный смысл и стремление к красоте, началась значительно позже, хотя тоже очень давно, несколько тысячелетий назад. Именно тогда в плодородных долинах великих рек — Нила, Инда, Тигра и Евфрата — зародились первые государственные образования. На нашей планете легко найдутся реки длиннее и шире, но вряд ли они смогут превзойти эти четыре значением в развитии цивилизации. Их плодородные берега дарили обильные урожаи, позволявшие части жителей оторваться от каждодневной заботы о пропитании и стать воинами или жрецами, учеными или поэтами, искусными ремесленниками или строителями, то есть образовать сложную социальную структуру, иначе говоря — государство. Самые ранние из таких государств появились на узкой полоске земли между руслами двух рек, Тигра и Евфрата, которая так и называется — Месопотамия или Междуречье. Произошло это близ того места, где, согласно Библии, Создатель разбил райский сад.

Несмотря на то что дело происходило в глубокой древности, жители Междуречья создали развитую цивилизацию и были отнюдь не менее умны и не менее талантливы, чем наши современники. Находки археологов (бронзовые маски, фигурки молящихся и миниатюрные цилиндрические печати, оставляющие, если их прокатить по воску или глине, замечательные рельефные композиции) поражают своим совер-

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

шенством. Создать такую высокую культуру тогда, кстати, было гораздо труднее, чем сегодня: ведь мы приходим в мир, где уже давно придумана письменность, а тем далеким творцам пришлось ее изобретать. Они не только справились с этим, но и оставили будущим поколениям бесчисленное количество клинописных документов на обожженной глине. Читая их, мы отлично представляем себе жизнь людей, родившихся 5000 лет назад. Правда, несколько однобоко. Вместе с письменностью и государственностью в Междуречье пришли развитая экономическая деятельность, учет, контроль и обширный бюрократический аппарат. И так получилось, что большую часть из дошедших до нас документов составляют не литературные произведения и даже не священные тексты, а хозяйственные записи. Это как если бы о нашей сегодняшней жизни далекие потомки вынуждены были судить преимущественно по бухгалтерским отчетам и документам аудиторов. Между прочим, мы и сейчас, не задумываясь, пользуемся достижениями шумерских и аккадских ученых. Например, каждый раз, когда смотрим на циферблат часов. Ведь деление часа именно на 60 частей, благодаря чему нам так удобно отсчитывать и пять, и десять минут, и четверть часа, да и вообще шестидесятеричную систему счета придумали в Междуречье. Оттуда же пришел к нам счет на дюжины, ведь 12 — это  $\frac{1}{5}$  часть от 60.

В каждой части города (Вавилона. — С. К.) выстроено в середине по зданию, в одной — царский дворец с большой и крепкой стеной, в другой — храм Зевса Белла с медными воротами, который существовал в мое время; это четырехугольник, имеющий с каждой стороны по две стадии. В середине храма выстроена башня из крепких камней в одну стадию вышины и ширины; на этой башне возведена другая, а на этой третья, и так до восьми башен. Выход на них сделан снаружи вокруг всех башен; в середине выхода есть место для отдыха со скамьями, на которые садятся отдыхать всходящие. В последней башне устроено обширное святилище; в святилище стоит большая, богато украшенная постель, а перед ней — золотой стол. Но там нет никакой статуи, и никто из людей не проводит там ночь, кроме одной женщины из туземных жительниц, которую будто бы бог избрал из всех, как говорят халдеи, жрецы этого бога... Говорят они также, и по моему мнению несправедливо, что сам бог посещает храм и отдыхает на постели, подобно как и в Фивах египетских, по рассказам египтян (и там в храме фиванского Зевса спит женщина; обе они, как рассказывают, не имеют сношений ни с одним мужчиной)...

История Геродота.

Вып. 1. М.: Типография В.М. Фриш, 1876. С. 72–73.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Разумеется, народы, чьи государства, сменяя друг друга, доминировали в Междуречье, — сначала шумеры, потом аккадцы, потом снова шумеры («Шумерский ренессанс»), а дальше вавилоняне, ассирийцы и персы — строили в своих столицах множество грандиозных зданий. Ни один крупный город не обходился без царских дворцов и храмов древним богам. Остатки их необъятных лабиринтов тщательно исследуются археологами. Однако историкам архитектуры трудно работать на этом материале, от глинобитных построек остались только фундаменты, и говорить об их художественном языке можно лишь опираясь на планы.

Огромное ступенчатое сооружение было возведено в городе Уре местными царями Ур-Намму и Шульги в честь лунного божества Нанна. Зиккурат был «реставрирован» при Саддаме Хусейне, примерно с той же степенью уважения к оригиналу, как в случае с дворцовым комплексом Царицыно в Москве.



Фотография: Hardnfast

Источник: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ancient\\_ziggurat\\_at\\_Ali\\_Air\\_Base\\_Iraq\\_2005.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ancient_ziggurat_at_Ali_Air_Base_Iraq_2005.jpg)  
(последнее обращение 31 марта 2015).

© 2005 Hardnfast / Wikimedia Commons / CC BY 3.0

Рис. 6.1. Великий зиккурат в Уре. Ирак. Ок. 2047 до н.э.

Впрочем, один тип сооружений сохранился не так уж плохо и, более того, поныне сохраняет влияние на искусство архитектуры. Разумеется, это зиккурат — ступенчатая пирамида с храмом на вершине. По сути, зиккурат — это чистая «масса», искусственная гора из сырцового кирпича, обложенная кирпичом обожженным. По назначению он тоже — гора, только в сакральном плане гораздо более значимая, чем ее естественные сородичи. Если вы живете на плоской земле под куполом неба, то рано или поздно явится мысль, что где-то есть вертикаль, связывающая мир земной с миром небесным. Ось мира, Дерево жизни или Мировая гора. Даже шаманы-язычники придерживаются этой концепции. Их *погружение* в состояние транса (после употребления мухоморов, например) — это способ попасть в Верхний мир, влезть, пусть не

VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ШЕСТАЯ, ИЗ КОТОРОЙ  
ВИДНО, ЧТО МУДРОСТЬ ВОСТОКА НЕ ТАК УЖ И НЕ ПОСТИЖИМА

телом, а только душой, на Волшебное дерево. Если же поблизости такой вертикали — горы или дерева — нет, но зато имеются ресурсы мощного государства, ее можно построить. Собственно, библейский рассказ о Вавилонской башне, строительство которой привело к появлению языковых барьеров, метафоричен вовсе не в той степени, как может показаться современному человеку. Зиккурат, в том числе и поздний, вавилонский, действительно вел на небеса, коих было сразу несколько — три или семь. Каждый ярус постройки окрашивался в свой цвет и соответствовал определенному небесному своду, планете или светилу, а также металлу. На вершине устанавливался храм — дом бога, а у подножия и иногда на самих ступенях строились жилища жрецов и склады для подношений. Как видим, и тысячелетия назад архитектура ощущала себя не только прикладным, но и «изобразительным» искусством, являла собой связующую небо с землей вертикаль. Вопросы «чистой красоты», абстрагированной от смыслового наполнения, также не были забыты древними зодчими. Стены зиккуратов не просто облицовывались обожженным глазурованным кирпичом и затем раскрашивались, но еще и членились объемными нишами и лопатками, что делало поверхности четко ритмизованными.

По предположению ученых, зиккурат Этеменанки — та самая библейская Вавилонская башня, из-за истории с которой мы вынуждены учить иностранные языки. Реконструкция выдающегося немецкого археолога Роберта Колдервея, открывшего местоположение древнего Вавилона.

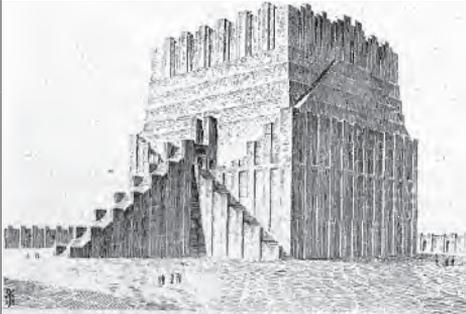


Рисунок: Dr. Robert Kolderwey

Источник: Kolderwey R. *Babylon und der babylonischer Turm nach den letzten Ausgrabungen* // *Zentralblatt der Bauverwaltung*. Herausgegeben im Ministerium der öffentlichen Arbeiten / Schriftleiter: F. Schultze, R. Bergius. 39. Jahrgang. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1919, 30. August. S. 421.

Рис. 6.2. Зиккурат Этеменанки в Вавилоне. Ирак.  
Архитектор Арадахешу. Середина VII века до н.э.

Найденное в древнем Междуречье композиционное решение оказалось очень убедительным. С тех пор пафос «лестницы в небо» не перестает встречаться в самых разных культовых сооружениях по всему миру, в том числе и в тех случаях, когда религией становится атеизм.

На всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с востока, они (люди. — С. К.) нашли в земле Сеннаар равнину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола (ил или битум. — С. К.) вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели расеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать... Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого.

Быт. 11: 1–7



Питер Брейгель рисовал Вавилонскую башню не единожды, и каждый раз он представлял ее ступенчатым сооружением.

*Живопись: Pieter Bruegel de Oude*

Рис. 6.3. Питер Брейгель Старший. Вавилонская башня. Дерево, масло. 1563 г. Музей истории искусств, Вена

Концепция (Дворца Советов. — С. К.) очень проста. Это башня — но, конечно, не башня, поднимающаяся отвесно, ибо такая башня технически трудно соорудима и трудно расчленима. Это башня, в известной степени, типа вавилонских башен, как нам о них говорят: уступчатая башня о нескольких ярусах... Это смелое и крепкое ступенчатое устремление, не возвышение к небу с мольбой, а скорее, действительно, штурм высот снизу.

*А.В. Луначарский. Социалистический архитектурный монумент // Луначарский А.В. Статьи об искусстве. М.; Л.: Государственное издательство «Искусство», 1941. С. 629–630.*

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Пирамида Кукулькана расположена среди руин древнего города майя Чичен-Ица. Сооружение объединяет в себе черты зиккурата и пирамиды. С одной стороны, это искусственная гора, девятью ступенями связывающая землю и небо. На вершине, как и у месопотамских зиккуратов, расположен храм. С другой стороны, в этом сооружении есть внутренние потайные помещения, что делает его похожим на египетские аналоги. Пирамида Кукулькана довольно точно исполняла роль огромного каменного календаря. Например, каждая из четырех лестниц, ведущих к храму, состоит из 91 ступеньки, то есть вместе с верхней площадкой их получается 365 — по числу дней в году. Это здание можно считать и первым в мире кинотеатром, правда, с однообразным репертуаром: в дни весеннего и осеннего равноденствия ступенчатые грани пирамиды отбрасывают зубчатую тень на боковые стены лестниц, и с ходом Солнца эта тень ползет вдоль парапета, как змея.



*Фотография: Kyle Simourd*

*Источник: <http://www.flickr.com/photos/89241789@N00/750441966> (последнее обращение 31 марта 2015).  
© 2012 Kyle Simourd /flickr/ CC-BY-2.0 / Desaturated from original*

Рис. 6.4. Пирамида Кукулькана. Чичен-Ица, Мексика.  
Предположительно VII век



Форма Мавзолея В.И. Ленина в Москве, без сомнения, восходит к зиккуратам.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

Рис. 6.5. Мавзолей В.И. Ленина. Москва, Россия. Архитектор А.В. Щусев. 1924–1930 гг.

## ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Не так далеко от Междуречья, в Северной Африке, примерно в то же время появилась другая великая цивилизация — древнеегипетская. Она также отмечена строительством грандиозных сооружений, очень похожих на зиккураты, — пирамид, но, в отличие от месопотамских аналогов, материалом здесь чаще был не сырцовый кирпич, а камень. Самые ранние из таких построек тоже были ступенчатыми: египетские архитекторы не сразу нашли идеальную форму с гладкими гранями, столь близкую модернистским вкусам XX века. Главное же, что не только форма и материал, но и смысл этих искусственных гор, высящихся в песках Египта, был совсем иным, чем у гигантских зданий Междуречья. Пирамида — это, прежде всего, надгробный памятник. Собственно, идея сужающейся кверху композиции родилась в Египте, когда одну на другую поставили несколько плоских каменных гробниц (арабы — ныне основное население этой страны — называют их «мастаба», то есть «скамья»). Такие гробницы, скрывающие под собой погребальные камеры, строились в пустынях по берегам Нила задолго до появления огромных каменных сооружений, поэтому пирамиду, какой она получилась у египетских зодчих, несмотря на внешнее сходство и внушительные размеры, вряд ли можно считать рукотворной Мировой горой, хотя с небом она, конечно, связана. По крайней мере, ее грани, как правило, довольно точно ориентированы по сторонам света, а один из наклонных внутренних коридоров параллелен земной оси. Есть даже смелая гипотеза, согласно которой пирамиды в Гизе в зеркальном отражении расположены так же, как звезды пояса Ориона. Получается, что египтяне не успели построить по меньшей мере еще четыре больших пирамиды, чтобы полностью воспроизвести это красивое созвездие.

Но все же главная тема древнеегипетской архитектуры не небо, а загробный мир. Египтяне очень серьезно относились к своей судьбе после смерти. В момент ухода из жизни человек как бы разбирался на составные части: на дух и душу, тень и физическое тело, на имя и силу... Фараону и его приближенным полагался также духовный двойник — Ка, остальные обходились просто душой — Ба. Чтобы вновь соединиться с остальными частями, душе в одиночку предстояло пройти многочисленные испытания в путешествии по загробному миру, а затем предстать перед судом грозного Осириса и доказать, что ее владелец не совершал ни один из 42 греховных поступков. На особых весах боги взвешивали сердце усопшего. Если, обремененное грехами, оно перевешивало перо из головного убора богини Маат, персонифицирующей истину, то отправлялось в пасть ужасному крокодилу, что лишало бывшего владельца шансов на возрождение. Оправданный же по суду воссоединял в себе

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Первая древнеегипетская пирамида была шестиступенчатой. По сути, это гробницы-мастабы, поставленные друг на друга. Так родилась идея использовать пирамидальные формы для погребальных сооружений.



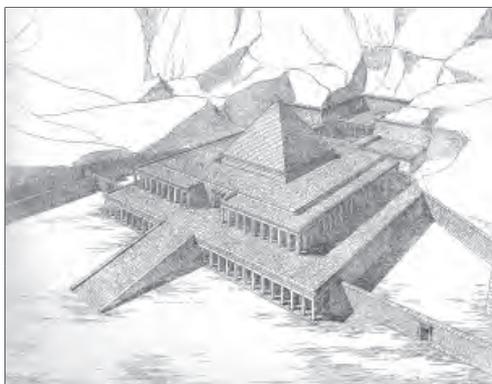
Фотография: Berthold Werner

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saqqara\\_BW\\_5.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saqqara_BW_5.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 31 марта 2015).

© 2010 Berthold Werner / Wikimedia Commons / CC BY 3.0

Рис. 6.6. Пирамида фараона Джосера в Саккаре. Египет. Архитектор Имхотеп. Ок. 2650 г. до н.э.

все свои части и в полном комплекте отправлялся в страну вечного блаженства. Не стоит думать, что тема смерти делала древнеегипетское искусство каким-то мрачным. Уход из жизни воспринимался просто как переселение и продолжение существования в иных условиях, а не как страшный конец. Покойному, правда, предстояло пройти суровые испытания, но ведь и в наше время переезд приравнивается к стихийному бедствию. Между прочим, знаменитая «Книга мёртвых» (древнеегипетское руководство по загробным путешествиям) получила это пугающее название от арабов, раскапывавших древние гробницы. Сами египтяне именовали ее «Эр ну перэт эм херу» — «Изречения выхода в день».



От архитектуры Среднего царства мало что сохранилось до наших дней.

Рисунок: Edmond Fatio

Источник: Naville É., Somers C. *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari. Part II. London: Egypt Exploration Fund, 1910. Pl. XXIV.*

Рис. 6.7. Погребальный храм Ментухотепа II в некрополе Фив. XXI век до н.э. Реконструкция Эдуарда Навилля и Кларка Сомерса

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Иной мир в представлениях древних египтян всегда присутствовал рядом с ними, как будто тут же, только в другом измерении. Однако точек соприкосновения двух миров — земного и загробного — было мало. И там, где такие точки обнаруживались, строились священные города и, следовательно, храмы. Как и пирамиды, храмы стали лицом архитектуры Египта. Не стоит, правда, забывать, что между двумя типами построек лежит целая временная пропасть — примерно тысяча лет. Это как если бы мы объединили в одном повествовании по истории русской архитектуры Софийские соборы в Киеве и Новгороде и небоскребы «Москва-Сити».

Фивы (египтяне говорили Уасет) — столица сначала Верхнего, а затем и всего Египта — располагались примерно там, где сейчас находится город Луксор. На его территории или вблизи от него есть несколько значительных памятников, в частности Луксорский и соединенный с ним грандиозной аллеей сфинксов Карнакский храмы, а также поминальный храм царицы Хатшепсут.

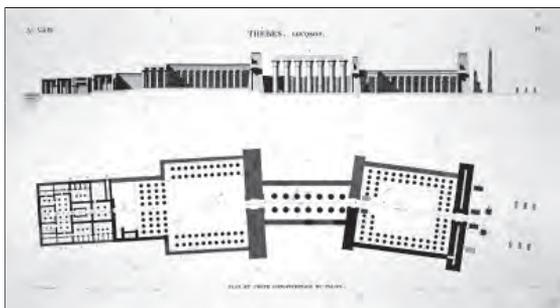


*Фотография: Marc Ryckaert (MJJR)*

*Источник: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Luxor\\_Temple\\_R04.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Luxor_Temple_R04.jpg) (последнее обращение 31 марта 2015).*

*© 2011 Marc Ryckaert (MJJR) / Wikimedia Commons / CC BY 3.0*

*Рис. 6.8. Храм Амона Ра. Луксор, Египет.  
Строительство началось в 1400 г. до н.э.*



*Чертеж: Jean-Baptiste Prosper Jollois, Edouard de Villiers du Terrage*

*Источник: Commission des sciences et arts d'Égypte. Description de l'Égypte: ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française. Paris: Imprimerie Impériale, 1812. A. Vol. III. Pl. 5.*

*Рис. 6.9. Храм Амона Ра. Разрез и план. Луксор, Египет.  
Строительство началось в 1400 г. до н.э.*

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Египетский храм во многом сходен с привычным нам европейским. С некоторой долей условности его даже можно назвать базиликой. Как и обычная базилика, он ориентирован вдоль главной оси, а наиболее сакральная зона расположена дальше всего от входа. Мы часто пользуемся выражением «дорога к храму». Особенно актуальным оно стало после премьеры фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние», где несравненная Верико Анджaparидзе произносит знаменитую фразу: «К чему дорога, если она не приводит к храму?» Египтяне тоже серьезно относились к этому вопросу. К сакральным постройкам у них вели не просто прямые торжественные пути, но целые аллеи из сотен сфинксов — когда с бараньими, а когда с человеческими головами, — выстроившихся подобно почетному караулу. Под их пристальным взглядом посетитель подходил к *пилонам* — сужающимся кверху башням, украшенным священными надписями и рельефами. (У термина «пилон» есть несколько значений: это и башня, и просто столб, опора; однако все, что называется пилоном, обычно является прямоугольным в плане.) Пилоны точно указывали границу, за которой оставалось все земное и сиюминутное. Египтологи считают, что парные башни символизируют горы: за них уходит солнце и за ними земля встречается с небом. За колоннами располагался *перистиль* — окруженный колоннами двор храма. Не правда ли, это напоминает композицию раннехристианской базилики? Далее следовал *гипостиль* (от греч. ὑπόστυλος — поддерживаемый колоннами), то есть огромный зал со множеством тесно поставленных круглых опор, камен-

Заупокойный храм царицы-фараона Хатшепсут строился девять лет. Сооружение в общих чертах подражает находившемуся рядом погребальному храму фараона Среднего царства Ментухотепа II, однако превосходит его как размерами, так и совершенством пропорций.



Фотография:  
Мария Сахно

Рис. 6.10.  
Храм царицы  
Хатшепсут.  
Дейр-эль-  
Бахри, Египет.  
Архитектор  
Сенмут. Первая  
четверть  
XV века до н.э.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

ных лотосов, папирусов и пальм. Цепочка залов, нанизанных на главную ось, могла быть очень длинной. В одном из них хранилась ритуальная лодка — средство передвижения по загробному миру, необходимое как богам, так и душам почивших людей. Колонны поддерживали перекрытия, выкрашенные в цвет ночного неба и украшенные изображениями звезд, планет и священных птиц. Чем дальше от входа располагался очередной зал, тем меньшее число людей имело в него доступ. Заканчивалось все так же, как позднее у иудеев и христиан, — самым священным помещением, Святая святых. Правда, до идеи священной пустоты или хранения сакральных текстов египтяне не додумались. Почести традиционно воздавались статуе того бога, которому храм был посвящен. Каждое утро фараон или жрец умывал и украшал скульптуру, после чего двери в святилище торжественно закрывались на сутки. В определенной степени египетский храм был не только «порталом» в Иной мир, но и «путеводителем» по нему, рассказывающим смертным, что ждет их после неизбежного конца.

## СИНТОИЗМ

Можно сказать, что месопотамская и древнеегипетская архитектуры разговаривают с нами на чужих, но достаточно понятных языках. Все обстоит куда сложнее, если обратиться к более близкому нам хронологически, но менее понятному зодчеству Востока. Начнем, для контраста, с одного из самых отдаленных — как географически, так и культурно — явлений, а именно с японской архитектуры религии синто. Потом перейдем к буддизму, а затем — к индуизму и исламу, то есть двинемся — символически — навстречу европейской культуре.

За японцами прочно укрепилась репутация нации, тонко чувствующей и ценящей красоту. Эстетизировано все, даже процесс чаепития и такое спорное, с точки зрения европейских ценителей прекрасного, занятие, как вспарывание собственного живота. Жители дальневосточного архипелага не просто любят тем, как опадают лепестки сакуры или причудливо расходятся потеки и трещинки на древнем фарфоре (на это способны и некоторые из нас), у них это входит в обычай, в обязательную, так сказать, программу. Причем представления о красоте у жителей Японии, пожалуй, не столь универсальны, как у европейцев. В произведениях японского искусства гораздо меньше геометрического порядка. Трудно представить симметричный букет икебаны, пирамидальный бонсай или регулярный, наподобие парков Версаля, сад камней. Все это, конечно, не случайно и исходит из принципиально иных представлений о том, как устроен мир и чем он живет.

## VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Есть нечто общее, что объединяет большинство архитектурных памятников планеты, от вавилонских зиккуратов и египетских пирамид до небоскребов современных столичных центров, — это стремление внести порядок в мир, данный нам природой. Такой подход сложился в глубокой древности, когда считалось, что Богом или богами мир был создан правильным, однако затем испортился. Причины назывались разные: разрушительное влияние времени, грехи человечества или происки демонов хаоса, но вывод всегда был один: Золотой век остался в прошлом. Любое строительство поэтому понималось как восстановление утраченного порядка (иногда, конечно, как строительство порядка доселе небывалого, как, например, в советскую эпоху). Архитектура призвана упорядочивать хаос. Европейские зодчие, конечно, не думают об этом каждую секунду, но данное представление тысячелетиями укоренялось в подсознании. Работающий иначе, стремящийся к согласию с тем, что уже дано природой, сам себя воспринимает как бунтовщик, по крайней мере отделяет себя от коллег, утверждает, например, что он не просто архитектор, как все, а архитектор-эколог.

Японским зодчим, до прихода на острова буддизма по крайней мере, просто не могло прийти в голову противопоставлять себя природе и наводить в ней порядок. Для них допустимо лишь гармоничное включение в существующий строй вещей. Согласно представлениям синтоистов, мир един и всё в нем, без каких-либо разрывов, пронизано божественной энергией *тама* (или, в буквальном переводе, душой), которая повсюду и во всем. Похоже на электромагнитное поле в физике, только ведет себя несколько иначе. Тама способна сгущаться, концентрируя свою силу. Если такая концентрация случается внутри какого-то предмета или живого существа, то такой предмет или такое существо становится богом. Подобные божества — *ками* — могут являться нам и в привычном облике бога-личности, как, например, богиня солнца Аматаэрасу, но могут стать и просто природным объектом, скажем утесом или источником. Причем речь идет не о европейских духах места, обитающих где-то поблизости (о них мы еще поговорим позже), а именно о том, что красивая скала, в которой сгустилась тама, сама становится божеством, точнее, телом божества. Но как же неискушенные японские крестьяне различали, где просто утес, а где утес, которому следует воздавать почести, как богу? Здесь-то и приходило на помощь свойственной нации чувство красоты. Распознать в объекте *ками* можно только силой коллективной стихийной интуиции. Раз место красиво и чем-то притягивает к себе жителей деревни, значит, в нем точно сгустилась тама. Из этого следует, что его надо огородить (желательно соломённой веревкой) и сделать *каннаби* — зоной особенной сакральной чистоты и ритуализированного поведения. Вбли-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

зи такой территории в честь ками будут проводиться общинные праздники со специальными танцами, с борьбой сумо и перетягиванием веревки. Духов призывают на помощь не только молитвами. Точнее, молитв как таковых и нет, вместо них существуют магические ритуалы. Так, топанье, «трясение земли» (его можно видеть в танцах и на турнирах великанов-сумоистов) — древний способ всколыхнуть тама и разбудить ками.

Синтоистские святилища, появляющиеся на священных территориях, всегда как будто вырастают из самой природы. Такая архитектура никак не может быть «кристаллом», привнесённым извне, но лишь органическим дополнением к самой натуре. Соответственно, и красота постройки должна быть особенной. Из материалов приветствуются дерево, солома, кора японского кипариса. Модная ныне оцилиндровка бревен показала бы кощунством. Тип зданий заимствован из Кореи, но там на столбах строили защищенные от влаги и хвостатых разбойников амбары-зернохранилища, здесь же поднимающиеся от земли опоры — символ органического происхождения, не «поставленности», но «вырастания» постройки.

Исэ-дзингу — главное синтоистское святилище. Предполагается, что здесь хранятся императорские регалии — зеркало, меч и яшмовые подвески (или, по крайней мере, одна из них — бронзовое зеркало). Богиня Аматэрасу лично передала их своим потомкам — родоначальникам первой императорской династии. По официальной хронологии, комплекс существует с IV века до н.э. Во имя соблюдения ритуальной чистоты деревянные сооружения каждые 20 лет разбираются и воспроизводятся на резервной площадке. И так уже 1300 лет. Круглые сваи, на которых здание приподнято над землей, и открытая галерея с круговым обходом свидетельствуют о заимствовании из влажных районов Кореи, где подобные сооружения использовались в качестве зернохранилищ. Территория вокруг построек абсолютно запретна для посещения верующими.



*Фотография: ajari*

*Источник: [http:// https://www.flickr.com/photos/ajari/2561157483](http://https://www.flickr.com/photos/ajari/2561157483) (последнее обращение 31 марта 2015).*

*© 2008 ajari/flickr/ CC-BY-2.0 / Desaturated from original*

*Рис. 6.11. Исэ-дзингу. Дзингу (святилище) богини Аматэрасу в городе Исэ префектуры Миэ. Япония. Конец VII века*

## VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

То, что синтоистское святилище мыслится как нечто живое, подтверждает и другой обычай. В жизни такого здания есть свой ритм, как у нас есть ритм шагов или дыхания. Каждые 20 лет постройка разбирается и воссоздается на резервном участке. Еще через 20 лет возвращается на прежнее место. Без этого приема деревянные сооружения вряд ли дошли бы до нас через столетия. В Европе, кстати, существует похожая практика. *Фахверковые* дома, те самые, что пленяют нас в иллюстрациях к сказкам Андерсена (деревянные брусья составляют каркас, заполненный легкими материалами), тоже разбирались и воссоздавались заново, только гораздо реже — раз в несколько столетий. Но синтоистские храмы перестраиваются не только ради физической сохранности. Важным условием успешного взаимодействия с ками является ритуальная чистота. Тело ками (а это может быть не только природный объект, но и, например, круглое зеркало — символ Солнца и *синтай* (вместилище духа) богини Амаэрасу) необходимо тщательно оберегать от осквернения, поэтому, в отличие от храмов авраамических религий, в Святая святых синтоистских святилищ не может входить никто и никогда, в том числе и священнослужитель. Время все-таки имеет власть и даже в Японии портит творения рук человеческих. Святыню загрязняют взгляды прихожан и особенно смерть, поэтому и приходилось каждые 20 лет менять место расположения здания: за такой период, скорее всего, умирал хотя бы один верховный правитель, оскверняя своей кончиной совершенную чистоту территории храма.

## БУДДИЗМ

Вообще, несмотря на то, что все народы разные, человечество объединяют самые простые вещи. Все люди рождаются и все умирают. Для того чтобы человек родился, нужен мужчина и нужна женщина. И человека всегда интересует, как устроен мир, что в этом мире зависит лично от него. Ответы на эти вопросы делят мир на Север и Юг, Запад и Восток.

Мир европейцев всегда создан, построен. У него всегда есть начало — День творения или Большой взрыв; предполагается и конец — Страшный суд или тепловая смерть Вселенной.

Для человека Востока мир просто есть. Он развивается и растет, как вырастают из семян растения, но у него нет ни Сеятеля, ни Творца. На Востоке важнее не конструкция мира, а сам процесс существования в нем. При этом человеку не надо упорядочивать мироздание, возвращая его к тождеству с божественным проектом, потому что никакого проекта нет. Есть лишь *путь*, и его нужно достойно пройти: подчиниться потоку жизни и жить в гармонии с ним. Это как плавание в могучей

спокойной реке. Вы не обязаны оставаться на месте, но не стоит и суетиться, бороться с течением. Быть в гармонии с общим потоком — вот главное. Человек Востока в жизни — как в пути. Человек Запада — как спортсмен — на дистанции.

Впрочем, не всех устраивает и вечное пребывание в дороге, ведь она полна опасностей, за поворотом судьбы ждут неудачи и страдания, и никакое счастье не бывает вечным. Выход, причем буквальный, был предложен в VI веке до н.э. индийским царевичем Сиддхартхой Гаутамой, после духовного «пробуждения» ставшим Буддой Шакьямуни. Именно он научил людей, как вырваться из череды перерождений, покинуть колесо сансары и вернуться в Великую пустоту. С точки зрения европейского человека, это не слишком соблазнительное решение. В самом деле, если, умирая, человек перерождается в другом живом существе, он вроде бы побеждает смерть. Более того, всегда есть возможность примерным поведением раз за разом улучшать карму и последовательно возвращаться к жизни со все более высоким «социальным статусом» — от животного к человеку, от касты неприкасаемых к касте брахманов и так далее. Что же хорошего в том, чтобы вслед за несчастным Берлиозом, уже упоминавшимся оппонентом Воланда, отправиться в небытие?

В этом кроется еще одно важнейшее отличие в представлениях об устройстве мира на Западе и на Востоке. Для европейцев пустота — это объем, в котором ничего — *совсем ничего* — нет. Для восточных же мудрецов пустота — то, что включает в себя абсолютно все; это потенция, из которой является весь мир, материальный и духовный. Как белый — «бесцветный» — цвет, включающий в свой спектр все цвета радуги. Вырвавшись из цепи перерождений, человек возвращается в родную стихию, в абсолютную полноту бытия. Великая пустота — это Великое единство.

Из этого следует еще одна отличительная черта мудрости Востока — неверие в силу слова. Если для христиан «в начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1), то для жителей Срединной империи (Китай) и Страны восходящего солнца (Япония) слово — лишь грубый и несовершенный инструмент, иной раз более способный навредить, чем помочь. Собственно, европейцы (а также мусульмане) тоже не всегда доверяют словам, иначе бы у них не появилась поэзия, да и вообще литература. Ведь великое искусство создания метафор, сравнений и гипербол на самом деле призвано ухватывать смысл того, что кроется между словами и словами не вырази́мо. Однако на протяжении тысячелетий упрямый и целеустремленный человек Запада не прекращает попыток отразить устройство мира именно словами или иными знаками — математическими формулами, например. Человек же Востока больше надеется на интуитивное проникновение в суть вещей. Отчасти поэтому его вполне устраивает иероглифическое письмо, допускающее многознач-

VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ШЕСТАЯ, ИЗ КОТОРОЙ  
ВИДНО, ЧТО МУДРОСТЬ ВОСТОКА НЕ ТАК УЖ И НЕ ПОСТИЖИМА

ность трактовок и подразумевающее выстраивание цепочек вольных ассоциаций там, где европеец ждет от своих букв четкой и однозначной информации. Идет уже третье тысячелетие с тех пор, как европейцы, а также арабы отдались власти логики (не у всех, правда, это хорошо получается). Таков «мир Аристотеля», который, практически до появления хиппи, не допускал учение Будды на свою территорию. Наверное, не случайно буддизм, зародившись в Индии, то есть ровно посередине между Востоком и Западом, быстро и бескровно (иначе он в принципе не может) распространился в сторону Тихого океана, вплоть до Индокитая, однако не сделал и шага в противоположном направлении.

Согласно учению Будды Шакьямуни, каждый может и должен стать Буддой, то есть Просветленным. Однако письменные инструкции здесь не помогут, недостаточно будет и просто следовать неким правилам. К этому нельзя прийти умом, что-то должно измениться в самом состоянии сознания. Необходимо озарение. И слова тут бессильны (наркотики, кстати, тоже). Наоборот, слова «загрязняют», затуманивают суть, уводят от Истины или скрывают ее своей речевой завесой. Истину Будды можно познать лишь непосредственно, без медиумов, коими являются и письмена, и звуки речи, и строгие логические конструкции. С точки зрения эстета с Дальнего Востока (а там все — эстеты), слова говорят меньше, чем паузы между ними. В этом, кстати, суть знаменитой эстетической категории *юэн*, обозначающей искусство тайны, намека, пустого промежутка. Мы в России лучше всего знаем ее по «мхатовским паузам». Не случайно так ценится в Японии Чехов... Пауза в театре, как и белизна рисовой бумаги, проступающая между рисунками и иероглифами, напоминает нам о бесконечном могуществе пустоты и призрачности любых проявлений реальности. Все, что мы видим и слышим, что нам дорого или ненавистно, о чем мы знаем и что мы помним, — только видимость, мираж, нечто, на время проявившееся на поверхности Великого ничто и достойное лишь любования, но не привязанности. Похоже на лотос, прекрасный цветок, распустившийся на глади спокойных вод, темная глубина которых непроницаема для взгляда. Призрачность мира, неизъяснимая словами и неподвластная логике, — это и есть, вероятно, главная Истина, принять которую можно лишь через озарение.

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине.

*М. Басё. Хайку о лягушке // Басё М. Стихи / пер. с япон. В. Марковой.*

*М.: Художественная литература, 1985. С. 48.*

Особенно наглядно об этом рассказывает искусство дзен-буддизма (в Китае — чань-буддизма). В принципе, и в европейской графике оставшаяся нетронутой белизна бумаги играет важную роль, примиряя две художественные противоположности — плоскостность, исходящую из физических свойств листа, и пространственность, силой нашего воображения создающую за экраном поверхности бесконечную глубину. Однако в искусстве Китая и Японии это свойство графических произведений получает особый философский смысл. Мягкая кисть художника или каллиграфа не просто оставляет след черной туши на свитке. Иероглифы стихов, трогательный смысл которых дописывается уже в сознании читателя, прекрасные горные пейзажи, проступающие сквозь туман, изящные звери, распускающиеся цветы и гордые красавицы появляются как будто из глубины листа, из белых сакральных недр творения, и готовы раствориться, вернувшись в объятия породившей их пустоты. Все это наглядная иллюстрация правоты учения дзен, согласно которому, в отличие от традиционных буддийских представлений, человеку вовсе не нужно стремиться к тому, чтобы стать Буддой. Он уже Будда, является им, как и всякий другой. Проблема же в том, что внутренний Просветленный скрыт в глубине личности под слоями страстей и пустых привязанностей и, чтобы раскрыть, расчистить Будду в себе, нужно освободить сознание от мыслей и чувств, от рассудка и «здравых рассуждений». Это последнее утверждение хорошо иллюстрируют коаны — знаменитые притчи-загадки, смысл коих можно постигнуть, только отказавшись от привычных представлений о добре и зле и от опоры на логику.

Храм Конгобу-дзи на горе Коя-сан принадлежит сингон, одной из буддийских школ, следующих практикам Алмазного пути. Созданный здесь «сухой сад» соперничает известностью со знаменитым садом камней дзен-буддийского комплекса Рёан-дзи.



*Фотография:  
Кирилл Зимогляд*

*Рис. 6.12. Сад  
камней храма  
Конгобу-дзи. 1593 г.  
Гора Коя-сан,  
Япония*

## VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Пожалуй, самые знаменитые произведения буддийской архитектуры тех школ, где практикуются медитации, это не здания, а сады. Садово-парковая архитектура — это, кстати, полноправная часть истории зодчества в целом, говорим ли мы о регулярных французских садах Версаля или о живописных парках англичан. Но когда речь заходит о дзен-буддизме или, например, об учении сингон, ботаническая составляющая этого искусства отходит на второй план. Произведения, расположенные в оградах таких буддийских монастырей, называются садами, но обходятся без растений, допускается разве что немного мха. Обычно это композиции из необработанных камней, в порядке, кажущемся произвольным, расставленных на площадке из гальки и песка. Наверное, множество достигших просветления должны быть благодарны изобретателям этого замечательного инструмента для духовных упражнений. Ведь даже если обрести в себе Будду сразу не получится, можно просто насладиться изысканным видом. Кроме того, приложив не так уж много творческих усилий, как случалось в детстве, когда любое пятно или причудливое облако простой силой воображения превращалось либо в забавного зверька, либо в рожу чудовища, можно еще раз убедиться в иллюзорной сущности явленного нам мира. Так, камни на «расчесанной» граблями гальке могут представиться островами в океане (это, можно сказать, «стандартная» ассоциация). Еще немного фантазии — и вот вы уже в самолете, откуда любуетесь горными пиками, пробившимися сквозь оставшиеся далеко внизу облака. А можно, вернувшись к ассоциации с океаном или морем, вообразить, что камни — это гребень показавшегося из-под воды дракона или лох-несского чудовища либо медитирующие на берегу монахи, скрытые от любопытных взглядов бесформенными покрывалами. В этом последнем случае, правда, существует опасность и самому оказаться лишь плодом чужого воображения: кто знает, что откроется этим монахам в их духовных упражнениях и чья реальность окажется сильнее? Наконец, для тех, кто поднялся на высшие ступени духовного просветления, материальный мир постепенно истаивает, привычное соотношение масштабов исчезает, и вот уже можно погрузиться в настоящую медитацию, запретить себе мыслить и тем самым приблизиться к невыразимой словами, настоящей Истине.

Впрочем, туман, пустота, расплывчатость и неясность, с точки зрения буддистов, это атрибуты внешнего мира, того, с которым следует без сожаления расстаться. Мир внутренний, духовный, мир концентрированного внимания и дисциплины разума, вполне упорядочен и строго организован. В отличие от дзенских пейзажей он иерархичен и симметричен, что наглядно отражено в планах буддийских монастырей, как японских, так и континентальных, и прежде всего китайских.

Главные ворота буддийского храма Тодай-дзи. Комплекс был основан в VIII веке императором Сёму, несколько раз разрушался и восстанавливался вновь после пожаров и землетрясений.



Фотография: Bobak Ha'eri

Источник: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:T%C5%8Ddai-ji\\_temple\\_main\\_gate.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:T%C5%8Ddai-ji_temple_main_gate.jpg) (последнее обращение 31 марта 2015).

© 2005\_Bobak Ha'eri / Wikimedia Commons / CC BY 2.5

Рис. 6.13. Нандаймон (главные ворота) монастырского комплекса Тодай-дзи. Нара, Япония. Рубеж XII–XIII веков

Вообще, в отличие от христианства, буддизм не знает типологического разделения на храмы и обители. Монастырь, в котором насельники ведут праведную жизнь, читают сутры и оказывают почести святыням, прежде всего статуям Будды и бодхисатв, и есть собственно храм. Если посмотреть на такой типичный комплекс сверху, можно заметить, что он вырастает подобно дереву, причем в определенном направлении, хорошо известном любителям рецептов жизни по фэншуй, — с юга на север. Как правило, план подобного комплекса — это прямоугольник, довольно точно ориентированный по сторонам света. Главные ворота (в Японии их называют *Нандаймон*) встречают посетителя с южной стороны. Далее могут располагаться еще одни ворота — Срединные и еще одна ограда — из крытых галерей, по которым монахи передвигаются из помещения в помещение, не ступая на землю. Потом прямо на пути посетителя или несколько в стороне встанет вертикаль *пагоды* и, наконец, как композиционная и ритуальная кульминация, Золотой зал (*Кондо*), из полутьмы которого бесстрастно взирают на мир статуи Будды. Это самое священное место, можно сказать, «алтарь». Только монахи и только во время богослужения могут войти в зал Кондо, да и то лишь на ту его половину, что находится ближе к дверям. За Кондо располагается *Кодо* — просторный зал для собраний, где за чтением священных текстов и их благочестивым обсуждением монахи проводят время, свободное от исполнения сакральных ритуалов и сбора подаяний.

Дальше, за границей сакральной зоны, место жилым и хозяйственным помещениям — дому наставника, кельям и кухням. В обителях некоторых буддийских школ в этой же части могли возникнуть своего рода мо-

VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ШЕСТАЯ, ИЗ КОТОРОЙ  
ВИДНО, ЧТО МУДРОСТЬ ВОСТОКА НЕ ТАК УЖ И НЕ ПОСТИЖИМА

Скульптура бодхисатвы Ваджрапани — *стража*, стоящего у монастырских ворот Ниомон и защищающего их от проникновения порока. Этот воин не слишком велик (167 см), но могуществен и не может пожаловаться на короткий век. Установлен в зале Хоккедо (Зал лотоса) в Тодай-дзи.



Фотография: The Institute of Art Research Tokyo.  
The BIJUTSU KENKYU No. XCVI. 1939. Tokyo, Japan

Источники: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vajrapani\\_Shukongoshin\\_Todaiji.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Vajrapani_Shukongoshin_Todaiji.JPG) (последнее обращение 31 марта 2015).

Рис. 6.14. Нио (страж) в монастырском комплексе Тодай-дзи. Нара, Япония. VIII век. Вид до реставрации

настыри в монастыре: насельники группировались вокруг нескольких учителей и каждый клан обзаводился собственной территорией с домиком духовного лидера, а также с прудиком, сливовым садом и другими объектами ритуального любования.

В целом же, при взгляде сверху, ансамбль монастыря как бы растет, подобно дереву, от «корней» главных ворот на юге к «листве» бытовых сооружений на севере. Однако, несмотря на «органические» ассоциации, по главной оси он остается вполне симметричным. Лишь высокая башня пагоды, в поздних ансамблях ушедшая в сторону от центральной линии, вносит в общую композицию столь любезный японскому глазу мотив уравновешенной асимметрии. Именно это архитектурное сооружение может подсказать нам, откуда в дальневосточные страны, где все столь зыбко и текуче, пришло вдруг стремление к строгому рациональному порядку, к метафизической стабильности. Вообще, вертикаль пагоды своей устремленностью в небо напоминает христианские колокольни. Однако никаких колоколов на ней нет, им отдана другая башня, пониже, скромно стоящая среди хозяйственных построек. У пагоды совершенно другая роль, она — наследница *ступы*, той самой, которую последователи Гегеля причисляют к ярчайшим примерам архитектуры «чистой массы» или «неорганической пластики». Похожая на большой колокольчик для вызова слуг ступа, пожалуй, является наиболее характерной фор-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Кондо — смысловой и литургический центр японского буддийского храмового комплекса. Строительство огромного деревянного храма со скрытой в нем колоссальной бронзовой статуей Будды Вайрочана (по-японски — Дайнити-нёрай) задумано императором Сёму в 743 г. Предприятие, на осуществление которого власть мобилизовала ресурсы всего японского государства, было трудным, но в конце концов завершилось успехом, после чего Тодай-дзи (что буквально означает «Великий Восточный храм») стал одним из главных буддийских центров страны. Здание было освящено в 752 г. Неоднократно, вплоть до начала XX века, горело и перестраивалось.



*Фотография: Кирилл Зимогляд*

*Рис. 6.15. Дайбуцудэн (Зал Будды Дайнити) храмового комплекса Тодай-дзи. Нара, Япония. Середина VIII века*



Статуя Будды — сама по себе храм. Крупнейшее изображение Будды Вайрочана размещено в зале Дайбуцу. Бронзовая фигура впервые изготовлена в 743–751 гг., но с тех пор неоднократно разрушалась и отливалась заново.

*Фотография: Кирилл Зимогляд*

*Рис. 6.16. Статуя Будды Вайрочана. Храмовый комплекс Тодай-дзи. Зал Дайбуцу. Нара, Япония*

мой буддийских культовых сооружений к западу и югу от Китая. Функции пагоды первоначально полностью совпадали с функциями ступы: ей надлежало быть большим реликварием, сокровенно хранить святыни. Разница в формах объясняется, во-первых, тем, что пагода всегда деревянная, а не каменная, как ее исторический прототип; во-вторых,

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

различием в традициях и менталитете. Для жителей континентальной Азии, как и для европейцев, символом земли всегда являлся квадрат, а неба — круг. Для японцев же все наоборот, поэтому характерные ярусы прямоугольных кровель с загнутыми вверх углами, по которым мы легко узнаем здание японской пагоды, это символы небесных балдахинов, ближайшие родственники дисков, украшающих шпиль ступы. В Японии деревянная пагода постепенно уступила роль главного святилища комплекса залу Кондо, заодно сдвинувшись вбок с центральной оси монастырского ансамбля. С тех пор ее эстетическое значение заметно важнее сакрального.



Пагода, по сути, та же ступа, но иной формы: в Японии, в отличие от большинства стран, квадрат — символ неба, а круг — земли. Пагода храма Хорюдзи — одно из древнейших сохранившихся деревянных сооружений в мире (по крайней мере, дерево, из которого создана его центральная часть, было срублено в 594 г.).

Фотография: 663highland

Источники: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Horyuji09s3200.jpg> (последнее обращение 31 марта 2015).  
© 2006\_663highland / Wikimedia Commons / CC BY 2.5

Рис. 6.17. Пагода храма Хорюдзи.  
Икаруга, префектура Нара, Япония.  
Рубеж VI–VII веков

В отличие от пагоды, ступа никому не уступила статус главной культовой постройки. При этом, что часто бывает в сфере гуманитарного и тем более религиозного знания, она, оставаясь целостным объектом, вобрала множество дополнительных символических значений. Причем при кажущейся ясности и логичности трактовок число интерпретаций и вариаций внутри каждого из таких значений представляется бесконечным, поэтому всякий рассказ, в том числе и наш, о смысловом наполнении этого типа зданий будет схематичным и неполным.

Слово «ступа» санскритское и первоначально означало нечто на макушке — пучок волос на голове или каменное сооружение на вершине холма. Это последнее значение и дает нам подсказку об изначальном и наиважнейшем назначении ступы как о надмогильном памятнике на

кургане. Самые почитаемые буддийские сооружения именно в этом качестве и использовались. По преданию, сам Будда Шакьямуни, то есть достигший просветления царевич Сиддхартха Гаутама, завещал похоронить свой прах именно под ступой. Однако после кончины Учителя на честь хранить его останки стали претендовать сразу несколько индийских провинций, царских семейств и монашеских общин. Чтобы решить проблему, пришлось воспользоваться преимуществами обычая кремировать тело. Священный пепел был поделен между восемью общинами, и каждая доля удостоилась отдельной ступы. Еще под двумя постройками упокоились урна и угли погребального костра. Именно отсюда пошел обычай хранить в недрах ступы и пагоды священные реликвии и священные тексты — духовное наследие Будды.

Форму ступы также напрямую связывают с Буддой. Согласно легенде, когда Учителя попросили рассказать об устройстве мира, он сначала расстелил на земле свой монашеский плащ, потом в его центре расположил перевернутую чашу для сбора подаяний и сверху приставил посох. Квадрат материи символизировал землю, полусфера чаши — небо, а посох — мировую ось, пронизывающую все уровни небес. И сегодня в любой ступе нетрудно разглядеть эту трехчастную структуру. Незримый посох Просветленного можно увидеть и в высоких шпилях, часто увенчивающих эти колоколообразные сооружения, и в скрытых от глаз символах мировой оси — деревянном столбе, укрытом в недрах каменной ступы, или таком же столбе, на который нанизаны ярусы пагоды (благодаря чему, между прочим, она чрезвычайно устойчива к землетрясениям). Вообще, одно из назначений пагоды — быть символической осью мира, образом мировой горы Меру, чья высота в несколько раз превышает путь от Земли до Луны (тема, уже знакомая нам по зиккуратам).

Однако если посмотреть на контуры ступы и сравнить их с очертаниями обычного скульптурного изображения Будды, сидящего в позе медитации на лотосовом троне, тоже можно заметить сходство. Основание придется на скрещенные ноги, центральная часть — на торс, а конус-реликварий над ней — на голову. Таким образом, шпиль будет подобен украшению прически Учителя. Не случайно на ступах, построенных в непальском стиле, с четырех сторон изображены огромные человеческие глаза — символ всеведения Будды.

Разумеется, внешнее сходство — лишь поверхностный слой символической нагрузки. Идея восхождения снизу вверх, от плаща-земли к духовным высям неба-посоха, с течением времени получила серьезное развитие, и композиция ступы стала соответствовать пяти первоэлементам. Чаще всего основание постройки соотносится с землей, лест-

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Ступа Боднатх расположена в центре комплекса из множества тибетских (ламаистских) монастырей. Стены под элементом пирамидальной формы украшены особым декором, так называемыми глазами Будды.



*Фотография: Superikonoskop*

*Источник: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Stupa\\_in\\_bodnath.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Stupa_in_bodnath.jpg) (последнее обращение 31 марта 2015).*

*© 2008 Superikonoskop / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0*

*Рис. 6.18. Ступа Боднатх.  
Катманду, Непал.  
Предположительно VI век*

ница — с водой, полусфера — с огнем, шпиль — с ветром (или с воздухом). Однако пятый, последний элемент является вовсе не любовью, как могут подумать христианские души, почитатели знаменитого одноименного фильма, а пространством, но не в обычном трехмерном представлении. Пространство в этом случае — особая сфера, где нефизические энергии преодолевают все положенные пределы, то есть, говоря европейским языком, пятый элемент — место связи с трансцендентным.

В вертикальной композиции ступы заложена и еще одна важнейшая информация. Путь снизу вверх — ступени по дороге к просветлению. Основание — начальное помраченное состояние, когда неконцентрированное внимание постоянно отвлекает разум от верного пути. Кстати, популярные на Дальнем Востоке статуэтки, изображающие обезьянку, управляющую слоном, — это как раз иллюстрация такого печального положения вещей. Лестница и купол символизируют начальные шаги к просветлению. Шпиль — состояние бодхисатвы, своего рода волонтера, достигшего просветленности Будды, но добровольно задержавшегося в этом мире, чтобы помочь и другим существам вырваться из цепи перерождений (один из таких бодхисатв — Самантабhadра — тоже изображается управляющим слоном разума, но куда более ответственным и умелым, чем какая-то мартышка). Наконец, навершие шпиля, иногда похожее на языки пламени, означает состояние Будды.

Не менее значительная картина открывается, если представить себе взгляд на ступу сверху. В плане это всегда квадрат, точно ориентированный по сторонам света, что не удивительно, ведь всякая ступа не просто

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

строится, а встраивается во Вселенную, непосредственно влияя на нее, увеличивая в мире силу мира и добра. По сути, и здесь перед архитектурой стоит та же сверхзадача, что и в любой другой точке планеты: противостоять хаосу и преумножать порядок. В квадрат основания вписан идеальный круг подкупольного кольца — символ колеса сансары, бесконечной череды перерождений, откуда вырваться дано лишь просветленным. С кругом связан и ритуал посещения ступы. Одним из лучших способов улучшить свою карму (карма — это что-то вроде послужного списка или кредитной истории для решения о перерождении на более высокой ступени) является троекратный обход ступы по ходу солнца, а лучше даже стовосьмикратный, и не просто обход, а череда многократных земных простираний на этом пути.



Манда́ла — это и готовый архитектурный план ступы, и схема духовного устройства Вселенной.

*Рисунок на ткани*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medicine\\_Buddha\\_painted\\_mandala\\_with\\_goddess\\_Prajnaparamita\\_in\\_center,\\_19th\\_century,\\_Rubin.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medicine_Buddha_painted_mandala_with_goddess_Prajnaparamita_in_center,_19th_century,_Rubin.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 31 марта 2015).*

*Рис. 6.19. Будда медицины с богиней Праджняпарамитой. Рисованная мандала. Бутан. XIX век. Художественный музей Рубина, Нью-Йорк*

Квадрат, круг, снова квадрат и снова круг... Мы видим, что ступа представляет собой трехмерную каменную мандалу, один из главных культовых объектов как буддистов, так и индуистов. Мандала — это старательно украшенный геометрический рисунок, чаще всего состоящий из концентрически расположенных кругов и квадратов. По сути, мандала для буддистов (и индуистов) является примерно тем же, что икона для православных. Однако она изображает, прежде всего, не божества или святых, хотя и они встречаются на периферии композиции, а систему мироустройства. Мандала — не карта Земли и не карта Вселенной. Скорее, схема взаиморасположения и взаимодействия духовных и физических сущностей (примерно с той же степенью условности, как в радиоделе). Обычно если в мандале присутствуют две окружности, то внешняя очерчивает материальный мир, а внутренняя — область духовного пре-

## VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

бывания будд и бодхисатв. Мандалу со ступой роднит и то, что по отношению к обеим важны не только обряды поклонения, молитвы и медитации, но и сам процесс создания сакрального объекта. Если, рисуя икону, художник, пусть и с молитвой в сердце, работает в основном в гармонии со своим внутренним миром, то, создавая мандалу (как и воздвигая ступу), буддийские монахи, прежде всего, способствуют усилению гармонии в мире внешнем. Впрочем, и в наведении порядка в микрокосме сакральная концентрическая композиция также помогает добиться заметного эффекта, чем, как известно, пользовался знаменитый психиатр Карл Юнг, прописывавший рисование мандал своим пациентам.

### ИНДУИЗМ

Не расставаясь с мандалой, мы перейдем к следующей теме нашего повествования — к архитектуре индуизма. Буддисты считают свою религию совершенно самостоятельной, индуисты же полагают, что учение Просветленного — лишь одна из ветвей индуизма, как, впрочем, и любая другая вера, вплоть до атеизма. Однако главное сходство между этими конфессиями не может оспорить никто: учение Будды Шакьямуни было ответом на вопрос, поставленный задолго до того индуистами, — как вырваться из цепи перерождений, из круговорота сансары?

Кхаджурахо, в прошлом блестящая столица династии Чандела, сегодня — туристическая деревня, посетители которой могут увидеть 25 сохранившихся индуистских сакральных построек из когда-то построенных 85.



*Фотография:  
Marcin Bialek*

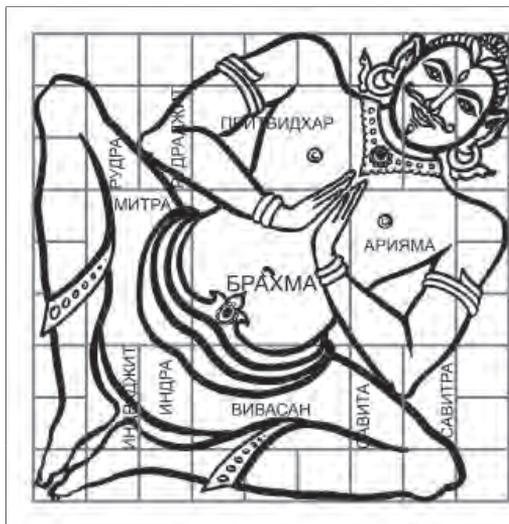
*Источники: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Khajuraho\\_Dulhadeo\\_2010.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Khajuraho_Dulhadeo_2010.jpg)  
(последнее обращение 31 марта 2015).*

*© 2010 Marcin Bialek /  
Wikimedia Commons /  
CC BY-SA 4.0*

*Рис. 6.20. Шиваистский храм Дуладео. 1000–1150 гг.  
Кхаджурахо, штат Мадхья-Прадеш, Индия*

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Как и положено, индуисты относились к строительству храмов, да и вообще к строительству, очень серьезно. И мандала использовалась ими уже не как простая схема, но, скорее, как универсальный инструмент — матрица или даже модульная система, одинаково применимая и к устройству скромного жилища, и к поддержанию порядка во Вселенной. Возведение дома или храма начиналось с расчерчивания мандалы. Именно она определяла ориентацию постройки по сторонам света и взаиморасположение помещений разного функционального назначения. Существовала даже специальная строительная наука — вастувидья, хотя, впрочем, и многие главы в священных книгах, если можно так выразиться, «общего назначения» рассказывают о том, как построить храм. Правда, все эти тексты мало похожи на трактаты европейских архитекторов, в них очень немного технических советов. Да и воплощенные постройки с конструктивной точки зрения достаточно просты, в основном это стоечно-балочная система. Даже традиционные арки и своды из клиновидных элементов не пригодились древнеиндийским зодчим, вместо них использовались их «ложные» аналоги. Зато ритуалы, проводимые жрецами до начала строительства, и мантры, обязательно произносимые по этому случаю, описаны очень подробно. Оно и понятно: структура здания должна гармонично вписываться в духовную конструкцию мироздания.



*Рисунок: Валерия-София  
Кавтарадзе*

*Рис. 6.21. Пуруша,  
заклученный в мандалу*

Как индуистские сооружения совсем не похожи на ступы, так и мандалы, по которым выстраивались их планы, вовсе не состоят из красивых концентрических геометрических фигур. В их квадраты, когда зри-

## VI. ИНЫЕ ЯЗЫКИ АРХИТЕКТУРЫ. КНИГА ШЕСТАЯ, ИЗ КОТОРОЙ ВИДНО, ЧТО МУДРОСТЬ ВОСТОКА НЕ ТАК УЖ И НЕ ПОСТИЖИМА

мо, а когда символически, плотно втиснут пухлый человечек с внешностью типичного индуса. Этого персонажа зовут Пуруша, и сегодня, чтобы встретить его изображение, не нужно искать в библиотеках древние манускрипты. Множество специалистов по обустройству интерьеров за оговоренную плату покажут соответствующую картинку и с энтузиазмом объяснят, почему ваш дом или квартира не соответствуют потребностям этого господина, как на самом деле нужно было ориентировать изголовье кровати и где именно расположить кухню, чтобы денег в семье было больше, а головных болей меньше. На самом деле Пуруша вовсе не мал, скорее огромен, а судьба его величественна, но трагична. Пуруша — это первочеловек индуистской космологии. Очевидно, мысль о единстве мира волновала не только сограждан Платона. Древние индусы тоже представляли его целостным, но не в виде сферы, а как огромного человека. Боги расчленили колоссальное тело, используя фрагменты для строительства различных частей Вселенной. По сути, Пуруша стал первой жертвой, принесенной во имя победы космоса над хаосом. Кстати, представление индуистов, что жертва — неизбежная плата за порядок и гармонию, а также за прочность выстроенного, в той или иной мере разделяют и многие другие народы. Страшные легенды, повествующие о том, что перед началом строительства в фундаментах был замурован живой человек, что основание здания полито человеческой кровью, а талантливый зодчий по завершении работы был лишен руки или зрения, благодаря чему эти постройки и сохранились до сегодняшнего дня и могут в целости предстать перед экскурсантами, опираются все на то же архетипическое представление о неизбежности жертвы в зодчестве.

В мандале Пурушу обычно располагают сидящим с поджатыми ногами, головой на северо-восток. Поле расчерчивается на квадраты — 64 (8 × 8) для храмового зодчества или 81 (9 × 9) для гражданского строительства. Таким образом, любая часть тела первочеловека оказывается в собственной ячейке или в группе ячеек. Ответственным за каждый фрагмент назначается определенный бог или дух, в зависимости от того, что он удерживал во время жертвоприношения. Например, центральные квадраты, область сердца, отданы Брахме, зона желудка — Митре. Ячейки, обращенные к сторонам света, также поручались важным божествам: восточная — Индре, юго-восточная — Агни, южная — Яме, юго-западная — Ниррити, западная — Варуне, северо-западная — Вайю, северная — Кубере, северо-восточная, та, на которую приходилась голова Пуруши, — Ишане. Понятно, что кладовую в доме следует строить в квадрате, посвященном хранителю богатства Кубере, а хранилище воды (сегодня это, наверное, санузел) — у владыки вод Варуны.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Когда Пурушу расчленили,  
На сколько частей разделили его?  
Что его рот, что руки,  
Что бедра, что ноги называются?

Его рот стал брахманом,  
(Его) руки сделались раджанья,  
(То,) что бедра его, — это вайшья,  
Из ног родился шудра.

Луна из (его) духа рождена,  
Из глаза солнце родилось.  
Из уст — Индра и Агни.  
Из дыхания родился ветер.

Из пупа возникло воздушное пространство,  
Из головы развилось небо,  
Из ног — земля, стороны света — из уха.  
Так они устроили миры.

Ригведа X, 90: 11–14 (пер. Т.Я. Елизаренковой)

Цит. по: <http://inditrip.net/purusha-sukta/> (последнее обращение 27 августа 2014).

Входные ворота шиваистского храмового комплекса соответствуют ступням лежащей человеческой фигуры.



Фотография:  
*Bernard Gagnon*

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brihadeeswarar\\_Temple\\_02.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brihadeeswarar_Temple_02.jpg) (последнее обращение 31 марта 2015).

© 2006 Bernard Gagnon /  
Wikimedia Commons /  
CC BY-SA 3.0

*Рис. 6.22. Гопурам (надвратная башня) храма Брихадешвара. Строительство закончено к 1010 г. Танджавур, штат Тамилнад, Индия*

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

В квадрат мандалы Пуруше приходится втискиваться по диагонали, да еще и поджав ноги. В тело обычного индуистского храма первочеловек символически помещается в значительно более удобной позе — лежа на спине и вытянувшись в полный рост. Храм в Индии не случайно композиционно напоминает католическую базилику. Ведь и там, и там в плане подразумеваются очертания человеческого тела. Главная святыня располагается в месте, где должна быть голова. Обычно это скульптура божества (*мурти*), размещенная в особом святилище — «утробе» храма со сложным для европейского уха названием *гарбхагриха*. Над святилищем возвышается башня — *вимана* с завершением *шикхарой*. По очертанию башни довольно просто определить, к какому из двух основных стилей — северному или южному — относится сооружение. Если к первому, то это почти «модернистский» купол параболических очертаний, хорошо ассоциирующийся с еще одним символизируемым объектом — мировой горой Меру, осью Вселенной, как мы помним. В этом случае термин «шикхара» часто распространяется на всю вертикальную конструкцию. В южном же стиле купола получались пониже, зато увенчивались причудливой главкой, напоминающей навершия православных церквей, особенно украинские «бани». Тогда всю башню скорее назовут виманой. В торсе Пуруши помещались залы для прихожан (*джагамохана*), для ритуальных танцев (*мандана*) и другие помещения схожего назначения. Особенно интересную роль играет высокая надвратная башня на входе в храмовый комплекс — *гопурам*. Можно сказать, это обувь, куда вмещались ступни гиганта. Судя по тому, что в некоторых ансамблях эта постройка значительно выше башни над святилищем, мозоли от обуви не по размеру первочеловеку не грозят.

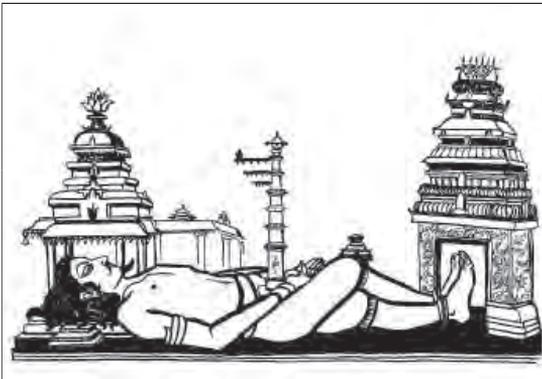


Рисунок: Валерия-София Кавтарадзе

Рис. 6.23. Тело Пуруши как основа композиции индуистского храма. Современное изображение по образцу из древнего трактата

Вообще сопоставление частей здания с устройством человеческого тела было весьма подробным. Свое место находили и нос, и шея, и руки,

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

и гениталии... Более того, доля ассоциаций, возникающих при посещении храма, приходилась и на чувства: эхо было проявлением слуха, цвет — зрения, аромат воскурений — обоняния, а подношения, рис и фрукты — аналогом чувства вкуса.

Ангкор-Ват — место, овеянное романтикой той эпохи, когда на географических картах еще оставались белые пятна. В 1860 г. французский путешественник Анри Муо рассказал европейским читателям о заброшенном в джунглях громадном индуистском храме. Комплекс XII века действительно пришел в запустение спустя три столетия после создания, хотя полностью необитаемым он не оставался никогда. В плане это огромная, окруженная водой мандала, составленная из прямоугольников с единым центром. Можно также утверждать, что Ангкор-Ват — символ мировой горы Меру. Памятник в основном состоит из индуистских сооружений, посвященных богу Вишну, но были там и буддийские части.



*Фотография:  
Екатерина  
Сенчукова*

*Рис. 6.24.  
Храмовый  
комплекс  
Ангкор-Ват.  
1113–1150 гг.  
Камбоджа*

Остается добавить, что зодчие-индуисты (а ими были прекрасно образованные жрецы из высших каст) не уступали своим буддийским коллегам и в отражении более высоких и отвлеченных категорий, нежели анатомическое строение Пуруши. Уже знакомые нам пять основных элементов, составляющих Вселенную, присутствуют в индуистских сакральных постройках в не меньшей степени, чем в ступе. Символически учитывалось, что храм стоит на земле (первый элемент), под ним есть подземные воды (второй элемент), внутри горит ритуальный огонь (третий элемент), а на конструкции веет ветер (четвертый элемент). Наконец, само внутреннее пространство, то самое, противостоящее массе каменного материала, и есть символ пятого элемента — космических просторов,местилищ мистических энергий и ворот в потусторонние миры.

## ИСЛАМ

Если отвлечься от сходства структуры индуистского храма со строением тела Пуруши и посмотреть на него глазами приверженца формального анализа, то, прежде всего, обращают на себя внимание два аспекта.

Во-первых, индуистский храм при взгляде снаружи — это почти сплошная масса, можно сказать, обилие «архитектурной плоти». Достаточно в нем, кстати, и изображений плоти человеческой и человекоподобной. Стены сакральных построек практически полностью закрыты скульптурами. По существу, эта архитектура работает огромным основанием для барельефов и горельефов, где плоти уж точно в избытке, более того, иногда эта плоть еще и занята «плотскими утехами», причем, как правило, в акробатических позициях и невообразимом сочетании мужчин, женщин и ассистирующих им служанок (Камасутра, между прочим, это тоже способ бегства из колеса сансары).

Во-вторых, если присмотреться, индуистская архитектура вовсе не чужда внимания к тектонике, а оформление стоечно-балочных конструкций имеет примерно ту же логическую структуру, что и привыч-

В конце XV века под натиском христианских войск арабы вынужденно покинули территорию Европы. Так закончилась Реконкиста — длительный процесс «отвоевывания» у мусульман Пиренейского полуострова. Однако на землях Испании, особенно в Андалусии, остались замечательные памятники исламской культуры. Альгамбра, резиденция правителей Гранадского эмирата — это крепостное сооружение с огромным дворцово-парковым комплексом внутри. Название происходит от арабского Каср аль-Хамра (Красный замок). Основные сооружения были возведены между 1230 и 1492 гг.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 6.25. Львиный дворик.  
Альгамбра. 1354–1359 гг.  
Гранада, Испания*

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

ный нам классический ордер. Взгляд без труда различит в ней и опоры, и капители, и архитравные балки антаблемента.

Совершенно иначе выглядит архитектура ислама, в том числе и построенная в Индии. Собственно, какого-то единого стиля у последователей пророка Мухаммада нет, потому что очень многие народы, каждый со своим культурным наследием, оказались под властью явленного ему Слова. Но, разумеется, есть у исламского искусства и общие черты, благодаря которым мы легко узнаём его памятники, где бы их ни встретили. Практически вся мусульманская архитектура, за исключением тех случаев, когда она развивалась под прямым влиянием византийских прототипов, избегает даже намек на «плотскость», любых указаний на то, что за зримой поверхностью стены спрятан косный материал — камень, кирпич или бетон. Исламские постройки, разумеется, трехмерны, но и внешние объемы, и границы внутренних пространств как будто образованы плоскими поверхностями, не имеющими толщины, выглядят просто причудливым орнаментом или священными письменами, безукоризненно нанесенными на тончайшие грани бестелесных кристаллов. Более всего это похоже на идеальные построения в геометрии, где точка не имеет диаметра, а плоскость — объема.

В то же время исламское зодчество чувствует себя свободным от тектонической логики, законам которой в той или иной мере подчиняются как христианские архитекторы, так и индуисты и строители-буддисты. Несомые части здесь «невесомы», ни на что не давят, в силу чего и несущим незачем демонстрировать свою мощь: где нет массы, там нет и веса.



В мусульманской архитектуре стена — только плоскость, дематериализованная художественными средствами.

*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 6.26. Львиный дворик. Альгамбра. 1354–1359 гг. Гранада, Испания*

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

Разумеется, все это не случайно. Несомненно, искусство ислама выглядело бы иначе, если бы Бог выбрал пророка, владеющего другим языком. Исторически арабы были кочевниками. Не только скотоводство, но и занятие торговлей в те времена подразумевало долгие путешествия: купил товар на одном краю пустыни, навьючил на верблюдов и спустя недели трудного пути прибыльно продал оптом или в розницу на другом берегу песчаного моря. Непостоянство и подвижность кочевого образа жизни наложили особый отпечаток на мировосприятие и, как следствие, на язык арабов. Если оседлые народы мыслят прежде всего объектами, то у этноса, о котором идет речь, на первом месте оказались действия, поэтому большинство слов арабского языка происходит не от существительных, а от глагольных корней, при этом звуковой образ слова доминирует над визуальным. Сложился своего рода «лексический конструктор» из согласных, чаще всего трех, применение которых в разных сочетаниях может образовывать как родственные, так и противоположные по смыслу слова. Например, корень РХМ (мы можем легко расслышать его в знаменитой молитвенной формуле «би-сми-Ля́хи-р-рахма́ни-р-рахíм» — «Во имя Бога, Милостивого, Милосердного») означает «быть милосердным», «сжалиться над кем-либо». В то же время корень ХРМ имеет противоположное значение: «запрещать», «делать недоступным». Между прочим, «исконно русское» слово «терем» происходит от того же «харам» («запрет») и подразумевает гарем, запретную женскую половину дома.



Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 6.27. Купол над михрабом. Мечеть (Мескита). 784–987 гг. Кордова, Испания

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Само собой разумеется, что эти особенности языка отразились и на письменности. У большинства народов не только иероглифы, но и буквы фонетического алфавита происходят от схематизированных изображений объектов или действий. У арабов же буквы с самого начала означали только звуки, изображение материального мира за ними не стоит. Это заметно, если просто посмотреть на образцы арабской каллиграфии. Не правда ли, они отдаленно напоминают графики, рисуемые на экранах анализаторами звука, скажем компьютерными аудиостудиями? Например, в надписях, выполненных в стиле куфи, явно подразумевается «опорная» линия горизонтальной оси, а вертикали букв «алиф» и «лам» четко отбивают ритм (не забудем, что смотреть надо справа налево). Конечно, такое письмо может быть только графическим и линейным. Кисть китайских каллиграфов, например, в этом случае никак не подойдет. Трудно применить и изобретение Гутенберга, когда слово составляется из уже готовых стандартных букв. Только перо (калам) может протянуть неразрывную нить-черту через слово, как, в представлении арабов, Верховное перо делает это с судьбой всего сущего, записывая ее в «охранные скрижали».



Образец раннего, кувфического письма времен династии Аббасидов. Буквы, вытянутые справа налево, как будто стремятся передать мелодичность арабской речи.

*Каллиграфия*

*Источник: <http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1930.62>  
(последнее обращение 31 марта 2015).*

*Рис. 6.28. Страница из Корана со стихами 27–28 Суры 48 — «Аль Фатх» («Победа»). Пергамент, чернила, пигмент. Северная Африка или Ближний Восток. VIII–IX века. Галереи Фриера и Саклера. Музеи Смитсоновского института. Коллекция искусства Азии. Вашингтон, США*

Эти на первый взгляд чисто филологические особенности самым непосредственным образом повлияли и на мировоззрение, и на искусство мусульманских народов. Во времена политеизма, пока богов было много, они легко являлись людям. Зевсу для этого, правда, приходилось обращаться то в лебедя, то в золотой дождь. Но более серьезных преград для встречи человека с высшим существом не было. Однако Единого Бога монотеистических религий, в том числе ислама, человеческое сознание вместить никак не может. Конечно, Он всемогущ и способен явиться перед нами, будь на то Его воля. Проблема в том, что мы не в

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

силах ни понять, ни пережить такое Явление во всей полноте, поэтому, щадя нас, Единый Бог показывает нам себя опосредованно. Наиболее универсальный способ, можно сказать, общий для адептов любой религии, подразумевающей существование Творца, — это сотворение мира и население его мыслящими существами, то есть людьми. Мироздание в его единстве и есть Богоявление, а мы для того и созданы, чтобы это осознать.

В суфизме одна из конечных степеней познания обозначается словом «ахадийат» (единство). Одним из пояснений этого состояния служит известный хадис: «Был Я сокрытым сокровищем и возжелал Я быть познанным и потому Я сотворил мир».

*Ш.М. Шукуров. Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 198.*

Однако людям дозволено и самим, через высшие творческие достижения, прикоснуться к священному. Мы уже обсуждали это по отношению к христианской культуре, когда после готической эпохи честь и «функция» теофании (Богоявления) перешли от архитектуры сначала к монументальной, а затем и к станковой живописи. Мусульмане также удостоились Богоявления, но иначе, через Священную Книгу — Коран, — переданную им устами Пророка. При этом текст, произнесенный или написанный, стал для приверженцев ислама единственным дозволенным способом отображения мироздания, то есть Творения. Любое же реалистическое изображение оказывается под запретом. Причина этого не столько в опасении вступить в кощунственное соперничество с Творцом, сколько — и это главное — в другом: Бог абсолютен и любая попытка воспроизвести Его Облик или вид Его Творения оскорбительна, поскольку она, как бы ни был талантлив художник, заведомо несовершенна и уже этим наносит обиду самой сути Божественного. Понятно поэтому, что арабский язык с его абстрагированностью от телесных объектов как никакой другой был достоин того, чтобы стать языком Корана. Кроме того, подобно письму на страницах книги, мир в искусстве ислама прежде всего воплощается на плоскости, в двух измерениях, и из таких же эфемерных плоскостей складываются пространственные кристаллы архитектурных произведений.

Помимо книг Корана единственным рукотворным объектом, обязательным для поклонения со стороны мусульман, является храм Каабы. Все остальные сооружения, как и другие произведения искусства, лишь помогают молитве, организовывая специальное пространство и создавая соответствующий настрой. Однако святынями в обычном понима-

нии они не являются. У мусульман нет ни идолов, ни икон, ни чудотворных мощей (иногда, правда, почитаются гробницы святых, но это скорее проявление уважения к памяти праведников, чем ожидание небесного заступничества).

Отсутствие идеи «особенной» святости того или иного здания, по крайней мере в той степени, как это принято у христиан, освобождает и от специальных стиливых различий между жилыми зданиями и местами молитвы — схожий декор допустимо использовать и в мечети, и, скажем, в гареме. В некоторых странах, например в Египте, это сделало возможным формирование особого типа градостроительного комплекса — *кулийе*, единых ансамблей, одновременно включающих и мечеть, и школу, и больницу, и общежитие дервишей.

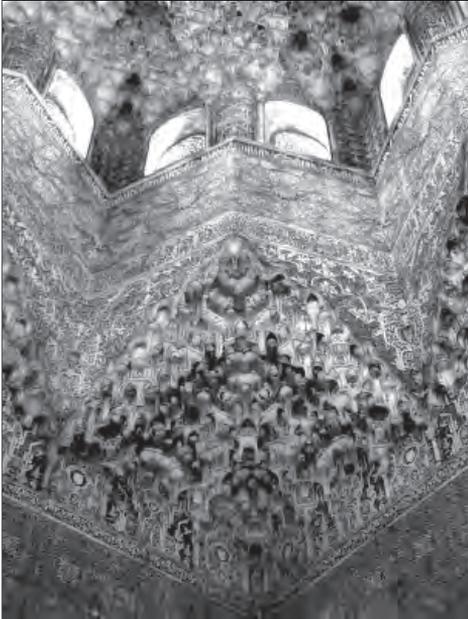
Однако как передать мысль о единстве Вселенной, то есть свидетельстве того, что мир создан одним Творцом, если этот мир запрещено изображать? В данном случае на помощь исламским, прежде всего арабским, творцам пришло культурное наследие предков, кочевников и скотоводов. Два ремесленных умения, знакомых прежде всего кочевым народам, легли (осознанно или подсознательно) в основу одной из главных отличительных черт исламского искусства — стремления к украшению поверхностей причудливыми орнаментами.

Во-первых, это ковроткачество. Украшение ковра, особенно простого ковра кочевников, используемого как пол, стены и потолок легковозводимых шатров и палаток, по природе своей плоскостно и симметрично. Изделие, поверхность которого «проваливается» в перспективу реалистического изображения, — извращение, лишь в малой степени прощительное в поздних европейских гобеленах. Используемый по назначению ковер — это граница между внутренним защищенным пространством жилища и стихией внешнего мира, между уютом (пусть временного, но пристанища) и голой степной землей. Ковру поэтому пристало быть плоским не только физически, но и орнаментально.

Во-вторых, это искусство плетения кож: ремешки и плетки, пояса и лошадиная упряжь... Тысячелетиями упражнялись скотоводы в мастерстве вязания узелков, косичек и плоских декоративных накладок из кожаных ленточек.

Именно эти умения помогли в создании восхитительно сложных орнаментов, сплошь, почти без просветов, покрывающих стены исламских построек. Вообще-то мы, европейцы, обычно неправильно смотрим на подобный декор, когда, любуясь им, стараемся охватить взглядом и вместить в сознание всю композицию сразу, получить целостное впечатление. На самом деле нужно не торопясь и со вкусом следить за бесконечным путешествием каждой ленты или каждого украшенного листьями ростка. Так, не отрывая глаз от череды переплетений, охватывающих

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима



Мукарнас — это сталактитоподобные шестигранные ниши, «дематериализующие» конструкции и создающие особую светоносную среду. Согласно легенде, зал в комплексе Альгамбра, где так удачно применены эти популярные архитектурные элементы, стал называться залом Абенсеррахов после того, как по приказу властителя сразу 37 представителей этого знатного рода были убиты в нем во время праздника.

*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 6.29. Зал Абенсеррахов. Альгамбра. Основные сооружения: 1230–1492 гг. Гранада, Испания*

всю декорированную поверхность и «сшивающих» в единое целое все произведение, даже грандиозную постройку, мы, по существу, видим идеальную иллюстрацию к теории Платона о Едином, о мироздании, пронизанном неразрывными нитями замысла Творца.

Нужно сказать, что при всем бесконечном разнообразии мир исламского орнамента можно разделить на две основные группы. В первую войдут мотивы чисто геометрические, в создании которых, какими бы сложными они ни казались, принимают участие самые простые инструменты, знакомые каждому школьнику, — циркуль и линейка. Во вторую — те, что называются растительными, то есть бесконечные переплетения лианоподобных ветвей с листьями и цветами любых форм, размеров и биологических видов. Этот второй тип, часто встречающийся и в европейском искусстве, называется арабской, что прямо указывает на его исторические корни.

Аллах красив и любит красоту.

Изречение пророка Мухаммада (хадис), по «Сахиху» Муслима

Наверное, стилевая двойственность орнаментальных мотивов как-то связана и еще с одной важной темой — образом рая в искусстве. Мусульман, как и любых других представителей авраамических религий,

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

не слишком прельщает перспектива раствориться в нирване. И хотя запрет на реалистические изображения (впрочем, в отличие от суннитов, не столь строго соблюдаемый шиитами) не дает возможность наглядно показать, как им видится вечное блаженство, те же орнаменты позволяют сделать следующие выводы. Прежде всего, последователей Пророка не привлекает идея Града небесного. Странникам пустыни рай представлялся прекрасным садом, омываемым прохладными водами и изобилующим изящными растениями, в тени которых праведника готовы встретить красавицы-гурии. Однако нечто свойственное архитектуре в образе мусульманского рая все же присутствует. Несмотря на родство с миром дикой природы, райский сад непременно прозрачен и нежен, буйству дикорастущей зелени он всегда предпочтет уравновешенную гармонию. В нем парадоксально сочетаются два первообраза: вольность растения и четкость кристалла. Отсюда в исламском искусстве тяга к линиям тонким и четким, как острая грань драгоценного камня, отсюда же и предпочтение мусульманскими каллиграфами тростникового пера — калама — мягкой и трепетной кисти. Эстетика арабски поэтому отдает должное и органике, и архитектуре, а гибкие ветви и скромные соцветия орнаментов всегда соответствуют вельфлиновской категории «ясность», позволяя одним взглядом постичь логику сложной композиции.

Разумеется, традиции мусульманского искусства исходят не только из арабского наследия. Каждый из принявших ислам народов вплел свои



Мечеть Вазир Хана строилась во время правления императора династии Великих Моголов Шах-Джахана, по приказу которого был создан и знаменитый Тадж-Махал. Ниша перекрыта характерной для исламской архитектуры килевидной аркой. Шрифт надписи демонстрирует отход от арабских канонов под персидским и тюркским влиянием.

Фотография: *Diaa Abdelmoneim*

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabic\\_Calligraphy\\_at\\_Wazir\\_Khan\\_Mosque-corrected.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabic_Calligraphy_at_Wazir_Khan_Mosque-corrected.jpg) (последнее обращение 31 марта 2015).

© 2006 Diaa Abdelmoneim / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 6.30. Мечеть Вазир Хана. 1634–1635 гг. Лахор, Пакистан

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

нити в общую основу этого пестрого «ковра». Например, персы наложили на ригоризм соплеменников Мухаммада восточную негу и утонченные представления о высшем блаженстве. На Востоке говорят, что арабский — это язык Бога, а фарси (персидский) — язык рая. Именно в персидских миниатюрах и в священных текстах, исполненных иранскими каллиграфами, растительные орнаменты окончательно уходят от сухого геометризма и, кажется, своим изощренным совершенством готовы соперничать с небесными прототипами. Стоит отметить и специфический вклад персов в историю архитектуры. Поскольку в Средние века иранские зодчие пользовались только кирпичом и, следовательно, стоечно-балочные конструкции ими не применялись, мастерство в сооружении арок, сводов, куполов и их замысловатых сочетаний получило в это время колоссальный стимул к развитию.

Хорошо известно, что исламская архитектура создала великое множество сводчатых форм, которые, несомненно, существовали уже в омейядской архитектуре и две из которых наиболее типичны. Это подковообразная арка, полнее всего выраженная в искусстве Магриба, и арка «килевидная» — типичный пример персидского искусства. Обе они сочетают в себе два качества: статического покоя и восходящей легкости. Персидская арка и благородна, и легка; она вырастает почти без усилия, подобно тихому, укрытому от ветра пламени лампы. И, напротив, арка магрибская поражает широтой размаха: нередко он сдерживается прямоугольным каркасом для того, чтобы создать синтез стабильности и изобильной полноты.

*Титус Буркхардт. Искусство ислама. Язык и значение.*  
Таганрог: Ирби, 2009. С. 41.

Народы с тюркской и монгольской кровью и их сочетаниями также поучаствовали в приумножении форм искусства ислама. Например, если обратиться к каллиграфии, присутствующей в том числе и на стенах архитектурных сооружений, то можно заметить не только образцы, выстроенные вдоль виртуальной горизонтальной линии. Часто священные тексты вписаны в медальоны замысловатых форм, напоминающие округлые языки пламени. Это влияние другой орнаментальной культуры, пришедшей из Центральной Азии, из Индии и с Тибетских гор.

Тюркские племена, окончательно завоевав Византию и превратив Константинополь в Стамбул, приступили, как только обжились на новом месте, к строительству мечетей на ранее христианских территориях. Однако вместо того, чтобы следовать традиционным арабским образ-

Архитекторы в христианских странах могли считать себя более передовыми и затмившими мусульман в технических познаниях, ибо мусульмане не преуспели в создании чего-либо, подобного куполу Айя-Софии. Итак, столкнувшись с неодолимой трудностью, автор этих строк был ранен в самое сердце. И все же, с Божьей помощью и благодаря покровительству Владыки, я достиг цели в конструировании для мечети султана Селима купола, превзошедшего купол Айя-Софии на четыре локтя в ширину и шесть локтей в высоту.

*Мимар Синан. Воспоминания*

Цит. по: Буркхардт Титус. Искусство ислама. Язык и значение. Таганрог: Ирби, 2009. С. 215.



*Миниатюра: Seyyid Hüseyin Lokman*

*Источник: Kuban D. Sinan // The Great Ottoman Turkish Civilisation / Çiçek K. et al. (eds). Vol. IV. Culture and Arts. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2000. P. 450.*

*Рис. 6.31. Архитектор Мимар Синан (вероятно, слева изображен именно он) руководит постройкой гробницы Сулеймана I Великого. Иллюстрация Сейида Локмана к «Хроникам Султана Сулеймана» («Зафернама»). 1579 г.*

цам, в основном «стелющимся» по земле и не стремящимся в небо, создали новый тип «места земных поклонов», подражающий уже хорошо знакомому нам храму Святой Софии, но приспособленный под нужды мусульманского культа. Напомним, что со времен, когда пророк Мухаммад, находясь в «эмиграции» в Медине, использовал двор, куда выходили жилища его семьи, для коллективной молитвы, всякая мечеть должна включать несколько обязательных элементов. Это, прежде всего, крытое, затененное пространство (первоначально, в мечети Пророка, простой навес), одна из стен которого (стена Киблы) обращена в сторону Мекки. В центре такой стены располагается сакральная ниша — михраб (когда-то в этом месте могла быть просто дверь). Символически она обозначает и «пещеру мира», и нишу для лампы, несущую свет, но не простой, а Божественного откровения. В соборных мечетях рядом с михрабом располагается *минбар* — нечто среднее между тронном

VI. Иные языки архитектуры. Книга шестая, из которой видно, что мудрость Востока не так уж и не постижима

(иногда под балдахинном) и лестницей из нескольких ступеней. Когда-то сам Пророк ввел обычай проповедовать, сидя на ступенях небольшой лестницы, как если бы сегодня кто-то из нас во время беседы присел на стремянку. С этим событием, кстати, связана трогательная история, касающаяся одной архитектурной детали. До того как начать использовать лесенку, Пророк, по обычаю пастухов-скотоводов, выступал, опираясь на посох, сделанный из пальмового дерева. Позже, оказавшись не нужным хозяину, посох затосковал и, в утешение, был замурован в одну из колонн мединской мечети, где, как считают, находится и поныне, почитаемый благочестивыми паломниками. Так родилось известное выражение «тоскующая по Пророку пальма».

Видимая сверху, община верующих в молитве принимает форму птицы с распростертыми крыльями. Голова птицы — направляющий молитву имам. Первые ряды за ним благодаря широте своего размаха — ибо позиция молящихся сразу же за имамом выражает известную заслугу перед Богом — напоминают оперение птичьих крыльев, чьи контуры постепенно вытягиваются в сторону хвоста, образованного вновь прибывшими и теснящимися вдоль оси михраба.

*Титус Буркхардт. Искусство ислама... С. 154.*

Мы помним, как, войдя в только что построенный величественный храм, император Юстиниан воскликнул: «Соломон, я превзошел тебя!» Теперь, после падения христианского Константинополя, настало время уже турецким архитекторам соперничать со строителями Святой Со-



*Фотография:  
Jorge Láscar*

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/jlascar/8393803091>  
(последнее обращение  
31 марта 2015).*

*© 2012 Jorge Láscar /flickr/  
CC-BY-2.0 / Desaturated  
from original*

*Рис. 6.32. Мечеть  
Сулеймание.  
Стамбул, Турция.  
Архитектор Мимар  
Синан. 1550–1557 гг.*

АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

фии. Одновременно они предприняли попытки добавить в ансамбль обязательные для мечети элементы. Основное здание очевидно брало на себя роль *зуллы* — затененного пространства, поэтому оставалось пристроить к нему галереи внутреннего двора с колодцами для ритуальных омовений и окружить *минаретами*. В древности, когда минаретов еще не было, их функции выполняли обычные возвышения: близлежащие скалы или крыши высоких домов, откуда муэдзин мог сзывать прихожан на молитву. Позже появились башни разных форм и пропорций. Турецкие минареты — стройные и заостренные, как хорошо заточенные карандаши — добавили новый смысл византийским куполам стамбульских мечетей. Страстность обращенной в небо молитвы гармонично сочетается с достойной покорностью Божьей воле, выражаемой совершенными объемами огромных куполов.

## VII. Эпохи и стили

Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

**Б**ольшие реки всегда внушают уважение. В их плавном течении, в необоримой силе могучей стихии присутствует что-то эпическое, наводящее на размышления о великом и вечном. К водным потокам обращаются в поисках лестных сравнений. Наша жизнь подобна течению широкой реки, это подтвердит любой мудрец, сидит ли он на лotosовом троне или в уютном вольтеровском кресле. И культура — часть жизни — существует тоже как река, иногда бурная, иногда спокойная, уже многие тысячелетия спускающаяся с верховьев древнего мира в долину цивилизации. В ней множество струй: литература и искусство, языки и мода, правила поведения и нормы морали. Конечно же, архитектура тоже находит место в этом широком русле.

Живительные воды подолгу текут по прямой, но рано или поздно меняют направление. Путь культуры извилист, и это на руку исследователям. Гораздо удобнее иметь дело с историей, в том числе и с историей культуры, когда она разделена на отдельные отрезки. Периоды относительно прямолинейного развития, от поворота до поворота, становятся объектами специального изучения. В искусствоведении их называют по-разному: эпохи, манеры, стили. Большинство из них имеют собственное имя, что помогает нам ориентироваться в безбрежном материале.

Стиль, как его ни называй, загадочная вещь. Всякий культурный человек чувствует, что этот феномен действительно существует, что можно, даже не будучи искусствоведом, понять, какое произведение искусства старше, а какое — моложе, что относится к Средним векам, а что — к современности. Даже тексты, лаконичные или велеречивые, сравнительно легко распределяются на хронологических полочках, и вряд ли кто-то поверит, что отрывок из Сервантеса — это фрагмент древнегреческой комедии. Однако попытки специалистов создать теорию стиля, объяснить механизм его формирования до сих пор не приводили к значимым результатам. Чаще всего получаются не слишком убедительные словесные формулы, наукообразные внешне, но небогатые содержанием, как, например, официальная советская: «Стиль — это исторически сложившаяся устойчивая общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством идейного

общественно-исторического содержания» (Философский словарь. М.: Политиздат, 1981. С. 445).

В чем точно сходятся все теоретики, так это в том, что изначально слово «стиль» (στυλος) означало заостренную с одного конца и уплощенную с другого металлическую или костяную палочку, которой можно либо писать, либо стирать написанное на вошеной дощечке. По остальным же вопросам прийти к согласию не удастся. Причина, возможно, кроется в том, что у художественного результата, который мы именуем стилем, могут быть слишком несхожие предпосылки. Во-первых, один и тот же стиль часто складывается под одновременным воздействием сущностно разных событий. Мы уже видели, например, что рождение готики объясняется и появлением новых конструктивных решений, и обращением к старым философским системам, причем глупо спорить о том, что важнее. Во-вторых, «общность образной системы» формировалась совершенно по-разному в разные исторические эпохи, и вряд ли художественное единство афинского акрополя адекватно стилевому единству парижских построек второй половины XVIII века, хотя их формы достаточно похожи. Греки просто строили, как умели; французам же приходилось сначала оправдывать, в том числе в теоретических трактатах, правомерность подражания античным образцам.

Впрочем, что-то общее, универсальное для всех эпох и независимое от человеческой воли, в истории стилей все-таки существует. Например, тот факт, что никакой стиль не вечен, выглядит неизбежным с точки зрения такой, казалось бы, далекой от искусствознания научной дисциплины, как теория информации. Ведь, согласно этой науке, новое знание несет только то сообщение, которое мы не можем предвидеть. Пока стиль свеж, пока не забылось, на смену каким формам пришли новаторские находки, творчество имеет смысл. Но если вы как архитектор собираетесь следовать эстетике, господствующей уже не первое столетие, то не следует рассчитывать на покорение публики и ее восторг. По существу, тот же механизм в значительной степени движет и модой. Коко Шанель совершила революцию, отказавшись от ношения корсета. Неудобного приспособления не стало там, где всякий ожидал его найти, и это повергло в шок цивилизованное общество. Однако трудно полагать, что и сегодня мужчина посчитает отсутствие этой детали туалета на своей спутнице важным сообщением, например информацией о ее приверженности борьбе за женское равноправие. (Очевидно, именно законы этой теории вынуждают женщин каждый год придумывать, что именно в новом сезоне мужчины не найдут на привычном месте.)

Еще одним обстоятельством, роднящим любые эпохи и стили, является то, что формы произведений, безотносительно к тому, что они значат

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

или изображают, живут собственной жизнью. Об этом даже есть специальная книга, она так и называется: «Жизнь форм», в 1934 г. ее написал Анри Фосийон (1881–1943), известный французский искусствовед (см.: *Focillon H. Vie des Formes. Paris: PUF, 1934*). Действительно, в мире искусства что-то всегда происходит само по себе, независимо от воли людей. Например, тяга к просторной, ничем не прикрытой глади стены, к которой лишь кое-где крепятся декоративные детали, характерная для архитектуры ампира, всего через несколько десятилетий сменяется необъяснимым ужасом перед незаполненными плоскостями. Есть и специальный термин с психиатрическим привкусом: *лат. horror vacui* — боязнь пустоты. Почему-то во второй половине XIX века видеть голую стену казалось столь же неприличным, как и голое тело. Даже в стилизациях под классицизм свободные от ордерного декора участки поверхности тщательно прикрывались изображением крупной кладки и руста. А уж если имитировались барокко или рококо, то все, что не занято окнами, заботливо украшалось «пенной» из цветочков, ракушек, пухлых путти и эльфоподобных наяд.

История — бесконечный поток. Но наше интеллектуальное самосохранение требует, чтобы мы упорядочивали безграничность происходящего согласно небольшому числу руководящих категорий.

Г. Вёльфлин. Основные понятия истории искусств.  
Проблема эволюции стиля в новом искусстве.  
М.: ООО «Издательство В. Шевчук», 2009. С. 267.

В нашей книге мы исходим из положения, что названия стилей — это просто профессиональный язык, помогающий посвященным понимать друг друга. Такие названия лишь удобный инструмент в работе над периодизацией, своего рода лоция большой исторической реки, помогающая исследователям не теряться на ее просторах и объяснять другим, чем, собственно, они занимаются, где находятся, к какому берегу готовы пристать в своих изысканиях и что им видится в туманной дали.

Всю мировую историю, как и культуру, можно, прежде всего, разделить на несколько крупных эпох. Это Древний мир, Античность, Средние века, Новое время и Современность, она же — Новейшее время. Разумеется, это очень условная схема. Во-первых, возможны варианты. Марксисты вообще предпочитают оперировать понятием «общественно-экономическая формация»: первобытно-общинный строй, рабовладельческий строй, феодализм, капитализм и, наконец, коммунизм, первой стадией которого является социализм. В принципе такое деление эпох соответствует традиционной схеме, правда, с существенными хронологически-

ми нестыковками. Во-вторых, это, безусловно, точка зрения европейцев. Истории Индии или Китая, к примеру, втискиваются в нее с огромной долей условности. Говоря об истории стилей, мы негласно подразумеваем поэтому, что речь идет только о европейском искусстве.

## ЧАСТЬ I АНТИЧНОСТЬ

### *Древняя Греция*

На латыни *antiquitas* — древность. Однако не всякую древность называют Античностью. Только древние греки и римляне сумели оставить нам такой богатый и совершенный комплекс политических и культурных традиций, что и сегодня человеческая цивилизация движется по заданному ими вектору. Античность — начальная точка, старт всего лучшего, что было создано Европой за тысячелетия ее существования, поэтому историю европейского искусства принято отсчитывать именно отсюда, правда, с существенной оговоркой.

Древняя Греция, ассоциирующаяся с Солоном и Периклом, Пифагором и Архимедом, с мудростью афинян и доблестью спартанцев, возникла не на пустом месте. Как часто бывает в истории, в тени выдающейся эпохи оказывается эпоха-предтеча, за несколько веков до этого предугадавшая пути культурного развития. В данном случае перед основным повествованием необходимо упомянуть о «протоантичности» — о так называемой эгейской цивилизации, следы которой находят как на средиземноморских островах, так и на самом Балканском полуострове. Историков архитектуры прежде всего интересуют самые знаменитые из этих древних государств, оставивших значительные памятники строительного искусства.

Около 2700 г. до н.э., примерно тогда же, когда египтяне задумались о строительстве пирамид, на острове Крит начал свою деятельность царь Минос. Сначала, не без помощи богов и прекрасного, вышедшего из моря быка, он получил власть, а затем построил несколько дворцов, с планами настолько сложными, что и сегодня они в большей степени ассоциируются с головоломкой, чем с жилищем монарха. Известно и имя придворного архитектора Миноса: им был тот самый Дедал, что создал крылья, поднявшие к Солнцу и погубившие безрассудного Икара. В один из дворцовых лабиринтов, сооруженных талантливым механиком и строителем, был заключен быкоголовый Минотавр — плод скандальной страсти супруги Миноса к бычьему племени. Долгое время следы этой цивилизации, окончательно прекратившей свое существование

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Если слегка прикрыть грудь, то даму, одетую по моде, принятой в Кносском дворце в XVII веке до Рождества Христова, вполне могли бы принять при королевском дворе и в XVII веке нашей эры. Ну а змей, которых она держит в руках, и сегодня можно далеко не убирать.



Фотография: GeorgeGroutas

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snake\\_Goddess\\_-\\_Heraklion\\_Achaeological\\_Museum\\_retouched.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Snake_Goddess_-_Heraklion_Achaeological_Museum_retouched.jpg) (последнее обращение 6 марта 2015).

© 2008 GeorgeGroutas / Wikimedia Commons / CC BY 2.0

Рис. 7.1.1. Богиня со змеями. Ок. 1600 г. до н.э. Археологический музей, Ираклион, остров Крит. Греция

в 1450 г. до н.э., сохранялись лишь в красочных мифах, однако в начале XX века знаменитый английский археолог Артур Эванс начал раскопки, нашел постройки и множество художественных произведений и, заодно, провел «реконструкцию» одного из критских дворцов — Кносского. Собственно, руины своеобразной стоечно-балочной конструкции, с дорическими капителями и сужающимся к основанию телом колонны, которые сегодня видят туристы, отчасти только плод воображения романтически настроенного ученого.



Точка зрения археолога Артура Эванса на то, как выглядел Кносский дворец, представлена в данной реконструкции.

Фотография: Сергей Красильников

Рис. 7.1.2. Кносский дворец. 1700–1450 гг. до н.э. Ираклион, остров Крит. Греция

Другой выдающийся и не менее харизматичный археолог той поры Генрих Шлиман нашел на материке, вблизи Афин, следы еще одной древней цивилизации. Она долгое время сосуществовала с критской, многое у нее заимствовала, а потом ее же завоевала. Шлиман, правда, искал не

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ее, а Трою (и нашел впоследствии), но, проводя раскопки в 90 километрах от Афин, близ деревеньки Микинес, обнаружил дворцы и гробницы Микен, одного из центров цивилизации, так и названной — Микенская. Судя по всему, именно эта культура подарила Гомеру сюжеты, а археологам оставила циклопическую кладку цитаделей, дворцы с внутренними дворами и регулярными планами, ложные арки и своды, в том числе в толосах — знаменитых купольных гробницах.

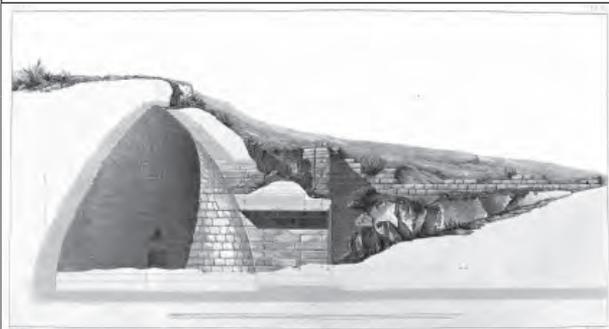


*Гравюра: B. R. P. et T. (Abel Blouet, Amable Ravoisié, Achille Poirot et Felix Trezel)*

*Источник: Expedition scientifique de Morée: ordonnée par le Gouvernement Français; Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Péloponèse, des Cyclades et de l'Attique: 3 vols. Vol. 2 / Blouet A., Ravoisié A. (réds). Paris: Didot, 1833. Pl. 65.*

**Рис. 7.1.3.** Так называемые Львиные ворота — вход в Микенский акрополь. Середина XIII века до н.э. Деревня Микинес близ Афин, Греция. Гравюра

Образец подкурганного захоронения с ложным сводом. По старым книгам памятник известен как «гробница Агамемнона».



*Гравюра: Amable Ravoisié*

*Источник: Expedition scientifique de Morée: ordonnée par le Gouvernement Français; Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Péloponèse, des Cyclades et de l'Attique: 3 vols. Vol. 2 / Blouet A., Ravoisié A. (réds). Paris: Didot, 1833. Pl. 66.*

**Рис. 7.1.4.** Гробница Атрея. Микены. Ок. 1250 г. до н.э. Деревня Микинес близ Афин, Греция. Гравюра

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Расцвет Микен и соседних с ним городов (Афины, Тиринф, Пилос) пришелся на XVII–XIII века до н.э. Затем уже знакомые нам племена дорийцев обрушили полуостров в греческие Темные века. С точки зрения истории архитектуры, эта эпоха вполне заслуживает такого названия, так как никакие выдающиеся сооружения тех времен не сохранились, скорее всего, они никогда и не существовали. Не стоит, впрочем, забывать, что именно тогда родились «Илиада» и «Одиссея», а чуть позже неизвестные гончары создали неподражаемую керамику геометрического стиля. В VII веке до н.э. Темные века наконец завершились, а очередные мигранты и завоеватели, как и положено, цивилизовались. Стали возникать большие города, кое-где от царских режимов перешли к полисной демократии. Фалес Милетский заложил традиции великих философских школ; появились и были зафиксированы письменно законы, ими руководствовались суды присяжных; литераторы сочиняли, а архитекторы искали лучшие ордерные пропорции. Так начиналось великое время, плодами свершений которого мы пользуемся и сегодня.

Геометрический стиль. Века «темные», строительства в камне нет, но искусство керамики великолепно. Ваза, выполненная в стиле поздней геометрики, изображает похоронную процессию, что соответствует функциональному назначению сосуда: такие кратеры использовались как надгробные памятники. Лучшие образцы найдены на кладбище у Дипилонских ворот, там, где хоронили представителей знатных афинских родов. Предполагается, что почти все вазы были созданы одним мастером. История не сохранила имя автора этих шедевров, поэтому в науке принято пользоваться термином «мастерская Хиршфельда» — по имени археолога Густава Хиршфельда (1847–1897), открывшего и описавшего данный художественный феномен.



Фотография: *Eve Andersson*

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA\\_HirschfeldPainter.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NAMA_HirschfeldPainter.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).

© 2008 Eve Andersson / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.1.5. Кратер Хиршфельда из Дипилона.  
Керамика. 750–735 гг. до н.э.  
Национальный археологический музей, Афины

Эпоха Античности делится не только на греческую и римскую части. Культура Древней Греции дала искусствоведам повод к созданию теорий, похожих на биологические. Появились предположения, что всякий стиль рождается, живет и умирает, подобно живому существу. Историки стали выделять времена «детства», несовершенства в мастерстве. За ними, очевидно, следовал «высокий», «зрелый» период. Ну, а закончиться все должно было утонченным эстетским увяданием, не дряблой, но умудренной старостью, а чем-то вроде золотой осени, поры печальной, однако красивой и трагически величественной.

...В истории, так же как и в природе, умирание и зарождение извечно следуют друг за другом. Старые формы культуры умирают в то же самое время и на той же почве, где новое находит пищу для роста.

*Й. Хёйзинга. Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. С. 5.*

В роли детства античной Греции оказалась культура архаики. Зрелость — это, естественно, высокая классика, а осень — эллинизм. (Есть, правда, точка зрения, что классика бывает высокой и поздней, а эллинизм вообще живет сам по себе.)

Архаика в архитектуре — это, прежде всего, выражение мощи, прочности и устойчивости, явно преобладающее над более поздними идеалами гармонии и меры, не говоря уже о стройности. Храмы VII–VI веков до н.э. как будто придавлены к земле собственным весом. Коренастые колонны раздуваются так, словно их контуры прорисовывал бондарь. Они заметно расширяются книзу, венчаются эхинами, плоскими, но широкими, с диаметром вдвое большим, чем диаметр тела колонны. На всю эту мощь вертикальных конструкций грузится тяжесть антаблемента, тоже отнюдь не изящного.

Вообще, ощущение от архаической архитектуры греков сродни впечатлениям от храмов древнего Пскова. Те же плавные кривые, та же непоколебимая устойчивость, буквально опора на землю, почти биологическое «вырастание» из нее. (Неудивительно, что интерес к обеим эпохам — и к родной «изначальной» Руси, и к далекой доклассической Греции — проявился у русских художников во времена внутреннего слома, упадка, конца века, воспринятого как Конец веков, как это было, например, у Николая Рериха, Леона Бакста, Ивана Билибина.) В архаике своя романтика — близость к первоосновам бытия, к неукротенным стихиям, к первоначальным истинам и подлинным страстям, к крови и почве, ко всему, что не испорчено и не искажено изнеженной цивилизацией.

Хотя архитектура и называется — вполне по праву — матерью искусств и характеристики стилей яснее всего определяются именно на ее

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Так называемый Первый храм Геры в древнегреческой колонии Посидонии — очень редкий случай, когда на фасаде было установлено нечетное количество колонн. Впрочем, возможно, что это здание вообще было устроено иначе, чем обычные храмы.



Фотография: NorbertNagel

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hera\\_temple\\_I\\_-\\_Paestum\\_-\\_Poseidonia\\_-\\_July\\_13th\\_2013\\_-\\_03.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hera_temple_I_-_Paestum_-_Poseidonia_-_July_13th_2013_-_03.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).

© 2013 NorbertNagel / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.1.6. Первый храм Геры. Примерно 550 г. до н.э.  
Греческая колония Пестум близ Салерно, Италия

материале, отличия раннего периода от высокой классики, а самой классики от эллинизма проще увидеть в скульптуре. Прежде всего, легко заметить, что изображения человеческих фигур, созданные в это время, не столь реалистичны, как произведения классической эпохи. Видно, что мастера не научились еще делать подлинно «круглые» композиции, что им не удастся преодолеть изначальные формы заготовок — каменных призм. Это такой древний «кубизм», когда ваятель, а за ним и зритель «видит» фигуру как будто сквозь грани заготовки: либо спереди, либо сзади, либо справа, либо слева, но не может плавно ее обойти. Отсюда и неестественные позы, обозначающие, но не передающие движение, и «архаические улыбки» — подтянутые уголки рта, отчего кажется, будто



Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 7.1.7. Курсы (Клеобис и Битон).  
Ок. 580 г. до н.э. Археологический музей, Дельфы

персонажам всегда безмятежно хорошо, что бы ни вытворяла с ними судьба и какие бы раны ни получали они в битвах друг с другом.

По сравнению с такими произведениями статуи высокой классики (в том числе уже знакомый нам по первой книге «Дорифор») — это воплощенные идеалы, высшие образцы правильных пропорций и того особенного реализма, который правдиво отражает не подлинную жизнь и настоящие тела с их неизбежным несовершенством, но то, какими они должны быть. Не случайно «Дорифор» несет не только копье, но и звание эталона — «канон Поликлета».

В V–IV веках до н.э. наиболее передовым и гарантированно обеспечивающим общественный прогресс оказалось полисное устройство. Вольные граждане, освобожденные рабами от повседневных забот, правили своим городом с помощью демократических процедур. Получалось не всегда гладко, но — в целом — лучше, чем у других, живущих под властью царей и тиранов. Каждый гражданин старался сделать что-то хорошее для родного города, слава и уважение сограждан были мощнейшим стимулом. Политики придумывали справедливые законы, философы объясняли устройство мира и, попутно, приучали окружающих к логическому мышлению. Драматурги сочиняли духоподъемные пьесы и сатирические комедии, архитекторы строили, скульпторы воплощали телесные идеалы. Впрочем, когда пришла пора, и демократы, и приверженцы жесткой «вертикали власти» объединились и сумели защитить родной полуостров от страшной угрозы — вторжения могущественной персидской державы во главе с Дарием I, строителем Персеполя, и его сыном Ксерксом I. (Оба — потомки Кира II Великого, того самого, который приказал восстановить Иерусалимский храм.)

Вероятно, грекам-демократам, афинянам и союзникам, очень нравилось их политическое устройство, в эффективности которого они не раз могли убедиться. В нем, несмотря на все интриги и острую политическую борьбу, чувствовалась определенная гармония отношений. Все-таки если общество разделено на аристократов и всех остальных, то правовой дисбаланс будет неразрешим и неизбежно приведет к очередному восстанию. А народовластие многие противоречия снимает простым голосованием. Плюс к этому природные богатства (серебряные рудники) считались достоянием всего народа и каждый гражданин Афин имел право на собственную долю. Вера в то, что справедливое равновесие всегда может быть достигнуто, а гармония найдена, что для всего на свете есть правильная мера, стала неотъемлемой чертой сознания этого великого общества. Собственно, Платон в своих трудах о совершенно устроенном мире лишь рассказал ученым языком о том, что и так интуитивно чувствовал любой древний грек.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Так представляли идеальную классическую Грецию романтически настроенные историки рубежа XIX–XX веков.



Чертеж:  
Hector d'Espouy

Источник: *Fragments d'architecture antique d'après les relevés & restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome/ Publiés sous la direction de H. d'Espouy: 2 vols. Vol. 1. Paris: Librairie Générale de l'Architecture et des Arts Décoratifs; Ch. Schmid, 1905. Pl. 1.*

Рис. 7.1.8. Панорама Афинского Акрополя в классическую эпоху. Литография по оригинальному чертежу Гектора Эспуи. Реконструкция конца XIX века

Разумеется, это ощущение отразилось на всем искусстве, в том числе и на облике зданий. Мера и гармония во всем — вот отличительные признаки классической эпохи. («Благородная простота и спокойное величие» — так сформулировал это Иоганн Винкельман, считающийся основателем искусствознания как науки.) Колонны не слишком толстые и не слишком тонкие, не высокие и не низкие, несущие части несут, а несомые весят, но все без надрыва, без «взлетов» к небу и «пригибаний» к земле. Симметрия приветствуется, прежде всего, как знак равновесия, можно сказать, правосудия и справедливости в каждой детали. Ритм спокойный, без нерва; пропорции образцовы, умиротворяют дух и просто приятны глазу. Такая эстетика хороша, когда есть идеалы, когда люди уверены в своей правоте и точно знают, что следует делать. С ней здорово строить совершенные общества или разумно устроенные империи, с ней легко быть героем и даже идти на смерть, ибо это — жертва за Родину или за Правое дело.

Однако когда наступает разочарование или просто осознание того, что старые каноны неприменимы к оказавшемуся более сложным бытию, что мир устроен не настолько ясно и простирается далеко за границы прошлых представлений, возникает потребность в ином искусстве — искусстве ярких эмоций и динамических композиций, гиперболлизированных пропорций и, возможно, просто иронии, взгляда на мир со стороны, без включенности в гущу событий и попыток на них повлиять.

Памятник в честь того, что хор мальчиков, спонсировавшийся богачом и хороначалником Лисикратом, был признан лучшим коллективом из выступивших в театре Диониса в Афинах. Собственно, это монументальная подставка под приз — бронзовый треножник. В зависимости от концепции, которой придерживаются историки искусства, его интерпретирующие, этот образец относят и к поздней классике, и к раннему эллинизму.



Фотография: Tilemahos Efthimiadis

Источник: <https://www.flickr.com/photos/telemah/3210035141/in/photolist-5TEhS8-5TGfZY-5TEgBt-5TEiiX-5TEjTa-5TJDVq-7Tazyx> (последнее обращение 10 апреля 2015).

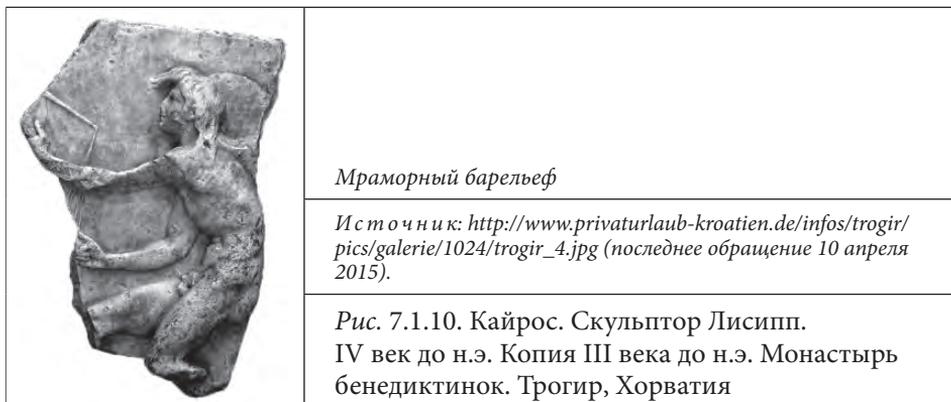
© 2009 Tilemahos Efthimiadis / flickr / CC BY 2.0 / Desaturated and straightened from original

Рис. 7.1.9. Памятник Лисикрата. Афины.  
334 г. до н.э.

Пока в Греции существовало полисное устройство и каждый город-государство соперничал с другими за лидерство, на северо-востоке Балканского полуострова под властью царя Филиппа II возникла новая могущественная держава — Македония. Филипп покорил и тем самым объединил греков, а те пленили его своей культурой. Сыну Филиппа и ученику Аристотеля Александру было суждено покорить множество восточных государств и создать огромную империю. Хотя в целостном виде она просуществовала недолго и после смерти великого полководца распалась на несколько владычеств, культурное влияние античной Эллады веками сохранялось на территориях, по которым прошли его непобедимые фаланги. В искусстве и культуре эти события породили феномен *эллинизма*, или смешения строгих древнегреческих традиций с влияниями Востока, небезразличного к утонченным удовольствиям и склонного к неге и роскоши.

Отличие эллинизма, позднего периода Античности, от классики, как и в случае с архаикой, проще всего показать на примере скульптуры. Если, отдыхая в Хорватии, где-нибудь неподалеку от Сплита, не поленишься и до полудня приехать в соседний Трогир, то в лабиринте улочек можно найти небольшой монастырь. Там, пополняя казну, монахини-бенедиктинки демонстрируют античный барельеф с языческим богом. Это Кайрос — дух счастливого случая. У него длинный чуб и бритый затылок, он несется, как ветер: хватайте его, пока он повернулся к вам

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



лицом, потому что, если упущен момент, его не догнать, а догоните — не за что ухватиться! Если его упустили, пеняйте на себя, больше некого винить за нерасторопность, а может быть, и за предначертания вашей судьбы. Недаром в руках крылатого красавца весы — символ правосудия и справедливости. То, что вы видите, прекрасная древняя копия со знаменитой работы Лисиппа, придворного скульптора Александра Македонского. Можно купить сувенир с его изображением, брелок или настольное украшение, но бездушные современные повторы не передают, увы, главного — *сфумато*, тончайшей мраморной дымки, динамики стремительного движения, эффекта скорее кинематографического, чем скульптурного. В этом небольшом барельефе — вся суть эстетики эллинизма. Здесь уже нет «движения в себе», как в «Копьеносце» Поликлета. Нет динамичной статики космоса Платона. Полет, бег, стремление — вот новая идея. Захват, завоевание пространства, покорение времени, не остановленного, но вечно несущегося вперед, — таковы идеалы новой эпохи. Классика бесстрашна, как ни борются с этим великие трагедии, заточенные в оковы обязательного единства места, времени и действия. Теперь же все эмоции наружу, динамика обрушивается на зрителя: тела сплетаются, кони скачут, битвы кипят, побежденные страдают. Это эллинизм — попытка покорить как можно большую часть мира, вкушать восточных усад, обратиться в бегство боевых слонов, сразиться с тиграми и львами, не бояться поражений, вернуться и победить, все попробовать, всего достичь...

Рождение новых государств (а в их числе Македония, Пергамское царство, Сирия и управляемый Птолемеями Египет) привело к бурному строительству целых городов, часто с нуля. Возникла новая ситуация, когда одновременно строился большой комплекс зданий, причем храмы были лишь частью общего градостроительного замысла. В ансамбль

Надгробный памятник правителю Карию Мавсолу (Μαύσωλος) сооружен по приказу его вдовы Артемисии. Хотя он создан еще до походов Александра Македонского, все признаки эллинизма в нем уже налицо. Прежде всего, важно то, что здание во вкусе греков появилось в Малой Азии, вдали от «исторической родины». Однако подражание авторам Парфенона — Иктину, Калликрату и их последователям — не было буквальным: в данном случае ордер скорее облегчает верх композиции, чем демонстрирует тектоническое взаимодействие несомых и несущих частей. Пирамидальная крыша, венчавшаяся квадригой работы Пифея, также далека от классических двускатных образцов. Здание не сохранилось; здесь представлена графическая реконструкция, созданная немецким архитектором и археологом Фридрихом Адлером (1827–1908) во второй половине XIX века.

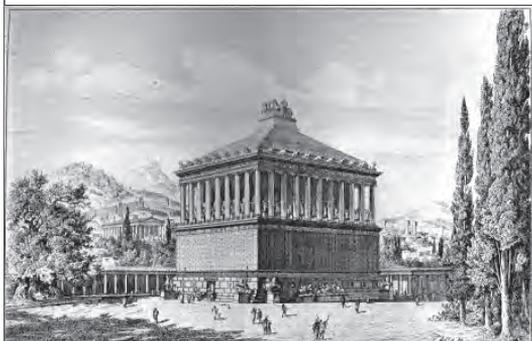


Рисунок: Friedrich Adler

Источники: Vitruvius. *The Ten Books On Architecture*. Translated By Morris Hicky Morgan, Ph.D., LL.D. London: Humphrey Milford Oxford University Press, 1914. P. 55.

Рис. 7.1.11. Мавзолей в Галикарнасе. Архитекторы Сатир и Пифей, скульпторы Леохар, Скопас, Бриаксид и Тимофей. Середина IV века до н.э. Бодрум, Турция

объединялись сакральные постройки, театры, *булеветерии* (те же театры, только политические: залы для городских собраний, можно сказать, региональные парламенты, с теми же местами для зрителей, расположенными полукругом, и со сценой внизу), стадионы и ипподромы и, конечно же, окруженные роскошными колоннадами городские площади. К традиционному типологическому ряду были также добавлены маяки, мавзолеи, библиотеки, школы и даже памятник победы на конкурсе хора мальчиков или «метеорологическая башня» с солнечными и водяными часами, флюгером, с указателем направлений ветров и их «портретами». В оформлении зданий все так же использовались классические ордера, прежде всего ионический и коринфский, ибо суровый дорический стиль оказался чужд новейшим веяниям. Однако теперь ордер — это скорее способ украсить общий объем сооружения или выразить верность идеалам Эллады, чем рассказать о работе конструкций.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Весь город (Александрия. — С. К.) перерезан улицами, удобными для верховых лошадей и экипажей; две самые широкие улицы, футов в 100, перерезают одна другую под прямым углом. В городе есть прекраснейшие общественные святилища и царские дворцы, покрывающие четвертую или даже третью часть всего занимаемого городом пространства... город наполнен роскошными общественными зданиями и храмами; наилучшее из них — гимнасий с портиками посредине, более обширными, нежели ристалище. В середине города находятся здание суда и роща. Здесь же — искусственная... возвышенность... похожая на скалистый холм. К этой возвышенности ведет извилистая дорога; с вершины ее можно созерцать весь расстилающийся кругом город.

*Страбон*

Цит. по: Всеобщая история искусств: в 6 т. Т. 1. Искусство древнего мира / под ред. А. Чегодаева. М.: Государственное издательство «Искусство», 1956. С. 273–274.

О том, в честь чего и когда возвели монументальный алтарь в Пергаме (Малая Азия), один из самых значительных памятников искусства эллинистического периода, есть три версии. Возможно, что в честь победы царя Атгала I (228 г. до н.э.), или — Эвмена II, Антиоха III и римлян в 184 г. до н.э., или, наконец, по поводу победы Эвмена II в 166 г. Доподлинно науке известны только побежденные — галаты. В конце XIX века немецкие археологи, с разрешения турецкой стороны, вывезли сохранившиеся фрагменты алтаря в Германию, где для него было сооружено специальное музейное помещение.



*Фотография: 1903–1907 гг.*

*Источник: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pergamonaltarimmesselbau2.jpg> (последнее обращение 5 декабря 2014).*

*Рис. 7.1.12. Пергамский алтарь. III–II века до н.э. Пергамский музей, Берлин*

Чем отличается эллинистическая архитектура от классической, так это, прежде всего, отсутствием традиционной меры. Монархи, а с ними и зодчие вступают в борьбу за величие. Чем крупнее сооружение, мавзо-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

лей или маяк, тем лучше. Чем больше колонн окружает священную целлу, чем они выше, тем достойнее храм в глазах прихожан. Нет еще собственно барочного изгиба антаблементов, как позднее в древнеримских постройках, но представления о тектонике уже искажены, привычные элементы komponуются вольным образом. В зданиях новаторских типов (то есть с новым функциональным назначением, таких, например, как маяки или роскошные гробницы) постаменты освобождаются от подчиненного положения, украшаются скульптурой и становятся все крупнее; назначение колоннад над ними теперь уже не столько в том, чтобы нести горизонтальные конструкции, а, скорее, в зрительном облегчении верха громоздких композиций. Общее впечатление, порождаемое эллинистическими ансамблями: всего должно быть много, все должно быть большим, но легким; динамика пока достигнута только в скульптуре, но и подлинной статики зодчества нет; архитектура по сравнению с классической эпохой как будто имеет меньший вес, стоит на земле, но почти на нее не давит.

### *Древний Рим*

Известен точный год, 30-й до н.э., когда закончилась эпоха эллинизма. Если же следовать линии общеизвестного сюжета, то можно вычислить и день, и час, и даже секунду драматического исторического поворота. Это случилось в миг, когда ядовитые зубы змеи коснулись прекрасной груди Клеопатры, последней царицы Египта. Под натиском Рима, нового игрока на мировой политической сцене, пала династия Птолемея, одного из военачальников Александра Македонского, получившего при разделе империи Страну пирамид.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.1.13. Храм Геркулеса на Бычьем форуме. Рим. Ок. 120 г. до н.э.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Пока греки и их духовные наследники, соратники Александра Македонского, творили историю и строили огромные империи, на Апеннинском полуострове, на итальянском «сапоге», поначалу скромная община, умещавшаяся на семи холмах в долине Тибра, упорно строила свое могущественное государство. Первое время Римом правили цари, но в 509 г. до н.э. жители изгнали очередного заносчивого монарха (его так и звали — Луций Тарквиний Гордый) и перешли к республиканской форме правления. Долгое время они находились в тени великих соседей, участвуя только в локальных войнах. При этом римляне не стыдились учиться, перенимая у эллинов все лучшее, от олимпийских богов до философских систем и художественных традиций. Вскоре у них появились собственные достижения, например система права, по которой и сегодня учатся юристы, не устаревшие за века знания в инженерном деле и медицине, успехи в военной науке, сделавшие римскую армию сильнейшей в античном мире. Большие победы были и у римской дипломатии. Зона политического влияния когда-то рядового города неуклонно разрасталась, причем римлянам недостаточно было просто покорять народы. Дело считалось завершенным, когда побежденные становились союзниками, органичной частью империи. С точки зрения самих римлян, они несли в мир только добро — порядок, закон и благополучие, а также мосты, дороги, водопроводы и рациональную планировку городов. И потому граждане великого города очень удивлялись, если им сопротивлялись слишком долго и упорно, как, например, упрямые и неразумные евреи, которых за неисправимый сепаратизм пришлось покарать разрушением главной святыни.

Храм Портуна на Бычьем форуме — образец так называемого псевдопериптера. Большинство колонн ненастоящие, применены полуколонны. Раньше исследователи полагали, что храм посвящен Фортуне. Оказалось — Портуну, богу портов, куда причаливают корабли.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.1.14. Храм Портуна на Бычьем форуме. Рим. Ок. 100 г. до н.э.*

Но это случилось позже. А сначала Рим подчинил себе весь Апеннинский полуостров и близлежащие земли, разрушил соперничавший с ним Карфаген (город на севере Африки, на противоположном берегу Средиземного моря), потом, в середине II века до н.э., отнял у Македонии Грецию, историческую колыбель античного мира. С тех пор греки как народ стали неотъемлемой частью римской цивилизации, а их язык — обязательным элементом римской культуры.

К моменту, когда некоторые из осколков империи Александра стали провинциями Рима, система республиканского правления находилась в глубоком кризисе. Большому государству для эффективного управления и своевременного реагирования на регулярно возникающие проблемы требовалась твердая рука, и она явилась в лице императоров. В эпоху монархии, то есть во времена Империи, и родились самые выдающиеся достижения римского архитектурного гения.

Огромное здание задумывалось императором Адрианом как собственный мавзолей и поначалу функционировало в этом качестве. В то время, помимо существующего и сегодня кирпичного цилиндра на квадратном основании, сверху возвышался конус насыпного земляного холма, увенчанный скульптурой императора в образе Гелиоса, управляющего квадригой. В Средние века сооружение постепенно перестроилось в неприступный замок, включенный в систему крепостных стен и соединенный с Ватиканом укрепленным переходом.



*Фотография:  
Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.1.15. Мавзолей  
Адриана (Замок Святого  
Ангела). Рим. 135–139 гг.*

В принципе можно говорить сразу о двух римских архитектурах, мирно сосуществующих в одних и тех же зданиях. Первая — это архитектура массы и пространства, новейших строительных технологий, смелых конструкций и грандиозных городских ансамблей. Именно она в значительной степени формирует облик Вечного города. И сегодня в историческом центре Рима прежде всего бросаются в глаза колоссальные

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

объемы кирпичной кладки. Стены и своды грандиозных сооружений выложены в основном из обожженной глины. Руины терм, базилик, императорских дворцов — это огромные фрагменты архитектурной плоти, дарящие Риму удивительное сочетание цветов. Теплые пятна древних построек, от ярко-оранжевых до темно-коричневых, видны на фоне зелени травы и синевы неба, мерцающего сквозь верхушки пиний.

Кирпичная масса, венчаемая арочными конструкциями, оформляла величественные пространства, доселе невиданные. По сути, все художественные эффекты, созданные архитекторами последующих столетий во внутренней архитектурной пустоте, — незримые напряжения, интригующие развороты и плавные подкупольные вращения — были изобретены и воплощены в Древнем Риме. То же можно сказать и об искусстве ансамбля. Римские зодчие не первыми начали обустривать большие площади, где преимущественно проходила повседневная жизнь и люди могли почувствовать себя частью сплоченной общины. Однако они достигли в этом деле непревзойденных высот. Именно на *форумах* граждане Вечного города проводили большую часть дня, общаясь с друзьями, обсуждая политические события или шансы очередного фаворита из числа гладиаторов. Отсюда они могли пройти в грандиозные базилики, чтобы насладиться ораторским искусством адвокатов (а судиться друг с другом у них было обычным делом), или отправиться в бани, чтобы, опять-таки в приятной компании, понежить тело в бассейне или заняться физическими упражнениями. Каждый уважающий себя властитель нанизывал очередную окруженную пышными колоннадами площадь на единую ось, увековечивая, таким образом, свое имя: форум Цезаря и форум Августа, форумы Веспасиана, Нервы и Траяна.

Однако рядом с кирпичной есть и другая древнеримская архитектура, обычно мраморная. Это ордерные композиции, довольно точно повторяющие греческие образцы. Иногда они существуют сами по себе, в виде храмов, похожих на эллинские прототипы (как мы помним, еще Альберти подметил, что в сакральных сооружениях римляне предпочитали прямые антаблементы, оставляя арки и своды гражданским постройкам). Обычно мраморная облицовка маскировала стены из обожженной глины и оформляла ордерами циркульные арки, чтобы позволить архитектуре изъясняться на привычном языке (ну и, разумеется, для того, чтобы придать всему привкус роскоши). Однако если посмотреть внимательнее, можно заметить принципиальное отличие от архитектуры предшествующего периода. То, что мы видим на фасадах, — не просто украшение, «ордерный декор». Римляне как будто рисуют на стенах другую — сказочную и фантастическую — архитектуру. Телесно в нее

В дневное время мужчинам Древнего Рима нечего было делать дома. Офисов тоже не было, так что их жизнь по большей части проходила в общественных пространствах — в базиликах, термах и на открытых площадях — форумах. В Риме было несколько таких площадей, но главным всегда считался Римский форум. Поначалу он был просто местом торговли и народных собраний, однако постепенно украсился храмами и государственными зданиями, например курией — залом заседаний сената. Одна из старейших построек форума — храм Сатурна, стоящий здесь еще с V века до н.э. Правда, он несколько раз горел, и те несколько колонн, что мы видим сегодня, скорее плод реставрации 283 г.



*Фотография:  
Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.1.16. Храм  
Сатурна на Римском  
форуме. Рим.  
Ок. 489 г. до н.э. — 283 г.*

не войти, но взгляд, проходя под выносными антаблементами и раскрепованными фронтонами, попадает в иной мир — в нереальные города, где круглые храмы стоят посреди гармоничных атриумов, а воздушные галереи приводят в невесомые беседки, бесплотным посетителям которых, несомненно, открываются божественные виды. Чаше такие картины трехмерны и складываются из реальных каменных деталей. Однако они могут быть и полностью иллюзорными, изображенными на фресках. Ощущение бестелесности материала поддерживается искусством резчиков, из-под рук которых мраморные аканфы, пальметты и овы, а также края каннелюр, абрисы модульонов и другие детали выходят подобными кружевам — насыщенными, четкими и дематериализующими поверхность каменной массы.

Воображаемый мир был необходим римлянам как помощник в актуальной действительности. Рядом, за плоскостью стен, в декоре и фресках, обитали и оберегали живых их покровители — семейные боги и почившие предки. Наверное, не случайно, что в этом воображаемом мире на прекрасных площадях стоят именно толосы — круглые постройки.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Волею могущественного заказчика декор, обычно украшающий стены, на просторах виллы Адриана отделился от них и начал жить сам по себе.



Фотография:  
Marie-LanNguyen

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maritime\\_theatre\\_Villa\\_Adriana\\_n2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maritime_theatre_Villa_Adriana_n2.jpg)  
(последнее обращение 5 декабря 2014).

© 2006 Marie-LanNguyen / Wikimedia Commons / Public Domain

Рис. 7.1.17. Вилла императора Адриана. Тиволи, Италия. 118–134 гг.

Это традиционная форма античных гробниц. Хотя и храмы богинь — Венеры, отвечавшей за любовь, и Весты, покровительницы домашних очагов, — часто имели ту же форму. Так между крайними точками, от рождения и до смерти, граждане Рима жили под охраной иномирных существ, обитающих здесь же, в изображенных постройках. Двумя тысячелетиями позже этот принцип, осознанно или нет, был применен в архитектуре, сейчас называемой «сталинской». Если внимательно посмотреть на парадные фасады советских послевоенных зданий, можно увидеть не просто колонны и капители, а множество античных портиков, *субструкций* (поддерживающих конструкций под частями основной композиции) и галерей, несколькими ярусами поднимающихся к ждущим победных салютов небесам. Немного воображения, и среди изобилующих каменными плодами и орудиями доблестного труда деталей станут видны счастливые обитатели — жители коммунистической Аркадии будущего, с гордыми взглядами, волевыми подбородками и грудью, смело подставленной ветрам истории.

Впрочем, у римлян была еще одна причина украшать свои монументальные сооружения воображаемыми конструкциями. В отличие от Александра Македонского, римские полководцы не смогли расширить границы вплоть до Афганистана и Индии. Они замкнули кольцо империи вокруг Средиземного моря, колонизовали большую часть Европы, но в Центральную Азию не пошли. Возможно, романтика пленительных восточных земель, прекрасных городов, оставшихся восточнее Пальмиры и так и не покоренных, заставила их зодчих грезить о сказочных



Фреска

Источники: <http://klimtlover.files.wordpress.com/2012/10/detail-of-tholos.jpg> (последнее обращение 5 декабря 2014).

Рис. 7.1.18. Росписи виллы Публия Фанния Синистора. Боскорреале близ Помпеи, Италия. 40–30 гг. до н.э.

В начале первого тысячелетия нашей эры Петра, спрятанная в узком горном каньоне столица Набатейского царства, стала местом встречи уходящей эллинистической и набиравшей силу римской цивилизаций. Случайно или нет, но некоторые мотивы местного зодчества родственны произведениям на Апеннинском полуострове. Эль-хазне — лишь одна из построек в этом городе (хотя можно ли называть постройкой здание, целиком вырубленное в скале?). До сих пор не вполне понятно, ни как ее сделали (скорее всего, начав работы сверху, чтобы не строить леса), ни каково ее функциональное назначение (храм ли это или гробница).



Фотография: Bernard Gagnon

Источники: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Al\\_Khazneh.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Al_Khazneh.jpg) (последнее обращение 5 декабря 2014).

© 2010 Bernard Gagnon / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.1.19. Эль-хазне — храм или мавзолей. Петра, Иордания. Первая половина I века

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ансамблях, изящных колоннадах и элегантных ротондах, посвященных прекрасным богиням.

Наверное, подлинное величие эпохи, как и настоящее значение правителя, во многом определяются количеством оставленных после себя шедевров, в первую очередь архитектурных. В этом смысле Риму вполне повезло. Лучшие императоры, насколько могли, поддерживали мир, обороняли границы и строили, строили, строили...

Разумеется, центром столицы дело не ограничивалось. Великолепный Адриан, правивший в 117–138 гг., застроил выдающимися сооружениями практически всю империю. В Афинах завершил храм Зевса и возвел множество других построек, Иерусалим отстроил заново и назвал его Элия Капитолина (то есть имени себя; одно из его имен — Элий), восстановил Пальмиру (на территории современной Сирии) и, конечно же, переименовал в Адрианополь. Все это защитил протяженными фортификационными сооружениями — валом Адриана, например, разделившим Англию от моря и до моря.

С поздней римской архитектурой, появившейся в основном на окраинных землях и как будто приправленной пряным вкусом Востока, прихотливой, безразличной к порядку и тектонической логике, с искривленными антаблементами и изобильно насыщенной декоративными элементами, связана очередная искусствоведческая теория о саморазвитии формы внутри стиля. Правда, на этот раз из нее выпал период «весны», или «детства», то есть архаики. Можно было бы, конечно, использовать в этом качестве относительно примитивные постройки этрусков, но все-таки это был народ, противостоявший римлянам и побежденный ими. А так в распоряжении историков искусства осталось только две стадии: римский «классицизм» столичных построек и «барокко» восточных провинций.

Основываясь на весьма общих рассуждениях, уже Якоб Буркгардт и Дегио пришли к допущению периодичности эволюции форм в истории архитектуры, — к допущению, что всякий западный стиль имеет как свою классическую эпоху, так и свой барокко...

*Г. Вёльфлин. Основные понятия истории искусств... С. 273–274.*

Римская империя благоденствовала почти три столетия, однако ее крушение было неизбежным. Огромный и неповоротливый организм слишком медленно реагировал на любую проблему. Были проложены отличные дороги, по которым конный гонец мог в считанные дни доставить императорский указ в самую отдаленную область, всеми провин-



Древнеримское «барокко» — так иногда условно называют стиль некоторых зданий эпохи заката Римской империи.

Фотография. 1890–1900 гг.

Источник: <http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.02653/> (последнее обращение 10 апреля 2015).

Рис. 7.1.20. Храм Венеры. Баальбек, Ливан. III век.  
Фотография на бланке почтовой открытки. Библиотека Конгресса США.  
Объект хранения: LC-DIG-ppmsca-02653 (digital file from original)

циями правили верные Риму наместники, но это не могло решить вопроса оперативного управления. Варвары извне и сепаратисты с бунтовщиками внутри державы практически не давали верховному правителю возможности оставаться в столице. В 293 г., устав выезжать на войну как на пожар, император Диоклетиан решился на радикальные меры. Во-первых, он перестал считаться *принцепсом*, то есть «первым среди равных», лишил сенат полномочий и сделал свою власть абсолютной с юридической точки зрения (правда, де-факто в этом не было ничего нового). Во-вторых, он разделил империю на западную и восточную части, а каждую из них, в свою очередь, еще на две. Каждой четверти полагался собственный правитель, благодаря чему, вследствие сокращения расстояний между руководителями и исполнителями приказов, общая управляемость должна была повыситься. Такой радикальный шаг стал возможным, поскольку Диоклетиан, начав карьеру простым солдатом, всю жизнь честно служил Риму и не слишком держался за власть. Более того, в 305 г. он вообще отрекся от престола, а на попытки приближенных позвать его обратно отвечал, что если бы они видели, какую прекрасную капусту ему удалось вырастить у себя в огороде, то не пытались бы соблазнить императорскими почестями. Начало было положено. Диоклетиан, гонитель последователей Иисуса, предопределил будущее разделение христианского мира на «коварный Запад» и «не склонный к усердному труду Восток». Впрочем, в этот раз расчленение империи было недолгим и лишь первым из многих. Константин Великий, тот самый, чья мать Елена нашла в Иерусалиме Гроб Господень, на время вос-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

становил единство и вертикаль власти, после чего череда разделов и воссоединений продолжилась до 395 г., когда западная и восточная части разошлись окончательно.



Готовясь к уходу на покой, император Диоклетиан приказал построить близ родного Солона огромный дворцовый комплекс. Сейчас он — на территории хорватского города Сплит. Точнее, это Сплит значительной своей частью находится во дворце. Средневековый город буквально пророс сквозь римскую постройку, не только использовав ее строительные материалы, но и в значительной степени включившись в «матрицу» неубиваемых древних конструкций.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.1.21. Дворец Диоклетиана. Сплит, Хорватия.  
Начало строительства — рубеж III–IV веков*

В 476 г. последний император Западной Римской империи, по иронии музыки истории Клио носивший то же имя, что и вскормленный волчицей первый царь Вечного города, отрекся от престола. Ромул Август, в отличие от Диоклетиана, сделал это не добровольно, а под давлением вождя варваров Одоакра (впрочем, он и монархом был чисто декоративным). Дата этого отречения считается официальным концом Римской империи и началом Средних веков.

## ЧАСТЬ II СРЕДНИЕ ВЕКА

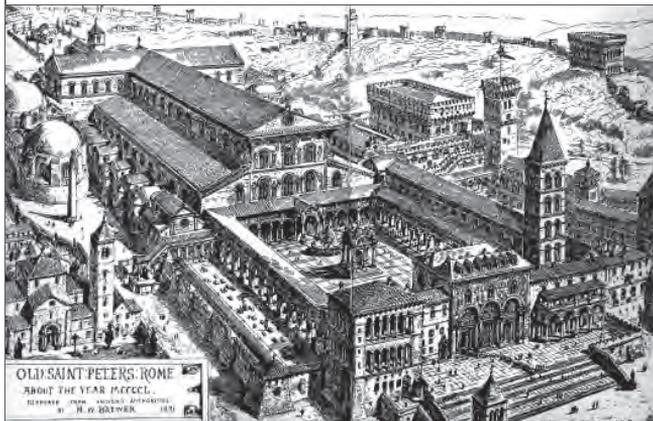
### *Раннее Средневековье*

Схематически история стилей в Средние века выглядит достаточно просто. Сначала под натиском варваров и под грузом экономических проблем вслед за самой империей зодчество Рима прекращает свое существование. На смену ему в Европе приходит раннехристианская архитектура. Позже, в «Темные века» и в эпоху Великого переселения народов, строительство в камне практически прекращается, чтобы

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

на рубеже тысячелетий триумфально возродиться сначала в романских соборах, а несколько позже — в готике. Параллельно на Востоке существует Византия — государство, для кого подлое и искушенное в интригах, для кого святое и страдающее от коварства Запада. Это православная страна, создавшая особый тип искусства и архитектуры, прежде всего сакральной. Именно ее культурное наследие повлияло на облик храмов в Болгарии и Сербии, в Грузии и Армении, на Украине и в России.

Существующее ныне здание собора Святого Петра в Риме было возведено на месте раннехристианской базилики, построенной при Константине I Великом. Так она выглядела согласно графической реконструкции Генри Уильяма Брюэра, осуществленной в конце XIX века.



*Рисунок: H.W. Brewer*

*Источник:  
The Builder. An Illustrated  
Weekly Magazine for  
the Architect, Engineer,  
Constructor, Sanitary  
Reformer, and Art Lover.  
London: George Godwin,  
1892. Jan. 2.*

*Рис. 7.2.1. Раннесредневековая базилика Святого Петра в Риме в середине XV века. Реконструкция. Гравюра по рисунку Г.У. Брюэра. 1891 г.*

Однако в жизни все было сложнее. Раннехристианская архитектура появилась задолго до падения Римской империи. По-видимому, первыми памятниками этой эпохи можно считать храмы, построенные по повелению Константина Великого в начале IV века. Прежде всего это собор Святого Петра, первого епископа Рима, то есть главный храм западных христиан, и сложный комплекс построек над обретенным Гробом Господним в Иерусалиме. Тогда же сложились и основные типы сакральных зданий: один с осевой композицией (это классическая базилика) и несколько центрических в плане. Среди таких, вписывающихся в круг, были, во-первых, простые восьмигранные постройки, ставшие баптистериями, то есть отдельными помещениями с купелью, где проводился обряд крещения; во-вторых, здания в форме греческого (равноконеч-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ного) креста; в-третьих, так называемые центрические базилики, когда круглые барабаны второго яруса водружаются на колонны в центре больших многогранников. Это последнее, очень популярное в ту эпоху композиционное решение действительно напоминает обычную базилику, только свернутую в кольцо. Пространство внутри барабана, щедро освещенное прорезанными под самой крышей окнами, играет роль клеристория, а круговой обход пониженной части — боковых нефов.

Базилика Санто-Стефано-Ротондо в Риме свернута в кольцо, но повышенная часть (клеристорий) осталась такой же, как в обычном здании. Алтарь располагается в центре композиции.

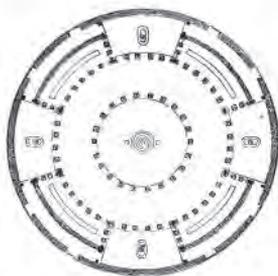


Фотография:  
Lalupa

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celio\\_-\\_s\\_Stefano\\_Rotondo\\_1040178-80.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celio_-_s_Stefano_Rotondo_1040178-80.JPG) (последнее обращение 11 апреля 2015).

© 2008 Lalupa / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.2.2. Базилика Санто-Стефано-Ротондо. Внутренний вид. Рим. V век



Чертеж: Johann Gottfried Gutensohn, Johann Michael Knapp

Источник: Fergusson J. *The Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture Prevailing in All Ages and All Countries: 2 vols. Vol. 2. London: John Murray, Albemarle Street, 1855. P. 510.*

Рис. 7.2.3. Санто-Стефано-Ротондо. Рим. V век. План. Чертеж Иоганна Готфрида Гутенсона и Иоганна Михаэля Кнаппа. Вторая четверть XIX века

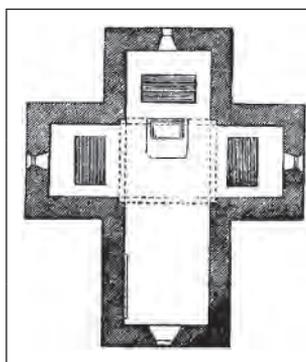
Применительно к раннехристианской эпохе преждевременно рассуждать о стиле. Довольно сложно представить и соответствующую стилизацию позднейших времен, даже выговорить трудно: «псевдораннехристианское» или «неораннехристианское» здание. Скорее, речь идет об общности конструкций (весьма простых, как мы знаем) и о типах ком-



Мавзолей Галлы Плацидии внутри украшен потрясающими мозаиками с удивительно глубокими оттенками синего. План здания близок по форме к греческому кресту.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.2.4. Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна, Италия. V век*



*Чертеж: Alexander Ferdinand von Quast*

*Источник: Fergusson J. The Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture Prevailing in All Ages and All Countries: 2 vols. Vol. 2. London: John Murray, Albemarle Street, 1855. P. 517.*

*Рис. 7.2.5. Мавзолей Галлы Плацидии. План. Равенна, Италия. V век*

позиции. В то же время если уж употреблять искусствоведческий термин «стиль», то скорее в сочетании со словом «интернациональный».

Например, отправившись в небольшое путешествие вдоль берегов Средиземного моря, от итальянской Равенны до хорватского городка Пореч, можно встретить множество близких по типу сооружений эпохи ранних христиан. Важно, однако, что, несмотря на обманчивое сходство, создавались они совершенно разными народами и в совершенно разных обстоятельствах.

В самой Равенне есть несколько выдающихся памятников: два христианских мавзолея (один принадлежит позднеримской эпохе, другой построен для короля варваров-остготов Теодориха); два баптистерия (ранний, так называемый «баптистерий православных», и более поздний — остготский — «баптистерий ариан»). Есть здесь и две базилики, удивляющие схожестью композиции, конструкции и даже названия (обе носят одно и то же имя), но одна из них — времен Теодориха, а другая — византийская, хотя не имеет ничего общего с привычными константинопольскими храмами с планом в форме греческого креста. С Византи-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



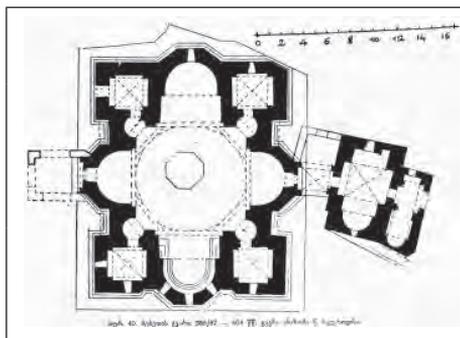
План в форме греческого креста трансформировался в древнейшем из построенных на территории Грузии христианских храмов в более сложную форму — в тетраконх, то есть крест (а по-грузински «джвари» и есть «крест») с апсидами на концах.

Фотография: Luigi Guarino

Источник: [https://www.flickr.com/photos/luigi\\_and\\_linda/5960640316](https://www.flickr.com/photos/luigi_and_linda/5960640316) (последнее обращение 31 марта 2015).

© 2009 Luigi Guarino/flickr/ CC BY 2.0 / Desaturated and straightened from original

Рис. 7.2.6. Джвари. Мцхета, Грузия. Строительство началось в 585–587 или 604–605 гг.



Чертеж

Источник: ზერბიძე ვ. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება. - თბ.: ხელოვნება, 1974. გვ. 30 (Беридзе В. Древнегрузинская архитектура. Тбилиси: Хеловნება, 1974. С. 30–32. На грузинском языке).

Рис. 7.2.7. Джвари. Мцхета, Грузия. План. Строительство началось в 585–587 или 604–605 гг.

ей связана и самая знаменитая из равеннских церквей — восьмигранная базилика с комплексом неподражаемых мозаик.

Минуем пока Венецию и остановимся севернее, в небольшом городке Градо. Здесь тоже есть постройки интересующего нас времени. И хотя выглядят эти базилики как обычно, ни с Римом, в том числе папским, ни с остготами, ни с Византией они не связаны. Их строили епископы так называемого Аквилейского патриархата, теологические убеждения которых привели к разрыву и с Константинополем, и с главой католического мира. Когда Аквилея пала под ударами вестготов, гуннов и лангобардов, кафедра была перенесена в этот маленький прибрежный городок, где и появились небольшие, но очень важные для истории архитектуры храмы, в которых недолгая автокефалия дожидалась, пока убедительные

Король остготов Теодорих Великий, сделав Равенну столицей государства остготов, озаботился строительством собственного мавзолея. Несмотря на то, что тогдашним архитекторам ничего не стоило выложить каменный свод, Теодорих предпочел следовать традициям предков и накрыл здание 300-тонной крышкой, сделанной из цельного камня. Возможно, это попытка изваять в твердом материале конструкцию традиционной для готов шатровой формы.



*Фотография: Мария Сахно*

*Рис. 7.2.8. Мавзолей Теодориха Великого. Равенна, Италия. 520 г.*

аргументы (отнюдь не философские) очередного лангобардского короля не привели к воссоединению с Матерью-Церковью.

Далее, обогнув северное побережье Адриатического моря, мы попадем на полуостров Истрия (сейчас это Хорватия), где, помимо прочих достопримечательностей, стоит посетить город Пореч, основанный римлянами как курортное поселение военных ветеранов. В нем в VI веке епископом Евфразием была построена и неплохо сохранилась до наших дней раннехристианская базилика, опять-таки связанная с Византией. Таким образом, под понятие «раннехристианская базилика» попадают здания разных веков и разных народов.

Однако как памятники Византийской империи оказались на Апеннинском полуострове или вблизи него? Ведь, говоря об этой стране, мы, прежде всего, имеем в виду Царьград, а чтобы попасть в него — прибить щит на ворота, продать драгоценные меха или призвать оттуда учителя веры, — нужно следовать путем варягов, а не фрязин. Даже в самом слове «Византия» есть что-то витиеватое, пряное, будто за ним прячутся лицемерные сладкие речи, медоточивые улыбки и непревзойденное коварство. Оно годится для Азии, но никак не для сердца Европы.

И это верно. Слово, произведенное от прежнего названия города — Византий, который Константин сделал новой столицей империи, было «приклеено» к стране позже, после падения Константинополя в 1453 г.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

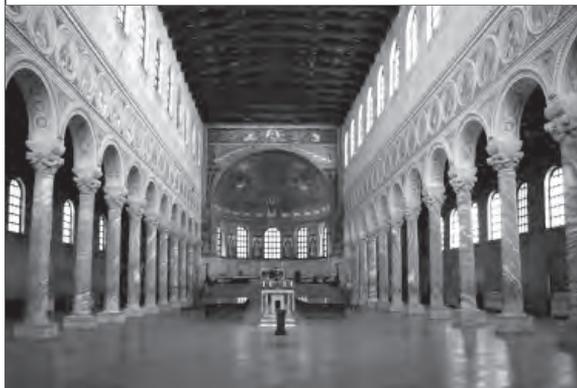
В Равенне сразу две церкви посвящены святому Аполлинару — храмы Сант-Аполлинаре-ин-Классе и Сант-Аполлинаре-Нуово. Церковь Сант-Аполлинаре-Нуово изначально была построена остготским королем Теодорихом Великим как арианский храм Христа Спасителя. После завоевания Равенны византийцами переосвящена в церковь Святого Мартина Турского, гонителя арианской ереси. В середине IX века базилика была переименована еще раз. В 856 г. из-за угрозы захвата пиратами из равеннского храма Сант-Аполлинаре, что в порту Классис, сюда были перенесены мощи покровителя Равенны святого Аполлинария. Так в городе появилась церковь Сант-Аполлинаре-Нуово. И хотя в XVIII веке святыня была возвращена в прибрежный район, престол в честь святого Аполлинария остался и здесь.



Фотография:  
*Сергей Кавтарадзе*

Рис. 7.2.9. Сант-Аполлинаре-Нуово. Равенна, Италия. Рубеж V–VI веков.

Ранневизантийская юстиниановская базилика тоже находится в Равенне, тоже посвящена святому Аполлинару и имеет то же композиционное решение.



Фотография: *Berthold Werner*

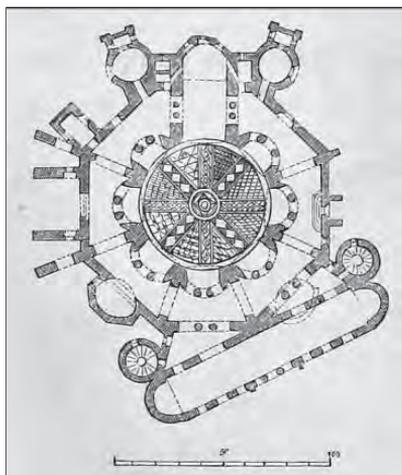
Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Berthold\\_Werner/Italien/Ravenna#mediaviewer/File:Ravenna\\_BW\\_3.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Berthold_Werner/Italien/Ravenna#mediaviewer/File:Ravenna_BW_3.JPG) (последнее обращение 11 апреля 2015).  
©2009 Berthold Werner / Wikimedia Commons / Public Domain

Рис. 7.2.10. Сант-Аполлинаре-ин-Классе. Равенна, Италия. VI век



Фотография: Мария Сахно

Рис. 7.2.11. Базилика Сан-Витале.  
Равенна, Италия. 527–548 гг.



Чертеж: М. Isabelle

Источник: Fergusson J. *The Illustrated Handbook of Architecture: Being a Concise and Popular Account of the Different Styles of Architecture Prevailing in All Ages and All Countries*: 2 vols. Vol. 2. London: John Murray, Albemarle Street, 1855. P. 512.

Рис. 7.2.12. Базилика Сан-Витале. План.  
Равенна, Италия. 527–548 гг.

Сами же византийцы были уверены, что продолжают жить в Римской империи, в ее восточной части. Они и называли себя римлянами — «ромеями» по-гречески. Более того, в VI веке уже знакомый нам император Юстиниан («соперник» Соломона) предпринял небезуспешную попытку вернуть утраченные территории. Замкнуть, как прежде, кольцо вокруг Средиземного моря ему не удалось, но север Африки, вся Италия и юг Испании вновь оказались под властью единого государства. Тогда и родился особенный феномен — архитектура Юстиниана. Явление

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

До 698 г., а может быть, и до 700-го в соборе Святой Евфимии в Градо не стали бы молиться ни православные, ни католики (впрочем, тогда еще не разделенные на две противоборствующие конфессии). Имя святой Евфимии в данном случае намекает на схизму — эта мученица считалась покровительницей Халкидонского, или Четвертого Вселенского, собора, верность решениям которого пытались отстаивать в теологических спорах с папой римским иерархи Аквилейского патриархата, что привело к церковному расколу.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.2.13. Собор Святой Евфимии.  
Градо, Италия. V век*

это включало не только здания, подобные Святой Софии, возведенные в восточной части империи, но и трехнефные базилики и центрические постройки (потомки византийских гробниц-мартириумов), предназначенные для вновь колонизируемых западных территорий.

Юстиниан был выдающейся фигурой. Правда, на начало его правления пришлось восстание «Ника», когда городские низы не вынесли непосильных налогов. Молодой император утопил город в крови, на улицах Константинополя осталось более 30 тысяч трупов. Однако Юстиниан жил в эпоху, когда грандиозные злодеяния еще можно было совмещать с великими делами, и, оказавшись на троне (совершенно случайно, благодаря безвольному дяде), достойно обустроил государство, прежде всего восстановив систему римского права во всей ее логической целостности. Потом он расширил границы и построил в их пределах множество прекрасных зданий. Себя этот монарх видел прямым наследником римских цезарей, а не просто главой новой православной державы, хотя вмешиваться в дела церкви нисколько не стеснялся. Две ипостаси этого властителя — церковную и светскую — хорошо отражают его портреты. На фресках и мозаиках в храмах его изображали в приличествующих

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

случаю длиннополых одеждах, в византийской короне. Зато в скульптуре он запечатлен как римский полководец, в боевом облачении: на коне, в шлеме с плюмажем, в доспехах и, соответственно, без штанов.

На мозаике в равеннском храме Юстиниан предстает в парадных одеяниях, достойных монарха-христианина.



*Фотография: Мария Сахно*

*Рис. 7.2.14. Император Юстиниан со свитой и с епископом Максимианом. Базилика Сан-Витале. Мозаика. 546–547 гг. Равенна, Италия*



Юстиниан верхом на коне — так выглядела бронзовая статуя императора на колонне у собора Святой Софии до того, как была разрушена османами.

*Рисунок: Ciriaco de' Pizziccolli*

*Источник: Fuchs S.E. Kunstder Ostgotenzeit. Berlin: W. de Gruyter, 1944. S. 53.*

*Рис. 7.2.15. Кириак Пиццеколли (Кириак из Анконы). Конная статуя Юстиниана в Константинополе. Рисунок. 1430 г. Библиотека Будапештского университета*

События, последовавшие за крушением Западной Римской империи, обычно представляются делом темным (некоторые энтузиасты из числа воинствующих дилетантов даже утверждают, что первого тысячелетия нашей эры вообще никогда не было). В самом деле, для Европы настали нелегкие и скудные времена. Множество далеких от цивилизации племен, больше не сдерживаемых римскими легионами, вышли из дремучих лесов и бескрайних степей и отправились на поиски новой родины или просто легкой добычи. Как всегда бывает в подобных ситуациях, умение рубить мечом или махать палицей стало цениться значительно

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

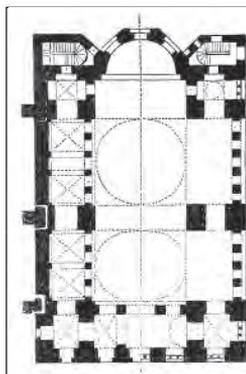
выше, чем эрудиция и способности к аналитическому мышлению. Не на высоте были и трудовые навыки переселенцев. В сельском хозяйстве происходило все примерно так, как описано в школьном учебнике: орудиями труда были примитивный плуг без отвала и борона-суковатка. Урожаи выходили соответствующие, с прибавкой в полтора-два раза от посеянного. Строительное искусство также пришло в упадок: не только крестьянам, но и знати вполне хватало простых деревянных построек. Однако историкам архитектуры есть чем заняться, обращаясь даже к «Темным векам». «Кризис» вовсе не означает «застой». Исторические процессы после развала Империи были весьма интенсивными. Как будто что-то бурлило под крышкой, дабы в начале следующего тысячелетия раскрыться в новом, прекрасном облике.



До создания Святой Софии храм Святой Ирины был главным в Константинополе и, следовательно, во всем восточно-христианском мире. Именно здесь, точнее, в стоявшей на этом месте базилике, построенной еще во времена Константина, проходил Второй Вселенский собор. У этого здания достаточно сложный план, совмещающий в себе признаки крестово-купольной системы и наследия классических древнеримских базилик.

Фотография: Мария Сахно

Рис. 7.2.16. Церковь Святой Ирины. 548 г., перестроена после землетрясения 740 г. Интерьер. Стамбул, Турция



Чертеж: August Ottmar Essenwein

Источник: Essenwein A. Die Entwicklung des Pfeiler- und Gewölbesystemes in der kirchlichen Baukunst vom Beginne des Mittelalters bis zum Schlusse des XIII. Jahrhunderts. Wien: Aus der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1858. S. 9. Fig. 8.

Рис. 7.2.17. Церковь Святой Ирины. 548 г., перестроена после землетрясения 740 г. Интерьер. План. Чертеж Августа фон Эссенвайна. Середина XIX века. Стамбул, Турция

С падением Рима на европейской исторической (а значит, и культурной) арене начали действовать по крайней мере четыре фактора.

*Первый* состоял в том, что формально Империя никуда не исчезла, она была тут же, рядом, в лице иногда могущественного, а иногда лишь из последних сил защищающегося от многочисленных врагов государства, которое мы теперь называем Византией. Именно в ее столицу варвар Одоакр отослал императорские регалии, отобранные у низложенного Ромула, признавая тем самым за Константинополем право считаться наследником Рима. В отличие от Западной, Восточная Римская империя еще много столетий хранила античное наследие, в том числе традиции учености и, что особенно важно для нас, традиции зодчества. Когда неискушенным в профессии архитектора соседям нужно было соорудить что-нибудь большое и каменное, они прежде всего обращались к византийскому опыту. Так поступили арабы, когда возводили на месте Храма Соломона круглую базилику Купола Скалы, то же сделал и Карл Великий, когда решил построить столичный комплекс в Ахене. При этом Карлу не понадобилось обращаться в Константинополь: и технологии, и даже готовые колонны можно было найти гораздо ближе, на севере Апеннинского полуострова, например в Равенне — недавней византийской провинции. Империя ромеев имела в Европе и на севере Африки свои «филиалы» — экзархаты, или наместничества. Даже после отторжения этих провинций от метрополии памятники византийского зодчества оставались на своем месте и могли служить в качестве образцов. Кроме того, один великолепный город сохранялся, пусть номинально, под властью Константинополя и тогда, когда все окрестные земли отошли во владения папы. Это, конечно, Венеция, с ее каналами вместо улиц, в сердце которой стоит непревзойденный образец восточнохристианской архитектуры — храм, перекрытый куполами на парусах и украшенный таинственным мерцанием золотофонных мозаик. Византийцам дорого обошлось владычество над этим городом. В 1204 г. именно корабли венецианцев доставили на берега Босфора крестоносцев, участников Четвертого похода. Уже напавшие до этого на христианский Задар и даже отлученные за такое преступление от церкви, рыцари так и не собрались в поход на Иерусалим, зато взяли штурмом и разграбили Константинополь. Многочисленные трофеи получила Венеция, в частности знаменитых бронзовых коней, украсивших фасад собора Святого Марка. Впрочем, вырвавшись из-под власти Восточной империи, венецианцы приобрели не только торговые преимущества, но и проблемы. Вскоре им пришлось самостоятельно «решать вопросы» с другим грозным соседом — с Османской империей.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Правители Киевской Руси, недавно принявшей христианство и становившейся могущественным государством, естественно, хотели, чтобы и в их столице был построен главный храм не хуже цареградского. Византийские зодчие с энтузиазмом помогли в осуществлении этого богоугодного желания. Шесть веков спустя здание было достроено во вкусе так называемого украинского барокко. Одним из ярких отличительных признаков этого стиля являются фигурные завершения куполов — «бани».



Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.2.18. Собор Святой Софии. Первая половина XI века. Киев, Украина

*Второй фактор*, имеющий как политическую, так и культурную природу, лучше всего освещен в учебниках по истории раннего Средневековья. Имеется в виду возникновение и становление новых европейских государств. Большинство из них, те, что были созданы в раннее время, не сохранились. Сформировавшиеся позже существуют и сегодня, с близкими названиями, но с иным контуром границ. В целом процесс этот почти всегда проходил по одному и тому же сценарию: сначала варварское племя занимало новую территорию; затем самый удачливый из вождей объявлял, что он уже вовсе не вождь, а король, цивилизованный глава государства, и вскоре начинал понимать, что для сплочения народа нужно почитание Единого Бога, крестился сам и принуждал принять христианство остальных. Далее у истории имелись варианты. Часто на те же земли приходило следующее варварское племя или другое стремящееся к расширению своих границ государство, чтобы вытеснить предшественников. Но иногда страна сохранялась, и тогда в ней появлялись первые королевские династии. Они приближали к себе лучших воинов, щедро дарили им земли (ибо другого способа прокормить армию между боевыми действиями не было) и тем самым делили Европу на множество феодальных владений, из которых, как из политического конструктора, в будущем складывались новые державы. Лесов тогда еще сохранилось

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

много, так что архитектура, как уже говорилось, была в основном деревянной, хотя возводились и каменные постройки, обычно храмовые. Они не могут похвастать изяществом, но вполне прочны и добротны. Чувствуются традиции античного Рима, тем более что потомки граждан Империи никуда не исчезли, продолжая жить не только на территории современной Италии, но и, например, в Галлии, то есть там, где сегодня находится Франция.

Даже в самые сложные для Европы времена мастера строили внушительные и прочные каменные здания, такие, как этот вестготский храм на севере Испании.



Фотография: Antramir

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:S\\_Pedro\\_Nave\\_20070127.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:S_Pedro_Nave_20070127.JPG)  
(последнее обращение 11 апреля 2015).

© 2007 Antramir / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.2.19. Сан-Педро-де-ла-Наве. Эль-Кампильо, Испания. VIII век

Третьим фактором, важным экономически и политически, стал в Средневековье аспект веры, то есть христианство. Современный человек если и придерживается религиозных взглядов, то, как правило, монотеистических. Встретить искреннего язычника, всерьез полагающего, что ему поможет Юпитер, Тор или Дажьбог, сегодня довольно трудно. Однако до первого миллениума все было иначе. Практически целое тысячелетие ушло на то, чтобы убедить будущее прогрессивное человечество, что Творец на всех один и что Единосущный Сын Его уже приходил в этот мир, чтобы искупить первородный грех и дать шанс людям. Варваров интенсивно приобщали к христианству, чаще насильственно, но иногда и силой убеждения. Разумеется, храмовая архитектура, умеющая производить впечатление на простодушных выходцев из лесов и степей, играла в этом деле не последнюю роль.

Впрочем, не меньшее значение, чем сама вера, в Средние века имела посредница между нею и людьми, то есть церковь. Теперь это была уже не та полуподпольная организация, которая в первые века новой эры приобщала к Христу в катакомбах и в частных жилищах. В отличие от автокефальных («сам себе голова» по-гречески) конфессий Вос-

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

тока, западная ветвь христианства сохранила единство и единоначалие. Во главе ее, как и сейчас, стоял прямой преемник апостола Петра, папа римский, человек, имевший огромную власть. Прежде всего, у пап было свое настоящее государство, которое они неустанно стремились расширить, побуждая желавших церковной поддержки монархов отвоевывать и дарить им все новые и новые территории. Район в центре Рима, где сегодня находится Ватикан, лишь крошечная часть того, что когда-то называлось Папской областью. Однако реальная власть папы могла простираться гораздо дальше официальных границ теократического государства, практически на всю Европу.

Любой монарх должен был считаться с главой католиков, поскольку формально ни одно серьезное предприятие не могло быть начато без благословения папы. Отлучение короля или императора от церкви автоматически приводило к тому, что он в мгновение ока оставался без армии и придворных — воины и царедворцы освобождались в этом случае от клятвы верности суверену. Самый известный из таких случаев — это история противостояния императора Священной Римской империи Генриха IV и папы Григория VII (1077 г.). Выступивший против понтифика властитель вынужден был трое суток босым и раздетым простоять под стенами папской резиденции (в тот момент она находилась в тосканской крепости Каносса), чтобы вымолить себе прощение. Впрочем, такое могущество папы не было гарантированным. Тот же Генрих IV через несколько лет низложил Григория VII и возвел на престол собственного ставленника. Правда, память об унижении монарха все равно навсегда осталась в истории...

Политическое могущество пап в отдаленных частях Европы опиралось не только на право благословлять или отлучать от церкви. В каждом регионе имелся наместник — епископ, представлявший Вселенскую церковь, и целая армия его подчиненных, монахов и клириков, в свою очередь имевших огромное влияние на массы простых прихожан. В руках епископов сосредотачивались огромные богатства, прежде всего земли. Как и сегодня, церковь считалась юридическим лицом и выступала в роли могущественного феодала. Кроме того, в вопросах веры короли охотно делились с церковью и судебной властью. Такая ситуация сложилась не сразу. До конца первого тысячелетия епископы, как и папы, находились в большой зависимости от светских правителей. Однако постепенно церковь становилась все более и более могущественным институтом. Это привело к ожесточенной борьбе за право назначать архиереев на местах — к знаменитой борьбе за инвеституру, разгоревшейся между понтификами и монархами. Ни одна из сторон не желала уступать другой столь серьезный политический козырь. Недаром в англ-

АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

лийском языке шахматная фигура, известная в России как «слон», называется *bishop* (епископ). Это напоминание о том, что в Средние века церковный иерарх был серьезной «боевой» единицей.



Крошечный храм в хорватском городке Нин — не простая приходская церковь, а полноценный собор, в котором когда-то располагалась кафедра епископа. Хорваты шутят, что это самый маленький собор в мире. В раннем Средневековье здесь существовала собственная, нинская епархия, прославившаяся борьбой за право совершать богослужения на местных языках. План постройки — греческий крест.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.2.20. Собор Святого Креста. IX век. Нин, Хорватия*

Разумеется, церковная «армия», как и любая другая, состояла из разных «частей и подразделений». От уже знакомого нам латинского корня *ordo* (воинский строй, порядок) образовалось не только слово «ордер», но и «орден», рыцарский или монашеский. Рыцари, прежде всего участники Крестовых походов, вступали в особые духовные организации, становились монахами-воинами, готовыми воевать с иноверцами за Святую землю. Как мы уже видели на примере тамплиеров, это были очень могущественные объединения с развитой межгосударственной инфраструктурой, строгой иерархией и впечатляющими материальными ресурсами. Плюс к этому рыцари умели здорово драться.

Наконец, в подчинении у папского престола была еще одна сила, чье могущество заметно выросло к рубежу тысячелетий: монастыри и возглавлявшие их настоятели, такие как уже знакомые нам аббаты Сугерий из Сен-Дени и святой Бернар из Клерво. Всякая обитель являлась крупным землевладельцем; в монахи, как правило, не принимали без серьезных пожертвований. Именно монастырь, освобождая некоторых насельников от повседневного физического труда, становился центром религиозной и ученой жизни, причем не только для жителей окрестных городов и сел, но и для паломников из далеких областей. Даже в самые темные годы «Темных веков» грамотные иноки в стенах отдаленных аббатств (например, в Ирландии) не прекращали научных занятий, исправно переписывая древние книги и храня традиции философских и теологических споров. К моменту, когда к концу первого тысячелетия

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Европа начала выходить из экономического и политического кризиса, именно монастыри оказались серьезными заказчиками и потребителями новых величественных архитектурных сооружений.

Существовал и еще один, *четвертый фактор*, очень важный для понимания как политической истории, так и истории искусства, — это Западная Римская империя, официально прекратившая существование в 476 г., но и много веков спустя сохранявшая свое влияние. Европейцам, по крайней мере их значительной части, все время казалось, что империя должна быть, что независимое существование мелких государств — это неправильно, это лишь временное недоразумение, которое непременно надо исправить. Как только появлялась сильная королевская династия, объединявшая под своей властью значительные территории, сразу вставал вопрос, не возрождение ли это Рима? Первые из таких властителей — правившие на территории современной Франции Меровинги — еще никак не проявляли императорских амбиций. Это неудивительно, ведь основатели рода пришли к власти, когда настоящая Империя еще существовала.

Зато Карл Великий, второй король династии Каролингов, давший ей свое имя и объединивший в единое государство всю Европу, в 800 г. был коронован папой Львом III как император. Правда, то, над чем он властвовал, еще не осмеливались прямо назвать Римской империей, то есть так же, как ее великую предшественницу. Попытка сделать это вызвала громкий дипломатический скандал: вмешалась Византия, полагавшая себя единственной наследницей выдающейся державы прошлого. Впрочем, искусство и архитектура ясно показывают, что подданные нового императора чувствовали себя законными хранителями античных традиций. Есть даже специальный искусствоведческий термин — «Каролингский ренессанс», подчеркивающий наличие в произведениях той эпохи черт древнегреческого и древнеримского искусства.

Наконец, в 962 г. представитель саксонской династии Оттон I Великий стал главой государственного образования, получившего название Священная Римская империя. Это было довольно рыхлое тело, состоявшее из множества мелких государств, объединенных под властью выборного монарха. Поначалу в границы данного образования входила часть современной Италии, позже остались только немецкие земли, что в конце концов отразилось в измененном названии — Священная Римская империя германской нации (с 1512 г.). Несмотря на часто лишь номинальную власть, до 1648 г., то есть до Вестфальского мирного договора, титул императора считался более почетным, чем звание короля.

Священная Римская империя прекратила свое существование в 1806 г., но идея не угасла. В принципе всякая европейская страна, назвавшись

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Капелла в Ахене — единственный сохранившийся фрагмент любимой резиденции Карла Великого. Ахен часто называют столицей Франкского государства, но это не совсем верно. В те времена никакой населенный пункт не мог содержать свиту императора больше нескольких месяцев подряд, поэтому монарху вместе с придворными приходилось регулярно переезжать с места на место. Поддержка территориальной целостности рыхлого государственного образования, на время объединившего почти всю Европу, также требовала постоянного передвижения. Тем не менее именно в Ахене появились очень редкие для той эпохи монументальные каменные сооружения. Сегодняшний вид капеллы — во многом плод фантазии реставраторов XIX века.



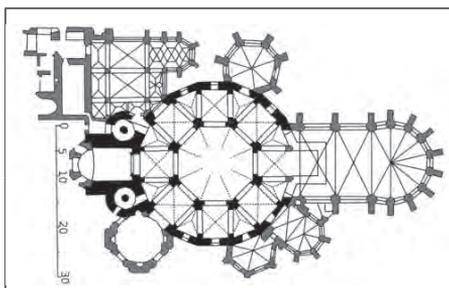
*Фотография: Velvet*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aix\\_dom\\_int\\_vue\\_cote.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aix_dom_int_vue_cote.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).*

*© 2014 Velvet / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0*

*Рис. 7.2.21. Капелла Карла Великого (Палатинская капелла).*

*Интерьер. Архитектор Одон Мецский. Ахен, Германия. Строительство началось в 796 г.*



*Чертеж: G. Dehio, G. v. Bezold*

*Источник: Dehio G., Bezold G. von. Die Kirchliche Baukunst des Abendlands. Atlas I. Stuttgart: Verlag der J.G. Cotta'shen Buchhandlung, 1887. Taf. 40. Fig. 1.*

*Рис. 7.2.22. Капелла Карла Великого (Палатинская капелла). План. Архитектор Одон Мецский. Строительство началось в 796 г. Ахен, Германия*

Нарядное здание Надвратной капеллы аббатства Лорш — редкий сохранившийся образец каролингской архитектуры. Если присмотреться, то на фасаде можно заметить мотив римской триумфальной арки.



Фотография: Armin Kübelbeck

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster\\_Lorsch\\_07.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Lorsch_07.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).

© 2009 Kuebi - Armin Kübelbeck / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.2.23. Надвратная капелла (Кёнигсхалле) аббатства Лорш. Начало X века. Германия

империей, видит себя продолжательницей славных свершений Древнего Рима. Даже в далекой России царственные особы часто полагали себя подобными властителям Вечного города. Это нетрудно заметить на многих парадных портретах, но яснее всего видно в памятнике Петру Великому работы скульптора Фальконе, где монарх на вздыбленном коне предстает в полуантичных одеяниях, в римских сандалиях, в лавровом венке и с особым жестом — адлокуцию (*adlocutio*), которым приветствовали войска римские полководцы. Позже строители еще одной «тысячелетней империи» превратили этот жест в прямолинейный нацистский «зиг». Третий рейх вообще во многом ориентировался на Священную Римскую империю. Именно от нее велся отсчет: Древним, или Первым, рейхом считалась Священная Римская империя, а Вторым — кайзеровская Германия, объединенная в единое государство при канцлере Отто фон Бисмарке. Многие понятия, знакомые нам по кинофильмам о Великой Отечественной войне («рейхстаг», «имперская канцелярия», «рейхсканцлер»), изобретены вовсе не нацистами. Они известны либо со времен оттоновских династий, либо из административной практики кайзеровской Германии второй половины XIX века.

### Романский стиль

Стремление возродить на рубеже тысячелетий Римскую империю послужило причиной возникновения стиля, в XIX веке названного романским (от лат. *romanus* — римский). Он быстро распространился по Европе, а потом и дальше, вплоть до Святой земли, Закавказья

и Владимиро-Суздальского княжества. Романика легко узнаваема в зданиях разных типов, от монастырей до крепостей и замков. Однако, как всегда в архитектуре, имеются и особо яркие примеры — «идеальные образцы», можно сказать. Прежде всего это так называемые имперские соборы, построенные кайзерами в нескольких городах в долине Рейна. Мы уже встречались с ними, когда рассматривали эволюцию типа базиликальных зданий. Речь идет как раз о храмах, в которых после долгого перерыва возродились циркульные своды и, соответственно, «связанная» система в планах. Необходимо добавить, что возвращение к каменным перекрытиям было вызвано не только улучшением экономических и технологических возможностей, но и прямым стремлением подражать античным постройкам. Вообще, похоже, что в эту эпоху арка как конструктивный элемент стала ассоциироваться с Римом даже в большей степени, чем того заслуживала. По сути, вся романика — это гимн арке и ее производным. Вопреки исторической правде (а римляне избегали арочных конструкций при строительстве культовых зданий) циркульная форма полностью вытесняет плоский антаблемент, уравнивается с ним в тектонических правах. Появляются легко узнаваемые «романские» стилевые решения, например сдвоенные окна с колонной вместо простенка или колоннады, в которых спаренные круглые опоры расположены вдоль оси, перпендикулярной плоскости фасада (они как бы «уходят в глубину», поддерживая миниатюрные своды). При этом арки подчеркнута опираются непосредственно на колонны, без посредничества архитравных балок. Любой декор, зрительно облегчающий массивные стены романских построек, также имеет арочную природу. Это и характерные карнизы, и пространственно развитые карликовые галереи, как правило украшающие массивные апсиды, и непременно аркатурные и аркатурно-колончатые пояса, так полюбившиеся русским зодчим.

У имперских соборов есть еще одна характерная черта, красноречиво повествующая о политических амбициях их создателей. В отличие от традиционных базилик, как предыдущих, так и последующих времен, у таких соборов очень развита западная сторона, иногда почти симметрично повторяющая восточную часть композиции. С двух сторон в таких храмах обычно ставились и парные башни колоколен. Эта симметрия — отражение идеи гармоничного сосуществования церковных и светских властей и божественного происхождения власти императора. Хор на востоке отводился клирикам, а *вестверк* (пристройка к нефу с запада, часто повторяющая форму алтарной части) строился для земного властителя: «Богу — богово, кесарю — кесарево».

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

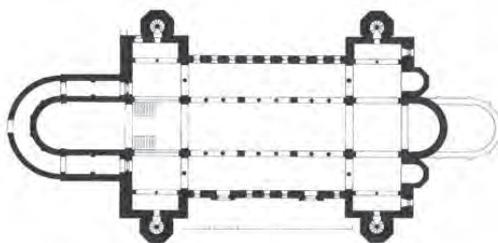
Два трансепта, две абсиды, как с востока, так и с запада — такая композиция наглядно демонстрирует идею гармоничного сосуществования светской и церковной власти. Храм Святого Михаила в Хильдесхайме — не имперский собор, а простая монастырская церковь.



Фотография: Heinz-Josef Lücking

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St\\_Michaels\\_Church\\_Hildesheim.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Michaels_Church_Hildesheim.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).  
© 2007 Heinz-Josef Lücking / Wikimedia Commons / CC SA-BY 3.0 DE

Рис. 7.2.24. Храм Святого Михаила. 1010–1033 гг. Хильдесхайм, Германия



Чертеж: G. Dehio,  
G. v. Bezold

Источники: Dehio G., Bezold G. von. *Die Kirchliche Baukunst des Abendlands. Atlas I.* Stuttgart: Verlag der J.G. Cotta'shen Buchhandlung, 1887. Taf. 43. Fig. 2.

Рис. 7.2.25. Храм Святого Михаила. Хильдесхайм, Германия. 1010–1033 гг. План Георга Дегио и Густава фон Бецольда. Вторая половина XIX века



Собор Святого Петра и Святого Георгия в Бамберге — один из семи так называемых имперских соборов. Западный фасад в романских базиликах называется вестверк.

Фотография. 1880 г.

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamberger\\_Dom\\_1880.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamberger_Dom_1880.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).

Рис. 7.2.26. Кафедральный собор Святого Петра и Святого Георгия. 1004–1237 гг. Бамберг, Германия

Башня собора в Пуатье отлично демонстрирует формальные признаки романского стиля. Прежде всего, она как будто составлена из простых и легко опознаваемых геометрических фигур: куб, еще куб, цилиндр, конус. При этом продолжается зародившаяся еще в раннехристианской и византийской архитектуре традиция подчеркнуть опираться на колонны именно арки, а не плоские антаблементы. Оформление стены становится многослойным, различимы декоративные элементы первого, фасадного плана и подчиненные им, размещенные с отступом от внешней плоскости. Там, где применены арки, это создает эффект перспективного сокращения. Наконец, здесь представлен один из характернейших приемов романских зодчих — разделение большого оконного проема на несколько (в данном случае — на два) маленьких с помощью круглых колонн.



Фотография: Светлана Кузенкова

Рис. 7.2.27. Нотр-Дам-ля-Гранд  
(Большая церковь Богоматери).  
Башня над средокрестием. XI век.  
Храм освящен в 1086 г. Пуатье, Франция

## Готика

Романское искусство еще не проявляло никаких признаков упадка, когда зародилось новое направление. Ценители архитектуры поначалу приписывали авторство германским народам и даже ругали их за это. Термин «готический» долгое время имел уничижительный оттенок, поскольку подразумевал, что высокое античное искусство было испорчено нашествием варваров-готов. В Италии его так и называли — *maniera tedesca* (то есть буквально «немецкая манера»), в противовес культуре цивилизованных средиземноморских народов — *maniera greca* («в греческой манере»). Немцы и сами поверили в это и в конце XVIII века сделали готику предметом национальной гордости. Первым восторженным почитателем стал выдающийся поэт Гёте. Не меньшую роль в прославлении готики как проявления немецкого гения сыграл и один из идеологов романтизма Фридрих Шлегель. Каково же было разочарование германских патриотов, когда в середине XIX века историки неоспоримо доказали, что честь изобретения этого стиля принадлежит французам,

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

извечным соперникам немецкой нации. Они, как и их исторические предшественники галлы, никогда не увлекались идеей империи. Скорее наоборот, изо всех сил ей противостояли. В Средние века Франция вообще оказалась главным политическим противовесом Священной Римской империи. Тот же аббат Сугерий был, конечно, хорошим человеком, но при этом ярым шовинистом, по крайней мере, немцев он очень не любил. Сугерий даже поучаствовал в походе против империи, который, правда, окончился лишь мелкими пограничными стычками (именно в этот момент привезенная им орифламма — запрестольная хоругвь аббатства с изображением золотого пламени на красном фоне — превратилась в боевое знамя французской армии).

Соответственно, и готическая архитектура оставалась абсолютно индифферентной к имперским идеям. Гораздо больше, как мы уже видели, ее интересовали проблемы отношений с Высшим правителем; по крайней мере, возможность демонстрации художественными средствами Его непосредственного присутствия в мире. Как это часто бывает с историей зодчества, искусствоведам достаточно точно известно «главное здание», ставшее первым сооружением нового стиля. Это уже знакомый нам храм аббатства Сен-Дени в Париже.

Возможно, готическая архитектура выглядела бы совсем иначе, если бы не давняя путаница с именами, точнее, с обладателями одного и того же имени. В Новом Завете (книга «Деяния святых апостолов») среди верных последователей Христа упоминается Дионисий, тезка веселого античного бога. Заслуженно, за выдающиеся умственные способности, этот человек был избран членом ареопага, афинского верховного суда. Позже судьба свела будущего святого с апостолом Павлом, очаровавшим его своими речами. Бывший законник последовал за новым учителем, принял христианство, а через три года был избран первым епископом славных Афин.

Еще один прекрасный город — Париж — также связан с именем Дионисия, однако жившего двумя веками позже. Этот христианский проповедник служил сначала в Риме, в Испании и Германии, а затем с той же миссией его послали в Галлию, то есть во Францию. Местные язычники, чьи религиозные чувства были, естественно, оскорблены, схватили этого подвижника и вместе со спутниками обезглавили на Монмартре, то есть на «горе мучеников». Казненный еще сумел взять отрубленную голову в руки и пройти с ней примерно пять километров до места своего будущего погребения. Там, над его могилой, и было построено знаменитое аббатство Сен-Дени.

Еще через пару столетий, в V веке, неизвестный почитатель Платона написал несколько богословских сочинений, в которых страстно и убе-



Святой Дионисий пройдет по улицам Парижа, неся в руках свою отрубленную голову.

*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 7.2.28. Казнь святого Дионисия. Люнет северного портала собора Сен-Дени. XII век. Париж, Франция*

дительно соединил представления великого академика о Творце, о Едином, о Добре и его умопостижимом свете с христианскими представлениями о Едином Боге. Очевидно, чтобы сделать тексты более авторитетными, либо сам автор, либо почитатели его труда назвали их создателем Дионисия из Афин — Ареопагита. И сегодня нет точных сведений, кто на самом деле создал «Ареопагитики» — так с тех пор называются эти труды. Имеется несколько вероятных имен, в том числе существует приятная грузинам версия, что этим богословом был Петр Ивер — грузинский царевич, посланный в качестве заложника в Константинополь, где получил блестящее философское образование, а потом принял постриг, основал монастырь в Вифлееме и стал епископом Маюмы, что близ Газы. Пока же, поскольку истина не ясна, автора выдающихся текстов, оказавших огромное влияние на развитие христианского богословия (в том числе и русского), несколько неловко, хотя уже привычно называют Псевдо-Дионисием Ареопагитом.

Но это только часть путаницы. Как нередко бывало в Средние века, все Дионисии сплывались в традиции в единый образ. Так что для монахов обители Сен-Дени обобщенный Ареопагит сначала встретился со святым Павлом, потом написал труды «О мистическом богословии», «О небесной иерархии» и другие знаменитые сочинения, а потом пронес по улицам Лютеции (так тогда именовался Париж) собственную отрубленную голову. Эти иноки, кстати, очень обиделись, когда гонимый Бернардом Клервоским и получивший убежище в их монастыре Пьер Абеляр выяснил, что Дионисии были разные и из-под пера того, который упокоился на их территории, ничего выдающегося не выходило.

Чему же учил этот знаменитый, но остающийся пока неизвестным автор? Одной из важнейших доктрин, волнующих христиан всех конфессий, а особенно мистиков, стала теория Божественного света. В обыденном сознании Бог представляется контролирующим мир, то есть собственное Творение, как бы со стороны. Он может вмешаться, если что-то пойдет

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

не так, поощрить или наказать. Но может и разрешить человеку, как подросшему ребенку, какое-то время действовать самостоятельно. В общем, образ бородатого старика на облаке, следящего за жизнью откуда-то сверху, прочно вошел в наши представления. С точки зрения создателя «Ареопагитик» и его последователей, это очень далеко от истины. Мир, по их мнению, ни на мгновение не остается и не может существовать без божественного влияния. Более всего это похоже на то, как сияние солнца снабжает энергией жизнь на нашей планете. Собственно, это и есть главная метафора в учении о Божественном свете. Как наше дневное светило не может прекратить посылать нам свои лучи без того, чтобы жизнь тут же не прекратилась, так и Бог непрестанно питает все созданное им потоками Божественной благодати. Последователи античных философов называют это эманацией. Творец, согласно данному учению, абсолютен и вмещает в себя всю полноту бытия, но даже этого непредставимого «объема» оказывается недостаточно, чтобы заключить всю неиссякаемую энергию Блага. Она неисчерпаема, как солнечный свет, из года в год согревающий землю (тогда еще не знали ни того, что Солнце — лишь одна из звезд, ни того, что и ему суждено когда-нибудь погаснуть). Лучи Божественного света всегда избыточны и преодолевают бесконечные границы Божественной сферы, стекают, как влага с краев переполненной чаши, питая мир Добром и теплом самой жизни.

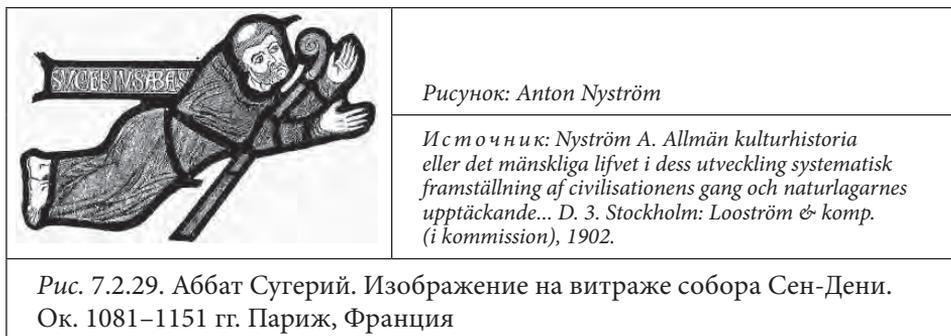
Ибо как солнце в нашем мире, не рассуждая, не выбирая, но просто существуя, освещает все, что по своим свойствам способно воспринимать его свет, так и превосходящее солнце Добро, своего рода запредельный, пребывающий выше своего неясного отпечатка архетип, в силу лишь собственного существования сообщает соразмерно всему существу лучи всецелой Благости.

*Дионисий Ареопагит. О Божественных именах // Мистическое богословие Восточной Церкви. М.; Харьков: АСТ; Фолио, 2001. С. 386.*

Дионисий (или тот, кто скрывается под этим именем), однако, предостерегал, что не всякому дано воспринять этот Божественный свет: всегда находятся не причастные ему, не способные впитать энергию Добра, которой в принципе хватает на всех. Очевидно, именно желание показать этот Свет как можно большему числу людей толкнуло настоятеля монастыря Сен-Дени на поиски новых, доселе невиданных форм архитектуры. Аббат Сугерий был, несомненно, хорошо знаком с трудами того, кого считал небесным заступником своей обители. Греческая

АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

рукопись «Ареопагитик» хранилась в Сен-Дени с IX века, тогда же «отец схоластики» Иоанн Скот Эриугена перевел этот текст на латынь. К счастью для нас, Сугерий охотно писал и сам, многие его труды, в частности автобиографические заметки об истории строительства собора, сохранились, так что о том, что двигало великим настоятелем, мы можем судить по его собственным словам.



Для аббата не было сомнений в том, что обычный свет — это данный нам в ощущениях символ умопостигаемого (то есть чувственно не ощутимого) света Божественного, что, попадая под лучи солнца, мы получаем и шанс оказаться в струях Небесного блага. Однако храм не пляж, просто солнечных лучей здесь мало. Энергию светила, чтобы воздействовать на прихожан, надо преобразовать и концентрировать. Прежде всего, для этого как нельзя лучше подходят золото и драгоценные камни, не зря же из них выложены стены Небесного Иерусалима. Сугерий упорно защищал право храма на роскошь, столь яростно оспариваемое святым Бернаром, сторонником идеи обязательного отказа от богатства в монастырях. При аббате Сугерии в Сен-Дени ювелирам всегда находилась работа. Алтарь, распятие на алтаре — все, по мысли настоятеля, должно было сверкать, отражать и излучать, заполнять пространство радостным светом, давая знать о присутствии тут же иных, незримых излучений. И вовсе не о личном богатстве думал этот монах, когда, пригласив к совместной молитве очередного аристократа, с показным благочестием снимал с руки и жертвовал на украшение храма драгоценный перстень, побуждая состоятельного гостя поступить также: учение Дионисия о Божественном свете, в том числе отражаемом блеском ювелирных изделий, явно не давало ему покоя еще со времен службы в монастырской библиотеке.

Однако даже всей площади золота и драгоценных камней алтаря было недостаточно, чтобы храм по-настоящему купался в свете, и у амбици-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

озного аббата родился фантастический замысел: заменить каменные стены панелями из света. Технологии уже существовали. Где-то умели варить цветные стекла, где-то применялись стрельчатые арки, а в романских соборах использовались нервюрные своды. Оставалось найти мастеров, способных соединить все это вместе. Так в перестроенной алтарной части собора Сен-Дени появились конструкции, где вместо стен разместились грандиозные картины из стекла — витражи. Впрочем, называть их картинами не совсем справедливо. Главное было не в том, что изображено, а в обильных потоках света, льющихся сквозь прозрачные преграды, принимающих формы священных сюжетов и свидетельствующих о вечно присутствующем здесь же Божественном благе, Истинном свете, к которому можно прийти, воспарив душой, мистически поднявшись по спущенному с Небес лучу.



Фотография:  
Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.2.30. Святая капелла (Сент-Шапель). Витраж. 1242–1248 гг. Париж, Франция

Portarum quisquis attollere  
quaeris honorem,  
Aurum nec sumptus, operis mirare  
laborem,  
Nobile claret opus, sed opus quod  
nobile claret  
Clarificet mentes ut eant per  
lumina vera  
Ad verum lumen, ubi Christus  
janua vera.  
Quale sit intus in his determinat  
aurea porta.  
Mens hebes ad verum per  
materialia surgit,  
Et demersa prius hac visa luce  
resurgit.

*Abade Suger // PL (Patrologia  
Latina) 186: 1229A*

Все вы, кто восторженно славит  
ворота,  
Чудо не в золоте,  
Ценность в искусной работе.  
Благородство сей труд осеняет,  
Но, благородно сияя,  
Работа должна и умы  
просветлять,  
Проводя через свет к Истине, —  
это ответ.  
Христос там истинный портал.  
Блеск золотых ворот тому  
порукой стал.  
Ум тусклый к правде сквозь  
материю бредёт,  
Его на крыльях вознесет,  
Лишь Свет блеснет.

*Аббат Сугерий.*

Стихи для ворот собора  
Сен-Дени (перевод мой. — С. К.)

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Стало быть, благодаря тому, что тексты неизвестного христианина-неоплатоника, так красиво и убедительно рассказавшего о незримом Божественном свете, подписали именем святого Дионисия, а настоятель аббатства Святого Дионисия, оказавшись человеком очень образованным и обладающим незаурядной энергией и выдающимися организаторскими способностями, увлекся этой теологической доктриной, новый стиль обрел столь узнаваемые ныне черты.



Икона кисти Лоренцетти — пример того, что называют «интернациональная готика». К слову, архитектура часто становится объектом изображения, в том числе и на иконах. В таких случаях даже понятнее, каким зодчество виделось своим современникам.

*Живопись: Ambrogio Lorenzetti*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio\\_Lorenzetti\\_-\\_Presentazione\\_di\\_Ges%C3%B9\\_al\\_tempio\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Presentazione_di_Ges%C3%B9_al_tempio_-_Google_Art_Project.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).*

*Рис. 7.2.31. Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм. Дерево, темпера. 1342 г. Галерея Уффици, Флоренция*



В своих образцах поздней готики англичане парадоксально объединили иррациональные конструкции веерных сводов и относительно строгий «перпендикулярный стиль» оконных переплетов.

*Рисунок: Joseph Murray Ince*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kings\\_College\\_Cambridge\\_Ince.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kings_College_Cambridge_Ince.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).*

*Рис. 7.2.32. Джозеф Мюррей Инс. Капелла королевского колледжа. Кембридж, Великобритания. Бумага, акварель, смешанная техника. 1843 г. Музей Фицуильяма, Кембридж*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Собор Сент-Этьен в Сансе — это один из самых ранних готических соборов, ровесник Сен-Дени. Однако его трансепт был построен позже, на рубеже XV–XVI веков. Окно-роза над южным порталом показывает нам, что такое «пламенеющая готика».

Фотография: rabbitslim

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PortailSudCath%C3%A9drale\\_Sens.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PortailSudCath%C3%A9drale_Sens.jpg) (последнее обращение 11 апреля 2015).

© 2010 rabbitslim / Wikimedia Commons / GNU Free Documentation License, Version 1.2

Рис. 7.2.33. Собор Сент-Этьен. Южный фасад трансепта. 1490–1515 гг. Санс, Франция

Как и искусство античной Греции, готика легко делится на раннюю, высокую и позднюю. Эта последняя подарила нам еще несколько специальных терминов. Например, есть «интернациональная готика». О ней, как правило, говорят только применительно к живописи. Зато словосочетание «перпендикулярная готика» относится исключительно к архитектуре. Речь идет об английских постройках, планы, фасады и — особенно — оконные переплеты которых избегали, насколько это возможно в изысканную эпоху позднего Средневековья, сложных кривых линий и более или менее точно укладывались в прямоугольные «матрицы» (что вовсе не мешало существованию в тех же помещениях веерных сводов с феерическим переплетением уже ничего не поддерживающих нервюр). Французы же через несколько столетий после аббата Сугерия создали готику «пламенеющую». Название пошло от характерных деталей декора в окнах-розах, напоминающих колеблемое ветром пламя свечи.

### ЧАСТЬ III НОВОЕ ВРЕМЯ

Историки пока не пришли к согласию в том, когда конкретно Средние века в Европе сменились Новым временем. Есть множество удобных дат, разбросанных на два столетия. Одна из ранних — 1453 г.; именно в это время турки покорили Византию, что породило принципиально новую политическую конфигурацию в мире, в очередной раз оставшемся

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

без Римской империи, на этот раз без ее восточной половины. (Правда, очень скоро далеко на северо-востоке начала возвышаться новая православная держава. Пока это было даже не королевство и не царство, а всего лишь Великое княжество, но его энергичный глава — Иван III — вскоре окончательно освободился из-под вассальной зависимости от Золотой Орды и, не теряя связи с историческим наследием, стал обустривать столицу в соответствии с самой передовой европейской модой. Руками итальянских мастеров на берегу северной реки, уже в октябре покрывавшейся льдом, столь прочным, что на нем можно было устраивать торговлю морожеными говяжьими тушами (по крайней мере, так об этом рассказывал венецианец Амброджо Контарини, побывавший в Москве осенью и зимой 1476–1477 гг.), возникла просторная крепость, зубцами в форме ласточкиного хвоста напоминавшая оборонительные сооружения Вероны. Внутри, на высоком холме, итальянские зодчие строили грандиозные белокаменные соборы. Вид одного из них, освященного во имя Успения Пресвятой Девы, несмотря на традиционное в здешних краях пятиглавие, несомненно, одобрили бы Брунеллески и Альберти; другой, посвященный архангелу Михаилу, показался бы своим на берегу венецианского канала. Новое государство очень интересовало Европу. Послы и путешественники писали развернутые отчеты о природных богатствах и шокирующих нравах далекой страны. Надеясь на воссоединение церквей, папа римский Павел II сосватал в жены великому князю принцессу Софью Палеолог, из династии последних византийских императоров, и дал за ней богатое приданое. Благодаря этому браку потомки Ивана III получили право именоваться царями (то есть



Миниатюра: [Philippe de Mazerolles]

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siege\\_constantinople\\_bnf\\_fr2691.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siege_constantinople_bnf_fr2691.jpg)  
(последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.1. Филипп де Мазероль (предположительно).  
Осада Константинополя. Миниатюра из манускрипта Жана Шартье «Хроники Карла VII». Третья четверть XV века. Национальная библиотека Франции. Объект хранения: Français 2691, fol. CCXLVI v

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

цезарями), а в Московском княжестве стали популярны разговоры о том, что оно и есть Третий Рим.)

Нужно добавить, что падение Константинополя принесло западной культуре и вполне ощутимую выгоду. Из захваченного османами города удалось спасти библиотеку, и множество драгоценных рукописей, в том числе с трудами античных философов, оказались в руках европейских ученых. В те же годы, кстати, в немецком городе Майнце Иоганн Гутенберг начал коммерческое применение своего гениального изобретения — «искусственного письма», то есть книгопечатания. Таким образом, проблема сравнительно массового тиражирования как обретенных, так и вновь сочиненных текстов решалась сама собой.

 <p>Источники: <a href="http://www.runivers.ru/bookreader/book480451/#page/483/mode/1up">http://www.runivers.ru/bookreader/book480451/#page/483/mode/1up</a> (последнее обращение 17 апреля 2015).</p>	<p>«Из Колывани пошли 1-го октября, а в Юрьев пришли 6-го того же месяца» — так подписана одна из миниатюр, рассказывающих о путешествии в 1472 г. византийской принцессы, невесты Ивана III, из Рима в Москву.</p> <p><i>Миниатюра</i></p> <p><i>Источник: <a href="http://www.runivers.ru/bookreader/book480451/#page/483/mode/1up">http://www.runivers.ru/bookreader/book480451/#page/483/mode/1up</a> (последнее обращение 17 апреля 2015).</i></p> <p><i>Рис. 7.3.2. Путешествие царевны Софьи Палеолог по русской земле. Миниатюра из Лицевого летописного свода Ивана Грозного. 1568–1576 гг. Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург</i></p>
---	--

В качестве символического рубежа эпох подходит и 1492 г. Во-первых, это дата взятия Гранады. В Испании завершилась Реконкиста, иноверцы были изгнаны из ее пределов. На территории Западной Европы не осталось мусульманских государств. Во-вторых, к концу того же года экспедиция Христофора Колумба открыла Новый Свет. Мир окончательно стал иным, не вмещающимся в старые представления. Кстати, этот же год — согласно Библии, 7000-й от сотворения мира — разочаровал всех, кто по случаю очередного миллениума ждал конца Света Старого. На Руси, например, таких было много.

В XVI веке очень удобна дата 1517-й: в этом году Мартин Лютер начал свою обличительную деятельность против злоупотреблений в католической церкви; в частности, против продажи индульгенций (средства от

До того как отправиться на поиски новых путей в Индию, братья Колумбы, Бартоломео и Христофор, как известно, работали картографами. Карта северо-восточной части Атлантического океана из французской национальной библиотеки была предположительно создана в мастерской Колумбов в Лиссабоне. Слева на ней (круглая, в мелком масштабе) — вся Вселенная.



Рисунок: Cristóvão Colombo,  
Bartolomeo Colombo

Источ н и к: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ColombusMap.jpg> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.3. Христофор Колумб, Бартоломео Колумб. Карта северо-восточной части Атлантического океана. Ок. 1490 г. Национальная библиотека Франции. Объект хранения: CPL GE AA-562 (RES)

которой, между прочим, шли на строительство собора Святого Петра в Риме). Борьба за правду честного доктора богословия в конце концов привела к чрезвычайным последствиям — к кровопролитным религиозным войнам и к очередному расколу внутри христианского мира.

В советской историографии начало Нового времени сдвигалось на еще более поздний срок, в 1640-е гг., когда в Англии произошли события, называвшиеся марксистами буржуазной революцией. Хронологически это совпадает с еще одним знаковым событием — Вестфальским миром 1648 г., зафиксировавшим итоги Тридцатилетней войны и превратившим Священную Римскую империю в рядовую монархию с пышным названием.

### Ренессанс

Разумеется, для историков культуры все эти даты не столь важны. В искусстве Средневековье закончилось значительно раньше, быть может потому, что творческие люди более чувствительны к тонким процессам и заранее реагируют на те тенденции, которые лишь спустя столетия будут зафиксированы в политических документах.

Одной из таких тенденций, проявившихся очень рано и давших начало эпохе, которую мы теперь называем Ренессансом, стал отказ от посто-

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

янного ожидания Страшного суда, да и вообще от мысли, что все хорошее ждет нас только после смерти, причем далеко не всех. Живущие на этом свете стали замечать, что он не так уж плох, а если и не идеален, то Господь вовсе не запрещает его улучшать. Собственно, обращение к теориям Платона как раз и означало принятие этой точки зрения. Творец, согласно Великому академику, создал совершенный мир, который существует здесь и сейчас. От человека требуется не нарушать, а желательно и преумножать гармонию между целым и его составляющими, причем эти последние могут иметь не только духовную, но и вполне телесную природу. Жить, следовательно, нужно уже сегодня, в том числе и в материальном мире, ничего не откладывая на загробное будущее. Были предприняты серьезные научные изыскания, убедительно доказавшие, что учение языческого философа прекрасно согласуется с христианством. Особенно преуспел в этом Марсилио Фичино (1433–1499), основатель и глава флорентийской Платоновской Академии, 30 лет занимавшийся популяризацией учения своего кумира на вилле, подаренной ему для этих целей Козимо Медичи. В 1482 г. Марсилио Фичино опубликовал работу «Платоновское богословие о бессмертии души».

Не случайно, что новое направление наиболее ярко проявилось именно в Италии: под средиземноморским солнцем труднее отречься от прелестей материального мира. Чистый спиритуализм, легко воспринимаемый в северных странах Европы, был чужд обитателям Апеннинского полуострова. Например, с самого начала у них как-то не заладилось с готикой. Попытки строительства в этом стиле имелись, но здания получались приземленными, не стремящимися к небесам. До нас дошли отголоски ожесточенного спора строителей Миланского собора. Французская бригада считала, что высота баз в колоннах должна равняться высоте капителей — это сделало бы их стройнее, как бы духовнее. В то же время итальянские архитекторы настаивали на том, что раз слово «капитель» происходит от латинского «голова», то названная так деталь должна быть выше той, что расположена под «телом» опоры и, следовательно, играет роль ступни. Очевидно, и спустя тысячелетие местные зодчие находились под влиянием своего исторического наследия: духовность духовностью, но антропоморфные пропорции должно соблюдать.

Вообще же интерес к материальному, точнее к телесному и даже плотскому, проявившийся еще в Античности, в принципе отличает европейцев от других народов. Возвращение к нему в Новое время дало особые результаты прежде всего в естественных науках, бурно развивавшихся все последующие столетия, а также в искусстве. Нетрудно заметить, что у европейцев стали популярными жанры, вообще непредставимые на Востоке. Например, натюрморт — любование композициями из неоду-

шевленных предметов. Или ню. Причем обнаженных людей, разумеется, изображали и художники, принадлежавшие другим культурам, — японцы, китайцы и даже мусульмане-шииты. Но их обычно интересовал сам сюжет, сексуальная подоплека, а не абстрагированное любование формой, как у людей Запада, воспитавших в себе умение либо отодвигать эротические подтексты на задний план, либо вообще воспринимать абсолютную наготу как символ чистоты и невинности.

Ощущение, что мир состоит из физических тел, в том числе человеческих, на заре Ренессанса прежде всего проявило себя в скульптуре и живописи. Сюжеты еще были религиозными, произведения выглядели как обычные иконы, но персонажи все дальше и дальше отходили от плоскости фона, обретали объем, облачались в тени, подчеркивающие трехмерность формы. Это воспринималось как возвращение к природе. «Назад, к натуре», — один из главных лозунгов эпохи Возрождения. Разумеется, античные скульптуры и фрески, знакомство с которыми не было проблемой для жителей Италии, выступали в таких случаях как образцы реализма, которым следовало подражать.

...То, что следует считать существенным принципом классической скульптуры: толкование человеческого тела как автономной единицы, в буквальном смысле «замкнутой на самой себе», отличающейся от неодушевленного мира подвижностью, контролируемой изнутри.

Э. Панофский. Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада.  
СПб.: Азбука-Классика, 2006. С. 123.

Осознание необходимости жить в гармонии с совершенным Творением, ничего не откладывая до загробного будущего, привело к появлению в среде образованных людей грандиозного антропологического проекта: было задумано создание нового человека, достойного доставшегося ему мира. Один из ключевых терминов ренессансной эстетики — «гуманизм эпохи Возрождения» — говорит как раз об этом. От теологических штудий (*studia divina*) перешли к исследованию человека (*studia humanitatis*) и всего того, что с этим связано. Однако такие исследования не были изучением человеческой природы в современном понимании, и, например, Фёдор Достоевский (тонкий знаток данного предмета), равно как и нынешние правозащитники, вряд ли встретили бы понимание в кругах тосканских гуманистов. Речь шла не об интересе к старым, уже «испорченным» людям, а о воспитании именно нового, разностороннего человека (*uomo universale*), совершенной личности, наделенной набором воспитательных, хотя и вполне достижимых качеств.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

...Познание тех вещей, которые относятся к жизни и нравам и которые совершенствуют и украшают человека.

Леонардо Бруни

Цит. по: Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 48.

Путь к созданию совершенной личности был выбран вполне рациональный — хорошее энциклопедическое образование. К этому моменту схоластика уже превратилась в то самое абстрагированное от реальных проблем умствование, символом которого она является и по сей день. Средневековый тривиум (первая ступень обучения, включавшая в себя грамматику, диалектику и риторiku) оказался слишком оторванным от жизни. Стали популярны новые системы образования, дававшие более актуальные знания.

Кроме образования подразумевалось и воспитание, прежде всего тех особых качеств, названия которых лучше всего звучат на итальянском, близком к латыни. Это *virtù* — доблесть, она же и добродетель, сумма множества достоинств, таких как мужество и стойкость, щедрость и великодушие, умеренность и скромность; и *dignità* — достоинство, тот род благородного самоуважения, который не дает человеку ни опускаться нравственно, ни опошлять свой художественный вкус, ни допускать ничего постыдного в собственном поведении.

Гуманисты хорошо понимали, что, сколь ни выращивай выдающихся индивидуумов, рано или поздно они должны будут собраться в коллектив и тогда им понадобится лидер, поэтому существенной частью проекта было воспитание не просто человека, а государя. Казалось логичным, что с приходом просвещенного и наделенного правильными личностными качествами монарха страна должна стать гораздо лучше. Государя, особенно правители небольших княжеств и герцогств, добывавшие финансовые средства предоставлением в аренду своих небольших, но боеспособных армий и собственных полководческих талантов, с удовольствием поддержали ренессансную интеллигенцию. Люди науки находили приют и возможность предаваться любимым занятиям при монарших дворах, лучшие творцы строили и украшали столицы региональных владык — Феррару, Урбино, Мантую, Милан... Правда, в принципиальных вопросах государя все равно оставались такими же, как всегда, то есть вероломными, властолюбивыми и способными к беспретной ходьбе по трупам. В конце концов, один из хорошо образованных ренессансных авторов, Никколо Макиавелли (1469–1527), решил: подобные качества неизбежны и даже обязательны для успешного

К свободным наукам, как-то: геометрии, арифметике и музыке, я привил тебе некоторую склонность, когда ты был еще маленький, когда тебе было лет пять-шесть, — развивай ее в себе, а также изучи все законы астрономии; астрологические же гадания и искусство Луллия пусть тебя не занимают, ибо все это вздор и обман.

Затверди на память прекрасные тексты гражданского права и изложи мне их с толкованиями.

Что касается явлений природы, то я хочу, чтобы ты выказал к ним должную любознательность; чтобы ты мог перечислить, в каких морях, реках и источниках какие водятся рыбы; чтобы все птицы небесные, чтобы все деревья, кусты и кустики, какие можно встретить в лесах, все травы, растущие на земле, все металлы, сокрытые в ее недрах, и все драгоценные камни Востока и Юга были тебе известны.

Затем внимательно перечти книги греческих, арабских и латинских медиков, не пренебрегай и талмудистами и каббалистами и с помощью постоянно производимых вскрытий приобрети совершенное познание мира, именуемого микрокосмом, то есть человека. Несколько часов в день отводи для чтения Священного писания: сперва прочти на греческом языке Новый завет и Послания апостолов, потом, на еврейском, Ветхий.

Словом, тебя ожидает бездна премудрости. Впоследствии же, когда ты станешь зрелым мужем, тебе придется прервать свои спокойные и мирные занятия и научиться ездить верхом и владеть оружием, дабы защищать мой дом и оказывать всемерную помощь нашим друзьям, в случае если на них нападут злодеи.

*Ф. Рабле. Письмо Гаргантюа Пантагрюэлю // Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. Н.М. Любимова. М.: Правда, 1981. С. 140.*



*Гравюра: Paul Jonnard-Pacel, Paul Gustave Doré*

*Источник: [http://www.xliby.ru/istorija/narody\\_i\\_lichnosti\\_v\\_istorii\\_tom\\_1/p6.php](http://www.xliby.ru/istorija/narody_i_lichnosti_v_istorii_tom_1/p6.php) (последнее обращение 17 апреля 2015).*

*Рис. 7.3.4. Обучение Гаргантюа. Иллюстрация к роману Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Гравюра Поля Жоннар-Паселя по рисунку Гюстава Доре. 1854 г.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

правления, что и зафиксировал в своем знаменитом труде, который так и назвал: «Государь» («Il Principe», 1513 г., опубликован в 1532 г.).

Федериго да Монтефельтро, герцог Урбинский, знаменитый кондотьер, то есть предводитель наемников, готовых за плату оказывать военные услуги, изображен художником Пьеро делла Франческа коленапреклоненным у престола Богородицы. Конха («полукупол») абсиды храма прекрасной классической архитектуры решена в виде раковины морского грешка, к которой подвешен таинственный предмет — то ли яйцо, символ начала мира, то ли жемчужина, знак Божественного света. Глядя на картину, можно предположить, что изображение раковины, декорирующее сакральные постройки, такие, например, как Архангельский собор Московского Кремля, является не только украшением, но и элементом, несущим глубокую символическую нагрузку.



Живопись: Piero della Francesca

Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero\\_della\\_Francesca\\_046.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_046.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.5. Пьеро делла Франческа.  
Алтарь Монтефельтро. Доска, темпера.  
1472–1474 гг. Пинакотекка Брера, Милан

Разумеется, «универсальному человеку» требовалась новая, достойная среда обитания. Нетрудно заметить, что, рассказывая об архитектуре предыдущих эпох, мы обращались преимущественно к храмам. Это не значит, что других построек не было вовсе. Строились и жилища, и оборонительные сооружения. Однако представления людей о мире (то, что в первую очередь интересует историков культуры) транслировались в основном через сакральные сооружения. Между тем со времен Ренессанса грандиозные соборы и маленькие церкви вынуждены стоять в одном ряду со светскими постройками. Появляются здания, специально предназначенные для жизни благородных обитателей, обладателей и *virtù*, и *dignità*, неустанно стремящихся к энциклопедической образованности; по крайней мере, об этом говорят их фасады, украшенные

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ордером безупречных пропорций и скульптурой, соответствующей античным представлениям о прекрасном. Таковы городские дворцы — палаццо — со множеством окон на фасадах, демонстрирующие, что их владельцам незачем беспокоиться об оборонной мощи родового гнезда, и загородные виллы, куда утонченное общество могло удалиться, чтобы в приятных и полезных занятиях, музицируя, сочиняя стихи и обсуждая древних философов, переждать эпидемию чумы или просто невыносимый летний зной. В изысканных интерьерах этих построек культивировалась особая наука — искусство жизни, достойной, добродетельной, похожей на художественное произведение, *перформанс*, как сказали бы современные художественные критики. Зоны публичной жизни также не остались без внимания; так, например, на городских площадях начали строить лоджии, часто это просто монументальные навесы, под которыми могли собираться люди одной профессии. Сам город стал рассматриваться как среда, нуждающаяся в упорядочении, возникло множество проектов «правильных» населенных пунктов, обычно центрических в плане (каких же еще, если задачей было гармонично вписаться в сферический космос?), окруженных звездообразными фортификационными сооружениями с лучами бастионов и рavelинов, с главной площадью, расположенной точно в геометрическом центре. Наконец, и в литературе, и в зодчестве родился жанр утопии — «места, которого нет», как обычно переводят это слово (английский гуманист и католический святой Томас Мор (1478–1535) составил его из двух древнегреческих: οὐ — «не» и τόπος — «место»). В следующие века эти фантастические проекты,

Если зайти в компьютерную программу Google Earth, то можно убедиться, что итальянский город Пальманова сегодня имеет те же звездные очертания в плане, что и на карте из «Атласа городов земного мира», издававшегося в Кёльне в 1572–1619 гг. теологом Георгом Брауном и гравером Францем Хогенбергом.



*Гравюра с раскраской: Frans Hogenberg*

*Источники: Civitates Orbis Terrarum: 6 vols. Vol. 5. Cologne: Georg Braun & Frantz Hogenberg, 1598. Pl. 68.*

*Рис. 7.3.6. Франц Хогенберг. План города Пальманова из картографического издания «Атлас городов земного мира». 1598 г.*

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

как архитектурные, так и политические, оказали колоссальное влияние и на практическое строительство, и на реальную жизнь.

Новые здания, заселенные столь достойными обитателями, необходимо было соответствующим образом оформить. Вопрос об образце тут не вставал: итальянским гуманистам не нужно было долго искать подходящие примеры из прошлого, стоило просто обратиться к собственным предкам. Античность жила рядом, и не только в руинах старинных зданий. Главное, что связывало с великим наследием, делало его по праву своим, — это латынь. Ее должен был знать любой образованный человек; более того, звуки этой речи постоянно слышали все жители Европы, посещая мессу. Жизнь древнего языка не прерывалась ни на один день, хотя рядом формировались и новые, национальные, в том числе итальянский, чья мелодичность уже была оценена поэтами.

Конечно, латынь изрядно подпортилась за тысячу лет малограмотного употребления, поэтому первой увлекательной задачей, которую поставили перед собой воспитатели *uomo universale*, стала пропаганда красоты и ясности языка Цицерона и других гениев античной словесности. Более всего в этом преуспел Лоренцо Валла (1407–1457), по существу основатель классической филологии. Латынь Античности он блестяще выучил еще в молодости. Главным достижением прославленного гуманиста было то, что он не только прекрасно знал грамматику, но и великолепно чувствовал красоту чеканной фразы. Это позволило ему написать знаменитую книгу «О красотах латинского языка», приобщившую к тонкостям классической речи не одно поколение гуманистов. Другое его сочинение, «Рассуждение о подложности Константинова дара» продемонстрировало скрытые возможности гуманитарных наук. Анализируя стилистику текста и выявляя ошибки и корявые фразы, Лоренцо Валла убедительно показал, что знаменитый документ, на который столетиями ссылалась Римская церковь, обосновывая свои претензии на светскую власть в Европе, вообще не мог быть создан в IV веке. Он же, кстати, впервые составил обычную ныне триаду изящных искусств «живопись — скульптура — архитектура», подняв тем самым статус художников и архитекторов от ремесленников до творцов.

Вообще, филология в те годы оказалась, пожалуй, наукой более опасной, чем физика с ее ядерными бомбами в XX веке. За изучением латыни последовали переводы Библии на доступные простым людям языки. Ознакомившись с текстом, многие решили, что католические священники трактуют Священное Писание не вполне корректно по отношению к оригиналу и, более того, что в нем ничего не сказано об обязательности существования института служителей церкви вообще (Мартин Лютер, например, полагал, что возможно «всеобщее священство»). Таким обра-

зом, само право церкви на власть в Европе было поставлено под сомнение. Последовавшие затем религиозные войны, кровопролитные и жестокие, тоже являются неотъемлемой частью культурного фона той эпохи.

Итак, на территории Италии деятели искусства всегда существовали в среде античного наследия, языковой и, если можно так выразиться, «артефактной». Вопрос же состоит в том, насколько сознательно они к этому наследию обращались. Нужно отметить, что по отношению к этой проблеме в эпоху Нового времени складывается принципиально иная, чем прежде, ситуация. Архитекторы и художники, равно как и их заказчики, впервые чувствуют, что вправе сами выбирать, какое стилевое направление — «манеру» — им использовать. Нам же важно следующее: когда первый историк искусств Джорджо Вазари (1511–1574) говорит о живописи флорентийского мастера Чимабуэ (ок. 1240 — ок. 1302), что она создана в греческой манере (похожей на византийские произведения), то он, само собой, подразумевает свободу выбора этой манеры, или, говоря современным языком, стиля. Таким образом, в его понимании в искусстве можно как оставаться верным старым традициям, так и искать новые пути.

С данного момента то, что мы называем эволюцией стилей, приобретает несколько иной, чем раньше, смысл. Отныне творческие люди не только слепо подчиняются неумолимым законам исторического развития искусства, но и сознательно (хотя и коллективно) выбирают ту художественную манеру, в которой они хотели бы работать. Возможно, в степени осознанности при обращении к стилевым чертам античных произведений и состоит основное отличие «ренессансов» ранних Средних веков, таких как Каролингский или Оттоновский, от Ренессанса Нового времени. Грубо говоря, во времена Карла Великого или в эпоху романики архитекторы, скульпторы и художники стремились ремесленно подражать своим древним предшественникам, обычно более умелым, а их ренессансные коллеги, постепенно приобретая статус вольных творцов, иногда даже титул «божественных», скорее относились к Античности как к важному сюжету в собственных произведениях.

Это достаточно тонкое различие играет важную роль и в периодизации Ренессанса. По мнению многих ученых, у Возрождения, как и у Античности, была своя «предварительная стадия» — *проторенессанс*. Однако ее существование признается исследователями с большими оговорками, часто одни и те же памятники в зависимости от контекста приписываются то романике, то готике, то проторенессансу. Чтобы доказать правомерность существования данного термина, на помощь призывают смежные виды искусств. Так, говоря о проторенессансном характере комплекса в Пизе (где, помимо падающей башни, есть еще много инте-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Конечно, собор Успения Пресвятой Девы Марии в Пизе — это произведение романского стиля. Однако близость к античным образцам делает его фасад «ренессансным» по духу.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.7. Собор Успения Пресвятой Девы Марии. 1063–1118 гг. Пиза, Италия*

ресного), в качестве доказательства используют творчество работавших там в XIII — начале XIV века скульпторов — отца и сына Пизано, Никколо (ок. 1220 — между 1278 и 1284) и Джованни (ок. 1250 — ок. 1315). В изящных ими скульптурах, в том числе обнаженных фигурах и статуях, задрапированных в античные одежды, влияние вкусов Древнего Рима (особенно у Никколо) подчас чувствуется сильнее, чем воздействие современных им европейских (преимущественно готических) художественных направлений. Похожий аргумент можно найти и в живописи. Ордер, такой, каким он был на Акрополе или на Римском форуме, в ренессансной архитектуре стал воссоздаваться довольно поздно. Поначалу довольствовались условными композициями, как, например, во Флоренции (где, следуя старой традиции, фасады к тому же инкрустировали разноцветными мраморными панелями). Зато изображенная в живописных произведениях, очень ранних, доренессансных, еще похожих на византийские иконы (например, в творчестве Дуччо (1255 или 1260 — 1318 или 1319), Джотто (ок. 1267 — 1337), братьев Лоренцетти, Амброджо (ок. 1290 — 1348) и Пьетро (ок. 1280 — 1348), и позже у Мазаччо (1401–1428)), архитектура приобретает сначала подобающую ей пространственность, а затем и правильные классические пропорции. Таким образом, и в творчестве пизанских скульпторов, и на фонах сакральных картин уже начиная со второй половины XIII века можно заметить то же подражание художественным нормам Античности, которое позже стало главной отличительной чертой ренессансной культуры. Однако настоящим Ренессансом эту эпоху считать еще нельзя, так как данное обращение к идеалам древних греков и римлян не было следствием осознанного воплощения того грандиозного гуманистического проекта, о котором мы говорили выше.

Никколо Пизано — автор рельефов кафедры баптистерия Сан-Джованни в Пизе — в своем творчестве явно ориентировался на античные образцы (саркофаги), что дает современным искусствоведам повод говорить о проторенессансе.



Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.8. Никколо Пизано при участии Арнольфо ди Камбио и Лапо ди Ричевуто. Кафедра баптистерия Сан-Джованни. 1255–1260 гг. Пиза, Италия

Прежде чем обратиться к следующему этапу — Раннему Ренессансу, сделаем маленькое отступление. У искусствоведов есть собственный профессиональный сленг. Так, например, обращаясь к итальянскому Возрождению, часто говорят не «тринадцатый век», а «дученто», то есть «двухсотые», на апеннинский манер (итал. *duecento* — двести). Соответственно, далее идут треченто, кватроченто, чинквиченто и сейченто. Можно продолжать в этом духе и дальше, но, поскольку центр выдающихся культурных событий к XVIII веку окончательно смещается на север Европы, остальные термины применяются значительно реже. Таким образом, проторенессанс — это дученто и треченто, а мы теперь обращаемся к еще наивному, но полному изящества искусству кватроченто, то есть XV века.

Архитектура Раннего Ренессанса началась не с возвращения к каноническим колоннам и грамотно сложенным антаблементам. Когда после «готической реакции» второй половины XIV — начала XV века архитекторы и художники опять обратились к искусству Древнего Рима как к образцу, черты его наследия увидели прежде всего в арочных конструкциях и, более того, в куполах. В сущности, до этого история знала два великих купола, причем оба были созданы на территории Римской империи. Это знакомые нам Пантеон в Вечном городе и храм Святой Софии в Константинополе. И хотя еще один из городов, подаривших миру великое культурное достояние, Флоренция, был в то время республикой, его жители мечтали именно о куполе как о достойном завершении своего грандиозного собора. Честно сказать, флорентийский купол не вполне соответствует идеалам неоплатонизма, скорее, это повышен-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Если смотреть на время создания, то Лоджия деи Ланци должна быть признана готическим сооружением. Однако дух грядущего Возрождения уже присутствует в спокойной гармонии циркульных арок. «Ланци» — это ландскнехты, собиравшиеся под сводами лоджии в XVI веке.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.9. Лоджия деи Ланци. Архитекторы Бенчи ди Чоне и Симоне ди Франческо Таленти. 1376–1382 гг. Флоренция, Италия*

ный, то есть стрельчатый, восьмилотковый свод. Однако в истории архитектуры именно он — главный символ начала новой эпохи. Со времени его создания католический собор уже не мыслился без большого купола как центра композиции; более того, итальянцы часто называют свои соборы просто «Дuomo», то есть «Купол». Еще одним характерным стилевым признаком раннего итальянского Ренессанса стали аркады из циркульных арок, не просто полукруглых, но как будто подчеркнута выложенных по следу двуногого чертежного инструмента, полных изящества и тщательно сбалансированной гармонии. Наконец, наиболее образованные и теоретически подготовленные ренессансные архитекторы, знакомые с трудами Витрувия (со времен Средневековья ходившими в списках), а также лично занимавшиеся обмерами и даже реставрацией древних памятников, начали изображать на фасадах церквей и палаццо идеально пропорционированные ордера. Чаще всего речь шла не о свободностоящих опорах, а о пилястрах, максимум — о полуколоннах. Возможно, неискушенному туристу будет непонятно, что интересного находят специалисты в этих сравнительно скромных постройках, ничем не выделяющихся среди других, так же украшенных и щедро разбросанных по всему свету. Но на этот случай стоит представить себя зрителем XV века, когда вокруг были лишь изуровненные готические сооружения да руинированные античные. И вот среди этой пестроты вдруг появляются новые здания, полные внутреннего достоинства, спокойной гармонии, лишённые декоративной суеты, с композиционными решениями, подкреплёнными солидной теоретической базой. Тут-то все понимают, что это и есть «ренессанс», то есть возвращение к норме, что именно так

надо строить и сегодня, и завтра, и спустя много веков (великий поэт и первый гуманист Петрарка мечтал об этом еще в XIII веке, а термин *rinascita* (возрождение) первым употребил Джорджо Вазари).

Сумев перекрыть средокрестие базилики огромным куполом, архитектор Филиппо Брунеллески фактически определил, каким должен быть большой католический храм. С тех пор соборы в Италии так и называют — «Duomo», то есть «Купол».



Фотография:  
Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.10. Собор Санта-Мария дель Фьоре (собор Пресвятой Девы Марии с цветком). Архитекторы Арнольфо ди Камбио (начало строительства), Филиппо Брунеллески (купол). 1296–1436 гг. Флоренция, Италия

Собственно, так и получилось. Если посмотреть на архитектуру Высокого Возрождения, то есть XVI века, можно увидеть, что в чем-то главном она такая же, как и европейские сооружения XVII, XVIII и даже XIX столетий. Отныне и вплоть до великой модернистской революции европейская архитектура в принципе состоит из одних и тех же элементов и придерживается одного масштаба. Стилиевые различия можно будет наблюдать только в нюансах, как это мы видели у Вёльфлина. А так — всё те же образцовые колонны и безупречные пилястры, трехчастные антаблемента и архивольты циркульных арок. Их правильное пропорционирование уже не является особым искусством и подвигом. К услугам зодчих множество архитектурных трактатов с подробными руководствами и с блеском исполненными пояснительными таблицами. К торжеству классических форм добавляется изобилие более мелких деталей: наличники и сандрики, *картуши* (это такие «рамы» на стене, иногда пустые, иногда с надписями или растительным декором), вазоны и просто украшающие фасад скульптуры. Из интерьеров постепенно уходит кристальная яс-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ность тектонических построений кватроченто, зато все больше и больше применяют лепные украшения, активно захватывающие и драматизирующие пространство; стены и потолки (плафоны) скрываются под росписями, членимыми деталями из дорогих материалов.

Создавая фасад церкви Санта-Мария-Новелла, архитектор Леон Баттиста Альберти следовал старой флорентийской традиции инкрустировать стены мраморными панелями различных оттенков. Вместе с тем в данном проекте нетрудно заметить принципиально новое, осмысленное и ответственное отношение к Античности. Например, Альберти очень беспокоило то, что внешние пилястры верхнего портика не имеют визуальной опоры в нижнем ярусе. Чтобы решить проблему, он ввел в композицию широкий аттик (надстройку над карнизом), разделяющий здание на два уровня. Именно на него стал «опираться» верхний «храмик». Волюты-«свитки», сглаживающие переход от узкой верхней части к широкой нижней, стали с этих пор обязательными на фасадах подобных сооружений.



Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.11. Церковь Санта-Мария-Новелла. Архитектор Леон Баттиста Альберти. 1456–1470 гг. Флоренция, Италия

Понятно, что своими размерами постройки эпохи Возрождения легко опережали античные прототипы. Так, Пантеон в центре Рима был превзойден еще одним великим куполом, триумфально увенчавшим собор Святого Петра. Купола поменьше с этих пор становятся практически обязательными элементами храмовой архитектуры, а несколько позже и архитектуры общественных зданий.

Вместе с тем в архитектуре Высокого Ренессанса, как и во всей культуре этой эпохи, становятся заметны и другие черты, радикально отличающие ее от зодчества предшествующего столетия. И вряд ли они радова-

С появлением во Флоренции Воспитательного дома нищенки получили возможность не бросать своих младенцев в случайных местах, а анонимно оставлять в специальном заведении. Подкидышей выкармливали и растили до совершеннолетия, давали образование и профессию, а достигших брачного возраста и пожелавших выйти замуж девушек еще и снабжали приданым. Этот проект можно рассматривать как манифест итальянского гуманизма: спасали младенцев, воспитывали нового человека. Фасад здания, спроектированный Филиппо Брунеллески и украшенный глазурованными керамическими барельефами скульптора Андреа делла Роббиа, пропагандировал новые эстетические идеалы: гармонию в пропорциях, композиционное и эмоциональное равновесие, а также спокойную поступь метрического ритма.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.12.* Оспедале дельи Инноченти (Приют невинных), или Воспитательный дом. Архитектор Филиппо Брунеллески. 1419–1445 гг. Флоренция, Италия

ли тех, кто всей душой был предан идеалам гуманизма. Можно сказать, что, хотя Платон и Пифагор изображены на знаменитой фреске Рафаэля, чье создание стало, пожалуй, кульминационной точкой в эволюции данного стиля, дух их философии постепенно уходит из искусства великой эпохи. Отражение гармонии в отношениях Вселенной с ее частями, в том числе с вновь создаваемыми художественными произведениями, в XVI веке творцам удается все хуже. В трудах наших современников, исследователей, занимающихся культурой Ренессанса, часто можно встретить слова «тревожность», «драматизм» и даже «трагичность» по отношению к творчеству тех, кого принято называть титанами Возрождения. Очевидно, уходит платоновская безмятежность. Некоторые художники того времени еще стремятся сохранить ее видимость, но у других внешне спокойные произведения уже полны незримых психических движений и бурных эмоций. Заметно, что деталям теперь тесно в интерьерах, а масштаб скульптур как будто больше масштаба вмещающих их помещений.

Что-то пошло не так. Грандиозный гуманистический проект очевидно провалился.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Абсолютная гармония достижима. С любых точек зрения «Афинская школа» Рафаэля в станце делла Сеньятура Папского дворца в Ватикане — это идеальное произведение искусства.



*Живопись: Raffaello Santi*

*Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanzio\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanzio_01.jpg) (последнее обращение 4 декабря 2014).*

*Рис. 7.3.13. Рафаэль Санти. Афинская школа. Фреска в станце делла Сеньятура. 1511 г. Ватикан*

Во-первых, модель оказалась невоплотимой. Воспитание «универсального человека» явно не удалось, и в этом, оглядевшись по сторонам, может легко убедиться любой из нас. Государи тоже не эволюционировали в требуемом ключе, скорее наоборот, предавались порокам и совершали злодеяния с еще большим энтузиазмом, чем их подданные. Даже некоторые папы римские становились чемпионами в греховных утехах (легенды об их коварстве, жадности и извращенности весьма увлекательны, однако не могут быть воспроизведены в доступных детям изданиях). В том, что и папы, и монархи далеко не совершенны, жители Флоренции смогли убедиться лично, обороняя ее в ходе осады 1529–1530 гг. Папа Климент VII из рода Медичи призвал на помощь войска Священной Римской империи, чтобы покончить с многовековыми республиканскими традициями и силой поставить во главе города своего незаконнорожденного сына Алессандро. В 1532 г. Флорентийская республика перестала существовать даже формально, став герцогством. Это был колоссальный удар по высоким идеалам Возрождения. Считается, что падение Флоренции, обороной которой в качестве военного инженера руководил Микеланджело, оставило глубокий след в творчестве великого мастера, придав ему в целом трагическое мироощущение.

Тайна Возрождения в том, что оно не удалось.

*Н.А. Бердяев. Смысл творчества (опыт оправдания человека) // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 225.*

Во-вторых, и это более важно, мир оказался огромнее и сложнее в устройстве, чем это предполагали прекраснодушные интеллигенты ранних эпох. В 1492 г. Христофор Колумб отправился в путешествие по планете, вокруг которой вращалось Солнце, с диаметром в несколько раз меньшим известного нам сегодня. Все было очень уютно устроено. В 1522 г. те, кому посчастливилось вернуться живыми из кругосветного путешествия Фернана Магеллана, рассказали о совершенно другой Земле, огромной, с бескрайними океанами, агрессивными туземцами и с относительным временем, точнее, с календарем, из которого, если плыть вслед за Солнцем, исчезают целые сутки.

Церковь Санта-Мария делла Консолационе в Тоди — безупречный пример архитектуры Высокого Возрождения.



Фотография: Alan Donovan

Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Todi\\_SantaMariaDellaConsolazione.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Todi_SantaMariaDellaConsolazione.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2009 AlanDonovan / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.3.14. Церковь Санта-Мария делла Консолационе. Архитектор Кола да Капраноло. 1508–1530-е гг. Тоди, Италия

Однако это лишь география. Сложность обнаружилась и в иных измерениях. Силой своего гения поднявшись до невиданных ранее высот и создав творения, совершенство которых было недоступно древним, художники Ренессанса увидели с этих вершин, что платоническая модель слишком проста и компактна, а главное, что Космос Платона не предусматривает выход за свои границы ни физических тел, ни идей, ни души. Вместе с тем в Средние века христианский мир уже познал такую возможность, пусть даже не сразу по достоинству ее оценив. Доктрина христианства предполагает само собой разумеющимся прорыв в трансцендентные области, в сферы гораздо более захватывающие, чем земная жизнь. Вероятно, выдающихся деятелей Возрождения преследовала некоторая растерянность. Они действительно достигли абсолюта, их произведения — прекрасные здания, выдающиеся картины, за-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Строительство нового главного здания католического мира — собора Святого Петра в Риме — началось в 1506 г. В нем участвовали Донато Браманте, Рафаэль, Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло, Джакомо Бароцци да Виньола. Купол, спроектированный Микеланджело, достраивал Джакомо делла Порта. Наконец, в XVII веке Карло Мадерна возвел удлиненный неф и главный фасад. Комплекс, таким образом, формировался на протяжении XVI–XVII веков.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.15. Собор Святого Петра в Риме. XVI–XVII века. Ватикан*

мечательные скульптуры — практически не имели изъянов, их не за что было критиковать. Пропорции идеальны, перспективы безупречны, а образы восхитительно точны. Но это не стало триумфальным концом пути. Творец явно ждал от них чего-то еще, а они даже не могли сформулировать, чего именно.

Осознать эту проблему в полной мере европейцам помогли чрезвычайные события отчасти религиозного, отчасти политического харак-

Будучи непревзойденным знатоком античной архитектуры, Андреа Палладио не стал механически копировать древних, а создал новые мотивы, на многие века ставшие образцами для его последователей.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.16. Базилика Палладиана (Палаццо делла Раджоне). Архитектор Андреа Палладио. 1546–1549 гг. Виченца, Италия*

тера. Протестантизм, в очередной раз расколовший Европу, был реакцией на кризис в католической церкви, в погоне за материальными благами несколько подзабывшей свое изначальное призвание. Видя это, светские люди сами обратились к Священному Писанию и нашли в нем как этические руководства для жизни на этом свете, так и пути для воссоединения с Богом, причем не требующие посредничества профессиональных служителей церкви. Католикам, чтобы не потерять остатки паствы, не оставалось ничего другого, как предпринять серьезные меры по наведению порядка в собственном доме, чем и занялся Тридентский собор (1545–1563 гг.). Это стало началом новой эпохи — Контрреформации. Рим не только вступил в битву с лютеранством, кальвинизмом и другими оппозиционными религиозными течениями, но и ощутил потребность вернуться к собственным изначальным ценностям. В этой борьбе против протестантских реформ католический мир открыл для себя новые горизонты, этические и мистические, до того скрытые в его же доктрине.

### *Маньеризм*

Время, для которого термин «Высокое Возрождение» можно употреблять без специальных оговорок, продлилось недолго. Эпоха же, когда Леонардо и Рафаэль уже умерли (1519 и 1520 гг. соответственно), а другие великие мастера (прежде всего Микеланджело до своей кончины в 1564 г.) продолжали работать, но заметно меняли манеру в поисках большей экспрессивности, равно достойна двух названий: Позднее Возрождение и маньеризм. В глазах многих маньеризм — это, так сказать, стиль-прокладка, переходный период в классической триаде «Ренессанс — барокко — классицизм». Однако просуществовал он достаточно долго, примерно с 1530-х гг. и до конца первой трети XVII века. В это время стали появляться произведения, формально — по Вёльфлину — еще ренессансные: если придерживаться его терминологии, то «линейные», а не «живописные», скорее «плоскостные», чем «глубинные», и достаточно «ясные», чтобы их можно было охватить одним взглядом. Однако в них уже наблюдаются решения, в будущем характерные для барокко. Например, применяются овальные в плане купола, такие же, как в XVII–XVIII веках, но избегающие пышного декора и искривленных линий. Рождается и распространяется по миру тип очень похожих друг на друга иезуитских базилик — скромных, с уплощенными фасадами снаружи и достаточно пышно, почти барочно, отделанных внутри, что должно было помочь в миссионерской деятельности среди туземцев. Орден иезуитов («Общество Иисуса») — новая католическая организация, созданная Игнатием Лойолой в 1534 г. как религиозная «армия»

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Контрреформации, вооруженная не мечом и даже не кинжалом, как часто думают, но силой слова, науки и образования, — стал еще одним важным фактором и в политической, и в культурной жизни той эпохи.

Творческий путь Джулио Романо, ученика Рафаэля, но отнюдь не продолжателя его дела, замечательно иллюстрирует все особенности следующей за Возрождением эпохи. Рафаэль Санти стал воистину совершенным художником. Он безупречен технически с точки зрения любого, даже наиболее дотошного, почитателя реалистической живописи. Композиции Рафаэля восхитили бы самого Платона, а способности мелодраматически воздействовать на неискушенного зрителя вызывают зависть современных деятелей массовой культуры. Все было налажено, однако лучший ученик ушел с проторенного пути. Джулио Романо рассорился с папой и бежал, оставив, согласно легенде, на стенах Ватикана росписи, воспроизведения с которых и сегодня воспринимаются не иначе как откровенная порнография. Он нашел убежище у Федерико II Гонзага, сначала маркиза, а затем герцога Мантуи, которому построил и расписал дворец-конюшню Палаццо дель Те. Это большое сооружение со всеми стиливыми признаками маньеризма, включая грубый руст, геммы вместо пилястр и грот в укромном саду, было еще и расписано античными сюжетами. Один из них, «Гигантомахия», может рассматриваться как буквальная иллюстрация крушения гуманистических идеалов, где гиганты (надо полагать, «титаны Возрождения») гибнут, так и не достигнув Олимпа, под руинами классических колоннад.



Фреска: Giulio Romano

Источники: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gigants1.jpg> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.17. Джулио Романо. Гигантомахия. 1524–1525 гг. Палаццо дель Те. Окрестности Мантуи, Италия

Маньеризм иногда называют не стилем, а течением внутри Ренессанса. С этим можно согласиться. Правда, в таком случае это не попутная струя, а, скорее, противоток, скептическое отрицание прекраснотушних устремлений гуманизма. Кризис неоплатонизма, отмеченный еще в «высокую» эпоху, со второй трети XVI века стал очевиден всем. Однако сил

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

для дальнейших прорывов к трансцендентным высотам уже не осталось. Зато классический гуманизм (*studia humanitatis*), продолжавшийся не одно столетие, открыл новый мир — внутренний мир человека, и его нужно было осваивать. Отныне художники обращаются «вглубь себя», к своей душе, чтобы явить миру «внутреннюю идею» рождающихся образов. Разумеется, тут же выяснилось, что Бог обитает не так близко, где-то на небе, а микрокосм в человеке по большей части заселила всякая чертовщина. Именно в архитектуре и в родственной ей декоративной скульптуре это отражено лучше всего. Фасады дворцов и загородных сооружений, а также окружающие их сады и парки отныне наполняются языческими духами и существами двойной природы, где богоподобный человеческий облик искажается змеиными хвостами, козьими копытами, рыбьей чешуей...



В 1860 г. виллу Медичи в Пратолино купил Павел Демидов (1839–1885), представитель итальянской ветви знаменитой семьи уральских промышленников. Благодаря этому памятник имеет еще одно имя: «Villa Demidoff».

*Фотография: Erich Schmid*

*Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Park\\_Demidoff-Apennin.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Park_Demidoff-Apennin.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).  
© 2010 Erich Schmid / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-4.0*

*Рис. 7.3.18. Джемболонья. Аллегория Апеннин. Парковая скульптура. 1580 г. Вилла Пратолино. Валья, Италия*

Этот «теневогой» мир, ранее скованный либо правилами христианской этики, либо гуманистическими представлениями о должном, отчаянно рвался на свободу. Человек оказался подвластным страстям, склонным к экзальтации и иррациональным поступкам. Художникам, в том числе и архитекторам (а тогда это часто одни и те же люди), настало время обратиться к сюжетам, противостоящим идеальному порядку платоновской схемы. Выяснилось, что это не обязательно рассказы о хаосе, есть и еще силы, необоримые и прекрасные в собственной необузданности: это стихии. Лозунг «Назад, к натуре», с которого когда-то начинался Ренессанс, явил себя с другой — «дикой» — стороны. Тритоны и наяды, сатиры и нимфы избегали, разумеется, христианских храмов, зато обильно заселяли частные территории. В тенистых садах, разбитых на живописных склонах, появились небольшие увитые лианами беседки, сквозь

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Слово «грот» причудливым образом переплелось по смыслу с другим искусствоведческим термином — «гротеск». Это особый вид узоров, где, как правило, общая симметричная композиция составляется из лианоподобных растений и мифологических существ — сильфид, гномов, грифонов и путти. Такой декор стал очень популярен у маньеристов после того, как соответствующие античные образцы были найдены в подземельях (то есть в гротах) Золотого дома Нерона в Риме.

Рисунок: Nicoletto da Modena

Источники: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grotesqueengraving.jpg> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.19. Николетто да Модена. Гротеск. 1500–1512 гг. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Объект хранения: no. E.180-1885

стены которых буквально прорастали барельефы с существами, олицетворяющими непокорные силы природы. Разумеется, любимой средой обитания этих неприручаемых персонажей были места, связанные с царством проточной воды. Даже городские фонтаны, расположенные близ христианских храмов, густо населялись повелителями рек и духа-

В эпоху маньеризма формам становится тесно в плоскостях фасадов. Архитектурные детали как будто выдавливаются из плоти здания энергией творческого напряжения. Дворец Питти, крупнейший во Флоренции, начал строить еще в 1458 г. Лука Питти, возжелавший соперничать могуществом и славой с семьей Медичи. По иронии судьбы, здание в конце концов Медичи и досталось.



Фотография:  
Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.20. Палаццо Питти. Внутренний двор. Архитектор Бартоломео Амманати. После 1558 г. Флоренция, Италия

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ми источников. Еще естественнее они выглядели в гротах — новомодных парковых сооружениях, искусственных пещерах, где в густой тени и прохладе, даруемой искусственным потоком, можно было укрыться от итальянской полуденной жары.

Свободы от канонического порядка, то есть от ордера, как будто требовала и сама архитектура. Деталям становилось все теснее в композиционных рамках фасадных и внутренних стен. Они раздувались, закрывая собой почти всю поверхность стены, не оставляя гладких плоскостей. Приглядевшись, можно увидеть, как вспучивается рустованная кладка,

Бьянка Каппелло (1545 или 1548 — 1587), хозяйка необычного дворца — черного, сплошь покрытого маньеристическими росписями в технике сграффито, — была вполне достойна того, чтобы стать героиней Шекспира. Она и начала как Джульетта, в 15 лет сбежав с молодым человеком из родительского дома в Венеции. Влюбленные получили прибежище во Флоренции, что, учитывая положение знатного рода Каппелло, вызвало серьезные дипломатические осложнения между городами. Впрочем, склад ума Бьянки оказался более практическим, чем у героини английского драматурга. Довольно скоро она стала возлюбленной Франческо ди Медичи — сначала наследного принца, а потом и правителя города-государства. Это не помешало и ее молодому супругу, преодолев ревность, воспользоваться покровительством великого герцога. Впрочем, спустя недолгое время авантюрный клерк, он же — неудачливый муж, был убит, став жертвой собственной заносчивости. Бьянка же много лет оставалась любимой женщиной монарха, что вновь стало причиной дипломатических скандалов, на этот раз — со Священной Римской империей, откуда родом была законная жена Франческо. После смерти супруга, вряд ли естественной, правитель Флоренции наконец обвенчался тайным браком с женщиной, безраздельно занявшей его сердце. Вполне в духе Шекспира Бьянка и Франческо ди Медичи умерли в один день, после торжественного застолья, несомненно отравленные мышьяком.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.21. Палаццо  
ди Бьянка Каппелло.  
Архитектор Бернардо  
Буонталенти.  
Роспись Бернардино  
Почетти. 1579 г.  
Флоренция, Италия*

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

как «надуваются» наличники, а колонны унижаются муфтами, чтобы прикрыть свое голое цилиндрическое тело. Традиционные опоры часто вообще заменяются экзотическими элементами, например гермами — бюстами античных богов на трапециевидных постаментах.

Мир гротесковых существ был явно созвучен стихиям в душах самих художников. «Универсальный человек», все знающий и все умеющий, теперь хотел и все попробовать. Слава богу, наркотики, к тому времени уже хорошо известные, не стали заметной темой в произведениях искусства. Зато эксперименты в сексе откровенно запечатлены не только в рисунках, но даже на фресках некоторых частных вилл.

### Барокко

В эпоху маньеризма было заложено многое из того, что можно найти в искусстве барокко, да и в других течениях XVII века. Разумеется, сами творцы данного направления — архитекторы, художники, скульпторы, писатели и музыканты — не подозревали, что они работают в этом стиле. Слово «стиль», правда, к тому времени уже почти вытеснило понятие «манера», но конкретные названия для каждого периода еще не придумали. Зарождающееся направление называли просто *arte nova* (новое искусство). Термин «барокко» появился только в XVIII веке, и то как издевательский. Ассоциации, которые он должен был вызывать, не были комплиментарными: то ли бракованная жемчужина (*barroco* на жаргоне португальских моряков), то ли ложный силлогизм софистов (*baroco* — итальянское словечко из лексикона философов). По сути, до Вельфлина к этому феномену относились с осуждением, не как к стилю, а как к ошибке в развитии.

Более того, барокко, в отличие от стиля Ренессанса и даже от маньеризма, почти не породило никаких теоретических трактатов, призывающих художников следовать по этому пути. Сами творцы данного направления считали себя верными продолжателями античной традиции, лишь с небольшой оговоркой — они были вольнолюбивы: сложно хранить верность прежним канонам, когда породившие их представления устаревают буквально на глазах. Слишком многое из корпуса неоспоримых знаний оказалось либо совсем неверным, либо искаженным. Пала геоцентрическая система, в телескопы стали видны неизвестные прежде звезды, а на картах появились неведомые до того земли и океаны. Научный опыт в качестве решающего аргумента все более теснил авторитет древних. В политике стала анахронизмом идея о единой христианской империи, пусть даже и наследнице Рима. В гуманитарной сфере платоническое Единое стремительно демонтировалось. Люди окончательно осознали, что помимо общего Космоса есть также множество мирков-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

микрокосмов (их, по крайней мере, не меньше, чем христианских душ) и каждый достоин отдельного внимания.

Разумеется, микрокосмы художников удостоились особого изучения. Один из столпов маньеризма, Федерико Цуккаро (1542–1609), даже написал специальный трактат, идеи которого пригодились и в следующую эпоху. В нем тоже, как у платоников, фигурировали эйдосы — идеальные образы, только рождались они в умах земных творцов и воплощались в камне и мраморе, на холсте и бумаге. Теоретик назвал это *disegno* (рисунок), намекая, что обращается он не к философам или теологам, а к тем, кто работает в области визуальных искусств. В его терминологии «рисунок» — это то, что родилось в душе, а не то, что запечатлено в картинной плоскости. Таким образом, творческий человек приравнивался к Демиургу, к Уму (*греч.* νοῦς) платоновой космогонии, порождающему идеи-эйдосы (только в своем, сравнительно скромном масштабе). По крайней мере, простым ремесленником, работающим для заказчика, как это было в прошлые столетия, такой человек уже не считался. Отсюда следовало, что каждый творец, в том числе архитектор, волен и просто обязан придумывать что-то свое. Цитирование, копирование и почтительное подражание древним не поощрялось. Чтобы прославиться, необходимо было дать волю фантазии, чем в эпоху барокко все с энтузиазмом и занимались.

Прежде чем говорить о какой-либо вещи, необходимо разъяснить ее имя, как тому учит глава всех философов, Аристотель, в своей «Логике». В противном случае это значило бы идти по неизвестному пути без проводника или войти в лабиринт Дедала без нити. Поэтому с самого начала разъясню, что именно я разумею под словом «внутренний рисунок». Следуя общему пониманию как ученых, так и простых людей, я скажу, что под внутренним рисунком я разумею представление [*concetto*], составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать вовне в соответствии с понятой вещью. Именно так поступаем мы, живописцы, собираясь нарисовать или же написать какую-либо достойную «историю»...

Ф. Цуккаро. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса. Антология: в 2 т. / сост. В.П. Шестаков. Т. 2. М.: Искусство, 1981. С. 533.

В Риме, на улице 20 Сентября, недалеко от Диаклетиановых терм, стоят рядом два небольших барочных храма. Оба спроектированы Карло Мадерна, автором фасада собора Святого Петра. Если войти в тот, что справа, — Санта-Мария-делла-Витториа — и подойти к алтарю, то слева

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

в торце трансепта, не видный от входа, предстанет взгляду пышный алтарь, созданный Лоренцо Бернини. Это произведение (скорее скульптурное, чем архитектурное) — подлинная энциклопедия эстетики барокко. «Экстаз святой Терезы» — сюжет, подобный которому вряд ли появился бы в предыдущие эпохи. Тереза Авильская (1515–1582) — испанская монахиня, основательница ордена босоногих кармелиток. В зрелом возрасте по настоянию начальства стала писать религиозные сочинения, преимущественно мистического характера. Один из ярких эпизодов ее личного религиозного опыта и лег в основу данного скульптурного сюжета. Однажды во сне к ней явился ангел, вооруженный то ли стрелой, то ли копьем с огненным наконечником, и пронзил не знавшее мужчины тело. Терзаемая этим небесным орудием, женщина испытала то, что назвала «сладостной мукой», несомненным знаком единения с Небесным Женихом.



Алтарь работы великого Бернини — и архитектурный, и скульптурный манифест эстетики барокко.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.22. Лоренцо Бернини. Экстаз святой Терезы. Церковь Санта-Мария-делла-Виттория. 1645–1652 гг. Рим, Италия*

Эта история — барочная по самой сути. Разум в Новое время с каждым годом доказывал свое могущество в земных науках, однако стало понятно, что в вопросах веры он неприменим и на пути к Богу привычка думать скорее помеха. К Абсолютному нужно обращаться непосредственно, через интуицию и чувства, — это и есть мистицизм. Вся мощь барочного искусства, когда дело касалось Церкви, была направлена в это русло, в помощь верующим, к тому, чтобы дать им проникнуться Божественным присутствием здесь и сейчас.

«Экспрессия», «экзальтация», «экстатичность», «иррационализм», «иллюзионизм», «имматериальность» — искусствоведы щедро используют эти понятия, характеризуя стиль барокко, и шедевр Бернини демонстрирует их в полной мере. Тереза Авильская в интерпретации великого скульптора явно находится в состоянии, когда женские чувства могущественнее разума. Не только лицо с полуоткрытым ртом и полуприкры-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

тыми глазами, но и складки монашеских одежд и сама поза как будто передают сладостные конвульсии, широкими волнами проходящие по телу и находящие отклик в душе. Божественный свет, изображенный пучками позолоченных прутьев, как будто взрывает изнутри коринфский портик с треугольным фронтоном, выгибает его наружу, разрывая антаблемент. Бог тут же, рядом, точнее — везде, он сам как стрела проникает в тело Христовой невесты, и мы, зрители, тоже можем слиться с ним всем своим существом.

Неврастеническая восторженность удваивает и утраивает все средства выражения: уже мало отдельных колонн, и их, где только можно, заменяют парными; недостаточно выразительным кажется один фронтон, и его не смущаются разорвать, чтобы повторить в нем другой, меньшего масштаба. В погоне за живописной игрой света архитектор открывает зрителю не сразу все формы, а преподносит постепенно, повторяя их по два, по три и по пяти раз.

*И. Грабарь. Дух барокко // Грабарь И. О русской архитектуре.  
М.: Наука, 1969. С. 316.*

В этом духовном труде материя очень мешает, и художник готов бороться с ней до полного ее подчинения. Бернини достиг в этом несравненных высот. Мрамору в его руках с трудом удается сохранять остатки каменного достоинства. Он тверд, но покорен, по воле ваятеля превращаясь то в нежную гладь ангельской кожи, то в трепетную плоть жаждающих губ, то в жесткие складки монашеской мантии. Барочный материал (бронза, камень или золотой левкас) — всегда стихия, но стихия почти прирученная, с толикой памяти о былой свободе, оттеняющей мощь таланта.

Человеку, считавшему, что плащ короля и грива коня слишком изогнуты и разработаны наперекор правилам, которые нам оставили античные скульпторы, Бернини ответил: «То, что вы считаете моим недостатком, есть высшее достижение моего резца, которым я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью. А то, что античные художники этого не делали, быть может, происходило оттого, что у них не хватало духу сделать камни “такими покорными своей руке, как тесто”».

*Жизнь кавалера Джованни Лоренцо Бернини, написанная его сыном Доменико Бернини (1713) // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 3. М.: Искусство, 1967. С. 45.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Еще одна черта, отличающая эту эпоху и также хорошо видная именно в истории святой Терезы, это интерес к частному человеку. При всей масштабности свершений Терезы Авильской (а основательница многих обителей показала себя незаурядным и волевым организатором) ее опыт, запечатленный в книгах, — это не свершения героя. Свои труды, в том числе знаменитый трактат «Внутренний замок, или Обитель» (1577), она писала для рядовых христиан. Чтобы идти ее путем, не нужно быть выдающимся философом, как оставивший нам «Исповедь» Августин Блаженный; не требуется и приводящее к появлению стигматов (ран, повторяющих раны Спасителя) подвижничество святого Франциска Ассизского. Достаточно работать над собой, тренировать собственную душу, чтобы, переходя из комнаты в комнату, шаг за шагом приблизиться к центру мистической цитадели, где у каждого есть шанс на встречу с Христом. Какие бы герои ни представляли в художественных произведениях барокко, в центре каждого полотна и каждого здания, светского или религиозного, оказывается он — частный человек, сколь угодно скромный, но уже не являющийся винтиком целостного механизма.

Овальная в плане колоннада площади Святого Петра будто обнимает верующих. Архитекторы Возрождения задумывали храм Святого Петра «конгруэнтным» устройству Вселенной. Бернини же, оформив в 1656–1667 гг. пространство перед храмом, гораздо больше внимание уделил эмоциям паломников, пришедших к престолу первого епископа Рима.



Гравюра: Giovanni Battista Piranesi

Источник: *Vedute di Roma // Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesie d'altri. Tomo 1–29. Tomo I. Paris: Firmin Didot Freres, 1835. Pl. 686.*

Рис. 7.3.23. Джованни Баттиста Пиранези. Площадь Святого Петра в Ватикане. 1775 г.

Конечно, и Бернини, и его современники никак не изменяли идее «правильного искусства», созданного древними. По крайней мере, так им казалось. В самом деле, «Экстаз святой Терезы» формально следует

античным традициям. Порттик, если выпрямить балки и заделать разрывы в раскрепованных деталях, окажется полностью соответствующим витрувианским канонам. Крылатый ангел, держащий золотую стрелу, несомненно, подражает Купидону, озорному богу греков и римлян. Правда, античное наследие теперь уже нечто само собой разумеющееся, не требующее ни доказательств в праве на применение, ни сражения за его идеалы, поэтому пафоса борьбы за единственно верное в барочных творениях нет.

Однако вернемся в храм Санта-Мария-делла-Витториа. Вдруг выясняется, что мы здесь не одни: какие-то персонажи присоединились к нам, зрителям, и наблюдают благочестивую сцену с боковых стен трансепта. Композиция, оказывается, включает не только алтарь. Справа и слева от центрального портика расположены настоящие театральные ложи. В них, даром что из мрамора, живо расположились важные персоны — члены древнего рода Корнаро. Выходит, что мы шли в церковь, а попали в театр. Даже неудобно как-то. Интимный момент, а тут зрители, заинтересованно наблюдающие за событиями и оживленно обсуждающие увиденное. Склонность к театральности и любовь к искусству Мельпомены — одна из характернейших черт барокко. Как и многое в эту эпоху, данный феномен имеет двоякую, даже парадоксальную природу. Сценическое действие — всегда иллюзия; соответственно, оно хорошо подходит в качестве символа иллюзорности данного нам в ощущениях мира. Если верить в приоритет духовных ценностей, в то, что все материальное — «суета сует», тогда и «*Весь мир — театр*. / В нем женщины, мужчины — все актеры», а подлинное приходит после того, как опускается занавес. Но есть и другая сторона. Театр в XVII веке — лучшее средство для того, чтобы сделать рассказ осязаемым. В том числе и рассказ о Боге. Это отличный способ достоверной реконструкции сакральных событий. Напоминает наш телевизор. Мы, конечно, понимаем, что лишь простецы верят в его правдивость и он может быть эффективным средством манипулирования. Однако, предъявляя такие претензии, мы как раз подтверждаем, что ждем от него именно очевидной правды. Так и Бернини, помещая сцену встречи Терезы с Небесным Женихом в театральные декорации, как будто удостоверяет реальность, осязаемость мистического события.

Еще один парадокс барокко — диаметрально противоположные модусы восприятия мира. Вдумчивые исследователи отмечают в произведениях того времени, особенно в литературе, не просто трагизм, но даже следы тления. Мир, разбившийся на кусочки, исторгнул из себя человека и оставил его один на один с судьбой, с произволом стихии

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

и божественным промыслом. Над головой постепенно истаявали хрустальные купола, звезды с них отлетали все дальше и дальше в глубины космических далей. Неуютно и страшно...

Ибо в конечном счете что же он такое — человек во Вселенной? Небытие в сравнении с бесконечностью, все сущее в сравнении с небытием, нечто среднее между всем и ничем. Бесконечно далекий от понимания этих крайностей — конца мироздания и его начала, веки скрытых от людского взора непроницаемой тайной, — он равно не способен постичь небытие, из которого был извлечен, и бесконечность, которая его поглотит.

*Блез Паскаль. Мысли // Де Ларошфуко Франсуа. Максимы.  
Паскаль Блез. Мысли. Де Лабрюйер Жан. Характеры.  
М.: Художественная литература, 1974. С. 123.*

Одновременно барокко — самое жизнерадостное искусство. Натюрморты сочны и аппетитны, изобильная плоть плодов и дичи буквально готова вывалиться за пределы богатых рам. Тела людей, богов и духов достойны обнажения, нимфы радуют жемчужными переливами нежной кожи, сатиры — мужественным загаром. «Святая Тереза» Бернини также демонстрирует жизнелюбие и чувство юмора автора. Ситуация очевидно двойственная, наверное, это хорошо понимали и художник, и заказчик — кардинал Корнаро. Данный алтарь, место, несомненно, сакральное, говоря прямо, является в то же время произведением эротического жанра (как, впрочем, и тексты самой героини). Взрослой аудиторией происходящее на сцене может быть понято отнюдь не в религиозном ключе, и это явно входило в замысел скульптора: ангелу весело в образе Эрота; роль зрителей-донаторов завидна, но слегка комична, и за всем прячется оттенок веселого хулиганства. Также нарядны и радостны любые здания той эпохи, какую бы функцию они ни выполняли. Барокко, как и готике, знакома эманация, однако не только Божественного света, но и витальной силы, вспучивающей фасады, разрывающей фронтоны и заставляющей стены обильно прорастать бесчисленными завитками декоративных элементов.

Парадоксальность эпохи еще и в том, что самые безумные, невероятно сложные декоративные решения, узоры, логику строения которых очень нелегко распутать, конструкции куполов и сводов, чье устройство невозможно понять, рождаются благодаря применению точных наук. Простые арифметические действия, пропорционирующие здания кватроченто, меняются на сложные математические расчеты, порождающие



Фотография: jastrow

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cupola\\_sant\\_Ivo\\_alla\\_Sapienza\\_2006.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cupola_sant_Ivo_alla_Sapienza_2006.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2006 jastrow / Wikimedia Commons / Public Domain

Рис. 7.3.24. Церковь Сант-Иво алла Сапиенца.  
Архитектор Франческо Борромини. 1642–1662 гг. Рим, Италия

магию непостижимых композиций позднего барокко. Это не удивительно. Сама математика в XVII веке рассматривается как способ проникновения в божественные тайны, за пределы, доступные обыденному разуму. Ученые, занимающиеся этой дисциплиной, даже начали замечать в расчетах мистические элементы — мнимые (сегодня их называют комплексными), иррациональные и трансцендентные числа.

Дух Божий нашел тончайшую отдушину в этом чуде анализа, уроде из мира идей, двойственной сущности, находящейся между бытием и небытием, которую мы называем мнимым корнем из отрицательной единицы.

*Готфрид Лейбниц*

Цит. по: Клайн М. Математика. Утрата определённости. М.: Мир, 1984. С. 139.

Конечно, барокко — очень широкое понятие. Почему-то в XVII и первой половине XVIII века многие народы обнаружили тягу к избыточной декоративности, к обилию завитков и кривых линий. Далеко не везде под это можно подвести хоть какое-то теоретическое обоснование. Очевидно, религиозные чувства способны одновременно накрывать очень большие территории, принимая разные формы. У католиков это уже был акцент на личных отношениях с Богом, у православных — коллективная мечта о сказочном, неземном образе украшенном Небесном Иерусалиме, рассказом о красоте которого становились и вновь возводимые храмы, и жилые палаты.

Впрочем, в России этот стиль хорошо известен и в «каноническом» варианте. Его влияние заметно уже в архитектуре 1680-х гг., в сооруже-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

В германских землях в XVIII веке барокко становится по-настоящему пышным, без остатков классической строгости. Преуспевающие скульпторы и архитекторы братья Азам построили церковь Иоанна Непомука как частную семейную капеллу. Один из них, Эгид Квирин Азам, даже мог наблюдать за богослужением сквозь огромное фасадное окно, оказавшееся как раз напротив его дома. Однако протесты местных жителей, которым тоже хотелось прикоснуться к дивной красоте, вынудили владельцев сделать церковь общедоступной. Пышный декор здесь не так дорог, как может показаться: цветная штукатурка имитирует благородные сорта природного камня.



Фотография: Maros M r a z (Maros)

И с т о ч н и к: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Johann\\_Nepomuk\\_-\\_Inside\\_%28M%C3%BCnchen%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Johann_Nepomuk_-_Inside_%28M%C3%BCnchen%29.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2007 Maros M r a z (Maros) / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0

Рис. 7.3.25. Церковь Иоанна Непомука (Азамкирхе). Архитекторы Космас Дамиан и Эгид Квирин Азам. 1733–1746 гг. Мюнхен, Германия

ниях так называемого московского, или нарышкинского, барокко. Знайки различают также чуть более консервативное барокко строгановское и, напротив, очень близкое к европейским образцам голицынское, однако суть, в принципе, одна. Еще до начала радикальных петровских реформ Россия чувствовала необходимость не только «рубить окна» в Европу, но и оформлять их наличниками западного типа. На фасады палат и церквей пришли элементы классического декора, колонны с базами и капителями узнаваемых ордеров, трехчастные антаблементы и треугольные фронтоны. Конечно, надо «настроить» глаз, чтобы в этих причудливых белокаменных деталях на красном кирпичном фоне узнать наследие античных зодчих, пусть и искаженное полным безразличием к классическим пропорциям, правилам построения и тектонической логике.

Новодевичий монастырь в Москве — настоящая энциклопедия нарышкинского барокко, хотя главный собор — Смоленской иконы Божией Матери — построен еще в XVI веке.



*Фотография:*  
*Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.26.*  
Новодевичий  
Богородице-  
Смоленский  
монастырь. Основан  
в 1524 г.; большая  
часть построек  
осуществлена в конце  
XVII века. Москва,  
Россия

Реформы Петра Великого привлекли в Россию европейских мастеров, познакомивших местных жителей с образцами в полном смысле европейской архитектуры, правда, поначалу достаточно скромной — и в том, что относится к размерам, и в том, что касается пышности декора.



Варфоломей Варфоломеевич Растрелли — виднейший представитель елизаветинского барокко. Его постройки в значительной степени определяют облик Санкт-Петербурга, однако работы этого мастера есть и в других городах.

*Фотография:* *Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.27.* Церковь Святого Андрея  
Первозванного. Архитектор Бартоломео  
Растрелли. 1749–1754 гг. Киев, Украина

Наконец, елизаветинское барокко, восхитительные образцы которого есть в Санкт-Петербурге и его пригородных дворцовых комплексах, а также в Москве, Киеве и в других городах, вывело Россию в число лидеров мировой архитектурной моды.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

*Рококо*

Когда в России расцветало барокко, в Европе уже сложился следующий стиль, название которого звучит слегка похоже и тоже родственно водным стихиям: если барокко — неправильная жемчужина, то по отношению к рококо речь может идти о заросшей ракушками скале (фр. *ro-caille* — это и ракушка, и дробленый камень, то, что можно использовать для украшения влажных поверхностей искусственных гротов).

Рококо обычно считают утонченным вариантом позднего барокко, чем-то вроде его декаданса. Это вполне справедливо, если анализировать форму, однако не совсем точно с точки зрения идейных процессов. Достаточно сказать, что рококо, прежде всего, это искусство оформления интерьеров. На внешних фасадах его стилевые признаки возникают исторически поздно, неакцентированно и нечасто. Это вполне объяснимо, так как используемые этим направлением детали принципиально атектоничны, передавать с их помощью взаимодействие несущих и несомых частей, что было обязательным вплоть до начала XIX века, очень непросто. Кроме того, в отличие от старшего стиля, в искусстве рококо нет никакой экзальтации, особенно религиозной.



Картины Франсуа Буше наглядно демонстрируют и черты эстетики рококо, и идейные предпосылки стиля. Впрочем, героинями его произведений и просто приятно любоваться...

Живопись: François Boucher

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucher\\_Diane\\_sortant\\_du\\_bain\\_Louvre\\_2712.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucher_Diane_sortant_du_bain_Louvre_2712.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.28. Франсуа Буше. Купание Дианы. Холст, масло. 1742 г. Музей Лувр, Париж

К началу XVIII века европейское общество устало все время чувствовать себя частью вселенского Целого, быть в постоянной ответственности перед Творцом и содержать в порядке Его Творение. От перманентной героической борьбы за спасение христианских душ тоже иногда хотелось отдохнуть, поэтому появилась потребность в частных пространствах, предназначенных для личной жизни. Конечно, придворная и вообще аристократическая приватность была весьма условной, точнее

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

сказать, официальной. Вряд ли церемонию утреннего туалета знатного лица, тем более дамы, в присутствии нескольких гостей можно считать достаточно интимной в современном представлении. Однако о сакральной связи такого ритуала с гармонией Вселенной можно было, по крайней мере, уже не думать. Появилась новая идея, захватившая просвещенное общество: наступил «галантный век». Отношения между полами, возвышенные и страстные, утонченно эротизированные, но далекие от откровенной оргиастичности, всецело поглотили высший свет. Родилась увлекательная игра, в которой дамы участвовали наравне с мужчинами. Утонченность манер, мастерство остроумного комплимента был обязан взять на вооружение всякий, кто хотел преуспеть при монаршем дворе. Честно жить в браке считалось скучным, любовные интриги стали обязательными. Выработалась новая эстетика отношений, в основу которой легло искусство флирта.



«Отель» не значит «гостиница». Во Франции XVI–XVIII веков так называли богатые особняки.

Фотография:  
NonOmnisMoriar

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon\\_de\\_la\\_princesse\\_hotel\\_de\\_soubise.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_de_la_princesse_hotel_de_soubise.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2012 NonOmnisMoriar/ Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0

Рис. 7.3.29. Отель де Субиз. Салон принцессы.  
Архитектор Жермен Боффран. 1736–1740 гг. Париж, Франция

Разумеется, галантные сцены, ежедневно и еженощно разыгрываемые дамами и кавалерами, — от самых невинных, где нескромные намеки подавались скрытно, расположением мушки на губе или движением веера, до весьма откровенных, со смакованием не столько самого факта обнаженности очередной красавицы, сколько каждой из ее прелестей в отдельности, в пышном обрамлении чулок, подвязок, кружев и корсетов — нуждались в относительно небольших помещениях, салонах

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

и будуарах с оформлением, настраивающим на соответствующий лад. Отсюда уплощенность декора и большие плоскости стен, украшенных только тонкой колеровкой, нежнейшими оттенками голубых, сиреневых, розовых цветов. Вообще, цвета, применяемые мастерами рококо, будь они архитекторами, художниками или портными, это само по себе поэзия. Каждому модному варианту давалось собственное название: «цвет бедра испуганной нимфы» (особо полюбившийся в России), «лавандовый», «гри-де-перль» (жемчужно-серый), «цвет живота только что постригшейся монахини» и даже «кака-дю-дофин» (цвет детской неожиданности наследника престола). Главный герой этого стиля — рокайль, декоративный элемент, действительно похожий на ракушку, дуга с двумя завитками. Из сочетаний рокайлей различной формы складывается причудливый декор, нерегулярный, асимметричный, капризный и прихотливый, как женский флирт или женское настроение. Таким декором обрамляются зеркала, плафоны с амурными сюжетами и *десюдепорты* — картины над дверными проемами с пасторальными или мифологическими сценами.

*Sans souci* с переводе с французского означает «без забот». И правда, чтобы было где отвлечься от государственных дел, король Пруссии даже лично взялся за составление архитектурного проекта. Не частый случай, когда стиль рококо усматривается во внешнем виде здания.



Фотография: Suse

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanssouci\\_Mittelbau.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sanssouci_Mittelbau.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2005 Suse / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0

Рис. 7.3.30. Дворец Сан-Суси. Архитекторы Фридрих Великий (проект), Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф (архнадзор). 1745–1747 гг. Потсдам, Германия

Родство барокко с рококо не бесспорно. Первые интерьеры в стиле рококо появились во Франции за строгими классицистическими фасадами. И только позднее, преимущественно в Восточной Европе, желающие отдохнуть от монарших забот стали заказывать загородные резиденции — с дворцами, беседками, гротами и павильонами — целиком в этом вкусе.

*Классицизм*

Прежде чем обратиться к следующему «большому стилю» — классицизму, сделаем шаг назад, чтобы вспомнить, что Ренессанс существовал не только в Италии и не ей одной принадлежит честь считаться родиной этого великого направления. Деятели культуры Апеннинского полуострова интенсивно обменивались идеями и технологиями с другими странами, причем процесс был двухсторонним. Итальянцы активно ездили в «творческие командировки», добираясь даже до далекой Москвы, не говоря уже о соседней Франции или о Нидерландах, где банкиры Флоренции, Венеции и других городов держали свои филиалы. В этих странах южане не только распространяли моду на античные традиции, но и заимствовали местные достижения. Достаточно вспомнить, что масляную живопись изобрел Ян ван Эйк, а на художников кватроченто огромное влияние оказало искусство северных портретистов.

В начале XVI века, когда Италия была разделена между мелкими государями, политика севернее Альпийских гор определялась взаимоотношениями трех «политических тяжеловесов». Это Генрих VIII Тюдор (1509–1547), король английский, ставший первым главой отделившейся от Ватикана англиканской церкви; Карл V Габсбург (1500–1558), избранный глава Священной Римской империи, оставшийся в памяти потомков прежде всего тем, что в 1527 г. не смог удержать свою наемную армию от позорного разграбления Вечного города; и, наконец, Франциск I Валуа (1494–1547), французский король, политический неудачник, провалившийся на выборах в императоры, а потом попавший в плен к своему сопернику Карлу V и с трудом выкупленный за огромные деньги. Однако как раз его имя чаще других встречается в книгах по истории искусства — благодаря покровительству художникам и архитекторам.

Стараниями Франциска I эпоха Возрождения пришла на землю Франции. Согласно легенде, на руках у Франциска умер престарелый Леонардо да Винчи, «первый королевский художник, инженер и архитектор» французского монарха. Для него также работали Рафаэль, Андреа дель Сарто, Бенвенуто Челлини, архитекторы Джакомо Бароцци да Виньола и Себастьяно Серлио. Просвещенный венценосец заложил традицию строить замки, похожие на дворцы (Шамбор), и дворцы, еще напоминающие замки (Фонтенбло). И то и другое явно не годилось для того, чтобы воевать или держать оборону, зато прекрасно подошло в качестве места, где культивируются искусства, куртуазные манеры и утонченный эротизм. Стиль этих французских сооружений хотя и считается ренессансным, очень отличается от итальянских образцов. Прежде всего, бросаются в глаза высокие кровли, украшенные многочисленными

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

башенками и окнами. Очевидно, это дань климату, допускающему не только изобильные дожди, но и снег. Также нельзя не обратить внимание на перегруженность декоративными элементами, стремление к нарядности в ущерб гармоническому спокойствию композиции. Иначе говоря, северные страны, и прежде всего Франция, получили архитектуру Возрождения уже в маньеристической трактовке, черты которой сохранялись там до рождения нового стиля. То же было и в живописи. Например, самый великий из художников-классицистов Никола Пуссен находился под влиянием не только Рафаэля, но и Джулио Романо и обеих школ Фонтенбло, то есть учился у маньеристов.

Дворец Фонтенбло, пожалуй, относится к числу тех «самых главных» архитектурных памятников, которые отмечают поворотные точки в истории культуры. Однако речь в данном случае идет не только о новизне художественных решений, но и о той особой куртуазной, то есть придворной, среде, в которой родились чарующие произведения — декоративные и живописные — так называемой школы Фонтенбло (правильнее говорить о первой и второй школах).



Фотография: Carolus

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chateau\\_Fontainebleau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chateau_Fontainebleau.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2006 Carolus / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0

Рис. 7.3.31. Дворец Фонтенбло. Архитекторы и декораторы Жиль ле Бретон, Себастьяно Серлио, Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо, Филибер Делорм, Жан Буллан и другие. Строительство существующего комплекса началось в 1528 г. Работы продолжались в XVII веке. Франция

Стоит предупредить, что привычная формула «Ренессанс — барокко — классицизм» и в данном случае отчасти вводит в заблуждение. Можно подумать, что классицизм приходит на смену барокко, как это было в России в XVIII веке. Однако столетием раньше в Европе эти два

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

стиля существовали параллельно, в какой-то мере даже вступали в соперничество и часто смешивались в одном произведении. Говоря упрощенно, чем ближе к папскому престолу, тем больше художники и архитекторы были озабочены религиозными поисками, а к выражению этого лучше приспособлен язык барокко. Чем дальше от католического Рима, тем сильнее занимали их иные проблемы, что отражается тягой к классицистической эстетике; поэтому можно сказать, что Франция перешла к классицизму (иногда с барочными «примесями») непосредственно от маньеризма, минуя стадию «чистого» барокко.

Видеть в изображении двух обнаженных красавиц лишь банальный эротический сюжет — большая ошибка. Вероятно, в портрете принимающих ванну сестер, где время навечно прекратило свой ход, скрыта сложная символика, до сих пор до конца не разгаданная, но, скорее всего, касающаяся трагической судьбы герцогини Габриэль д'Эстре — официальной фаворитки короля Генриха IV.



Живопись

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gabrielle\\_d'Estree\\_-\\_Louvre.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gabrielle_d'Estree_-_Louvre.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

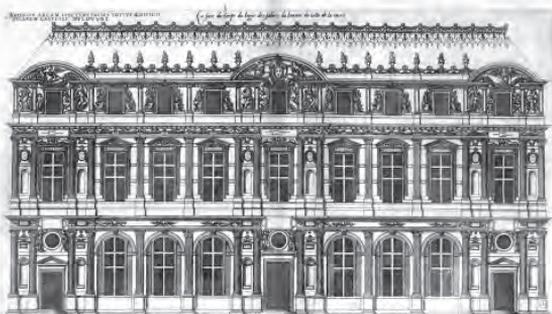
Рис. 7.3.32. Неизвестный художник школы Фонтенбло. Габриэль д'Эстре с сестрой. Дерево, масло. Ок. 1594 г. Музей Лувр, Париж

Это сейчас немцы считаются олицетворением орднунга, а в XVII веке главными блюстителями порядка стали французы. Им, как, впрочем, и остальным жителям Европы, было чем заняться. Мир, который они получили в наследство от Средних веков и Возрождения, как уже говорилось, оказался неизмеримо более масштабным и сложно устроенным, чем представлялось их предшественникам.

Во-первых, наука окончательно выросла из пеленок древних сочинений. Суждения авторитетов Античности, как и буквально понятые библейские образы, уже тогда казались не более достоверными, чем это видится нам сегодня. Простые схемы, выстроенные с помощью циркуля и линейки, перестали что-либо объяснять. Например, в 1618 г. немецкий астроном Иоганн Кеплер (1571–1630) издал свою книгу «Гармония мира». В этом тексте все было на месте — и музыка сфер, и платоновы тела, вот только орбиты планет, вращающихся вокруг Солнца, стали эллиптическими, а их линейные скорости теперь определялись сложными математическими уравнениями.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Гигантский комплекс парижского Лувра в его современном виде начинался с ренессансного фасада относительно скромных размеров.



Гравюра: Jacques Androuet du Cerceau

Источник: Androuet Du Cerceau J. Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France: 2 vols. Vol. 1. Paris: [s. n.], 1576. Pl. 3.

Рис. 7.3.33. Так называемый Павильон Леско — «стартовая» часть ансамбля Лувра. Архитектор Пьер Леско, скульптор Жан Гужон. 1546–1551 гг. Париж, Франция

Квадраты периодов обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы больших полуосей орбит планет.

Третий закон Кеплера (гармонический закон)

Цит. по: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Законы\\_Кеплера](https://ru.wikipedia.org/wiki/Законы_Кеплера) (последнее обращение 18 сентября 2014).

Во-вторых, окончательно запуталась политическая жизнь. Мало того, что короли, император и папа постоянно враждовали между собой, внутри каждого государства верховные властители вынуждены были делить власть с региональными лидерами — князьями, герцогами и графами, в свою очередь враждовавшими с простым дворянством. Ситуация осложнялась тем, что и простолюдины не всегда соглашались быть в этой драме пассивными зрителями, время от времени устраивая народные восстания или обращаясь к ересям.

В-третьих, в обретении правил нуждался внутренний мир человека. Хотя, как мы видели на примере барокко, рассудок только мешал попыткам приблизиться к Богу, понять тайну Божественного замысла без него по-прежнему было нельзя. Именно разум виделся единственным инструментом наведения порядка в любой сфере человеческой деятельности и, соответственно, сам должен был быть идеально организован, поэтому там, где религиозность не являлась приоритетом, идеи порядка в мире и в голове оказались в центре культурных событий. Первыми

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

и наиболее заметными в продвижении новой интеллектуальной моды, как обычно, стали философы. Француз Декарт подверг способность мышления тщательнейшему анализу, стремясь вычислить незыблемые основания для будущих мыслительных конструкций. Его работы так и называются — «Рассуждение о методе» (1637) и «Правила для руководства ума» (написаны ок. 1630 г., а изданы в 1701 г.). Не отставали от него и коллеги из других стран. Барух (Бенедикт) Спиноза из Нидерландов сочинил «Трактат об усовершенствовании разума» (1661), англичанин Джон Локк — «Опыт о человеческом разуме» (1690), немец Готфрид Вильгельм Лейбниц — «Новые опыты о человеческом разумении» (написаны в 1704 г., а опубликованы в 1765 г.).

Моя натура заставляет меня искать и любить вещи хорошо упорядоченные, избегая беспорядка, который мне так же противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте.

*Н. Пуссен. Письмо заказчику Полю Шантелу*

Цит. по: Даниэль С. Европейский классицизм. СПб.: Азбука-Классика, 2003. С. 36.

Наладив процесс мышления (не правда ли, это напоминает подход схоластов?), приступили к попыткам заново понять, как устроен мир. В авторстве вселенской конструкции, как и в ее совершенстве, по-прежнему никто не сомневался. Однако процесс познания подразумевал уже другой, гораздо более сложный подход. Теперь недостаточно было узнать, где находятся те или иные вещи и как они взаимодействуют друг с другом. (Декарт вообще показал, что никаких закрепленных за объектами мест во Вселенной не существует, а определить их расположение и ориентацию в пространстве можно только по отношению к другим, столь же «незафиксированным» объектам; в сущности, это была «первая» теория относительности, в начале XX века дополненная «второй», эйнштейновской.) Главной задачей становится познание общих законов, по которым живет мироздание. Такие законы всегда абстрактны, универсальны и применимы к множеству конкретных фактов из самых разных сфер познания. Проще говоря, это математические закономерности. И математика, включая геометрию, играет с этих пор ту же роль, что латынь в предыдущие столетия, она и есть новый универсальный язык, основа «всеобщей науки». Все крупные ученые, особенно философы — прежде всего математики. А у всякого явления, по их убеждению, должна быть своя формула, даже у любви, если верить графу Калиостро. Абстрактные истины — самые простые и самые несомненные; они же — и самые вечные.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

...Другими словами, я имею в виду наивный и поверхностный скепсис, возникший в начале XVIII века, когда несколько философов довели до всеобщего сведения, что они разобрались в мироздании, как в часах, механизм оказался очень простым и теперь ясно с первого взгляда, что может случиться, а что нет.

Г.К. Честертон. Святой Франциск Ассизский // Цветочки святого Франциска Ассизского. Первое житие святого Франциска / сост. И. Стогов. СПб.: Амфора, 2000. С. 429.

Красота, с этой точки зрения, тоже род истины. И, следовательно, тоже выстраивается по формуле. Об этом прямо писал поэт Никола Буало в своем знаменитом стихотворном манифесте «Поэтическое искусство» (1674). Вычислением данной формулы и были заняты прежде всего художники, литераторы и, конечно же, архитекторы эпохи классицизма.

Rien n'est beau que le vrai (Нет красоты вне истинного).

Никола Буало

Цит. по: Писарчик Л.Ю. Декарт и классицизм // Вестник ОГУ. 2005. № 1. С. 51.

Само слово «классицизм» происходит от благородной латыни: *classicus* — римский гражданин, принадлежащий к высшему разряду в тогдашней табели о рангах. Позже этот термин стал употребляться в значении «первоклассный», «образцовый». В XIX веке, во время ожесточенных эстетических дискуссий с романтиками, его использовали в названии стиля. Кстати, сегодня в некоторых книгах по истории искусств этого термина снова нет. После споров многие искусствоведы, особенно на Западе, решили, что существовала только эпоха барокко, а классицизм то ли входил в нее как отдельное течение, то ли вообще не появлялся. В России, к счастью, большинство специалистов продолжают придерживаться старой верной схемы, дающей адекватную картину.

В отличие от барокко, ни художников, ни архитекторов, ни даже литераторов — классицистов не интересуют внутренние, субъективные переживания авторов, ищут ли они дорогу к Богу или воспевают образцы чистой любви. Их задача исключительно риторическая — красноречиво рассказать о законах, точнее говоря, наглядно показать правила, благодаря которым достигается гармония, своя в каждом виде творчества. Конечно, в области изящных искусств это, прежде всего, совершенные пропорции, а также правильная композиция: «*Est modus in rebus*» («Есть мера в вещах») — гласит популярная формула классицистической эсте-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

тики, заимствованная у Горация (Сатиры: II, 1, 106–107). В архитектуре применяются тончайшие расчеты, призванные привести в идеальное соответствие целое, части целого и части этих частей, вплоть до мельчайших деталей. Дело Витрувия достойно продолжается с помощью нового научного инструментария. Предметом споров, правда, остается вопрос, следует ли учитывать перспективные сокращения, неизбежные с точки зрения реального зрителя, либо оставаться верными идеальной схеме, очевидной лишь на чертежах. Само собой, композиция должна быть горизонтальной (никаких неконтролируемых взлетов духа к небесам) и симметричной (симметрия — мать порядка).

Очевидно, мечта о сельской жизни на свежем воздухе, без стрессов и толчеи, появилась у городских жителей тогда же, когда были построены первые города. По крайней мере, граждане греческих полисов воспевали в буколичках Аркадию — реальную область в центре Пелопоннеского полуострова, где безмятежно, как в раю, следили за стадами пастухи. Впрочем, экзистенциальная тревога должна была настигнуть и их. Значение надписи на древней гробнице, которую они с таким усердием разбирают на картине Пуссена, в разные времена интерпретировалось по-разному. «Et in Arcadia ego» можно перевести как «И я был в Аркадии», то есть был в том же райском месте, где сейчас пребываете вы, но все-таки умер. Либо иначе, от имени смерти: «И я есть в Аркадии». Однако смысл один: *memento mori* — помни о смерти. Произведение Пуссена четко демонстрирует стилевые признаки классицизма в живописи: «послойное» (передний план, средний план, задний план) развитие композиции в глубину и использование локальных цветов — синих, желтых, красных. Термин «локальный» означает принадлежность цвета тому или иному предмету. Если ткань, например, желтая, то она и будет изображена желтой, без, скажем, зеленых или фиолетовых рефлексов в тенях.



*Живопись: Nicolas Poussin*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas\\_Poussin\\_052.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_052.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).*

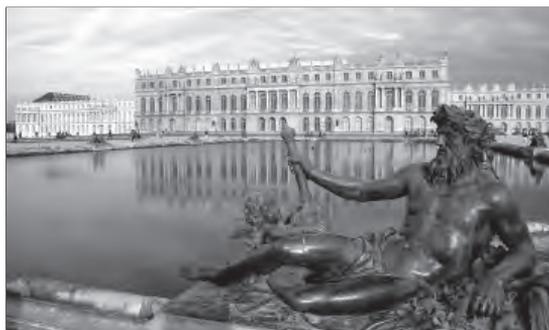
*Рис. 7.3.34. Никола Пуссен.  
Et in Arcadia ego. Холст, масло.  
1637–1638 гг. Музей Лувр, Париж*

Даже живопись в это время, несмотря на присущую ей конкретность сюжетов, рассматривается как средство демонстрации абсолютных истин. Известно, что Никола Пуссен, прежде чем приступить к работе над

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

очередной картиной, долго работал над макетами. В специальной коробке, напоминающей игрушечную театральную сцену с множеством планов и кулис, он расставлял восковые фигурки героев будущего полотна, исследуя, как будет выглядеть с точки зрения зрителя не только мизансцена — с передними, средними и дальними планами, с «динамичными» и «тяжелыми» диагоналями и устойчивыми треугольниками воображаемых композиционных линий, — но и ее освещение. В сущности, он скрупулезно вычислял лаконичную формулу, рассказывающую об универсальной сути происходящего.

Классицизму вообще свойственно уже знакомое нам по барокко эстетическое понятие, которое кратко называют театральностью. Правда, используется оно в данном стиле иначе. Театр — идеальный способ что-либо представить и что-нибудь наглядно показать. Классицистами ему было поручено демонстрировать абсолюты, единые формулы красоты, истины и морального совершенства. Для этого, разумеется, не годится «низкий» жанр комедии, предназначенный «черни». Зато подражающие бессмертным античным трагедиям пафосные пьесы XVII века, своего рода «формулы», ясные и законченные, подходили идеально. Именно поэтому принцип единства времени, места и действия, помогающий сделать спектакль похожим на простое уравнение, так важен классицистам. Пьеса должна рассказывать о событиях, произошедших в ограниченном пространстве и вместившихся в 24 часа, в крайнем случае — в 36, иначе зритель не сможет воспринять их как единый сюжет с поучительной главной мыслью. Этот же принцип имеет аналог в архитектуре: планировка помещений в сооружении обязательно соответствует членениям фасада, иначе теряется целостность идеи, хотя ради следования данному правилу в жертву часто приходится приносить обычное удобство существования.



Фотография: Marc Vassal

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles\\_chateau.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles_chateau.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2007 Marc Vassal / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0

Рис. 7.3.35. Версальский дворец. Парковый фасад.  
Архитектор Жюль Ардуэн-Мансар. 1678–1684 гг. Версаль, Франция

Современному зрителю, воспитанному на любовании изысканными метафорами и на том представлении, что человек тем интеллектуальнее, чем ироничнее его взгляд на вещи, может показаться слишком прямолинейным пристрастие XVII века к эмблемам и аллегориям. Однако этому есть свое объяснение. В эпоху классицизма идея еще предшествует своему материальному воплощению, а ее ценность не девальвирована тиражными инструментами пропагандистских машин. Люди дорожат встречей с истинами, открывающимися с помощью незамысловатых подсказок. Так, сады Версаля, главной резиденции французских королей, тематически посвящены богу солнца Аполлону, славу которого в глазах современников, несомненно, наследовал «король-солнце» Людовик XIV. Это была не просто прокламация желающих польстить монарху авторов, но развернутая и хорошо продуманная символическая программа. Сам план Версаля с трезубцем проспектов, обращенных на восток, к Парижу, и продолжающим его главную ось каналом, уходящим на запад, к атлантическим далям, связан с солнцем, всегда сияющим над владениями *le Roi-Soleil*, точнее, включает ход дневного светила в план представления. Сад, строго расчерченный аллеями и водными дорожками, поддерживает главную тему многочисленными скульптурами и тематическими фонтанами. В центре находится сам Аполлон, чья квадрига, сопровождаемая трубящими в раковины тритонами, выносятся на зрителей прямо из бурлящих вод бассейна. Другая композиция изображает его мать, Латону, окруженную вредными ликийцами, в наказание за негостеприимство превращающимися в лягушек. На огромной территории, которую проектировщик видел как бы с высоты птичьего полета, а зритель должен постигать постепенно, по мере обхода, как многоактное театральное действие, нашли свое место и олицетворения времен года, и аллегии сторон света, и многие персонажи античного мифотворчества, так или иначе имевшие отношение к златокудрому богу.

Конечно, и в XVII веке никто не воспринимал эти сюжеты буквально. Однако к тем истинам, которые стояли за наивными играми аллегорических персонажей, относились всерьез. Тем более что главная тема была одна и она имела непосредственное значение и для политической судьбы Европы, и для жизни каждого из ее обитателей. Речь идет, разумеется, об абсолютизме, идеальном, с точки зрения его почитателей, государственном порядке, когда вся власть сосредоточена в руках одного человека. Время, когда король должен был считаться с мнением других вельмож, осталось в прошлом. Вертикаль власти представлялась оптимальной политической конструкцией, ясной, эффективной, концентрирующей ресурсы на главнейших направлениях. Впереди был еще целый век, когда монарх сам себе являлся и конституцией, и судом. Потом, как

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

известно, идеально отлаженный механизм взорвался, как паровая машина без клапана, 16-й по счету Людовик лишился головы, а идея порядка, все еще популярная, стала по-своему воплощаться строителями новой империи. Но это было только через столетие, и в грядущий временной отрезок еще многое вместились.



В отличие от Жюль Ардуэн-Мансара, классициста XVII века, архитектор-неоклассицист второй половины XVIII столетия скорее всего построил бы не двухъярусный портик, а целостный, с колоннами колоссального (то есть перекрывающего два света и более) ордера.

*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.36. Собор Дома инвалидов.  
Архитектор Жюль Ардуэн-Мансар. 1680–1706 гг.  
Париж, Франция*

В первой половине XVIII века классицизм не то чтобы исчезает совсем, но как будто уходит в тень, сохраняясь в скромном палладианстве, прежде всего английском, то есть в подражаниях «первому классицисту», великому итальянскому мастеру Андреа Палладио. Однако с середины столетия это направление вновь в полном блеске возвращается на сцену, занимает лидирующие позиции, постепенно вытесняя и барокко, и рококо.

Впрочем, это был уже не совсем тот стиль. Его и называют иначе — неоклассицизм или классицизм второй волны. Есть довольно простой формальный способ отличить этот поздний классицизм от одноименного, но возникшего в XVII веке, правда, он надежен не на все сто процентов. Портики ранних сооружений часто двухъярусные; скорее, это и не портики, а ордерные декорации на фасадах. Напротив, в век Просвещения и позже классицисты, во-первых, использовали большие колонны на всю высоту объема, а во-вторых, старались приставить к зданию портик в виде части периптера так, как в начале XX века к автомобилю приделывали радиатор. (Это не неловкое сравнение: уже знакомый нам Эрвин Панофский даже статью об этом сходстве написал — «Идеологические источники радиатора роллс-ройса».) Получалось большое преддверие, на котором незримо написано: «Храм». Проходя сквозь его колоннаду, вы должны понимать, что посещаете именно культовое сооружение —

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

храм правосудия, если это суд; храм науки, если вы собрались в университет; храм служения своему народу, коли вам доведется прийти в парламент; наконец, просто храм, если вы пришли помолиться.



*Фотография: Светлана Кузенкова*

*Рис. 7.3.37. Пантеон (церковь Святой Женеьевы).  
Архитектор Жак-Жермен Суффло.  
1758–1789 гг. Париж, Франция*

Впрочем, молились в XVIII веке все реже. Появились первые атеисты, хотя большинство из числа просвещенных людей придерживались компромиссной идеологии — деизма. Считалось, что Творец существует и именно он создал мир. Однако у людей нет оснований надеяться на его постоянное внимание. Бог либо разрешил творению развиваться самостоятельно, с любопытством наблюдая со стороны, что из этого выйдет, либо вообще отвернулся от него, занявшись другими делами. Человечеству он оставил руководства к действию, правила, которые должны помочь существовать достойно. Это две великих книги. Одна называется Библия, и ею заняты священники. Другая — Природа, и прочесть ее предстоит ученым. Тем самым было объявлено о наступлении эпохи Просвещения. Разум, вооруженный новым научным знанием, был в очередной раз призван на службу — теперь для познания «естественного порядка», законы которого властвуют и над натурой, и над индивидуумом, и над обществом. А лучшие умы, прежде всего французские, среди них Дени Дидро, Жан д’Аламбер, Вольтер, Клод Гельвеций, Поль Гольбах, Этьен де Кондильяк, Жан-Жак Руссо, занялись написанием энциклопедий, новых универсальных словарей, объясняющих устройство мира.

В связи с этим наиболее характерная и узнаваемая черта классицизма — старательное следование античным традициям — получила иное смысловое наполнение. История — тоже наука, по крайней мере начинающая с XVIII века. Античность оставалась идеальным образцом, но теперь этот образец получил «привкус» археологического факта. В 1748 г. начались раскопки городов Помпеи и Геркуланума. Это как минимум значило, что не существует окончательной суммы правильных исторических знаний, что человечество и в этой области ждёт новые открытия и кор-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Фотография: Urban

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau\\_trianon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau_trianon.jpg)  
(последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2004 Urban / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.3.38. Малый Трианон.  
Архитектор Анж-Жак Габриэль.  
1762–1768 гг. Версаль, Франция

ректоровки устоявшихся представлений. А в 1764 г. была опубликована знаменитая книга Иоганна Иоахима Винкельмана «История искусства древности». Ее автор навечно получил титул отца искусствознания, а сам труд, вместе со знаменитой формулой про «благородную простоту и спокойное величие», стал своеобразным манифестом классицизирующих направлений будущего.



Классицизм, а с ним и тонкое понимание норм античной архитектуры пришли в Россию в последней трети XVIII века.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.39. Большой дом усадьбы Кусково. Архитектор Карл Бланк (предположительно).  
1769–1775 гг. Москва, Россия

Однако в стремлении к научно-историческому подходу таился и кризис классицизма как стиля. Античность, извлеченная из-под культурного слоя, оказалась не совсем такой, как виделось раньше. По крайней мере, слишком разнообразной, чтобы претендовать на роль абсолютного эстетического идеала. Кроме того, делаясь объектом научного изучения, она поневоле вставала в ряд других эпох и художественных стилей, которые теперь также нельзя было игнорировать. Например, еще в 1741 г. Жак-Жермен Суффло (1713–1780), в будущем один из крупнейших архитекторов-классицистов, опубликовал работу, реабилитирующую готику как художественное направление. И это было только начало.

Следует упомянуть о двух Blondелях, чья деятельность, по большей части не являвшаяся работой практикующих архитекторов, оказала

огромное влияние на судьбу классицизма. Старший, Франсуа Блондель, работал еще в XVII веке. Он был назначен первым директором парижской Королевской академии архитектуры и стал автором пятитомного учебника «Курс архитектуры», издававшегося в 1675–1685 гг., на котором воспитаны многие зодчие той эпохи. Будучи военным инженером, Блондель также прославился теоретическим трудом «Искусство метания бомб» («L'art de jeter les bombes», впервые издан в 1683 г.). Противоречия в одновременном занятии искусствами созидания и разрушения Блондель, вероятно, не видел. Напротив, военное дело (то есть «порядок, диспозиция, аранжировка, число, пропорция массы батальонов, эскадронов») представлялось ему не менее художественным занятием, чем проектирование зданий.

Его внук, Жак Франсуа Блондель, уже в следующем веке создал школу искусств, где получили прекрасное образование многие выдающиеся архитекторы, в том числе Этьен-Луи Булле (1728–1799), Жан-Франсуа Шальгрэн (1739–1811), Клод-Никола Леду (1736–1806), Уильям Чемберс (1723–1796) и Жан Батист Мишель Валлен-Деламот (1729–1800). С именами многих из них связаны смелые эксперименты и новаторские находки, в целом отразившие кризис классицистической идеологии.

Например, Уильям Чемберс, служащий Ост-Индской компании, побывав в Китае, привез рисунки, акварели и гравюры с изображениями китайских зданий. Мода на шинуазри, то есть, дословно, китайщину, появилась в Европе еще в эпоху рококо, во времена освоения фарфоровых технологий. Но именно благодаря Чемберсу китайские мотивы прочно утвердились и в архитектуре. Конечно, формы дальневосточных пагод, как и готические детали или помпейские мотивы, не конкурировали на равных с классическими ордерами. Скорее, их применение поддержало тенденцию, начавшуюся еще на заре XVIII века. Даже монаршие особы наряду с парадными ансамблями нуждались в зданиях относительно приватных, таких, где рамки придворного этикета могут немного смягчиться. Так, Фридрих Великий построил в Потсдаме комплекс Сан-Суси («Без забот» по-французски) с замечательным «китайским» павильоном в парке, а Екатерина II заказала Василию Баженову и Матвею Казакову загородные дворцы в «готическом вкусе», причем оба зодчих считали готикой и русскую архитектуру XVII века со всем ее красно-белым «узорочьем».

Готика, не настоящая, конечно, а заслуживающая приставку «псевдо», с этих пор вернулась в архитектуру. Она стала одним из инструментов *романтизма*, стиля, в принципе трудно воплощаемого в зодчестве. Очередное обращение к разуму, характерное для эпохи классицизма, само собой, вызвало противодействие, стремление прислушаться к сердцу.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Чем дальше от Бога чувствовал себя человек, тем больше неукротимых стихий находил он в собственном «я». Теперь это были чувства, самые разные, но старательно культивируемые. Художник получал право на создание собственного мира, точнее на проекцию вовне мира внутреннего, того, где человек сам себе бог и никто ему не судья. Разумеется, рассудок оставался где-то снаружи, а главной творческой силой признавалась иррациональность, область ярких эмоций и бурных страстей. Динамичный, устремленный кверху облик средневековых соборов со-



**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ответствовал таким настроениям куда более, чем статическая гармония классических композиций.

Впрочем, романтизм сумел поставить себе на службу и Античность. Впервые, может быть, архитектурные сооружения, созданные лишь на холсте или на бумаге, встают в истории архитектуры в один ряд с воплощенными постройками. Это не только фантастические проекты, едва ли осуществимые технологическими средствами того времени, но и виды руин, как вполне достоверные, так и вымышленные — повышенной грандиозности, никогда не имевшие шанса появиться в реальности. Эпоха находит себе нового героя — Время, бесстрастное и неумолимое, вечного противника космического порядка, любую твердь терпеливо обращающего в состояние первобытного хаоса. Руины — это молчаливые свидетели течения и необоримого могущества времени.

Руины пробуждают во мне возвышенные мысли. Все уничтожается, все погибает, все проходит. Непреходящ только мир. Длится в веках только время. Как стар этот мир!.. Что означает мое мимолетное существование по сравнению с существованием этой надтреснутой скалы, этой размываемой водами долины, этого гнущегося под ветрами леса, этих глыб, нависших над моей головой и грозящих обвалом! Я вижу, как мрамор гробниц превращается в прах, и не хочу умирать; хрупкое сплетение моих волокон и мышц мне дороже общего закона, действию которого подчинена бронза.

*Д. Дидро. Салоны: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 131.*

Будь древнеримская Триумфальная арка императора Тита в лучшей сохранности, она вряд ли заинтересовала бы романтически настроенного художника.



*Гравюра: Giovanni Battista Piranesi*

*Источник: <http://purl.pt/369/1/zoom-obra-piranesi.html> (последнее обращение 17 апреля 2015).*

*Рис. 7.3.42. Джованни Баттиста Пиранези. Вид на арку Тита. Гравюра. 1760 г.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Однако вернемся к ученикам Блонделя-младшего. Из них Клод-Никола Леду и Этьен-Луи Булле пошли в своих творческих экспериментах, возможно, дальше всех. Они оставались приверженцами борьбы за порядок, причем Леду в том числе за разумное устройство общества, что привело его в ряды утопистов, надеявшихся, что «правильная» архитектура может способствовать появлению идеально устроенного общества.

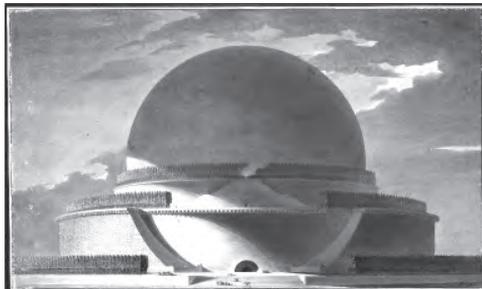


Рисунок: Étienne-Louis Boullée

Источник: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701015b/f2.item.r=%20Boullée,%20Etienne-Louis> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.43. Этьен-Луи Булле. Кенотаф Ньютона. Фантастический проект. 1783–1784 гг. Национальная библиотека Франции, Париж

Кроме того, и Леду, и Булле в некоторых работах вообще отказались от декора, в том числе классического. Сегодня мы совершенно спокойно воспринимаем здания «из стекла и бетона», выглядящие снаружи как чистые объемы, без каких-либо украшений. В конце XVIII века такой подход был чрезвычайно революционным. Выяснилось, что абсолютные категории, атрибуты Вселенной, такие как вечность, гармония, устойчивость, могут быть выражены без посредничества Античности со всеми ее портиками и колоннадами. Лучшими символами являются простейшие геометрические фигуры — сфера, куб, пирамида и им подобные. Разумеется, такие фигуры и раньше лежали в основе большинства архитектурных композиций. Однако теперь стало понятно, что их плоскости вовсе не нуждаются в стыдливом декорировании, наоборот, чистыми гранями прямоугольников и поверхностями сферических куполов можно любоваться, наслаждаясь логической ясностью, отражающей и ясность высоких идеалов.

Эта находка легла в основу нового направления, точнее, поздней стадии классицизма как одного из «больших стилей». Речь идет об ампире.

### Ампир

Название «ампир» (от фр. *empire* — империя) отчасти вводит в заблуждение. Получается, что именно имперские амбиции Наполеона Бонапарта породили данное художественное направление. Однако посмотрим на

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

одну знаменитую картину, очень наглядно выражающую суть ампириной эстетики. Ее написал Жак-Луи Давид, таланта и продолжительности жизни которого хватило и на то, чтобы быть признанным лидером классицизма XVIII века, и на то, чтобы заложить основы следующего этапа в истории европейского искусства.



*Живопись: Jacques-Louis David*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis\\_David\\_016.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques-Louis_David_016.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).*

*Рис. 7.3.44. Жак-Луи Давид. Портрет мадам Рекамье. Холст, масло. 1800 г. Музей Лувр, Париж*

Речь идет о портрете мадам Рекамье, молодой хозяйки модного салона, где собирались госпожа де Сталь, Рене де Шатобриан, Огюстен Сент-Бёв, Камилл Жордан и многие другие критически настроенные к властям представители интеллектуальной элиты. На большом полотне (173 × 243 см) бросается в глаза, прежде всего, почти героический аскетизм обстановки (правда, работа над портретом была внезапно прервана; возможно, будь она закончена, деталей было бы больше). Посреди пустого пространства расположена скромная, точнее, строгая мебель, без привычных барочных украшений. Ее создавали по эскизам самого Давида, возможно, при участии другого художника, позже также признанного выдающимся, — Энгра. Спинки кушетки, получившей название «рекамье», имитируют очертания античных стульев, рядом стоит неброская подставка с масляным светильником, со времен истории Амура и Психеи неизменным помощником в любовных утехах. Сама мадам Рекамье находится в позе целомудренной, однако не лишаящей надежд некоего счастливого избранника. Так на картинах возлежат античные богини любви, не нуждающиеся ни в царственных одеждах, ни в особых атрибутах власти, чтобы править миром. Туалет героини тоже достаточно скромен. Мадам босиком, даже без чулок, как простая пастушка или веселая нимфа. Локоны, не убранные в высокую прическу и не спрятанные под напудренным париком, украшают прелестное личико, как в те далекие века, когда их старательно воплощали в мраморе и бронзе ваятели Греции и Рима (тут, правда, есть намек и на иную моду, пришедшую прямо из тюрьмы, где другая героиня революционной поры, Тереза Та-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

льен, остригла волосы, готовясь облегчить себе кончину, а изобретению доктора Гильотена — работу). Наконец, белое платье (цвет мрамора), свободное, свисающее с края лежанки красивыми складками, подвязано поясом прямо под грудью, под ним ни корсета, ни жесткого каркаса кринолина: какой же кринолин у туники или хитона? Отказ от талии на платье, однако, не скрывает прелестных очертаний тела. И мебель, и облик прекрасной хозяйки — дань моде *а-ля антик*.

Как видим, и к началу XIX века античные образы не покинули культурное пространство Европы. Отвлекаясь от данного произведения, стоит добавить, что в облике мужчин в ту эпоху, пусть не столь явно, тоже можно угадать стремление походить на древних. Особенно преуспели в этом военные. Каски драгун и кирасиров, украшенные гребнями и конской гривой, — очевидное подражание античным доспехам. Кроме того, и у гражданских, и у лихих рубак были популярны прически «под Тита» (того самого императора Тита Веспасиана, который разрушил Иерусалимский храм), имитировавшие его манеру зачесывать вперед волосы на висках. А узкие бакенбарды — фавориты — заимствованы, вероятно, у героической личности, у Александра Македонского, каким он изображен на знаменитой помпейской фреске.

Однако отношение к Античности было уже не таким, как в эпоху Ренессанса или, так сказать, «классического» классицизма. Культура Греции и Рима постепенно освобождалась от ответственной роли абсолютного образца и непререкаемого идеала. Метафизические основы бытия теперь лучше объяснялись прикладными науками, а эстетические правила — абстрактными математическими построениями. Зато вырос интерес к тем, кто населял когда-то это прекрасное прошлое. Персонажи античной истории, их моральные ценности и представления о чести (и о любви, конечно) становились чрезвычайно важными и достойными подражания. В сущности, в начале XIX века люди не просто стали одеваться по моде, которая казалась им сродни античной, но и почувствовали себя романтическими героями сюжетов, достойных Гомера, Софокла, Тита Ливия, Овидия и, само собой, Апулея.

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал...

*А.С. Пушкин. Евгений Онегин //*

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т.  
Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 165.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

В политической жизни тех лет Античность использовалась как своего рода конструктор символических образов и форм, равно пригодных для выражения как прогрессистских и республиканских, так и консервативных и имперских идеалов. (Тот же Жак-Луи Давид немало сделал для того, чтобы деятели Великой французской революции чувствовали себя на политической арене, как на сцене высокой трагедии.) В России это очень наглядно иллюстрируется, например, творчеством выдающегося скульптора ампирной эпохи Ивана Мартоса (1754–1835), и прежде всего памятником Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве (открыт в 1818 г.). Герои 1612 г. предстают перед нами в античных одеяниях, в позах, патриотический пафос которых не уступает «Клятве Горацийев» Давида. Первоначально они еще и располагались на фоне тосканского портика Верхних торговых рядов архитектора Осипа Бове, так что рука

Надпись Гражданину Минину, конечно, не удовлетворительна: он для нас или мещанин Косма Минин по прозвищу Сухорукой, или думный дворянин Косма Минич Сухорукой, или, наконец, Кузьма Минин, выборный человек от всего Московского государства, как назван он в грамоте о избрании Михаила Федоровича Романова.

*А.С. Пушкин.* Примечание к статье «Современника»... о памятнике князю Пожарскому и Гр. Минину // Неизданный Пушкин. Собрание А.Ф. Онегина. Пг.: Атеней, 1922 (Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук). С. 210.



ПАМЯТНИК МИНИНУ И ПОЖАРСКОМУ

*Фотография: Николай Александрович Найдёнов*

*Источник: Найдёнов Н.А. Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений. М.: Типография товарищества И.Н. Кушнерёв и К<sup>о</sup>; Фототипия «Шерер, Набольтц и К<sup>о</sup>», 1884. Л. 45.*

*Рис. 7.3.45. Памятник гражданину Минину и князю Пожарскому на фоне Верхних торговых рядов. Скульптор И.П. Мартос. Открыт в 1818 г. Москва, Россия*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

(длань) Минина указывала прямо на Кремль, точнее на купол Сената. Надпись на постаменте: «Гражданину Минину и Князю Пожарскому благодарная Россія» — также отсылает нас к эпохе полисов и городских демократий. «Гражданином» Минин был бы в Афинах или в Риме, в России же он всего лишь мещанин. Политическая острота надписи хорошо чувствовалась в годы, предшествовавшие восстанию декабристов.

Теперь вернемся к «Портрету мадам Рекамье», написанному в 1800 г. Безусловно, он обладает всеми стилевыми признаками ампира, нет лишь чисто военной (мечи, щиты и шлемы) или имперской (фасции — связки ликторских прутьев) атрибутики. Однако Наполеон объявил себя императором только в 1804 г. Так что, скорее, это не ампир появился, чтобы характерным декором поддержать амбиции Бонапарта, а консул Первой французской республики, решив сделать свою власть пожизненной и наследуемой, выбрал для этого форму, продиктованную стилем эпохи. Конечно, присутствовал и аспект политической рациональности. Можно было объявить себя простым королем, однако, по европейским представлениям, для этого желательно иметь предков или хотя бы родственников царского рода. Императорами же со времен Рима люди становились сами, благодаря своим волевым качествам, поддержке армии, заговору или судьбе. Наполеон символически обыграл этот момент, и очень точно, хотя с избыточным пафосом. Буквально принудив папу римского Пия VII приехать в Париж и принять участие в коронации, он в кульминационный момент вырвал корону из рук понтифика и сам возложил ее

Церковь Святой Марии Магдалины в Париже больше похожа на языческий, чем на христианский храм. Ее главное предназначение — быть памятником победам Великой армии Наполеона. Вместе с имперской идеей композиционный тип периптера также вернулся в архитектуру. Однако можно заметить, что французский ампир стилистически не очень близок прусскому и русскому.



Фотография: *Jebulon*

Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madeleine\\_Paris.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madeleine_Paris.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2011 *Jebulon* / Wikimedia Commons / CC0 1.0

Рис. 7.3.46. Церковь Мадлен (церковь Святой Марии Магдалины). Архитектор Пьер-Александр Виньон. 1806 — после 1828 г. Париж, Франция

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

на себя. Так на классицистическом фоне в европейскую культуру вновь вернулась тема империи. При этом самим французам имперские идеи исторически были чужды. По сути, пышная церемония и последовавшее за этим амбициозное строительство должны были напомнить им, что и Франция также является наследницей славы Древнего Рима, а коронация Наполеона с участием главы католической церкви — продолжение традиции, заложенной Шарлеманем, то есть императором франков Карлом Великим.

Первые постройки нового стиля посвящены победам Великой армии, и это серьезно определило то, как в дальнейшем формировался облик архитектуры данного направления. В основу легли достижения конца предыдущего века. В зодчестве возобладали революционные идеи эстетических бунтарей — Булле и Леду. Всякое здание, прежде всего, рассматривалось как сочетание абстрактных геометрических объемов — кубов, тетраэдров, призм и полусфер, то есть, в понимании той эпохи, символов абсолютов и высших истин. А атрибуты «имперского стиля» — суровые портики, часто дорические, декор из шлемов, копий, мечей и фасций (это называется «арматура»), трофеи из египетских походов — как будто наклеиваются на обширные плоскости гладких стен, являющихся гранями больших трехмерных геометрических фигур.

На языке искусствоведов «арматура» — это не только прутья в железобетонных конструкциях, но и украшения в виде доспехов, знамен и оружия. В таком случае принято говорить «военная арматура» (или «трофеи»).



*Фотография:  
Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.47. Манеж (Экзерциргауз). Фрагмент декоративного оформления. Инженер А. Бетанкур (перекрытия), архитектор О. Бове (фасады). Скульптура по эскизам О. Бове. 1817, 1824–1825 гг. Москва, Россия*

Разумеется, ампир очень быстро распространился за пределы Франции и никогда не считался стилем Наполеона. Очень популярен он был в германских землях и, конечно, оставил заметный след в России. Здесь

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Фотография: Luukas

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neue\\_Wache.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neue_Wache.JPG) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2006 Luukas / Wikimedia Commons / Public Domain

Рис. 7.3.48. Новая гауптвахта. Архитектор Карл Фридрих Шинкель. 1816–1818 гг. Берлин, Германия

различают петербургский стиль, возникший еще до нашествия Наполеона, и стиль московский, образцы которого во множестве появились в древней столице после пожара 1812 г.

Отличия между классицистическими зданиями, чудом уберегшимися от огня, и ампирами особняками возрожденной Москвы — хороший сравнительный материал при подготовке студентов-искусствоведов. Их учат датировать эти постройки по тому, как в них трактуется плоскость стены. В памятниках конца XVIII века она «маскируется», то есть скрывается за колоннами и пилястрами, членится нишами и *филенками* (углублениями, обычно выделенными цветом, куда часто помещаются оконные и дверные проемы). В эпоху ампира же окна врезаются прямо в плоскость стены, сразу проникая в толщу объема, к ней же без пере-

Надстройки и переделки второй четверти XIX века придали комплексу, предназначенному для размещения в Москве Астраханского пехотного полка, специфический привкус «казарменного ампира».



Карандашное изображение на сюжет «Взгляд на город», № 23.

Фототипия: Шерер, Набогольц и Ко. Москва. 1903–1904 гг.

Источник: <http://www.filokartist.net/forum/download.php?id=84384> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.49. Хамовнические казармы. Архитектор Луиджи Руска. 1807–1809 гг. Перестроены в 1830–1840-х гг. Москва, Россия

ходов и обрамлений крепятся украшения, чем подчеркивается их «накладной» характер.

Хотя ампир считается заключительной стадией классицизма, в некоторых странах у него есть собственный поздний период. В России выделяют особый, так называемый николаевский ампир, по имени Николая I. По традиции, с точки зрения художественных достоинств произведения, созданные в его царствование, считаются менее качественными, чем родившиеся в предшествовавшую александровскую эпоху. В зодчестве николаевский ампир получил прозвище «казарменного» стиля; а в искусстве оформления интерьеров и конструирования мебели (что тоже является частью умений архитекторов) в это же время отмечаются переход к массовым упрощенным решениям и утрата подлинного аристократизма.

В Австрии и Германии похожие процессы привели к появлению чисто интерьерного стиля, который позже назвали «бидермайер». В дословном переводе это слово означает что-то вроде «славный Майер», то есть типичный обыватель, честный трудяга, день за днем приумножающий общественное благосостояние, но не озабоченный решением мировых проблем. Речь идет об уютных помещениях, далеких от парадного блеска, но отмеченных печатью скромного достатка. Однако в формах мебели, часто плавных и закругленных, еще можно заметить те же черты, что вдохновляли художников в эпохи имперских амбиций.

Йохан Филипп Эдуард Гертнер (или Гартнер; годы жизни: 1801–1877) — немецкий художник с выучкой фарфориста и художника театра. Работал в том числе в России. Мастер популярного во второй трети XIX века жанра, который можно условно назвать «портретом частного интерьера». Его камерные произведения помогают почувствовать дух бидермайера как стиля.



*Живопись: Johann Philipp Eduard Gärtner (Gaertner)*

*Источник: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Gärtner,+Eduard%3A+Wohnzimmer+des+Schlossermeisters+C.F.A.+Hauschild+in+Berlin,+Stralauer+Str.+49> (последнее обращение 26 апреля 2015).*

*Рис. 7.3.50. Эдуард Гертнер. Гостиная слесаря К. Ф. А. Берлин, ул. Штралауер, 49. Холст, масло. 1843 г.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

*О высоком*

Итак, мы видим, что классицизм как один из «больших стилей» появился во второй половине XVII и с некоторыми изменениями просуществовал по крайней мере до первой трети XIX века. Однако чем же на самом деле он отличается от других художественных направлений? Часто считают, что основной признак классицизма — это наличие колонн на фасадах здания. Что ж, не трудно найти примеры, когда ордер присутствует, но говорить о классицизме почему-то затруднительно. Речь не только о барокко с его кривизной и разрывами горизонтальных элементов, но и о стилизациях «а-ля грек» XIX века, и о постмодернистских играх нашего времени. В то же время уже в XVIII веке, как мы видели, в работах Булле и Леду появляются проекты, в которых ордера вовсе нет, однако мы хорошо чувствуем, что это именно классицизм. Также неоклассицизмом называют некоторые на первый взгляд вполне модернистские — «из стекла и бетона» — сооружения, построенные в Америке и Европе после Второй мировой войны. Вероятно, под термином «классицизм» подразумевается все же не только античный портик на фасаде, но и какие-то иные, неочевидные свойства, отличающие данный стиль от прочих направлений. Думается, таких свойств по крайней мере два. О них нечасто пишут серьезные ученые, потому что науки об искусствах еще не умеют обращаться с ними как с объектами, поддающимися строгому анализу. Пока это скорее тема для вдохновенного эссе, подразумевающая особенную тренированность чувств, способность больше улавливать ауру настроения, чем обращать внимание на зримые черты произведения.

Хотя в хорошо знакомом москвичам фасаде театра Ленком налицо все формальные признаки классицизма, это скорее вариант архитектуры в стиле модерн. Как правило, подобный стиль называют неоклассицизмом.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.3.51. Московский купеческий клуб (ныне — здание театра Ленком). Архитектор И.А. Иванов-Шиц при участии В.К. Олтаржевского. 1907–1909 гг. Москва, Россия*

Во-первых, классицистические постройки, с колоннами они или без, отличает особый пафос, точнее апломб, восходящий к поискам абсолютных истин. «Я знаю истину, я всегда прав!» — вот основное содержание их посланий зрителям, единственная тема и главный сюжет. Сама истина может быть любой: христианской или атеистической, демократической или имперской, русской или американской. Во всех случаях она единственно верная с точки зрения заказчика здания, поэтому именно этот стиль наиболее пригоден для зданий суда, парламента, дворянской усадьбы или областного комитета Коммунистической партии.

Во-вторых... Чтобы рассказать о «во-вторых», стоит вернуться к разговору о том, что же такое стиль в принципе. В эпоху классицизма, то есть уже с достаточно большой исторической дистанции, становится явной важность еще одного смыслового фактора в произведениях разных исторических эпох, по крайней мере в Европе. Читатель, вероятно, уже давно обратил на него внимание и, быть может, даже задал себе вопрос, не слишком ли часто мы «всуче» обращаемся к данной теме. Если не побояться некоторой высокопарности, можно сказать, что всякий стиль определяется взаимоотношениями человека с Богом, даже тогда, когда в существование Бога большинство не верит. Иногда речь идет не о Высшем существе, а о трансцендентном, об ином, Тонком мире, о метафизических сферах и чистых идеях... Детали не столь принципиальны. Важно то, что именно об этих отношениях, по большому счету, вот уже несколько тысячелетий рассказывает нам архитектура, да и вообще любое искусство. Разумеется, необязательно самому быть верующим человеком, чтобы смотреть на зодчество с этих позиций. Каждый волен сам решать, в каких он отношениях с Творцом. Однако невозможно полноценно судить об искусстве, игнорируя эту тему.

Во времена Античности отношения людей с Высшими силами складывались достаточно просто. Согласно космогоническим мифам, мир был сотворен, то есть когда-то его не было, а потом он был создан. Бог неба Уран и богиня земли Гея в любовных трудах разделили хаос на то, что сверху, и то, что внизу, а также породили титанов, которых со временем сменили боги-олимпийцы (Платон, как мы помним, в своих рассуждениях пошел еще дальше, допуская, что все сущее — воплощение проекта единого творца). Однако те боги третьего поколения, которые после всех битв сделались правителями земли, к которым стоило обращаться с молитвой и жертвой, находились, с точки зрения древних, в том же положении, что и простые смертные. Они жили в нашем мире, только повыше прочих — на горе Олимп, откуда охотно спускались к людям, чтобы помочь, наказать или отомстить. Иными словами, это были отношения высших существ с низшими, но и те, и другие действо-

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

вали в едином пространстве. Зевс, Арес, Афина, Афродита и все остальные, вплоть до духов вод и лесов, были частью населения земли. В образах античных храмов поэтому нет сложных символических подтекстов. Возведение очередного периптера, разумеется, приумножало мировой порядок и вытесняло природный хаос с локальной территории, однако существенного влияния на судьбы мира не оказывало. Все было предопределено заранее: ведь и сами боги подвластны велениям неумолимого рока. Взаимодействие с ними людей было поэтому простым и незамысловатым: согласно сфере ответственности человек выбирает алтарь божества, приносит жертву и, если того достоин (или если повезет), получает исполнение просьбы.

Иная картина предстает перед нами в Средние века. Распространение христианства в принципе поменяло смысл архитектурных образов. Речь, разумеется, не только о внешнем виде построек, но и о том, что виделось за физическим обликом храмов, да и вообще обнесенных крепостными стенами городов. Теперь Бог был и единым, и единственным, и предвечным; не обитателем, но создателем Вселенной. Он же был вездесущим, то есть Ему не нужно посещать подлунный мир время от времени, Он и так присутствовал в каждый миг в каждой его точке. Храм Средних веков — это, прежде всего, не место обитания Бога, а пространство, где Его присутствие можно ощутить особенно остро. Показать, дать почувствовать, что Бог прямо здесь, вместе с молящимися, — вот главная задача, которую решает сакральное зодчество целую тысячу лет. Мир за пределами храма, тем более за городскими стенами, хотя и был Творением Господним, не слишком интересовал художников и архитекторов. В конце концов, это временная конструкция, обреченная на исчезновение с наступлением Судного дня. Зато образы Града небесного, уже ожидающего праведников в метафизической дали, были, как мы видели, очень востребованы верующими.

Важнейший перелом в отношениях человека с Богом наступает с приходом эпохи Возрождения. В отличие от творцов предшествующих веков, гении Ренессанса нечасто обращались к Создателю с просьбами. Напротив, они сами готовы были прийти Ему на помощь. Вообще-то желание ассистировать Творцу довольно опасно и часто дорого обходится человечеству. Особенно когда добровольные «помощники» достаточно примитивны, плохо образованы и стараются для начала упростить мир до уровня собственных интеллектуальных способностей. И строители утопий, когда они приходят к власти, и террористы, готовые за власть бесцельно убивать, как правило, исходят из того, что мир живет не так, как это было задумано Всевышним или предписано неумолимыми законами общественного развития, что нужно ликвидировать неправильных

Линкольн-центр в Нью-Йорке — это комплекс театров и концертных залов, расположенных на одной площади. Здесь как будто бы нет ничего похожего на ордер, но, по справедливому мнению советского историка архитектуры Андрея Владимировича Иконникова, это — неоклассицизм. Комплекс состоит из трех театрально-концертных зданий: слева — театр Дэвида Коха, где с 2011 г. дает концерты труппа Нью-Йоркского балета (проект архитектора Филипа Джонсона, 1964 г.); в центре — новое здание Метрополитен-опера (архитектор Уоллас К. Харрисон, 1966 г.); справа — Эвери Фишер Холл (архитектор Макс Абрамовиц, 1962 г.).



Фотография: Наталья Автономова

Рис. 7.3.52. Комплекс зданий  
Линкольн-центра. 1960-е гг.  
Нью-Йорк, США

людей или разрушить неправильные творения рук человеческих, дабы привести мироздание к образцовой схеме. Однако в эпоху Возрождения художники больше создавали, чем уничтожали (хотя зарезать кого-нибудь в драке вполне могли). При этом они ничуть не сомневались, что совершенство достижимо и что они просто обязаны прийти к абсолюту в творчестве, чтобы достойно приумножить гармонию Вселенной. Этой же цели должно было послужить и строительство «правильных» храмов, центрических, грамотно пропорционированных, точно встраивающихся в конструкцию Творения; этим объясняется и само появление проекта воспитания *uoto universale* — задачи, конечно, не богоборческой, но явно претендующей на исправление того, что у Творца получилось не идеально.

Недостаточно поэтому по примеру Вёльфлина искать стилевые различия только в нюансах формы. Пожалуй, главное, что отделяет Ренессанс от последующих течений и что было надолго утрачено позже, кроется в степени творческой отваги его деятелей, в их страсти, уверенности в сверхчеловечности собственных сил, вере в то, что, создавая шедевры, можно приблизиться к Богу. Колонны и портики, пусть чуть по-иному, широко применялись и в следующие века, но зодчие барокко и классицизма вновь восстановили почтительную дистанцию между собой и Творцом. Они, особенно классицисты, по-прежнему верили в абсолют-

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ные истины, в метафизику божественных гармоний, но предпочитали с пафосом рассказывать об этом на холстах, на фасадах и в мраморных изваяниях, а не вступать в соперничество с Богом или пытаться самостоятельно поддерживать порядок во Вселенной. С их точки зрения, понастоящему совершенным могло быть лишь Творение самого Великого Архитектора. Людям оставалось только подражать Ему, в меру сил добиваясь слаженности в сюжетах и композициях, в стихотворных формах, в садово-парковых ансамблях и в управлении государством.

Такой взгляд на стиль как на зеркало отношений людей с Творцом и Творением должен помочь нам понять, что происходило с архитектурой в XIX и XX веках, и даже заметить некоторую цикличность в смене художественных интенций.

### Эклектика

В России эклектикой обычно называют архитектуру двух последних третей XIX века. Само слово, как правило, переводят как «смешение стилей». В отличие от большинства других названий, термин «эклектика» родился задолго до самого архитектурного феномена. В философии он означает учения, составленные из фрагментов других систем (от др.-греч. ἐκλέγω — избираю). Не следует думать, что разные исторические эпохи обязательно смешиваются в облике одного здания. Чаще, наоборот, каждый объект с той или иной степенью точности подражал какому-то одному стилю. Тем не менее выбор образца мог быть совершенно произвольным и зависел в основном от предпочтений заказчика.

Чего стоит шикарный интерьер без элегантной публики в нем? Наверное, выдающийся петербургский фотограф Карл Булла специально просил позировать ему посетителей и персонал торгового пассажа, чтобы подчеркнуть грандиозный масштаб и чистоту стилевого решения этого архитектурного произведения — Пассажа в Петербурге.



Фотография: Карл Булла. 1900 г.

Источник: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passazh.jpg> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.53. Торговый пассаж. Архитектор Рудольф Желязевич. Первый этап строительства: 1846–1848 гг. Перестроен архитектором Сергеем Козловым в 1899–1901 гг. Санкт-Петербург, Россия

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Спустя примерно три десятилетия от начала XIX века Европа, в том числе и Россия, оказалась в совершенно новой эпохе. Промышленный переворот, начавшийся в наиболее передовых странах еще в конце XVIII века, привел к вытеснению мануфактур с преимущественно ручным трудом фабриками с массовым машинным производством. Паровой двигатель становился все более привычным источником энергии, он не только вращал станки, но и двигал пароходы и толкал по рельсам поезда. Стремительно развивалась торговля, доставляя во все более и более отдаленные уголки земли новые, только что произведенные товары.

В науке возобладал позитивизм. Никакие философские построения теперь не принимались на веру автоматически, авторитеты более не могли защитить от сомнений и скепсиса. Научный факт стал единственно приемлемым доказательством. Факты же сыпались на головы ученых — ботаников и географов, химиков и физиков, историков и филологов — в непредставимом до того изобилии. В любимое занятие превратилась классификация — распределение знаний по соответствующим ячейкам и выявление закономерностей в этих построениях. В отдельных областях это дало ошеломительные результаты — периодическую систему химических элементов Менделеева и эволюционную теорию Дарвина, например.

Первое здание Дрезденской оперы, построенное Готфридом Земпером, погибло в пожаре 1869 г. Потом по проекту этого же архитектора было возведено новое здание, которое тоже пришлось восстанавливать — после Второй мировой войны (разрушено в ходе бомбардировок Дрездена авиацией союзников). Возрождено во времена Германской Демократической Республики (ГДР; 1949–1990).



*Фотография: August Kotzsch.  
Ок. 1890 г.*

*Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:August\\_Kotzsch\\_-\\_Semperoper\\_nach\\_1880.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:August_Kotzsch_-_Semperoper_nach_1880.jpg)  
(последнее обращение 17 апреля 2015).*

*Рис. 7.3.54. Здание оперы.  
Архитектор Готфрид Земпер.  
1871–1878 гг. Дрезден,  
Германия*

Однако на искусстве архитектуры научно-технический прогресс поначалу сказался не лучшим образом, хотя строительство как раз велось, причем в невиданных ранее объемах. Возводились столичные кварталы,

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

состоявшие из нового типа зданий — многоэтажных доходных домов, квартиры в которых сдавались в аренду. На окраинах городов росли фабричные корпуса. На престижные улицы выходили фасады грандиозных торговых пассажей. Всякий уважающий себя город обзаводился музеем, театром (это, правда, со времен Античности не ново), вокзалом и банком. Большинство таких зданий включали огромные общественные пространства, перекрытые конструкциями из чугуна и стали, благо новейшие технологии, типа бессемеровского процесса, делали такие решения вполне доступными. Но чем лучше удавалось архитектуре решать насущные задачи, тем меньшую роль в ее создании играли архитекторы. Фактически главным творцом становился заказчик. Именно он определял, какие помещения ему нужны и в каком порядке они должны быть расположены. Потом появлялся инженер, на котором теперь лежала ответственность за реализацию пространственных решений. И только после этого, снова с заказчиком, архитектор решал, стиль какой страны и какой эпохи будет изображен на фасаде.

Хотя во второй половине XIX века многие зодчие пытались возродить национальный русский стиль, почему-то именно от псевдонима-анаграммы архитектора Ивана Николаевича Петрова — Ропет — образовался иронический термин «ропетовщина», которым обозначали чрезмерное увлечение всяческим «узорочьем».



Литография: А. Рейнбот

Источники: Мотивы русской архитектуры / ред. А. Рейнбот. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1878. № 28, 29.

Рис. 7.3.55. Главный фасад русского отдела Всемирной выставки в Париже 1878 г. Проект. Архитектор Иван Ропет. 1878 г.

Такой выбор, как правило, тоже подчинялся моде, поэтому внутри эклектики различают множество стилей. (Раньше их употребляли с приставкой «псевдо...», это было удобно, так как отличало стилизации XVIII–XIX веков от творческих поисков эпохи позднего модерна. Сейчас политкорректность почему-то проникла и сюда. Чтобы им — стилям — не было обидно, во всех случаях принято говорить «нео...».) В 1830-е гг.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

архитектуру вновь накрывает волна романтического интереса к готике. Частные особняки, здания парламентов, фабрики и, конечно, англосаксонские учебные заведения строятся с элементами этого стиля, отсылавшего скорее к историческим романам Вальтера Скотта, чем к величественным соборам Средних веков. Правда, стоит вспомнить, что, хотя готика — практически международный символ романтизма, для кого-то она просто национальное культурное наследие. Неудивительно поэтому, что в разных странах в эту эпоху начали культивировать и собственные, отличные от готического, исторические стили. В России, например, появилось множество зданий, имитирующих, иногда вполне удачно, зодчество XVII века. Одно время в ходу даже было слово «ропетовщина», неодобрительное, как нетрудно догадаться, произведенное от

Вестминстерский дворец — место заседаний Британского парламента. Когда встал вопрос о том, как должно выглядеть восстанавливаемое после пожара 1834 г. здание, британское национальное самосознание выбрало исконным стилем перпендикулярную готику.



*Фотография:  
Alvesgaspar*

*Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:London\\_Parliament\\_2007-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:London_Parliament_2007-1.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).*

© 2007 Alvesgaspar / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

*Рис. 7.3.56. Вестминстерский дворец. Архитекторы Чарльз Берри и Огастес Уэлби Пьюджин. 1836–1870 гг. Лондон, Великобритания*

Вальтер Скотт первый отряхнул пыль с готической архитектуры и показал свету все ее достоинство. С того времени она быстро распространилась. В Англии все новые церкви строят в готическом вкусе. Они очень милы, очень приятны для глаз, но, увы, истинного величия, дышащего в великих зданиях старины, в них нет.

*Н.В. Гоголь. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 66.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

фамилии архитектора Ивана Ропета (настоящая фамилия Петров; годы жизни: 1845–1908), немало сделавшего для популяризации этого проявления местного патриотизма. Как реакция на засилье стилизаций в духе «национальных школ», в Париже возникло, а затем распространилось по миру направление, названное «боз-ар», по имени Школы изящных искусств (*École des Beaux-Arts*), отстаивавшей «вечные ценности», то есть облик архитектуры Древнего Рима и Ренессанса. Помимо эстетических, за этим скрывались и политические резоны. Первое, ставшее образцом, произведение — здание Оперы Гарнье — было возведено в эпоху Второй империи, когда Наполеон III, племянник почившего на острове Святой Елены императора, возложил на себя титул, ранее принадлежавший знаменитому родственнику.

Особую роль в истории эклектики как художественного направления сыграла церковь, точнее, церкви, вновь появившиеся на сцене в качестве самостоятельных заказчиков, определяющих облик и смысловое наполнение сакрального сооружения. Католики и протестанты предпочитали все тот же готический стиль. Русская православная церковь в зависимости от политической конъюнктуры обращалась то к «исконно русскому» узорочью XVII века, то к византийским образцам, напоминающим о долге панславянского единства, а то и к нейтральному неоренессансу.



У немцев своя национальная романтика — навеянная суровым Средневековьем и со-звучная операм Вагнера.

Фотография: Heidas

Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Worms\\_Nibelungenbr%C3%BCcke\\_Br%C3%BCckenturm\\_2005-05-27b.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Worms_Nibelungenbr%C3%BCcke_Br%C3%BCckenturm_2005-05-27b.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2005 Heidas / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.3.57. Мост Нибелунгов.  
Архитектор Карл Хофманн. 1896–1900 гг.  
Вормс, Германия

К архитектуре эклектики всегда сохранялось слегка пренебрежительное отношение. Даже сегодня, после нескольких блестящих исследований, проведенных выдающимися историками искусства, на нее все-таки смотрят свысока. Действительно, оказавшись в старинном го-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

роде, вы сначала обратитесь к памятникам более ранних веков, потом, возможно, к шедеврам выдающихся модернистов и лишь затем, если останется время, посмотрите на сплошную ткань рядовой застройки, фасады которой наверняка хранят для нас скромное обаяние XIX столетия. Декор таких построек мелок и суетен; монументальность — подлинное величие — их чурается, сколь бы грандиозными ни были размеры этих зданий. Странная фобия — *horror vacui* (боязнь пустоты) — будто неотступно следует за ними и заставляет маниакально прятать за деталями любую свободную поверхность стены, точно они пытаются скрыть какую-то истину, состоящую на самом деле в том, что никакой истиной их создатели не владеют. В этом и состоит суть данной ступени стилового развития, если смотреть на нее с точки зрения отношений человека с Богом: никаких общих дел ни с Творцом, ни с Творением у этой архитектуры нет. Она лишь рисует узнаваемые формы, но ничего связывающего с трансцендентным в их смысловом наполнении нет. Символика проста и одномерна: если фасад, например, выполнен в китайском стиле, то внутри почти наверняка продается китайский чай. Другие виды творчества, как могли, сопротивлялись этой тенденции. Писатели создавали величайшие романы, композиторы писали симфонии и оперы, которым вряд ли суждено устареть, живописцы, такие как Александр Иванов, задумывали грандиозные полотна, способные приоткрыть тайну тайн, замысел Божий. Лишь архитектура, казалось, сдалась и из «матери искусств» превратилась в честное ремесло оформителя.



Знаменитый магазин чая и кофе в центре российской столицы.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.58. Дом Перлова на Мясницкой.  
Архитектор Р. Клейн. 1890–1893 гг. Москва,  
Россия

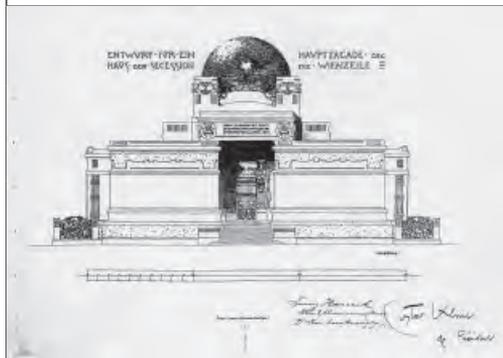
VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

*Модерн*

Разумеется, архитекторы, как люди истинно творческие, более того, всегда готовые вести за собой мастеров других искусств, не могли долго смириться с пребыванием в плену откровенного прагматизма. Тем более что борьба с бездуховностью буржуазного мира, связанная с поисками новых духовных опор, «окон» в трансцендентное, высоких истин, скрытых в мистических пространствах, в XIX веке охватила практически все более или менее культурные слои общества. Голый материализм всегда вульгарен, как неизбежно вульгарны идеология чистой целесообразности или этика «стакана воды» в сексуальных отношениях, и это не давало покоя утонченному обществу. Многие, хотя далеко не все, пытались вновь открыть для себя Бога. В каких-то случаях это приводило к конфликтам с традиционной церковью, в каких-то, наоборот, к возвращению в лоно старых конфессий. В этом последнем случае в древних обрядах, православных или католических, надеялись вновь обрести то, от чего так легкомысленно отказались протестанты, — тайну и красоту, скрытый смысл, ускользающий при буквальном прочтении Библии. Иные обращались к мистицизму, к исканиям теософов, к масонству.

Однако прошлое было уже не вернуть. Культура сделалась по преимуществу светской. Религиозные сюжеты в XIX веке встречаются часто, но религиозное искусство, в том смысле, каким оно было в эпоху готики

Над входным порталом здания Венского сецессиона выполнен золотом сочиненный Людвигом Хевези девиз: «Времени — его искусство, искусству — его свободу» («Der Zeit Ihre Kunst. Der Kunst Ihre Freiheit»). На чертеже фасада, сделанном архитектором Йозефом Мария Ольбрихом и «завизированном» Густавом Климтом, использовано другое латинское изречение, начинающееся со слов «Ver sacrum» («Весна священная»). Так — «Ver Sacrum» — назывался и художественный журнал, оплот теоретиков австрийского модерна.



Чертеж: Joseph Maria Olbrich

Источник: <http://www.artleo.it/alarte/imgdb/olbrich.jpg> (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.59. Йозеф Мария Ольбрих. Выставочный павильон Венского сецессиона. Фасад. Чертеж. 1898 г. Вена, Австрия

или барокко, то есть искусство имманентно храмовое, было вытеснено в область исключительно церковных заказов. В повседневной жизни люди все меньше обращались непосредственно к Творцу, хотя тяга к чему-то иномирному, высшему, спрятанному вне границ объективной реальности, сохранялась и делалась все сильнее. Путь в надматериальные сферы искали по-разному: в мире идей, открытом Платоном; в снах, добрых или страшных; в грезах — в сладких мечтаниях дремы; в воображении — в вымысле, трезвом и полном творческой силы.

Иной вопрос: а как трансцендентное, обретенное интуицией, но ничем осязаемым невыразимое и даже словесного эквивалента не имеющее, можно отобразить в произведениях искусства? Инобытие — субстанция, трудноуловимая не только для научных приборов, но и для вербального описания и даже для языка искусства. Так родился символизм. В понимании его сторонников и теоретиков символ — это особый знак или особый образ, но не эмблема и не аллегория, скорее намек или смутная ассоциация. Он существует в нашей реальности — в музыке стиха, в настроении на живописном холсте, в прихотливой композиции фасада, но призван рассказать об ином, Тонком мире. Символ связан со своим туманным означаемым примерно так, как лик святого на иконе с тем, кто действительно стоит у подножия Небесного трона. Символизм избегает четких высказываний и однозначных определений. Он всегда загадочен, его герои погружены в себя, будто надеются высмотреть что-то важное в глубинах собственного Эго. Поначалу ярче всего символисты проявили себя в поэзии. Но и в музыке, на театре, в живописи и графике (в это время окончательно ставшей самостоятельным видом искусства) во второй половине XIX — начале XX века были созданы выдающиеся произведения.

Внешний мир существует для Малларме только как символ мира идей; действительность предстает перед молодыми людьми... только такой, какой ее воспринимает дух. Внешний мир — декорация, которая строится или перестраивается по усмотрению поэта.

Э. Дюжарден. Малларме устами одного из своих // Энциклопедия символизма. М.: Республика, 1998. С. 387.

Символизм стал одним из главных истоков нового стиля изобразительных искусств, в том числе архитектуры. В России этот стиль называют «модерн», то есть «современное искусство». Очевидно, те, кто придумал это название, воспринимали понятие *fin de siècle* (фр. *конец века*) буквально и уже не ждали, что история искусств получит про-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

должение. Данный термин несколько усложняет жизнь российским искусствоведам, потому что еще более «современное» искусство XX века приходится называть модернизмом, используя суффикс «-изм» на конце. Соответственно, появляется длинное производное «постмодернизм», потому что англоподобным «постмодерн», следуя логике, нужно именовать ар-деко или авангард. В других странах этот стиль именуют иначе, всюду по-разному. Во Франции — «ар-нуво»; так называлась галерея («L'Art Nouveau») Самуила (Зигфрида) Бинга (1838–1905), оформленная архитектором Хенри ван де Велде (1863–1957). Немецкое название «югендстиль», или «югендштиль», если точнее следовать немецкому произношению, пришло с обложки журнала — мюнхенского «Die Jugend». В Австрии это — «сецессион» («*Secessionstil*»), по имени группы, подобно русским передвижникам отделившейся от официального потока. Также можно встретить варианты «модерн-стайл» (*modern style*) в Англии, «стиль либерти» в Италии, «модернизмо» в Испании, «*Nieuwe Kunst*» в Нидерландах и даже «еловый стиль» (*style sapin*) в Швейцарии и «стиль Тиффани» в США.



Термин «иррациональный модерн» очень подходит к творению Жюль Лавиротта на авеню Рапп в Париже.

Фотография: Pline

Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:XDSC\\_7288-29-av-Rapp-paris-7.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:XDSC_7288-29-av-Rapp-paris-7.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2008 Pline / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.3.60. Портал жилого дома. Скульптор Жан-Батист Ларрив, архитектор Жюль Лавиротт. 1904 г. Париж, Франция

Пожалуй, это первый случай в истории, когда стиль не родился сам по себе, а был осознанно сформирован как направление, противостоящее эклектике. Не было, например, никакого технологического прорыва, влияющего на появление нового художественного языка в архитектуре. Скорее наоборот, возникло желание показать, что рассказ о работе конструкций не так уж важен, когда речь идет об идеях и духе. Умелые каменщики, руководимые опытными десятниками, и так строили чрезвы-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

чайно прочно, в чем не раз убеждались те, кто разрушал эти постройки, особенно храмы, в XX веке. В основу идеологии стиля лег отказ от преклонения перед материальным, конструктивным и «плотским», прежде всего от тектоники в классическом ее понимании. На вооружение была взята особая, иррациональная эстетика, атрибутами которой являлись отсутствие логического соотношения несомых и несущих частей и вкус к любованию «таянием», «стеканием», свисанием декоративных деталей.

«Удар бича» — знаменитый графический мотив, подсмотренный Г. Обристом у японских художников и трактованный им как стебель цикламена.	
	<i>Вышивка: Hermann Obrist</i>
	<i>Источник: <a href="http://ornament-history.ru/index.php/component/myblog/n-n-n-n-n-.html">http://ornament-history.ru/index.php/component/myblog/n-n-n-n-n-.html</a> (последнее обращение 17 апреля 2015).</i>
	<i>Рис. 7.3.61. Герман Обрист. Цикламен (Удар бича). Гобелен. 1892–1895 гг. Мюнхенский городской музей, Германия</i>

Примат линейного над живописным — одна из определяющих черт этого стиля. Очевидно, что-то есть в линии, в ее плавных изгибах, в изменениях ритма, в кульминации росчерка пера, называвшегося «ударом бича», что позволяет передать оттенки настроения, нерв восприятия — оголенный и тонко чувствующий сигналы из запредельного. Было найдено несколько сюжетных поводов использовать именно линейную манеру в оформлении как архитектуры, так и предметов декоративно-прикладного искусства. Кстати пришелся романтический культ растительной жизни. Интерес к расположенному по ту сторону бытия, конечно, толкал к флирту со смертью, но отнюдь не к увлечению безжизненным. Власть витальных сил распространяется по обе стороны границы с инобытием, и ее следовало достойно отразить. В искусстве модерна поэтому всегда много цветов, хотя и не всяких: не подходят бодрые растения, тянущие голову за солнцем, цветы на прямых крепких стеблях, с яркими лепестками без тонких оттенков. А вот те, чьи ножки причудливо изгибаются, чьи лепестки красиво свисают вниз, кто дружен с влагой (водяные лилии, кувшинки, ирисы и им подобные), увековечены в витражах, в кованных решетках и на майоликовых панно.

Еще один источник вдохновения линией пришел в Европу издалека, из Японии. Дальний Восток уже давно был представлен в западной куль-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Мозаичные панно особняка С.П. Рябушинского в Москве выполнены по эскизам архитектора Ф.О. Шехтеля. Ирисы — цветы, самой природой созданные в стиле модерн.

Фотография: Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.62. Особняк С.П. Рябушинского. Архитектор Фёдор Шехтель. 1900–1903 гг. Москва, Россия

туре подражаниями Китаю. Но тут появилось нечто еще более экзотическое и более созвучное настроению времени. В 1855 г. Страна восходящего солнца открыла, наконец, свои границы. На всемирных выставках в Лондоне и Париже восхищенные европейцы встретились с шедеврами японских мастеров — с изделиями кузнецов, переключившихся на сувениры, когда им запретили делать самурайские мечи, с необыкновенными расписанными кимоно, с фарфором, ширмами и, наконец, с необычайными гравюрами по дереву. Дальневосточные эстеты умели видеть красоту в самых прозаических объектах: в стрекозах и кузнечиках, в лягушках и водорослях. Восточные красавицы представляли на листах рисовой бумаги чрезвычайно грациозными, томными и погруженными в себя. И везде царствовала линия — плавная, но энергичная, умеющая без слов передать настроение, так, как это делает музыка, линия, рисовать которую японцы учились у морской волны.

Как когда-то в эпоху Ренессанса, новому стилю понадобился новый человек. Впрочем, всегда готовые к битве и драке носители идеалов *virtù* и *dignità* были бы немало удивлены тем, каким теперь виделся настоящий герой. Спортсменом он явно не был. Анемичность и вялость, как умерщвление плоти у ранних христиан, помогали сближению с Тонким миром. В рыцарский образ новый герой, правда, входил с удовольствием, но скорее как пленник собственной утонченности, чем как доблестный воин. «Аристократ духа» (враг вульгарности, чуждый низменным удовольствиям племса) — вот, пожалуй, наиболее подходящий титул для того, кому предназначались и роскошные интерьеры, и множество выполненных в едином стиле предметов декоративно-прикладного искусства, а также туманные строфы стихов и новые мифы символистских спектаклей. Синтез искусств — очень популярная идея того времени. Все виды художественной деятельности и все детали оформления, вплоть до последнего гвоздя и крючка для одежды, должны были составить единую

Практически все стилевые признаки ар-нуво присутствуют в искусстве японской гравюры, зародившемся за столетия до возникновения этого направления в европейском искусстве.



Гравюра: 喜多川歌麿

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:KitagawaUtamaro\\_FlowersOfEdo.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:KitagawaUtamaro_FlowersOfEdo.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.63. Цветы Эдо: девушка настраивает сямисэн. Гравюра по дереву с раскраской Китагавы Утамаро. Ок. 1800 г.

Линия свидетельствует о силе и энергии того, кто ее начертал.

Хенри Клеменс ван де Велде

Цит по: Фремптон К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 145.

среду обитания, формирующую эстетического сверхчеловека. Тот же, кто брал на себя данную роль, по замыслу создателей «нового мира» должен был подчиниться жестким неписаным правилам. В этом художники и архитекторы были непреклонны. Говорят, Иван Жолтовский в особняке Тарасова в Москве привинтил мебель к полу, чтобы неразумный фабрикант ненароком не разрушил тщательно продуманную гармонию. Правда, в этом конкретном случае жильцу предлагалось уподобиться скорее нобилиям раннеренессансной Флоренции, чем, например, немощному и чрезвычайно ранимому проявлениями дурного вкуса мизантропу дез Эссенту, герою романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884) — манифеста и энциклопедии эстетической утопии *fin de siècle*. Наверное, отчасти это должно было смягчить когнитивный диссонанс того, кто сам платил деньги, чтобы сделаться пленником художественного диктата. Таким же деспотизмом (можно сказать, домашним) отличался и бельгийский архитектор Хенри (Анри) Клеменс ван де Велде. В Экке близ Брюсселя он не только построил себе особняк в собственном вкусе, но и спроектировал все его наполнение, вплоть до столовых приборов. Даже жена, Мария Сете, находясь дома, должна была носить платья, созданные по его эскизам, украшенные характерным орнаментом, со складками, рисунок которых делал ее похожей на статуэтку в стиле ар-нуво.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Фотография: Charles Lefébure

Источники: Van de Velde M. Sonderausstellung moderner Damenkostume // Dekorative Kunst. VII Band. München: F. Bruckmann A.-G., 1901. S. 45.

Рис. 7.3.64. Супруга Хенри ван де Велде Мария Сете в собственном доме в Эккле близ Брюсселя. 1902 г.

Итак, думал дез Эссент, не будем принимать во внимание людей заурядных, чей грубый глаз не заметит ни ритма цвета, ни таинственной прелести его угасания и перехода от оттенка к оттенку; исключим обывателя, который не воспримет торжественного великолепия сильных, горячих тонов; но обратимся к людям зорким, тонким, образованным. В этом случае очевидно, что, например, идеалист, мечтатель, строитель воздушных замков предпочтет, как правило, синий цвет со всеми его производными, скажем, сиреневый, лиловый, жемчужно-серый, лишь бы они не утратили своей нежности, легкой неопределенности, не стали просто фиолетовыми или серыми.

А, в частности, любители поволочиться за дамами и вообще люди полнокровные, сановники, здоровяки, которые презирают половинчатость, мимолетность и бросаются во все очертя голову, они обожают и ярко-желтые, и кричаще-красные, карминные, и зеленый хромовый. Эти цвета ослепляют и опьяняют их.

И наконец, люди болезненные и истерики — их чувственный аппетит просит острого, пряного, и они в своих перевозбуждении и немощи все, как один, любят именно этот раздражающий, бьющий по нервам и полный призрачного блеска оранжевый цвет.

Ж.-К. Гюисманс. Наоборот. М.: FreeFly, 2005. С. 22–23.

Впрочем, несмотря на то, что понятие материального мира все чаще становилось синонимом чего-то приземленного и вульгарного, одна из областей человеческой деятельности, как будто от этого материального и приземленного в принципе неотделимая, вызывала прямо-таки священное поклонение. Речь идет о культе ремесел, об умении искусных рук вложить душу в любой изготовленный без машины предмет. Индустриальное производство убивает дух. Созданное же простыми инстру-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ментами парадоксальным образом ближе к области тонких материй. В XIX веке это чувствовали очень остро и с наслаждением любовались образцами настоящего мастерства. Вещи, сделанные руками, — живые. Вылепленные из глины и потом обожженные в ярком огне, размягченные огнем, а затем откованные и закаленные, сбитые из дерева и украшенные резьбой — все они несут на себе след замысла и, главное, воли мастера, заставляющей изделие принимать совершенную форму. В принципе, это увлечение плодами ручной работы началось еще в XVIII веке, с трудов Жан-Жака Руссо, и не прерывалось на протяжении всего следующего столетия. В данном аспекте провозвестником стиля модерн стал английский художник Уильям Моррис, еще в середине XIX века начавший возрождение средневековых ремесленных умений и особой эстетики позднеготического орнамента. Позже, в 1886 г., во многом как продолжение дела Морриса, а во многом благодаря текстам выдающегося художественного критика Джона Рёскина (1819–1900) в Англии появилось целое художественное течение — «Искусство и ремесла» («Arts & Crafts»), участники которого занимались ручной выработкой великолепных тканей, изысканных витражей и изданием книг, стилизованных под ксилографические инкунабулы.



Гобелен: William Morris

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris\\_Woodpecker\\_tapestry\\_detail.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris_Woodpecker_tapestry_detail.jpg) (последнее обращение 17 апреля 2015).

Рис. 7.3.65. Уильям Моррис. Дятел. Гобелен. Фрагмент. 1885 г.

Подобные движения со своими художественными центрами вскоре возникли и в России, и, конечно, большая часть рождавшихся там произведений демонстрирует приверженность эстетике модерна. Российская специфика сделала такими цитаделями высокого вкуса прежде всего дачи и поместья гостеприимных меценатов. Самая знаменитая из них — Абрамцево, загородная усадьба фабриканта Саввы Мамонтова

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

(1841–1918), где бывали выдающиеся художники, а в мастерских изготавливали и мебель «в русском стиле», и удивительную по красоте керамику. Нередко сам хозяин отдыхал за лепкой очередной керамической скульптуры, приглашая присоединиться к ваянию Виктора Васнецова (1848–1926), Константина Коровина (1861–1939), Михаила Врубеля (1856–1910) и других деятелей, чьи работы сегодня составляют гордость лучших музеев страны. Еще одним центром такого рода была усадьба Талашкино близ Смоленска, владение княгини Марии Тенишевой (1858–1928), где гостили (а значит — работали) Сергей Малютин (1859–1937), Михаил Врубель, Николай Рерих (1874–1947), Александр (1870–1960) и Альберт (1852–1936) Бенуа, Михаил Нестеров (1862–1942), Константин Коровин, Илья Репин (1844–1930), Павел Трубецкой (1866–1938), Игорь Стравинский (1882–1971) и другие. Воссозданием старинных ремесленных технологий самым серьезным образом занимались также в высших учебных заведениях Российской империи — в Строгановском училище в Москве и в Центральном училище технического рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге. Преклонение перед чудом рукотворных изделий имеет самое прямое отношение к архитектуре. Здания эпохи модерна едва ли не в обязательном порядке украшались коваными решетками, витражными окнами и световыми фонарями, а также роскошными майоликовыми панно с соответствующими символистской эстетике сюжетами.

В 1910–1914 гг. храм в усадьбе Тенишевых был украшен мозаиками по эскизам Николая Рериха, исполненными в мастерской Владимира Фролова.



Фотография: Минеева Ю. (Julmin)

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church\\_of\\_Holy\\_Spirit\\_in\\_Talashkino.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_Holy_Spirit_in_Talashkino.JPG) (последнее обращение 17 апреля 2015).

© 2008 Минеева Ю. (Julmin) / Wikimedia Commons / CC BY-SA 1.0

Рис. 7.3.66. Церковь Святого Духа на территории бывшей усадьбы Тенишевых. Архитекторы С.В. Малютин, М.К. Тенишева (проект), И.Ф. Барщевский. 1902–1905 гг. Село Талашкино. Смоленская область, Россия

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

С культом ремесел неразрывно связана еще одна тема, без которой любой разговор об эпохе модерна будет неполным, — это восхищение искусством еще не вполне пластически совершенным, наивным, как тогда говорили, не очень озабоченным фотографической достоверностью изображаемого, зато в полной мере обращенным к духовной сущности сюжета. Уильям Моррис не случайно не только увлекался тайнами ремесел и секретами цеховых мастеров, но и был одним из основателей движения прерафаэлитов — художников-символистов, избравших в качестве образца раннеренессансную живопись, ту, какой она была до Рафаэля и Микеланджело. Чем точнее изображаете вы материальный мир, чем безупречней перспектива и реалистичней светотеневые переходы — все то, к чему стремилось классическое искусство, — тем прочнее материя отделяет вас от мира чистых идей. В этом секрет икон, «примитивов» и детских рисунков — их путь к духовному короче, поэтому подражание средневековому и раннеренессансному творчеству и есть излюбленный мотив данного направления. Утонченные рыцари и прекрасные дамозели — частые герои станковых картин и монументальных панно, а геральдические цветы или звери — обычная тема в элементах оформления.

Дом Перцовой — один из самых интересных памятников модерна в Москве. Несмотря на нарядность и прихотливость композиции, здание создано в достаточно строгом вкусе, призванном ассоциироваться с эстетическим образом Русского Севера. Немалую роль в украшении фасадов играют майоликовые панно, созданные по эскизам и под руководством Сергея Малютина. В этом доме в 1908–1910 гг. размещалось знаменитое кабаре «Летучая мышь». Позже он прославился и тем, что в нем работал выдающийся художник Роберт Фальк.



*Фотография: A. Savin*

*Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow\\_05-2012\\_PertsovaHouse.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_05-2012_PertsovaHouse.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 17 апреля 2015).*

*© 2012 A.Savin / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0*

*Рис. 7.3.67. Доходный дом З.А. Перцовой. Инженер-архитектор Николай Жуков, художник Сергей Малютин. 1905–1907 гг. Москва, Россия*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Вообще, тяга символистов к культуре Средних веков сливается с общей тенденцией, заметной на протяжении всего XIX века. Речь идет о романтическом увлечении неклассическими стилями. Совершенные колоннады античных образцов могут пообещать что угодно, в том числе всеобщее счастье и мировую гармонию, но только не стихию страсти и не бурю эмоций. Правду говоря, классика — диетический продукт, и если душа просит упоения — в бою ли, «бездны мрачной на краю» или в «дуновении Чумы», — стоит позаботиться об иных декорациях. В эпоху эклектики романтические образы на фасадах получались еще слишком пресными, мешало позитивистское отношение к историческим прототипам. Зато конец XIX века полностью развязал руки талантливым архитекторам. Наряду с так называемым иррациональным модерном, где антитектонический бунт и вакханалия кривых линий практически не опирались на историческую базу, появились стилизации, очень вольные, в большей степени подчиняющиеся фантазии, чем археологическим фактам. Однако историки архитектуры все же различают их по названиям в соответствии с эпохами прошлого или с региональными особенностями: неоготика, неороманика, неорусский стиль, северный модерн, скандинавский модерн... Даже когда от модерна устали и перед Первой мировой войной появился запрос на возвращение к античным нормам, предложенные консервативно настроенными зодчими неоклассицизм и неоампир все равно сохраняли множество формальных признаков этого безразличного к классическим нормам стиля: пренебрежительное отношение к взаимодействию несущих и несомых частей, любовь к трехчастным, вертикально вытянутым оконным проемам, как будто напоминающим о специфической тектонике свисания и «стекания», едва заметная искаженность пропорций, придающая общей композиции несвойственный настоящей классике экзальтированный характер.



Неорусский стиль — совсем не то, что «ропетовщина».

Фотография:  
Сергей Кавтарадзе

Рис. 7.3.68. Ярославский вокзал в Москве.  
Архитектор Фёдор Шехтель. 1902–1904 гг.

ЧАСТЬ IV  
ДО И ПОСЛЕ СОВРЕМЕННОСТИ

*Долгая предыстория*

Если произнести словосочетание «современная архитектура», то, скорее всего, в воображении возникнет большая коробка «из стекла и бетона». В принципе это верно; по крайней мере, именно так выглядели здания в кульминационный момент развития нового направления. Однако подобные коробки появились не сразу, к этой эстетике долго шли, а теперь столь же долго отходят, отталкиваясь от оставшегося в прошлом «чистого стиля» и неизбежно полемизируя с ним.

Вообще, ситуацию в архитектуре XX века очень трудно нанизать на единую хронологическую нить: слишком много ярких творцов действовало на этом поле, их век обычно был долог и вкусы менялись не единственный раз.

Кроме того, как и полагается при обращении к серьезной эпохе, представленной собственным «большим стилем», в данном случае приходится говорить о длинной предыстории, об истоках и предпосылках, обусловивших появление этого феномена.

Как правило (и вполне справедливо), рассказ о модернизме начинается с XVIII века, с работ уже знакомых нам Булле и Леду. В проектах-фантазиях, в принципе не предназначенных к воплощению, они впервые за несколько тысячелетий решились отказаться от архитектурного декора, от колонн и карнизов, и обратиться к простейшим геометрическим формам — тетраэдру, призме и шару. Очевидно, предчувствие революции, в данном случае — Великой французской, ощущение эпохального перелома, резкого поворота исторического русла подталкивает художников и архитекторов к поискам самой сути вещей, к стремлению отражать только самое главное, не размениваясь на мелочи поверхностного оформления. С тех пор простые объемы в искусстве — символ «современного» (не в смысле «сегодняшнего», а подразумевающего все передовое, прогрессивное, обращенное исключительно в будущее, причем непременно в «светлое будущее»). Впрочем, если обратиться к далекому прошлому, то «модернистские» формы легко найти и там. Чем, например, не годятся на эту роль египетские пирамиды?

Новые технологии, без учета которых вообще невозможно объяснить феномен современной архитектуры, также родились задолго до начала XX века. По сути, если не учитывать экзотические деревянные структуры и надувные купола, сегодня практически не существует зданий без обилия металлических элементов в конструкциях. Так было не всегда,

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

В 1770–1780-е гг. Клод-Никола Леду предпринял попытку осуществить социальный проект идеально устроенного города. Было начато строительство комплекса королевских солеварен и прилегающих к ним сооружений в лесу Шо. Великая французская революция помешала реализации этих планов, построили лишь несколько зданий. Остальные концептуальные, как сказали бы сегодня, проекты были опубликованы зодчим-мечтателем в 1804 г. в книге «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законоположениям». Отказ от применения ордерного, да и любого другого декора придает этим произведениям статус пророческих, предсказывающих модернистскую эстетику XX века.



*Гравюра: Van Maëlle et Maillet*

*Источник: Ledoux C.-N.  
L'Architecture considérée sous  
le rapport de l'art, des mœurs et  
de la législation. T. 1. Paris: Chez  
l'Auteur, 1804. Pl. 6.*

Рис. 7.4.1. Дом смотрителя источника. Проект.  
Архитектор Клод-Никола Леду. 1804 г.

хотя уже в древности использовались свинцовые связи между каменными блоками и стальные тяги, компенсировавшие в арках боковой распор. Идея армировать стены тоже родилась достаточно давно; так, например, Клод Перро применил ее для укрепления кирпичной кладки на восточном фасаде Лувра, а Суффло — в портике церкви Святой Женевьевы в Париже. В конце того же XVIII века, когда железо сделалось доступнее и дешевле, родилась идея строить сооружения исключительно из металла. Первый чугунный мост (через реку Северн) был построен Томасом Притчардом в 1779 г.

В XIX веке металлические конструкции стали применяться уже повсеместно. Немалую роль в этом сыграло развитие железных дорог. Изобретение паровоза в корне поменяло саму структуру мировой экономики. Во-первых, новый вид транспорта включил в хозяйственный оборот отдаленные регионы, что в принципе изменило масштаб экономической деятельности на всей планете. Во-вторых, строительство рельсовых путей часто финансировалось не монархами, правительствами или отдельными богачами, а акционерными обществами, что, когда настало время делить прибыль, приводило к появлению множества новых со-

Мост через Северн — первая в мире полностью металлическая конструкция. Ее создание стало возможно благодаря наличию в этом районе крупного доменного производства (и инженерному гению Томаса Притчарда, конечно).



Фотография: IanGreig

Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ironbridge\\_-\\_geograph.org.uk\\_-\\_1538263.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ironbridge_-_geograph.org.uk_-_1538263.jpg) (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2009 IanGreig / Wikimedia Commons / CC BY-SA 2.0

Рис. 7.4.2. Мост через реку Северн. Архитектор Томас Притчард. 1777–1779 гг. Графство Шропшир, Великобритания

стоятельных людей, как правило не аристократического происхождения. Эти «новые американцы», «новые европейцы» и, конечно же, «новые русские» стали и новыми заказчиками, клиентами архитекторов и художников, предоставив людям творческих профессий определенную свободу от государства и от консервативной государственной идеологии. В-третьих, потребность в рельсах неизбежно приводила к развитию новейших на тот момент технологий, таких, например, как металлопрокат. Очень скоро инженеры обнаружили, что в их распоряжении оказалось практически неограниченное количество прочных металлических деталей, которые можно склепывать или сваривать в фермы любой нужной формы. Собственно, уже самый обычный рельс является готовой двутавровой (то есть в разрезе похожей на две соединенные ножками буквы «Т») и, следовательно, малогнущейся балкой, поэтому рельсы как конструктивный элемент можно часто встретить во многих сооружениях XIX века, особенно относящихся к железным дорогам.

Вообще, толчком к развитию архитектуры подчас служат самые неожиданные события. Например, большой пожар, как случившийся в Чикаго в 1871 г. Он так и назван — Великий чикагский пожар. Город выгорел практически полностью, однако жители его не оставили. Наоборот, развернулось грандиозное строительство, и Чикаго не просто возродился, но и приобрел совершенно другие масштабы. Вся страна помогала погорельцам — деньгами, стройматериалами, одеждой. Наверное, немалую роль в этой мобилизации сыграло то, что новый мэр, энергичный Джозеф Медилл, был медиамагнатом, одним из создателей и главным редактором газеты «Chicago Tribune». Так или иначе, но вскоре вслед

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

	<p>Конструкции 443-метрового небоскреба Эмпайр-стейт-билдинг возводились из металлических балок различного профиля.</p>
	<p><i>Фотография: Lewis Hine</i></p>
	<p><i>Источники: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_timer_structural_worker2.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_timer_structural_worker2.jpg</a> (последнее обращение 20 апреля 2015).</i></p>
<p><i>Рис. 7.4.3. Рабочий свинчивает конструкции Эмпайр-стейт-билдинг. Нью-Йорк, США. 1930 г.</i></p>	

<p>Несмотря на то, что именно видный представитель Чикагской школы Луис Салливен был автором главного модернистского лозунга «Форма следует функции», внешне небоскреб Гаранти-билдинг подражает флорентийским палаццо. Правда, внутри он следует общим для небоскребов правилам (Салливенем же и сформулированным): металлический каркас; первые ярусы отданы магазинам и банкам; выше — офисы; завершает все технический этаж, в данном случае оформленный как венчающий карниз.</p>	
	<p><i>Фотография с раскраской: С.Т. Art. Colortone. 1935 г.</i></p>
	<p><i>Источники: <a href="https://www.flickr.com/photos/69184488@N06/10676388163">https://www.flickr.com/photos/69184488@N06/10676388163</a> (последнее обращение 20 апреля 2015).</i></p>
<p><i>Рис. 7.4.4. Гаранти-билдинг (Пруденшел-билдинг). Архитекторы Данкмар Адлер, Луис Генри Салливен. 1894–1895 гг. Буффало, США. Коллекция Филипа и Урсулы А. Ларсон</i></p>	

за помощью в город, выгодно расположенный на пересечении речных, озерных и железнодорожных путей, потянулись переселенцы, причем так интенсивно, что к 1890 г. их число превысило миллион. Земля, расчищаемая от пожарищ, становилась все более дорогой, и здания потянулись вверх. Так появились первые небоскребы. Тут-то и пригодились

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

двухметровые балки, из которых мастера-верхолазы свинчивали стальные каркасы будущих гигантов. Кстати пришлось и еще одно американское изобретение, без которого высотное здание строить совершенно бессмысленно. В 1851 г. механик Элиша Грейвс Отис создал безопасный лифт, автоматически стопорящийся при обрыве тросов. Фирма, основанная им, благополучно существует и поныне, о чем свидетельствуют многочисленные подъемные механизмы, работающие в высотных зданиях по всему миру, в том числе и в России.



Вообще, металл дал архитекторам и инженерам (а эти две профессии все больше и больше отдалялись друг от друга) совершенно новые возможности. Можно было строить очень высокие сооружения. Например, Эйфелева башня — это не только флагшток или огромная антенна, чем она оказалась в итоге; по существу данная конструкция является ги-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



гантской опорой для виадука. Проектированием таких конструкций в основном и занималась фирма Гюстава Эйфеля. Башня высотой 300,65 м наглядно демонстрировала достижения технического прогресса на Всемирной выставке в Париже 1889 г. На той же площадке архитектор Ф.Л. Дютер и инженер В. Контамен представили публике еще один выдающийся проект — павильон «Галерея машин». Это был потрясающий аттракцион: 200 посетителей одновременно размещались на платформе, которая подобно порталному крану двигалась над размещенными в павильоне действующими промышленными механизмами. Торжество индустриального мира представало перед зрителями воочию и вполне

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

осяземо. Однако не меньшим чудом было и само здание павильона — стальная базилика, нефы которой перекрывались арочными конструкциями на шарнирных (приходилось учитывать коэффициент теплового расширения) опорах. Применение новейших конструкций позволило создать пролет шириной 115 м при высоте в 45 м. Длина сооружения составила 420 м, хотя, разумеется, могла быть продолжена и дальше.

Всемирные выставки, на которых в промежутках между войнами цивилизованный мир демонстрировал свои достижения, не раз становились знаковыми событиями в истории архитектуры. Так, на Всемирной выставке в Лондоне 1851 г. (The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations — Великая выставка промышленных работ всех народов) перед восхищенными зрителями предстал настоящий Хрустальный дворец, даже более величественный, чем мог быть построен героями старых сказок. Огромный павильон демонстрировал возможности нового строительного материала — стекла. Витражи вместо стен, как известно, применялись и раньше, с XII века. Однако тогда, особенно если смотреть снаружи, облик здания прежде всего формировал каменный каркас. Теперь же стены стали полностью стеклянными, ажурные чугунные переплеты были скорее вспомогательным декорирующим элементом, данью эклектическим вкусам эпохи. Бескрайние прозрачные плоскости воспринимались гранями кристалла. Здание, по существу являвшееся гигантской оранжереей (по условиям конкурса, оно должно было вместить и сохранить огромные вязы Гайд-парка), достаточно неожиданно для этой практичной эпохи стало символом лучезарных идеалов, манящих в прекрасное будущее.



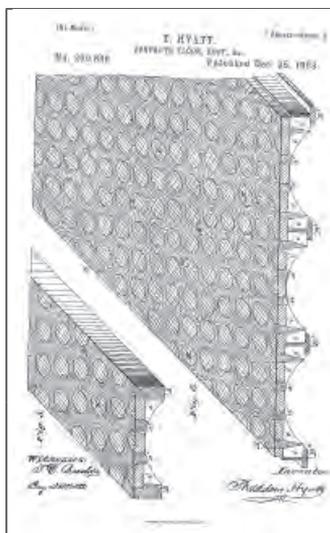
*Фотография: Philip Henry Delamotte*

*Источники: [http://en.wikipedia.org/wiki/Crystal\\_Palace\\_School#/media/File:Kristallpalast\\_Sydenham\\_1851\\_aussen.png](http://en.wikipedia.org/wiki/Crystal_Palace_School#/media/File:Kristallpalast_Sydenham_1851_aussen.png) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*Рис. 7.4.8. Хрустальный дворец после переноса в район Сайденхем. Архитектор Джозеф Пакстон. 1854 г. Лондон, Великобритания. Фотография Филиппа Генри Деламотта. 1859–1860 гг. Музей Виктории и Альберта*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Главным автором и вдохновителем строительства Хрустального дворца стал вовсе не архитектор, а садовник — Джозеф Пакстон, до того занимавшийся теплицами. Интересно, что садовником был и другой человек, совершивший одно из важнейших открытий в строительных технологиях, причем практически в то же время. Речь идет о Жозефе Монье, чей бизнес был очень далек от строительства: он продавал растения, в том числе довольно крупные, например пальмы. Естественно, горшки и кадки с землей легко бились при транспортировке и даже просто под напором могучих корней. Монье пробовал укреплять стенки строительным раствором (после падения Римской империи вяжущие смеси были надолго забыты, однако вновь появились во второй половине XVIII века), но это не давало желаемого результата. Наконец, он обернул горшок каркасом из железной проволоки, а для красоты обмазал его цементом. Результат оказался более чем успешным: выяснилось, что нужно приложить немало усилий, чтобы нанести хоть какой-то вред емкости из армированного бетона. Предприимчивый садовник довольно быстро понял, что изобретенный им материал можно использовать не только в садоводстве, и в 1867 г. запатентовал метод литья готовых строительных деталей. Позже он продал права профессиональным инженерам, разработавшим теорию рационального расположения арматуры, что позволило надежно связывать несущие и несомые конструкции и безопасно перекрывать колоссальные пространства.



Открытие садовника Монье было отчасти случайным, а применение его идеи армировать бетон — поначалу бессистемным. Однако очень скоро появились серьезные теоретические работы, и в них, в частности, указывалось, что металлические элементы нужно размещать не в центре детали, а в той ее части, которая при изгибе работает на растяжение. Одним из теоретиков был американец польского происхождения Тадеуш Хайат. Первую книгу на эту тему он опубликовал в 1877 г.

Чертеж: Thaddeus Hyatt

Источники: <http://www.google.com/patents/US290886> (последнее обращение 20 апреля 2015).

Рис. 7.4.9. Патент Тадеуша Хайата на вариант конструкции железобетонных перекрытий. 25 декабря 1883 г.

Новые технологии — далеко не единственная причина революционных изменений в архитектуре на рубеже XIX–XX веков. Большую роль сыграло также и расширение типологического ряда — появление зданий с нетрадиционными функциями, прежде всего заводских и фабричных.

Сегодня для всей планеты слова «немецкое качество» означают качество высочайшее. Однако во второй половине XIX века товары из Германии на фоне английских или американских воспринимались примерно так, как ныне — китайские. Для молодой, объединенной усилиями Бисмарка страны, объявившей себя наследницей Священной Римской империи, поднять их престиж было вопросом не только внешнеторгового баланса, но и политического успеха. Более того, шовинистически настроенные руководители немецкого государства достойный облик «сделанного в Германии» рассматривали как инструмент внешней экспансии, точнее, как один из аргументов в демонстрации национального превосходства. На этом фоне старый европейский спор о противостоянии ремесла машинному производству приобретал особое звучание. Немцы решили пойти здесь своим путем и синтезировать оба направления, то есть придать промышленным товарам красоту ремесленных шедевров. Так родился дизайн — сфера деятельности, где художник детально проектирует эстетически осмысленную среду обитания человека и облик используемых им предметов, учитывая при этом потребности крупносерийных товарных технологий. Одним из первых смелых (и очень успешных) шагов такого рода было приглашение в крупнейшую корпорацию АЕГ (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft) архитектора и художника Питера Беренса (1868–1940). Глава фирмы Вальтер Ратенау предложил ему экзотическую по тем временам должность художественного директора. С этого момента облик АЕГ и всего, чем компания занималась, изменился до неузнаваемости. Сегодня это называется «ребрендинг». Беренс и построил новые заводские здания, и разработал новейший дизайн продукции — от промышленных насосов и тепловозов до бытовых вентиляторов, и создал специальный шрифт, буквами которого компания до сего дня рассказывает о себе. С его приходом связан слоган компании, удивительно подходящий для всей эпохи: «Совершенство форм и функций». Сам Беренс немного сделал в области архитектуры, но влияние его проектов на дальнейший ход развития зодчества огромно. Вместе с Хенри (Анри) ван де Велде и другими деятелями культуры он стал одним из учредителей Веркбунда (Немецкий производственный союз), имевшего своей целью силами промышленного производства эстетизировать среду обитания людей — как жилые, так и заводские пространства. В мастерской Беренса начинали свой путь такие крупнейшие архитекторы XX века, как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Образ здания фабрики турбин корпорации АЕГ включил в себя элементы самых разных архитектурных традиций: крыша с переломами — обращение к народным крестьянским корням; углы, образованные гладкими стенами, — отсылка к ампиру, в данном случае к прусскому, шинкелевскому; скругленность углов и плавное сужение основного объема кверху — частью югендстиль, частью дорика, можно даже сказать, что здесь есть что-то от периптера; сплошной стеклянный фасад — гениальное предчувствие эстетики XX века. В целом и сегодня здание выглядит более чем современно.



*Фотография. 1909 г.*

*Источник: <http://intern.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Arch1920/DuitsWerkbund/CKV-f0001.htm> (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*Рис. 7.4.10. Фабрика турбин корпорации АЕГ. Архитектор Питер Беренс. 1909 г. Берлин, Германия*

Ученики Питера Беренса не только развивали его эстетические идеи, но и продолжили педагогические традиции. В 1919 г. Вальтер Гропиус объединил в Веймаре школу изящных искусств со строительным училищем, создав Баухауз (Дом строительства), официально называвшийся Государственной высшей школой строительства и формообразования. Целью было воспитание универсальных мастеров, ремесленников, настолько умелых, что их произведения, как в Средние века, становились бы произведениями искусства. В 1925 г. школа переехала в Дессау, где по проекту ее главы было построено новое, сверхсовременное по тем временам здание — один из символов функционализма (так называют ту ветвь модернизма, в которой буквально — по крайней мере, на словах — воспринимают мысль архитектора Луиса Генри Салливена (1856–1924) о том, что «форма следует функции»). С 1930 г. и до прихода к власти фашистов Баухауз возглавлял Мис ван дер Роэ. У школы были очень тесные отношения с коллегами из Советского Союза. Роднит ее с Россией и то, что в ней преподавал выдающийся русский художник-абстракционист Василий Кандинский (1866–1944).

С революциями всегда так: рассказ о предпосылках получается едва ли не длиннее, чем изложение сути событий. Технологический прогресс и расширение типологического ряда — это еще не вся предыстория, тек-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Эпоху модернизма обычно отсчитывают от начала 1920-х гг. Однако, построив здание фабрики «Фагус» (*Fagus-Werke*), Вальтер Гропиус и Адольф Мейер значительно обогнали ход общего развития. Поиски решения чисто функциональной проблемы — способа лучшего освещения рабочих мест — привели к тому, что это сооружение как минимум на десятилетие стилистически опережает свое время. Главное здесь — остекленные углы, что полностью порывает с нормами классической тектоники и придает сооружению абсолютно современный вид.



*Фотография: Carsten Janssen*

*Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fagus\\_Gropius\\_Hauptgebaeude\\_200705\\_wiki\\_front.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fagus_Gropius_Hauptgebaeude_200705_wiki_front.jpg) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*© 2007 Carsten Janssen / Wikimedia Commons / cc-by-sa-2.0-de*

*Рис. 7.4.11. Здание фабрики ортопедических колодок «Фагус». Архитекторы Вальтер Гропиус, Адольф Мейер. 1910–1913 гг. Пристройки и интерьеры: 1924–1925 гг. Альфельд-на-Лайне, Германия*

Итак, мы образуем новую гильдию ремесленников без классовых различий, которые воздвигли бы непреодолимую стену между ремесленниками и художниками! Мы хотим вместе придумывать и создавать новое здание будущего, где все сольется в едином образе: архитектура, скульптура, живопись, — здание, которое, подобно храмам, возносившимся в небо руками ремесленников, станет кристалльным символом новой, грядущей веры.

*В. Гропиус. Программа Государственного Баухауза в Веймаре (1919) // Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. С. 225.*

тонические сдвиги происходили и в области эстетического восприятия действительности.

Если мы вернемся назад, к середине XIX века, то заметим сильнейший интерес к такой обычно считающейся второстепенной области искусства, как орнамент. Внимание к нему было огромным. Так, для английского искусствоведа и эссеиста Джона Рёскина отличие архитектуры от простого утилитарного строительства в том и состояло, что на коробку здания вдохновенный творец должен был нанести всяческие «излишества».

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Для Рёскина здание без орнамента, понимаемого как пластическое выражение тепла руки художника, было бы не столько тем же самым, что разгуливание нагишом (ставшее делом кубофутуристов и дадаистов), сколько появлением разгуливающих по улицам скелетов, что не одно и то же.

А.Г. Паннаорт. Рецензия на книгу «Семь светочей архитектуры» («The Seven Lamps of Architecture») Джона Рёскина.

См.: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569406&fl=5&sl=1> (последнее обращение 13 сентября 2014).

Практически в те же годы, что и Рёскин, начал свою теоретическую деятельность немецкий архитектор Готфрид Земпер (1803–1879). В его огромном труде «Стиль в технических и тектонических художествах, или Практическая эстетика» (см.: *Semper G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Bd. 1. Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860; Bd. 2. München: Friedrich Bruckmann, 1863*), оказавшем большое воздействие на художественную мысль, впервые серьезно исследовался вопрос о влиянии на стилевое развитие технологий обработки материалов и о роли орнамента, который теперь можно было наносить механизированным способом.

У орнамента, по крайней мере геометрического, есть и еще одно важное свойство, сближающее его с авангардными течениями XX века: он не изобразителен и в нем нет сюжета. По сути, это готовый абстракционизм, образец беспредметного искусства. Занимаясь поэтому именно орнаментами, то есть, с точки зрения большинства историков искусства, вспомогательными элементами, выдающийся австрийский искусствовед Алоиз Ригль (1858–1905) выявил внутренние закономерности развития стиля. Вопреки Земперу, он считал, что формы меняются прежде всего под влиянием «художественной воли», знаменитой *Kunstwollen*, мистической энергии народа-творца, свободной как от проблем реалистичности изображений, так и от борьбы с сопротивлением материала при его обработке. Книга Ригля «Проблемы стиля. Основы истории орнамента» была издана в 1893 г. (см.: *Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: G. Siemens, 1893*).

Все вышесказанное подводит нас к мысли о том, что в сознании зодчих XIX века форма и покрывающий ее декор (точнее — орнамент) уже не являются неразделимым целым. Отчасти это объясняет феномен эклектики как таковой. Архитекторы не столько применяли декор, сколько «орнаментировали» фасады деталями, заимствованными у той или иной исторической эпохи, что особенно хорошо заметно, если, прежде

чем обратиться к реальной постройке того времени, посмотреть на ее проект. Графика выглядит нарочито двухмерной, детали не перекрывают друг друга, зато ими старательно заполняются все поверхности. При этом масштабы крупных частей и мелких украшений как будто стремятся к уравниванию, практически ничему не дается право на доминирование — так же, как это происходит в орнаментальных композициях. Потом, осуществленные в материале, декоративные элементы становятся более выпуклыми, ощущение уплощенности маскируется, хотя все равно художественное воздействие таких стилизаций несопоставимо с осязаемой пластикой произведений «больших стилей».

Определенная независимость орнамента от тех предметов, на которые он нанесен, привела, разумеется, зодчих к мысли о том, что без него можно и обойтись. В 1908 г. архитектор Адольф Лоос (правильнее — Лоз; 1870–1933) пишет знаменитую статью-манифест «Орнамент и преступление», где несколько демагогически, как того и требует жанр, утверждает, что поверхности формы (например, человеческие тела) украшают орнаментами, шрамами и татуировками либо преступники, либо представители нецивилизованных народов. Из этого постулата, разумеется, следовало, что грядущая «современная архитектура», если хочет считаться таковой, никак не может допустить орнамент на свои фасады.

### *Модернизм*

Оставшись один на один с голыми объемами, архитекторы, однако, не оказались теоретически безоружными. Что делать с неприкрытой декором формой, было уже хорошо известно. Еще знакомясь с Вёльфлином, мы видели, что к концу XIX века в европейском искусстве растет интерес к «чистой форме», не замаскированной стремлением что-либо достоверно изобразить (особенно хорошо это заметно в живописи: с появлением фотографии художники могли уже не делать то, с чем прекрасно справлялся фотоаппарат, и можно было работать крупными мазками, обобщать или искажать формы реального мира; таким образом, изобретение «светописси» раскрепостило живописцев, освободило их от обязанности «дословно» следовать реальности). Людям теперь больше хотелось не повторения того, что они и сами видят, но понимания устройства, конструкции данного им мира; и если ученые стремились проникнуть вглубь материи, то художникам не оставалось ничего другого, как исследовать ее внешние проявления. Начало положил французский живописец Поль Сезанн (1839–1906), а продолжили кубисты, прежде всего Пабло Пикассо (1881–1973) и Жорж Брак (1882–1963). Суть их метода состояла в анализе формы и разложении ее на простейшие геометри-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ческие фигуры — сферы, кубы, цилиндры... (Не правда ли, в этом есть что-то родственное поискам Булле и Леду? И те, и другие действовали в предчувствии эпохальных перемен. Как мы уже говорили, вероятно, именно в такие времена обостряется интерес к самой сути вещей, к чему-то наиглавнейшему, величию масштаба делающему неважными суетные мелкие подробности.) Однако это было лишь первым шагом. Каждый вычлененный элемент следовало изучить со всех сторон, в том числе — изнутри. На плоскости холста это обычно выглядит как сложная развертка, когда одновременно можно видеть все грани объекта, включая и те, что должны быть скрыты согласно правилам прямой перспективы. Так создавался эффект постепенного изучения — путешествия вокруг формы и проникновения вовнутрь. В станковое производство включалось течение времени.

Кубизм уничтожил перспективу эпохи Возрождения. Кубисты рассматривают предметы как бы относительно, т. е. с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения. Разлагая таким образом предметы, кубист видит их одновременно со всех сторон — сверху и снизу, изнутри и снаружи. К трем измерениям пространства Возрождения кубизм добавил четвертое — время.

3. Гидион. Пространство, время, архитектура.  
М.: Стройиздат, 1984. С. 255.

Итак, архитекторы-модернисты, оперируя ничем не приукрашенными функциональными объемами, имели определенную поддержку авангардно настроенных живописцев. То, как гармонично компоновать эти объемы друг с другом, были готовы подсказать художники других направлений, например супрематисты в России или члены объединения «Стиль» («De Stijl») в Голландии. Обе группы (между прочим, связанные посредничеством россиянина Эля Лисицкого (1890–1941)) создавали произведения, komponуя простые геометрические фигуры, чаще всего прямоугольные. В результате таких пластических упражнений появлялись динамичные, но пространственно уравновешенные композиции, примерно как в случае с классической античной скульптурой, с Дорифором и Дискоболом; правда, на этот раз красота обнаженных тел не должна была отвлекать от наслаждения самой идеей гармонии. Лидер супрематистов Казимир Малевич (1879–1935) создавал трехмерные объекты — *архитектоны*, чье название, как видим, само подталкивало к использованию данного опыта в зодчестве. Голландцы из группы «Стиль» — одним из их лидеров был Пит Мондриан (1872–1944) — пред-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

почитали работать в двух измерениях, на плоскости. Их знаменитые абстрактные картины состоят из пересекающихся линий, образующих сложные сочетания прямоугольников разных форм, цветов и размеров, волшебным образом демонстрирующих равновесие при радикальном отсутствии симметрии. Свой творческий метод они называли «неопластицизм» или «выражение чистой пластики» с использованием простейших форм и «базовых цветов» — красного, желтого, синего — на нейтральном (белом, сером, черном) фоне. Впрочем, из плоскостных композиций группы «Стиль» легко складывались и развернутые трехмерные объекты, например функциональная мебель Геррита Ритвельда (1888–1964) или конструктивистские виллы Якобуса Ауда (1890–1963).

Трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса.

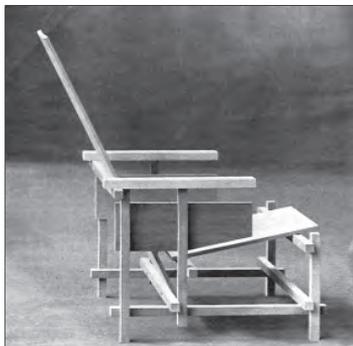
*П. Сезанн. Письмо Э. Бернару. 15 апреля 1904 г. // Мастера искусства об искусстве: в 3 т. Т. 3. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 222.*



*Фотография. 1923 г.*

*Источник: Вах М. Mondriaan Compleet. Alphen aan den Rijn: Atrium, 2001. P. 46.*

*Рис. 7.4.12. Пит Мондриан и Петро (Нелли) ван Дусбург в парижской студии*



*Фотография. De Stijl*

*Источник: De Stijl. 1919. Vol. 2. No. 11. September. P. 132c.*

*Рис. 7.4.13. Геррит Ритвельд.  
Дизайн кресла. Дерево. Ок. 1918 г.*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Абстрактные образы, явленные в произведениях супрематистов и членов группы «Стиль», приводят нас к еще одной — и важнейшей — предпосылке, без которой модернистская архитектура вряд ли появилась бы на свет. На рубеже XIX–XX веков, как когда-то в эпоху Возрождения, вновь кардинально изменились отношения человека и Бога. Во-первых, об этих отношениях вспомнили. Во-вторых, для кого-то Бога не стало. В-третьих, независимо от того, есть ли Бог или нет, жив ли он или умер, было ясно, что многое в мире идет не так и человеку предстоит это исправить. Самому, вместо Бога.

«Последняя футуристическая выставка картин 0, 10» по замыслу ее организаторов знаменовала переход от футуризма к следующему этапу в развитии авангардной культуры. Знаменитый «Черный квадрат» Казимира Малевича — «икона супрематизма» — был размещен автором в углу, как настоящая икона.



Фотография: Карл Булла

Источники: <http://diletant.ru/articles/19230085/> (последнее обращение 20 апреля 2015).

Рис. 7.4.14. Выставка супрематистов «0, 10» в Художественном бюро Н.Е. Добычиной. Петроград, декабрь 1915 — январь 1916 г. Фотография. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов, Санкт-Петербург

Например, Малевичу мир представлялся устроенным так, как это видел Платон: созданная Творцом совершенная Вселенная, то самое Единое, более не требующее от Него никаких усилий, в том числе и мыслительных. Бог, таким образом, получался буддистом, стремящимся к растворению в блаженном безмыслии. (В принципе, такая эклектичная конструкция не удивительна для философа-самоучки начала XX века. Малевич многое почерпнул из общения с известным литературоведом М.О. Гершензоном, а после знакомства с Н.М. Давыдовой, племянницей Бердяева, имел контакты и с будущими пассажирами «философского

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

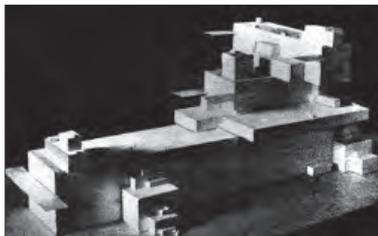
парохода». Буддизм же был весьма популярен в многочисленных теософских кружках, где собирались любители эзотерических прозрений.) Согласно теории Малевича, Творец практически достиг состояния Будды, однако совершил некоторую оплошность. Из любопытства он решил установить предел, или, проще говоря, запрет в своей системе и посмотреть, переступит ли его человек, если ему предоставить свободу выбора. Результат нам известен: Адам поддался на уговоры Евы и согрешил. Однако последствия, по мысли самодеятельного философа, оказались более катастрофическими, чем мы привыкли думать. Изгнанием из рая и гнетом первородного греха дело не ограничилось. Черты совершенного абсолюта утратила вся система, ибо человек «вывалился» за ее границы. С тех пор Бог, быть может, и пребывает в покое, отрешенным от каких-либо мыслей, но человек вынужден думать и действовать, иначе ему никогда не вернуться в лоно Единого и не восстановить мировую гармонию. Призвание художника Малевич видел именно в этом — в исправлении нарушенного. Он вообще полагал, что три главных общественных института (с его точки зрения, это искусство, церковь и фабрика) решают одну и ту же задачу: помочь человеку достичь, наконец, совершенства и слиться с Богом.

Итак, Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять на себя полное ничто или вечный покой как не мыслящее большое существо, ибо не о чем больше мыслить — все совершенно. Тем же хотел одарить и человека на земле. Человек же не выдержал системы и преступил ее, вышел из ее плана, и вся система обрушилась, и вес ее пал на него.

*К. Малевич.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика.  
Витебск: УНОВИС, 1922. С. 15.

Правда, классическое реалистическое искусство не вполне подходило на эту пафосную роль. Представление о единстве мира и о том, что мир скорее состоит из мыслей, как божественных, так и человеческих, нежели из материи, привело Малевича к теории (довольно смутно им изложенной, как и полагается истинам пророческого статуса), согласно которой отдельно взятых объектов на самом деле в мире не существует, так как пространство неразрывно и реальных границ в нем нет. Все явленное нам сплавлено в общем слитке бытия, поэтому гармонизировать пространственный континуум можно лишь с помощью беспредметного, то есть абстрактного, искусства, отказавшегося от вычленения частей из общей суммы.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Фотография. 1920-е гг.

Источники: <http://thecharnelhouse.org/2012/11/22/the-arkhitektons-and-planets-of-kazimir-malevich-and-his-students-nikolai-suetin-and-iakov-chashnik-mid-1920s-with-commentary-by-aleksei-gan/> к-малевич-при-участии-н-суетина-компо/ (последнее обращение 20 апреля 2015).

Рис. 7.4.15. Казимир Малевич при участии Николая Суетина. Город. Архитектон. Середина 1920-х гг.

ПРОУН расшифровывается как «проект утверждения нового». «ПРОУН — это творческое построение формы (исходя из овладения пространством) с помощью экономичной конструкции применяемого материала. Задача ПРОУНа — поэтапное движение на пути конкретного творчества, а не обоснование, объяснение или популяризация жизни», — писал в 1920 г. придумавший это название Эль Лисицкий в «Тезисах к ПРОУНу (от живописи к архитектуре)» (цит. по: Мастера советской архитектуры об архитектуре: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 133–134).



Автолитография. Эль Лисицкий

Источники: Lissitzky El. *Figurinen. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau «Sieg über die Sonne»: Oper gedichtet von A. Krutschonich. Moskau 1913. Hannover: Rov. Leunis und Chapman, 1923.*

Рис. 7.4.16. Эль Лисицкий. Новый. Фигурина. Эскиз оформления оперы «Победа над солнцем». Неосуществленная постановка. 1920–1921 гг. Либретто А.Е. Крученых, музыка М.В. Матюшина, стихотворный пролог В.В. Хлебникова

Известно, что такое искусство было с блеском продемонстрировано Малевичем и его последователями. Подобно тому, как на древних иконах золотой фон символизирует не банальную пустоту трех физических измерений, но трансцендентные просторы духа, фоны картин этих художников — сакральные пространства, в которых сама гармония складывается из динамических, но тщательно уравновешенных и сложно ритмизованных композиций, можно сказать, застывших танцев простейших геометрических элементов. Кульминацией же духовных обретений великого абстракциониста стал «Черный квадрат» (1915) — самая

стабильная фигура, безмятежно парящая в белом небытии; все вмещающая, все скрывающая, ничего не отражающая и не отдающая обратно.

Цветные прямоугольники группы «Стиль» тоже нельзя рассматривать лишь как декоративный прием. И Пит Мондриан, и Тео ван Дусбург (1883–1931), и другие члены объединения остро чувствовали, что мир нуждается в их помощи. Следовало восстановить гармонию, изрядно утраченную за прошедшие века. По сути, их разноцветные решетки — это упорядочивающие матрицы, чье назначение — победа над хаосом. Ясность формы и эстетическая ценность — центральные аргументы в доказательстве верности и универсальности найденных пространственных и цветовых отношений между прямоугольными элементами. В этом смысле лидеры группы были верными последователями средневекового философа Фомы Аквинского, заявившего когда-то, что «красота есть сияние истины». Потом эту максиму с удовольствием повторял Мис ван дер Роэ, убежденный католик-неотомист. Приверженность прямому углу в эти годы тоже имела свое философское, можно даже сказать, космологическое основание. И не только у «Стиля»; Ле Корбюзье написал даже книгу «Поэзия прямого угла» (см.: *Le Corbusier. Le poème de l'angle droit*. Paris: Éditions Tériade, 1955). Эти 90° действительно уникальны, по крайней мере с точки зрения человека: под данным углом линии притяжения Земли пересекаются с линией горизонта, как и ось планеты с плоскостью ее вращения. Любые наши графики и координатные сетки потеряют смысл, если их оси будут расположены как-то косо, поэтому прямой угол — всегда выражение порядка, а помогающие отмерять его угольник и отвес — обязательные, проверенные тысячелетиями инструменты зодчих.

Прямой угол есть необходимый и достаточный инструмент для работы, поскольку с его помощью можно самым точным образом отмерить пространство.

*Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М.: Прогресс, 1977. С. 30.*

И «Черный квадрат» Малевича, и композиции группы «Стиль» — далекие потомки квадрата, в который когда-то был вписан «витрувианский человек» Леонардо да Винчи. Платонизм супрематистов, как и увлечение этим же учением круга Мондриана (а он пришел к нему под влиянием дружбы с философом-неоплатоником М.Х.Й. Схонмейкерсом (1875–1944), как уже говорилось, роднят их творчество с эпохой Возрождения, с тем временем, когда человек хотел прийти на помощь Богу, поучаствовать в приумножении мировой гармонии, восстановить баланс и конструк-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

тивную целостность Единого. Нетрудно заметить, что произведения, о которых идет речь, всегда готовы выйти за рамки существующих границ, распространиться дальше — на город, страну, всю планету, а если потребуется — и на все мироздание. В определенном смысле история стилей как история отношений человека с Богом сделала целый виток. В начале XX века люди вновь почувствовали собственную силу и проявили волю к изменению мира. Ярче всего это видно на примере войн — самых кровавых, и революций — самых разрушительных. Но и в искусстве, в том числе в архитектуре, авангардисты были готовы «сбросить с корабля современности» все, что человечество наработало за прошлые века. «Современность», не признающая ценности ни в чем, что имеет корни в истории, объявлялась самостоятельной эстетической ценностью и была готова, не оборачиваясь, отплыть в светлое будущее. Не было страха. Не было сомнений.

При этом можно сказать, что из двух геометрических фигур, в которые вписано тело «витрувианского человека», строители всеобщего счастья выбрали только квадрат — символ всего земного и человеческого. Округлость — божественный атрибут — осталась невостребованной. И конструктивисты-атеисты советской страны, и не порвавшие с верой архитекторы Запада понимали, что действовать предстоит самим. Да и в типологический ряд раннего модернизма храмы, кажется, не входили. Ни молиться Богу, ни ждать от него помощи никто не собирался. Этот титанический настрой, отважная готовность создать мир едва ли не заново («Мы наш, мы новый мир построим!» — как поется в «Интернационале») привели к появлению архитектуры, ни в чем не похожей на все, что было до этого.



Фотография. 1930 г.

Источники: <https://hista.rq.files.wordpress.com/2013/04/f-stuttgart-weissenhof-siedlung.jpg> (последнее обращение 20 апреля 2015).

Рис. 7.4.17. Поселок Вайсенхоф. Построен в 1927 г. Штутгарт, Германия

Прежде всего, впервые за тысячелетия зодчество осталось вообще без декора, в том числе без обязательных колонн и карнизов — непременно-го украшения фасадов. Не стало также и скатной кровли, без которой,

в представлении любого европейца, дом не может считаться жильем. (Поселок Вайсенхоф близ Штутгарта, где в 1926–1927 гг. модернисты демонстрировали возможности застройки нового типа, местные обитатели прозвали арабской деревней.)

Еще одной чертой, которая давала зодчим право надеяться на то, что они действительно стоят у начала новой эпохи, стала воплощенная идея абсолютной честности. Действительно, нельзя изменить мир, занимаясь притворством и предаваясь стилизациям под то, что уже было в отрицаемом прошлом. Прежде всего, как мы знаем, в рассматриваемое нами время стремились к правдивому отражению конструктивной логики. Советские архитекторы так и назвали себя — конструктивисты. Ордер на фасаде — ложь, если внутри работают железобетонные конструкции. (Врать, правда, в СССР все равно приходилось: большинство конструктивистских зданий из-за скудости послереволюционных лет на самом деле выполнены из плохого кирпича и с применением деревянных перекрытий.)

Как стремление к честности было интерпретировано и салливиновское «форма следует функции». Тот или иной объем (например, башню с лестничными маршами или пандусами) нельзя было прятать в недрах целого здания, следовало расположить его отдельно и снабдить характерными чертами, не оставляющими сомнений в функциональном назначении.

К правдивому отражению функции и к модернистской эстетике в целом своей дорогой пришел Фрэнк Ллойд Райт (1867–1959), можно сказать, один из «отцов-основателей» нового движения. Правда, стартовал он с иных, чем европейцы, позиций. Во-первых, он жил и работал в Америке (учился на фирме Адлера и Салливена, так что являлся «выпускником» Чикагской школы), поэтому родина начиналась для него с просторов прерий, а не с улочек старинных городов. Во-вторых, в своем новаторстве этот архитектор опирался не на логику новых конструкций, но на законы природы (по крайней мере, так ему казалось). Райт рано стал получать самостоятельные заказы и с начала карьеры стремился выработать собственный стиль. Первым фирменным «брендом» молодого архитектора стал «миф прерий». Заказанные ему виллы он еще решал в художественном русле модерна («стиля либерти» — *liberty style* по-американски), но привносил в их образ особый романтический дух, нечто из мира еще не снятых вестернов, бескрайних пастбищ, вольных ветров, ковбоев, индейцев, бизонов, мустангов... Правда, под скатными крышами взгляд историка архитектуры без труда уловит все то же стремление гармонично скомпоновать объемы и плоскости различных форм и пространственных ориентаций, какое мы видим и в студиях европейских и российских модернистов.



Композиция дома Роби — это, по сути, архитектор под скатной кровлей. Но и дух прерий присутствует в том же художественном образе.

Фотография: Teemu008

Источник: <https://www.flickr.com/photos/teemu08/7373081606> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2010 Teemu008 / flickr / CC BY-SA 2.0 / Desaturated from original

Рис. 7.4.18. Дом Роби. Архитектор Фрэнк Ллойд Райт. 1909 г. Чикаго, Иллинойс, США

Райт также стал создателем еще одного «бренда», помогающего архитекторам рекламировать свои проекты, — «теории органической архитектуры». По сути, она очень близка к функционализму европейцев, однако окрашена в дополнительные благородные тона. Композиция здания, по Райту, должна не складываться из отдельных элементов, но вырастать, органично и гармонично, подобно растению или друзе кристаллов. Функциональные объемы прибавляются один к другому, следуя потребностям, так, как это происходит в природе. Добавим, что термин «органическая архитектура» нес в себе еще один смысл: здания должны были гармонично вписываться в природное окружение. Что ж, Райт образцово справлялся и с этой задачей.

Когда зодчий не просто встраивает свое творение в существующий мир, но живет с ощущением, что, создавая конкретное здание, он и Вселенную меняет к лучшему, традиционная преграда — стена — начинает мешать. Такому творчеству нужен тотальный подход, без архаичного разделения на внешнее и внутреннее пространство. Лучше всего это получалось у Миса ван дер Роэ. Иногда он обходился вообще без внешних стен. Пространства интерьеров, вольно перетекая одно в другое между перегородками свободного плана, не встречая препятствий, выходили вовне, под открытое небо. При этом сам план, сформированный плоскими панелями различной фактуры — кирпичными, стеклянными и даже ониковыми, — если смотреть на него сверху, являлся безупречной супрематической композицией, экстравертным зерном гармонии в еще неструктурированном земном пространстве.

Однако какой климат ни возьми, а без фасадных стен обходиться трудно. Вопрос был в том, из чего их сделать и какие проемы в них нужно оставить. Мис ван дер Роэ не очень любил популярные тогда у мо-

«Дом над водопадом» архитектора Фрэнка Ллойда Райта, принадлежавший семье Кауфман, — это, по существу, большой архитектурон, встроенный в природу. Заметно, что Райт страстно увлекался японским искусством.



Фотография: PabloSanchez

Источники: <https://www.flickr.com/photos/pablosanchez/3145407730> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2008 PabloSanchez / flickr / CC BY 2.0 /  
Desaturated from original

Рис. 7.4.19. Дом И.Дж. Кауфмана («Дом над водопадом»)  
Архитектор Фрэнк Ллойд Райт. 1935–1939 гг.  
Окрестности Юнионтауна, Пенсильвания, США

Чтобы поднять культуру на более высокий уровень, мы вынуждены, независимо от того, хотим мы этого или нет, изменить нашу архитектуру. Это станет возможным лишь в том случае, если стены перестанут отгораживать нас от окружающего мира. Однако мы сможем добиться этого только с помощью стеклянной архитектуры, которая позволит свету солнца, луны и звезд проникать в комнаты не только через окна, но и через стены, состоящие целиком из стекла — из цветного стекла.

*П. Шеербарт. Стеклянная архитектура (1914)*

Цит. по: Фремттон К. Современная архитектура... С. 172.

дернистов ленточные окна, хотя и они позволяли отказаться от привычных в прошлом затененных участков в углах и в простенках между окнами — заповедников домашнего уюта и убежищ множества милых мелочей, картинок, фигурок, шкатулок и всего прочего, хранящего дух традиционного обывательского жилища. Этот архитектор предпочитал сплошные стекла — от стены до стены, от пола до потолка. При таком подходе вид за окном становился украшением интерьеров, а здание, если смотреть снаружи, превращалось в магический кристалл, ночью светящийся, а днем либо сверкающий под солнцем, либо служащий зеркалом, в которое глядятся одетые камнем соседи из прошлых веков.

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

В своем проекте небоскреба на Фридрихштрассе в Берлине я использовал форму призмы, которая, как мне казалось, наилучшим образом подходила к треугольной строительной площадке. Я разместил стеклянные стены под небольшим углом одну к другой, чтобы разрушить монотонность огромных стеклянных поверхностей. Работая с реальными стеклянными моделями, я обнаружил, что важной является игра отражений, а не эффекты света и тени, как в обычных зданиях.

*Людвиг Мис ван дер Роэ*

Цит. по: Фремpton К. Современная архитектура... С. 238.

Еще один из вождей модернистской революции — Шарль Эдуар Жан-нере, взявший псевдоним Ле Корбюзье, — избрал своим знаменем логику и бескомпромиссную творческую честность. Его «Пять принципов современной архитектуры», уже знакомые нам по истории ордерных композиций, мыслились как неизбежные решения, следующие за появлением новых строительных технологий. Старинные представления о том, что здание должно быть украшено, с гневом отвергались. Разумеется, это не значило, что «красота» изгонялась из знаменитой триады Витрувия, оставляя лишь «пользу» и «прочность». Однако теперь красота должна была приходиться сама, как это случается, например, в авиации, где элегантный самолет и летает хорошо, а уродливый обречен на катастрофу. Одним словом, как любил говорить этот мастер, «дом — машина для жилья», и если конструкция прочна и удобна, то она и прекрасна.

Впрочем, амбиции зодчего в буквальном смысле покушались на значительно большие пространства, чем просто отдельные здания или даже ансамбли. Сегодня, глядя на типовые «спальные» микрорайоны, составленные из зданий серии КОПЭ, П-44 или им подобных, мы готовы ругать их однообразный облик, вспоминать фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!», сюжет которого построен на неотличимости жилой среды в разных городах, но никак не соотносим то, что видим, с вдохновенными проектами, грустным воплощением которых стали эти «коробки».

Архитектор, организуя формы, создает гармонию, которая является чистым продуктом его разума; формами он воздействует на наши чувства, вызывая в нас эстетические эмоции; созданные им соотношения форм пробуждают в нас глубокий отклик, приобщают нас к постижению гармонии мира.

*Ле Корбюзье. Архитектура XX века... С. 9.*

Не правда ли, глядя на проект Ле Корбюзье и Пьера Жаннера, можно подумать, что это вид с натуры одного из московских «спальных» районов?



Чертеж: *Le Corbusier, Pierre Andre Jeanneret*

Источник: *Le Corbusier. Urbanisme. Paris: G. Crés & Cie, 1925. P. 169–170.*

Рис. 7.4.20. Проект «Современный город на три миллиона жителей». Архитекторы Шарль-Эдуар Жаннере Гри (Ле Корбюзье), Пьер Жаннере. 1922 г.

В 1922 г. двоюродные братья Пьер и Шарль Эдуар Жаннере представили на «Осеннем салоне» в Париже макет «Современный город на три миллиона жителей». Если показать его нашему современнику, не являющемуся историком архитектуры, он может подумать, что это материалы для работы над обликом какого-нибудь московского района, типа Алтуфьева или Тропарёва. Однако на самом деле замысел был вовсе не в том, чтобы создать скучную жилую среду для окраины, куда люди возвращаются только для того, чтобы выспаться между рабочими буднями. Идея была прекрасна: город избавлялся от непроветриваемых коридоров улиц, от замкнутых дворов без света и воздуха, от неравного положения жителей, разделенных на богатей, живущих в престижных кварталах, и нищих обитателей трущоб. Все должны были поселиться в высотных зданиях, «омываемых светом и воздухом», стремительно, когда это необходимо, проноситься в автомобилях по прямым, как стрела, проспектам, но чаще ходить пешком, добираясь до работы по дорожкам обширных парков, заполняющих все пространство между домами. Позже, к Всемирной выставке 1925 г., план был переработан. Он стал называться «План Вуазен». (Корбюзье быстро освоил науку привлекать богатых спонсоров, хотя и не знал этого слова. Поскольку прямые дороги и новая архитектурная эстетика прежде всего ассоциировались с передовым техническим достижением — автомобилем, за деньгами для презентаций зодчий часто обращался к автостроителям. Сначала был

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

«Дом-Ситроен» (1922 г.), потом — «План Вуазен» (1925 г.), по имени знаменитой авиационной фирмы, после войны обратившейся к строительству роскошных машин.) Самым скандальным в новом градостроительном плане явилось то, что для его осуществления предлагалось снести большую часть исторического центра Парижа. Позже похожий «лучезарный город» архитектор предложил построить и на месте Москвы. Если войти в Интернет, нетрудно найти утверждения, будто антисемитски настроенный масон Корбюзье собирался разрушить духовные основы то ли православия, то ли вообще христианства. В подтверждение истинности данной версии приводится тот факт, что в 1924 г. он прочитал лекцию о своих градостроительных разработках в обществе «Звезда Востока» — судя по названию, масонской организации. Сам автор, правда, объясняет все более прозаически, а инфернальность ситуации видит с иных позиций. Однажды, отчитывая свою секретаршу за очередное опоздание, он невольно довел ее до слез и услышал, наконец, правду о жизни простых людей, хорошо известную и многим сегодняшним обитателям пригородных зон. Бедная девушка вынуждена была вставать в пять утра, чтобы успеть постирать и привести себя в порядок, а затем тратила около трех часов на дорогу в контору. В переполненном транспорте она регулярно подвергалась грязным домогательствам, но не имела шанса найти себе достойного жениха: времени, как и сил, наладить личную жизнь после рабочего дня уже не оставалось. Разрабатывая свой план, Корбюзье поэтому прежде всего стремился помочь людям не тратить время в долгих поездках. Впрочем, в условиях рынка доля здорового скандала архитекторам тоже никогда не мешала, и бумажный вандализм в конечном счете способствовал коммерческому успеху.

Человек идет прямо, потому что у него есть цель, он знает, куда он идет. Избрав себе цель, он идет к ней не сворачивая.

Осел идет зигзагами, ступает лениво, рассеянно; он петляет, обходя крупные камни, избегая крутых откосов, отыскивая тень; он старается как можно меньше затруднить себя.

...Планы всех городов нашего континента, в том числе — увы! — и Парижа, начертаны ослом.

*Ле Корбюзье. Архитектура XX века... С. 28.*

Если почитать тексты архитекторов тех лет, например документы урбанистической организации Международный конгресс современной архитектуры (Congrès International d'Architecture Moderne — CIAM), то можно убедиться, что они носят сугубо прикладной характер. В доку-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

ментах много говорится о том, как сделать города удобными для жителей, но нет ни слова об эстетической ценности. Однако если бы целью скандальных градостроительных проектов было лишь создание функционально удобной жилой среды, мы сейчас не называли бы Корбюзье архитектором. За стремлением распространить власть зодчего с отдельного здания, с квартала и даже ансамбля на целые города, за попыткой едва ли не насильно осчастливливать нации, за покушением на историческое наследие и отказом от ценности исторического времени, конечно, стояло нечто большее — уже знакомое нам недовольство устройством мироздания и вера в возможность и право данный мир изменить. Это и делает Корбюзье одним из выдающихся мастеров «большого стиля» — модернизма, вновь вернувшегося на строительные площадки.

«Стили» — это ложь.

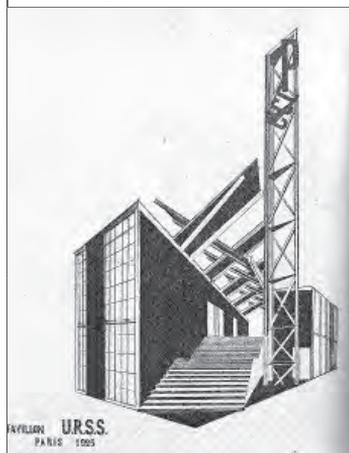
Стиль есть единство принципа, который вдохновляет все творчество эпохи и является выражением ее духа и умонастроений.

Наша эпоха день ото дня утверждает свой стиль.

К несчастью, мы пока еще не умеем его различить.

*Ле Корбюзье. Архитектура XX века... С. 10.*

Изучая по книгам историю архитектуры первой половины XX века, можно подумать, что основным течением в мире был радикальный модернизм. На самом деле это не так. На Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в 1925 г. в Париже только павильон СССР Константина Мельникова и павильон «Новый дух» («L'Esprit Nouveau») Ле Корбюзье представляли данное направление. Доминирующим стилем был полный исторических реминисценций ар-деко.



*Литография*

*Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavillon\\_URSS.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavillon_URSS.jpg) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*Рис. 7.4.21. Советский павильон на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже. 1925 г. Архитектор Константин Мельников*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

*Экспрессионизм и советский рационализм*

Разумеется, функционалисты лишь на словах игнорировали художественный аспект зодчества (те из них, кто был настолько легковверен, что отнесся к этому призыву всерьез, вряд ли остались в истории), однако даже в лагере новаторов с такой радикальной теорией соглашались далеко не все. Многие понимали, что форма не только служит своему функциональному назначению, но и выражает идеи. Это мощный инструмент влияния на разум и эмоции. На Западе наиболее яркими выразителями данной «внутримодернистской» оппозиции стали экспрессионисты во главе с Эрихом Мендельсоном (1887–1953), чьи пассионарные работы мало кого могут оставить равнодушным.

Башня Эйнштейна — по сути, обсерватория — получила свое название в честь лауреата Нобелевской премии 1921 г.	
	Рисунок: <i>Erich Mendelsohn</i>
	Источники: <a href="http://www.aip.de/einsteinturm">http://www.aip.de/einsteinturm</a> (последнее обращение 20 апреля 2015).
Рис. 7.4.22. Башня Эйнштейна. Эскизный проект. Архитектор Эрих Мендельсон. 1917–1921 гг. Потсдам, Германия	

Спор между последователями веры в то, что приверженность конструктивной или функциональной правде автоматически дает достойный эстетический результат, и искателями высоких трансцендентных истин, выражаемых в обобщенных геометрических формах, особенно хорошо виден на материале советской архитектуры 1920 — начала 1930-х гг. До тотального запрета на многообразие художественных направлений, последовавшего в 1932 г. (постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»), советские архитекторы, как и другие деятели культуры, часто объединялись в творческие группировки, страстно враждовавшие друг с другом как в кулуарах раздающей заказы власти, так и на страницах специализированных журналов. Идеологии функционализма придерживались конструктивисты, возглавляли их Моисей Гинзбург (1892–1946) и братья Веснины, Леонид (1880–1933), Виктор (1882–1950) и Александр (1883–1959) — лидеры Объединения современных архитекторов (ОСА). Им ожесточенно оппонировали рационалисты из организаций АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов) и АРУ (Объединение архитекторов-урбанистов) во главе с Николаем Ладовским (1881–1941). Рационалистов также на-

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

зывали формалистами, а смысл теории был в том, что чистая форма должна не только удовлетворять насущные потребности, но и влиять на рацио (обыденное сознание) человека, побуждая его прогрессировать в лучшую сторону. Градус накала теоретических битв с энтузиазмом поддерживался членами других творческих объединений, например ВОПРА (Всероссийское общество (Всесоюзное объединение) пролетарских архитекторов). Его участники строили такие же конструктивистские сооружения, как и большинство коллег, однако лишь себя считали носителями истины в конечной инстанции, поскольку именно в себе видели законных представителей самого передового социального класса — пролетариата. То, что они, как правило, были детьми крестьян, а не рабочих, их нисколько не смущало. Зато, в отличие от конструктивистов и рационалистов, они оказались не столь верны собственным эстетическим убеждениям и легко вписались в новый тренд — «освоение классического наследия», что позволило им после 1932 г. занять ключевые посты в государственных строительных структурах.



*Фотография: Даниил Булатов*

*Источники: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Power\\_station\\_Erich\\_Mendelsohn\\_1.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Power_station_Erich_Mendelsohn_1.JPG) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

© 2008 Даниил Булатов / Wikimedia Commons / Public Domain

*Рис. 7.4.23. Силовая станция текстильной фабрики «Красное знамя». Архитектор Эрих Мендельсон. 1925–1926 гг. Санкт-Петербург, Россия*

Параболические очертания кабин довоенных аэропланов, несомненно, вдохновляли архитекторов 1930-х гг.



*Фотография. Конец 1930-х гг.*

*Источники: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aeroflot\\_ANT-20bis.jpg?uselang=ru](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aeroflot_ANT-20bis.jpg?uselang=ru) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*Рис. 7.4.24. Аэроплан АНТ-20бис «Максим Горький»*

### *Ар-деко*

В истории современного искусства роль ар-деко представлена парадоксально. С одной стороны, книги об архитектуре первой половины XX века, как правило, уделяют ему не так много внимания, как развивавшемуся параллельно модернизму. Именно модернизм обычно нанизывают на общую историческую нить, будто одну из бусинок в череде сменяющих друг друга стилей. И именно архитекторов-модернистов поначалу первыми запоминают те, кто приступил к изучению культуры Новейшего времени. С другой стороны, сегодня ар-деко стало чрезвычайно популярным, даже модным образцом для подражания там, где требуется подчеркнуть эстетское отношение к жизни или сформировать целостную, не опошленную грубой эклектикой художественную среду. В облике многих современных зданий нетрудно заметить реминисценции этого стиля. Произведения декоративно-прикладного искусства, созданные мастерами ар-деко, в наши дни с удовольствием используются дизайнерами интерьеров. Наконец, в пространствах этого художественного направления действуют герои многих снятых в последние годы фильмов, такие, например, как Дживс и Вустер или Эркуль Пуаро (соответственно, и одетые по моде того времени).

На самом деле до начала Второй мировой войны именно ар-деко было доминирующим направлением, точнее, именно произведения, созданные в этом стиле, воспринимались как следующие норме. Модернисты же в то время были бунтующим меньшинством. Так, на знаменитой парижской Выставке современных декоративных и промышленных искусств 1925 г. «современную архитектуру» представляли только павильон СССР Константина Мельникова и павильон «Новый дух» («L'Esprit Nouveau»), спроектированный Ле Корбюзье, причем этот последний организаторы мероприятия даже пытались огородить забором, чтобы не портить общую панораму из богато декорированных сооружений.

Кстати, скорее всего благодаря именно этой выставке родилось название Art Deco — как сокращение от Arts Décoratifs (декоративные искусства). Однако широко использовать данный термин стали лишь с конца 1960-х гг., когда появились первые издания, в которых этот стиль осмысливался как самостоятельное художественное направление. Эстетика ар-деко точно соответствует названию. В отличие от модернистов, выступавших за «честность» в демонстрации работы конструкций и в соответствии функциям, деятели ар-деко (прежде всего архитекторы) никогда не отказывались от применения декора, то есть «бесполезных» элементов, украшающих объект и рассказывающих о том, как его следует воспринимать. Можно сказать, что этот стиль сложился естественным путем, плавно трансформировавшись из ар-нуво, поэтому его по-



Разницу между эстетическими принципами ар-нуво и ар-деко отлично демонстрируют разновременные фасады универсама «La Samaritaine» в Париже. В данном случае перед нами строгий («рациональный») вариант французского модерна.

Фотография: Groume

Источник: <https://www.flickr.com/photos/groume/4911520666> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2010 Groume / flickr / CC BY-SA 2.0 / Desaturated from original

Рис. 7.4.25. Старый фасад магазина «La Samaritaine». Архитектор Франц Джордан. 1903–1907 гг. Париж, Франция

Хотя автор нового, обращенного к набережной Сены фасада магазина «La Samaritaine» стремился сохранить преемственность с архитектурой уже существовавшего здания, построенного в стиле ар-нуво, отличительные черты ар-деко здесь хорошо заметны: прежде всего, доминирование геометрии прямых линий и прямых углов; кроме того, многослойное решение плоскостей, дающее эффект пафосного порыва вперед — здание как будто «бросается» на зрителя и в окружающее пространство.



Фотография: Pierre Camateros

Источник: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:La\\_samaritaine\\_as\\_seen\\_from\\_the\\_Pont\\_Neuf.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:La_samaritaine_as_seen_from_the_Pont_Neuf.jpg) (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2006 Pierre Camateros / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.4.26. Фасад магазина «La Samaritaine». Архитектор Анри Саваж. 1933 г. Париж, Франция

явлению не предшествовали многочисленные теоретические работы или пламенные манифесты.

Вместе с тем архитекторы и художники данного направления считали обращенными и к себе все острые вопросы, встававшие перед искусством в XX веке, однако, в отличие от модернистов, давали ответы, далекие от радикальных. Ар-деко, как и модернизм, во многом выросло из характерного для эпохи рубежа веков осознания ценности чистой

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Хотя Адольф Лоос и считал орнамент «преступлением», в конкурсной работе на проект здания газеты «Chicago Tribune» он не смог полностью абстрагироваться от значимых исторических форм, конкретно — от дорического ордера. Дух стиля ар-деко, несомненно, присутствует в данном проекте.

*Рисунок: Adolf Loos*

*Источник: The Chicago Tribune Competition // Architectural Record. 1923. Vol. 53. No. 2. February. P. 151–157. Pl. 196.*

*Рис. 7.4.27. Здание газеты «Chicago Tribune». Конкурсный проект. Архитектор Адольф Лоос (Лоз). 1922 г.*



В некоторых деталях, например в элементах, похожих на аркбутаны, осуществленное здание редакции газеты «Chicago Tribune» — предок высотки Министерства иностранных дел в Москве. Чикагцы полагают, что на автора этого здания оказала влияние готика.

*Фотография: Sean Hayford O'Leary*

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/sdho/559380053> (последнее обращение 20 апреля 2015). © 2007 Sean Hayford O'Leary / flickr / CC BY 2.0 / Desaturated from original*

*Рис. 7.4.28. Здание газеты «Chicago Tribune». Архитектор Раймонд Худ. 1924 г. Чикаго, США*

формы, свободной от внешних содержательных аспектов. Это заметно по эстетскому отношению к каждой формальной черте, взятой отдельно, абстрагированно от общего образа произведения. Например, для творцов этого направления всегда важна художественная самооценочность линии, ее очертаний. Такая линия, как правило, избегает простой геометрии и следует криватурам, выстроенным по сложным математическим формулам. Впрочем, стиль 1920–1930-х гг. чаще вообще предпочитает параллельные прямые и четкие углы, правда, не обязательно проведенные под столь ценными модернистами 90°. К примерам интереса к чистой форме следует, пожалуй, отнести и негласное приглашение зрителя

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

к любованию гладкой поверхностью, чистой плоскостью объекта. Для решения этой задачи в произведениях ар-деко широко применялись ценные (но, как правило, не драгоценные) материалы: полированный камень дорогих сортов, благородные породы дерева, лаки, бронза и — в скульптуре — слоновая кость.

Другое средство оформления поверхностей — орнамент, преимущественно геометрический, а не растительный, как в предшествующую эпоху, — также охотно использовался приверженцами ар-деко. Это еще один способ сделать объект «дорогим». В то же время допуск орнамента на поверхность функциональных объемов в архитектуре и в прикладном искусстве (как помним, «преступный», с точки зрения модернистов) давал возможность широко использовать этнические мотивы, где выбор зависел от обстоятельств и моды. Культуры Африки, Океании, Древнего Египта, американских индейцев и многих других поэтому широко представлены в облике произведений, созданных в этом стиле. Одновременно обращение к орнаменту было еще одним ответом на вопросы, поставленные культурой перед искусством XX века. Именно в нем мастера ар-деко искали решение таких актуальных проблем, как сочетание художественной свободы с требованиями машинного производства и использование ремесленных традиций в качестве источника творческого потенциала.

В поисках исторических корней стилизовать небоскреб под вигвам довольно сложно, зато украсить фасад скульптурными изображениями индейских вождей вполне возможно. В стиле ар-деко получалось очень эффектно.



*Фотография: Einarsson Kvaran, known as Carptrash*

*Источник: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PenobscotIndian1.jpg> (последнее обращение 20 апреля 2015).*

© 2006 Einarsson Kvaran, known as Carptrash / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

*Рис. 7.4.29. Пенобскот-билдинг.  
Архитектор Уирт Клинтон Роуланд,  
скульптор Коррадо Пардуччи. 1928 г.  
Детройт, США*

Разумеется, главным стилевым признаком ар-деко в контексте эпохи являются очевидные исторические реминисценции. Степень их присутствия в тех или иных произведениях может быть очень разной, от поч-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ти незаметной, когда, например, венчающий карниз и пропорции классического ордера используются в членении фасадов модернистских по духу сооружений, до прокламационной — при «дословном» воспроизведении деталей, применявшихся в предшествующие века. В принципе, в этом последнем случае наиболее заметно тяготение ар-деко к эстетике классицизма. Речь, прежде всего, идет об обращении к симметричным композициям с использованием выступающих частей фасадов (*ризалитов*) и об отказе от чрезмерной «текучести» форм. Однако главный секрет выразительности произведений данного стиля состоит как раз в намеренном и смелом искажении, в фантазийном преобразовании как отдельных элементов классического ордера, так и его пропорций в целом. Архитектура этого периода не могла сохранять метафизическую невозмутимость настоящего классицизма. Формула «благородная простота и спокойное величие» никак не соответствовала эпохе — беспокойной, с энтузиазмом или тревогой глядящей в близкое будущее. Будущее же в эти годы обещало неизбежное осуществление утопий: технократических, коммунистических или фашистских. В постройках ар-деко поэтому часто заметен особый пафос порыва, устремленности вперед, взлета по параболе, аналогичной траектории взлетающего самолета. Кстати, увлечение современной техникой — прежде всего авиационной — также хорошо заметно во многих произведениях данного стиля. Именно этим объясняется интерес к использованию нетрадиционных для зодчества материалов — нержавеющей стали или полированного алюминия, а также применение в композициях обтекаемых, «аэродинамических»



Фотография: David Shankbone

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chrysler\\_Building\\_by\\_David\\_Shankbone.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chrysler_Building_by_David_Shankbone.jpg) (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2007 David Shankbone / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.4.30. Крайслер-билдинг. Архитектор Уильям ван Элен. 1929–1930 гг. Нью-Йорк, США

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

обводов, подражающих кабинам самолетов, дирижаблей и глиссирующих катеров.

Можно сказать, что стремление к красоте, к изысканному совершенству форм стало главной идеологической предпосылкой стиля. Ар-деко намеревалось поместить человека в тотальную эстетизированную среду, полную звуков джаза, не чурающуюся ни ценностей прошлого, ни благ технического прогресса, чуждую аскетизму и приветствующую умеренное гурманство, в том числе в потреблении бытовых удобств, изящных вещиц, ювелирных изделий, интересных мужчин и шикарных женщин. Для нас сегодня ар-деко — это, скорее, миф о прекрасных временах между страшными войнами, эпическая история о рукотворном пространстве, где безраздельно правил хороший вкус.

*«Современное движение»  
после Второй мировой войны*

Ар-деко не смогли простить того, с какой легкостью этот стиль приспособлялся к потребностям тоталитарных режимов, поэтому в странах Западной Европы после победы над фашизмом модернизм становится практически единственным направлением, ассоциирующимся с демократическими ценностями, а следовательно, и единственно возможным. (К этому времени за модернизмом также закрепляются названия «Современное движение» (Modern Movement) и, учитывая его распространение на планете, «Интернациональный стиль».) Корифеи авангарда, уже отнюдь не юные, в том числе Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье

Двухтавровые вертикальные балки, работающие и как конструктивный, и как декоративный элемент, стали визитной карточкой «мисовского стиля». Этот прием потом часто повторялся советскими архитекторами, но не слишком удачно: алюминиевые тяги, часто кривые и с неровными стыками, просто навешивались снаружи на стеклянные фасады.



*Фотография: Jules Antonio*

*Источники: <https://www.flickr.com/photos/julesantonio/6268087062> (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*© 2014 Jules Antonio / flickr / CC BY-SA 2.0*

*Рис. 7.4.31. Сигрем-билдинг. Архитекторы Мис ван дер Роэ, Филип Джонсон. 1958 г. Нью-Йорк, США*

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

и Фрэнк Ллойд Райт, в 1950–1960-е гг. оказались завалены престижными заказами и окружены восторженными почитателями. Позже — после смерти Сталина — даже в СССР происходит настоящая архитектурная революция, и под предлогом борьбы с декоративными «излишествами» эстетика современности приходит и к нам.

Каноны «Современного движения» после Второй мировой войны в основном оставались теми же, что и во времена бескомпромиссного авангардизма 1920–1930-х гг. Никакого декора, особенно ордерного, никаких исторических реминисценций. Только чистая форма, на первый взгляд рассказывающая лишь о двух вещах: либо о функции, либо о конструкции. Но сама форма теперь была другой. Как-то незаметно забылся один из главных эстетических постулатов — примат прямого угла. И мэтры, сделавшие себе имя в прошлом, и архитекторы, получившие мировую известность уже после победы над Германией, такие как Алвар Аалто (1898–1976), Ээро Сааринен (1910–1961), Оскар Нимейер (1907–2012) или Джо Понти (1891–1979), стали использовать округлые силуэты и криволинейные поверхности.

Главная идея оригинального композиционного решения здания Музея Соломона Гуггенхайма состояла в том, что посетитель должен подняться на лифте на верхний этаж и затем, знакомясь с экспозицией, постепенно спуститься по спиральному пандусу.



Фотография: Jules Antonio

Источник: <https://www.flickr.com/photos/julesantonio/11990550696>  
(последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2014 Jules Antonio / flickr / CC BY-SA 2.0

Рис. 7.4.32. Музей Соломона Гуггенхайма.  
Архитектор Фрэнк Ллойд Райт.  
1943–1959 гг. Нью-Йорк, США

Это не случайная измена одному из основных принципов модернистской эстетики. Что-то поменялось в общем настрое. К середине XX века только тоталитарные режимы с их упрощенным мышлением и примитивными рецептами, как осчастливить либо отдельный социальный класс (пролетариат), либо отдельную расу (арийскую), еще пытались перестроить мир и человеческое общество в нем в соответствии с теми или иными утопическими проектами. В архитектуре же по-своему повторялась ситуация, уже встречавшаяся нам при переходе

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

от Ренессанса к барокко и классицизму. Здания, выполненные талантливыми зодчими, все еще убедительно демонстрируют верность лучезарным идеалам, порожденным в начале столетия. Однако теперь это уже не искреннее стремление приумножить мировую гармонию, но, скорее, готовность с оптимизмом о ней рассказать. Иными словами, архитекторы признались себе, что радикально помочь Творцу (не важно, Богу или природе) и принести порядок в целый мир они не могут. Остекленные призмы небоскребов, во множестве тиражированные в подражание блестящим проектам Миса ван дер Роэ, служат только символами высоких идеалов — прогресса, цивилизации, демократии, а также демонстрируют высокие технологии, доступные лишь передовым обществам. Но стать частями композиции мирового масштаба, реально, а не метафорически упорядочивающей данный человечеству мир, они теперь не стремятся. Здания уподобляются актерам: помимо того, что они существуют физически, как полезные и прочные объемы, они еще и «входят в образ», играют пафосные (и многословные) роли.



Фотография:  
Daderot

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baker\\_House,\\_MIT\\_-\\_pano-1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baker_House,_MIT_-_pano-1.jpg) (последнее обращение 20 апреля 2015).

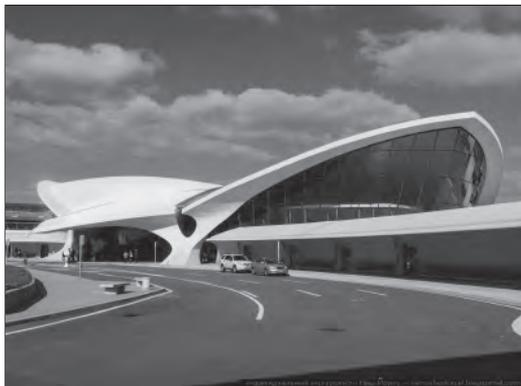
© 2010 Daderot / Wikimedia Commons / Public Domain

Рис. 7.4.33. Студенческое общежитие Бейкер-хауз, Массачусетский технологический институт. Архитектор Алвар Аалто. 1948 г. Кембридж, США

В 1950-е гг. люди почувствовали, что чистая форма — это слишком скучно, что призвание архитектуры — не единственно прочность и польза и даже не просто красота. Форма в зодчестве наполнена не только обитателями, но и смыслами. И если строится храм, то должно быть ясно, что это именно храм, а не фабрика и не гараж. А зал для торжественных собраний (скажем, для церемоний в престижном университете) обязан быть именно торжественным, даже если он трижды модернистский.

Одна из главных тем, «осмысливающих» форму, это, разумеется, история. Она стала постепенно возвращаться в архитектурные композиции, поначалу в виде арочных очертаний, часто выполненных все в том же

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Фотография: Dennis

Источники: <https://www.flickr.com/photos/samsebeskaval/10283256224> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2013 Dennis / flickr / CC BY-SA 2.0 / Desaturated from original

Рис. 7.4.34. Терминал авиакомпании TWA в Международном аэропорту им. Дж. Кеннеди. Архитектор Ээро Сааринен. Проект 1955–1957 гг., открытие аэропорта — 1962 г. Нью-Йорк, США

Бразилиа — это новая столица Бразилии, построенная с нуля на необжитом месте в конце 1950-х гг. Мысль «перезагрузить» государственную машину и очиститься от старой бюрократии периодически посещает правителей-реформаторов. Вспомним хотя бы Санкт-Петербург или Астану. Город Бразилиа не был бы так знаменит, если бы в его проектировании не принял участие выдающийся латиноамериканский архитектор Оскар Нимейер (1907–2012). Стиль, в котором он работал, иногда называют «необарокко». Впрочем, и урбанистические, и архитектурные решения далеко не во всем получились удачными. Начав реально функционировать, город, задуманный как социально гармоничный, оказался весьма проблемным именно в плане равенства различных общественных слоев. У Нимейера тоже не все вышло правильно. Например, идея использовать в здании собора витражи, как в готике, в климате Бразилии привела к «парниковому эффекту», весьма мучительному для прихожан.



Фотография: Thompson Sa

Источники: <https://www.flickr.com/photos/presilino/14836621287> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2014 Thompson Sa / flickr / CC BY 2.0 / Desaturated from original

Рис. 7.4.35. Кафедральный собор. Архитектор Оскар Нимейер. 1960–1970 гг. Бразилиа, Бразилия



В конце 1960-х — начале 1970-х гг. использование арочных очертаний — это как минимум бунт, а может быть, и революция.

*Фотография: Timothy Brown*

*Источник: [https://www.flickr.com/photos/atelier\\_flr/15011875921](https://www.flickr.com/photos/atelier_flr/15011875921) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

© 2014 Timothy Brown/ flickr / CC BY 2.0  
Desaturated from original

*Рис. 7.4.36. Художественный музей Кимбелла. Архитектор Луис Кан. 1972 г. Форт-Уэрт, США*

железобетоне. Такие «формы из прошлого» любил, например, применять Луис Кан (1901–1974), когда строил здания, связанные с интеллектуальным наследием человечества, — музей или библиотеку.

То, что модернизм не может являться единственно верным каноном на все времена, как думали его создатели, сегодня хорошо известно. Архитектура из коробок, стеклянных или железобетонных, когда ее много, оказывается слишком однообразной и безликой. Кроме того, олицетворяя демократические ценности Запада, она, говоря по правде, склонна к диктатуре. Ее фасады требуют не только безупречности в отделке, но и безукоризненного единообразия огромных плоскостей. Однако чтобы жить за идеальными фасадами, нужны идеально стандартные люди. Лучше всего это понимали проектировщики советских домов-коммун 1920 — начала 1930-х гг., где все жильцы должны были вместе вставать, вместе питаться и по команде идти заниматься облагораживающим трудом. Это, конечно, экстремальный случай. Но и сегодня есть определенные противоречия между отдельным жильцом, желающим по собственному вкусу обустроить личный балкон или повесить на внешнюю стену так необходимый летом кондиционер, и намерением архитектора, мыслящего безукоризненными объемами, складывающимися в лучезарные градостроительные образования.

### *Архитектура последней трети XX века*

Потребовалось всего два талантливых теоретика (точнее было бы сказать — проповедника), почувствовавших и письменно оформивших новые тенденции, чтобы в 1960–1970-е гг. освободить заказчиков от власти желающих осчастливить человечество зодчих. В 1966 г. архитектор Роберт Вентури опубликовал книгу «Сложность и противоречие в архи-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

текстуре» (см.: *Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art Press, 1966*). Название отлично выражает суть этого труда. Реальная ситуация, в которой существует здание, всегда сложнее, чем теоретические предпосылки, влияющие на его облик. В процессе эксплуатации возникают новые потребности — например, окраска части здания (особенно, если у него несколько собственников), размещение рекламы, обустройство балконов и смена оконных переплетов. Кроме того, в каждой конкретной местности могут иметься собственные архитектурные традиции, абсолютно отличные от представлений модернистов о прекрасном. Архитектор не в состоянии предвидеть все, к тому же на века вперед, а потому рискует превратиться в диктатора, мешающего людям жить удобно. Исходя из этого, Вентури выступил за популизм. По смыслу было похоже на призыв позволить людям слушать «попсу», если им это нравится, а не принуждать мучиться с классикой. «Душевность» мелодии и легкая узнаваемость темы, не требующие серьезного образования, побеждают в массах заумные искания «высокого искусства».

Скатная кровля и декоративная дуга над входом — это всегда знак обращения к традиционным ценностям, знак того, что дом говорит о себе: «Я — жилье!»



Фотография: *Smallbones*

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V\\_Venturi\\_H\\_720am.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:V_Venturi_H_720am.JPG)  
(последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2010 Smallbones / Wikimedia Commons / Public Domain

Рис. 7.4.37. Дом Ваны Вентури.  
Архитектор Роберт Вентури.  
1964 г. Филадельфия, США

Еще один автор, Чарлз Дженкс, десятилетием позже снабдил новую тенденцию серьезным теоретическим обоснованием. Он написал множество книг, в том числе знаменитую «Язык архитектуры постмодернизма» (см.: *Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. New York: Rizzoli, 1977*). Дженкс целиком опирался на модные в это время науки о знаковых системах, делящих весь мир на «означающее» и «означаемое». В каком-то смысле он пытался отнести к архитектуре как филолог — некоторые главы в его работе и названы соответственно: «Метафора», «Слова», «Синтаксис», «Семантика».

Кажется, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду (парижане называют его просто Бобур, по имени квартала, где он расположен) — первое в истории произведение в стиле хай-тек. Однако, если посмотреть внимательно, на одном из фасадов заметны и классицистические реминисценции.



Фотография: Yann Caradec

Источники: [https://www.flickr.com/photos/la\\_bretagne\\_a\\_paris/15014501382](https://www.flickr.com/photos/la_bretagne_a_paris/15014501382)  
(последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2014 Yann Caradec / flickr /  
CC BY-SA 2.0 / Desaturated from original

Рис. 7.4.38. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду. Архитекторы Ренцо Пьяно, Ричард Роджерс. 1977 г. Париж, Франция

Вентури и Дженкс считаются «отцами» постмодернизма в архитектуре. По крайней мере, никакой рассказ об этом направлении не обходится без упоминания об их книгах. С той поры, согласно Дженксу же, архитектурный мейнстрим расходится на два главных русла. В одном, продолжая традиции середины XX века, величаво течет поздний модернизм — стиль небоскребов и деловых центров. Сюда же относится и его ответвление — хай-тек: крупные здания, как будто вывернутые наизнанку, чтобы продемонстрировать заинтересованным зрителям устройство современных несущих конструкций и все технологические приспособления, обеспечивающие жизнедеятельность огромного архитектурного организма, ну и чтобы полностью освободить внутренние пространства для исполнения предначертанных функций.

Второе русло — это то, что «после современности», то есть постмодернизм, далеко не однородное явление. «Классический» (условно говоря) постмодернизм, о котором мы рассказывали в связи с историей ордера, лишь часть большого корпуса «...измов»: новый брутализм (это, правда, еще 1950-е гг.), японский метаболизм, популизм, итальянский рационализм, продуктивизм, поставангардизм, популистский модернизм, латентный, фундаментальный, иронический и канонический классицизмы, креативный традиционализм, неоэкспрессионизм, экотек (органи-тек)... Любая книга о современной архитектуре неизбежно будет включать в себя попытки как-то классифицировать эту массу на-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Президент Франции Франсуа Миттеран (годы президентства: 1981–1995) увековечил свое имя самым надежным и самым достойным способом. В годы его правления было развернуто масштабное строительство общественных сооружений, в том числе знаменитых парижских «Больших проектов»: Большой арки Дефанс, Большого Лувра, Библиотеки Франции, комплекса Ля Виллетт и Оперы Бастилии. Здание оперного театра, призванное разгрузить уже не справлявшееся с нагрузкой творение Гарнье, возвели на месте Бастильского вокзала, а торжественное открытие приурочили к празднованию 200-летия Великой французской революции. Что касается стиля новой постройки, конкурс на проект которой выиграл живущий в Канаде архитектор уругвайского происхождения Карлос Отт, то, согласно классификации Чарльза Дженкса, его можно отнести к позднему модернизму.



*Фотография: Сергей Кавтарадзе*

*Рис. 7.4.39. Опера Бастилии. Архитектор Карлос Отт. 1989 г. Париж, Франция*

правлений. При этом каждый архитектор и каждая проектная группа стремятся придумать собственную теорию, потому что так проще получать заказы. Видимо, клиентам легче платить большие деньги, когда они думают, что финансируют рождение нового стиля. Плюс к этому сегодня уже нельзя говорить об иных языках зодчества применительно к чужим культурным традициям. Искусство архитектуры стало поистине интернациональным, что вовсе не исключает уважительного отношения к региональным особенностям. Появилось особое направление — критический регионализм. По сути, это тот же учет местных условий и традиций, о котором говорили Вентури и Дженкс, только без так называемого двойного кодирования. В регионах, еще не влившихся в глобальную конструкцию мира, пока всё всерьез. Действительно, о какой постмодернистской иронии может идти речь, если архитектор проектирует мечеть или медресе где-нибудь на Ближнем Востоке? Там точно не поймут юмора...

Игровая архитектура с перебивкой масштабов и подменой традиционных материалов современными — можно сказать, Чарльз Мур использовал принципы постмодернизма «от души».



Фотография: Timothy Brown

Источник: [https://www.flickr.com/photos/atelier\\_flr/15105496901](https://www.flickr.com/photos/atelier_flr/15105496901) (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2014 Timothy Brown/ Flickr / CC-BY-2.0/ Desaturated from original

Рис. 7.4.40. Площадь Италии в Новом Орлеане. Архитектор Чарльз Мур. 1976–1979 гг. США

Вся разнообразная архитектура, укладываемая в принципе в русло постмодернизма, в конечном счете объединена еще одной чертой: она прямо-таки увешана разного рода означающими — знаками и символами, реминисценциями и коннотациями, но все это, можно сказать, прикладной символизм. Постройки нашего времени весьма многоречивы, иной раз даже болтливы, но это речь архитекторов, а не архитектуры. По существу, повторяется ситуация времен эклектики XIX века, когда функциональные объемы украшались тем или иным декором, но Творца при этом авторы не беспокоили, к высоким идеалам не обращались и мировую гармонию не приумножали. Эту ситуацию хорошо почувствовал Роберт Вентури, довольно цинично изложив ее в своей следующей книге — «Уроки Лас-Вегаса», написанной в соавторстве с женой Дениз Скотт Браун и партнером Стивеном Айзенуром (см.: *Venturi R., Brown D.S., Izenour S. Learning from Las Vegas. Cambridge, MA: MIT Press, 1972; revised 1977*).

Конечно, вывод, к которому пришел автор упомянутой книги, мог родиться лишь в голове американца, появившегося на свет в стране без сколько-нибудь древних памятников, зато с традицией строить придорожные кафе и магазинчики в форме продающихся в них товаров. Одно из таких заведений, первоначально построенное при утиной ферме, привело его к теории, что все архитектурные композиции по большому счету делятся на две большие группы — «здания-утки» и «декорированные сараи». «Утки» — это постройки, сама форма которых рассказывает об их функциональном назначении. Например, если постройка в форме греческого креста, то это православная церковь. А если в форме хот-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

По большей части predetermined, постмодернизм сводит архитектуру к такому состоянию, при котором «упаковка», обеспеченная строителем и разработчиком, определяет стержень и сущность работы, тогда как на долю архитектора остается лишь выбор подходящей соблазнительной маски для подобного сооружения.

*К. Фремптон. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. М.: Стройиздат, 1990. С. 451.*

В начале 1930-х гг. владелец утиной фермы Мартин Маурер задумал построить здание магазина в виде огромной птицы. Вероятно, благодаря Роберту Вентури, использовавшему образ этого сооружения в своей теории о «зданиях-утках» и зданиях — «декорированных сараях», в 2008 г. простая и наивная железобетонная постройка включена в Национальный регистр достопримечательностей США.



*Фотография: Doug Kerr*

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/dougtoner/2720153713> (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*© 2007 Doug Kerr / flickr / CC BY 2.0/  
Desaturated from original*

*Рис. 7.4.41. Магазин «Большая утка». Архитекторы и строители: фирма Collins brothers, Георг Рив, Джон Смит и Мерлин Ягер. 1931 г. Фландерс, штат Нью-Йорк, США*

дога, то это значит, что там хот-доги и продают. Соответственно, «сарай» — это здания с декорированными фасадами, рекламными щитами по существу, на которых изображено все, что надо знать об этом сооружении. (Правда, готический собор, которым мы уже так много занимались, согласно Вентури, является синтетическим образцом: у него есть и «говорящая» объемная форма, и «рекламный» фасад.) Во имя решения экономических проблем целого района или города можно постараться и раскошелиться уже не на «сарай» или «утку», но на «достопримечательность». Она с успехом заменит благородные исторические памятники, если понадобится привлечь туристов и их кошельки. Разумеется, никаких искренних амбиций при таком подходе быть не может, профессиональная пресса с ее глянцевыми фотографиями и хвалебными статьями

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

критиков сделает для прославления постройки больше, чем талант самого архитектора. О Боге же и говорить нечего, он ведь умер в незапамятные времена, уже Ницше об этом знал.

Актуальное [сегодня] определение таково: архитектура — это кров с символами на нем или с декорацией на нем.

*Роберт Вентури*

Цит. по: *Venturi R. A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on it, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture // Venturi R., Brown D.S. A View from the Campidoglio. Selected Essays 1953–1984. New York: Icon Editions, 1984. P. 62; впервые: 1978 (перевод мой. — С. К.).*

Возможно, сегодня ситуация меняется и мы живем уже в эпохе, начинающей отказываться от эстетики и идеологии постмодернизма. Точно сказать нельзя: слишком мало времени прошло. Но тот же Чарлз Дженкс, раздающий имена стилям так же смело, как Адам именовал райских тварей, уже заговорил и о новой парадигме — в 7-м, переработанном издании его книга так и стала называться: «Новая парадигма в архитектуре: язык постмодернизма» (см.: *Jencks Ch. The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism. London; New Haven: Yale University Press, 2002*). Чуть позже мы подробнее рассмотрим, что он имел в виду.

### *Деконструктивизм*

Думается, скоро и в нашей стране появятся странные кривые сооружения, построенные на первый взгляд пьяными строителями. Мода на новый стиль — деконструктивизм — должна дойти и до нас. Здания, создатели которых следуют данному направлению, выглядят так, будто архитектор сделал обычный проект, но потом пошел в комнату смеха и зарисовал то, что отразилось в кривом зеркале.

Это не простое оригинальничанье, такой архитектуре соответствует одноименная философская теория. Ее создатель, знаменитый французский мыслитель Жак Деррида (1930–2004), не стал разрабатывать собственную модель устройства мира, зато продолжил старую традицию французских Любомудров все подвергать радикальному сомнению. Первым, как мы помним, к выводу, что мы практически ни в чем не можем быть уверены и всякое знание зиждется на весьма зыбких основаниях, пришел Рене Декарт. Он, правда, нашел, как ему показалось, надежную точку опоры для дальнейших умственных построений: «*Cogito, ergo sum*» («Мыслю, следовательно, существую»). Такое утверждение действительно непросто опровергнуть. Однако нет таких интеллектуальных твердынь, которые не смогли бы разрушить современные фило-

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему



Строительство необычного здания с «пьяными» формами на набережной Влтавы в Праге курировал лично Вацлав Гавел. Очевидно, деконструктивизм не подходит авторитарным государствам, но хорошо ассоциируется с либеральной идеологией.

*Фотография: Dino Quinzani*

*Источники: <https://www.flickr.com/photos/squinza/2784808924/> (последнее обращение 20 апреля 2015).*

© 2008 Dino Quinzani / flickr / CC BY 2.0/ Desaturated from original

*Рис. 7.4.42. «Танцующий дом». Архитекторы Фрэнк Оуэн Гэри, Владо Милунич. 1994–1996 гг. Прага, Чешская Республика*

софы. Формула Декарта как будто помещает наш разум в капсулу, во что-то, похожее на подводную лодку. Ни иллюминаторов, ни люков в ней нет, судить о том, что происходит снаружи, мы можем только по каким-то условным сигналам. Современная философская наука полагает, что такими сигналами для нашего мозга могут быть лишь речевые сообщения, ничего другого он не воспримет. Словесные сигналы, впрочем, мозг тоже не слишком хорошо понимает, так как никогда вне упомянутой лодки не был. Однако справиться с этой проблемой ему помогает принцип различения. Скажем, значение одного слова «верх» не слишком ясно, но в паре «верх — низ» оно более или менее очевидно. В этом случае понятно, о чем идет речь, как и в сочетаниях «внутри — снаружи», «право — лево», «звук — молчание» и так далее. По крайней мере, мозги европейцев тысячелетиями приучались мыслить такими бинарными оппозициями, как «наличие — отсутствие», «истинное — ложное», «хорошее — плохое».

Нужно также добавить, что, с точки зрения современных интеллектуалов, «депешки» поступают в лодку в письменном виде, поскольку именно письмо первично (неважно, записано оно на самом деле или нет), оно сохраняет законы языка, в то время как устная спонтанная речь — лишь частный случай этого письма с нестабильными основаниями.

Теперь представим, что на каком-то дисплее в радиорубке нашего судна появляются буквы «р», «ы», «б» и «а». Исходя из контекста (а мы считаем, что находимся в подводной лодке) можно предположить, что речь

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

идет о хладнокровном позвоночном, скорее всего, с чешуей и плавниками. Следующее слово — «акула» — лишь подтвердит наше предположение. Но тут откуда-то вылезает деконструктивист (видимо, на нашем судне все же есть тайные шлюзы) и напоминает нам, что «рыба» — это также сленговое название сырого, наспех написанного и неотредактированного документа. А слово «акула» в этом случае скорее означает матерого журналиста, то есть «акулу пера». И далеко не факт, что за бортом у нас вода, но совершенно точно, что нас окружает море текстов — часть великого океана смыслов. А также то, что и данная интерпретация может быть верной, но может и не быть. Возможно, вам просто сообщили, что где-то закончилась партия домино, а акула вообще ни при чем.

Но вредный деконструктивист на этом вовсе не остановится. И это главное. Он обязательно обратит внимание на то, что, представляя себя сидящим в лодке и принимающим депеши, вы почему-то именно собственному сознанию отводите место в центре Вселенной, в той точке, куда стекаются сообщения. И сообщит, что на самом деле вы просто один из текстов в спутанном течении множества фраз, неведомо кем записанных или произнесенных, что центра вовсе нет и что вообще отнюдь не факт, что вы существуете на самом деле. По крайней мере, научных доказательств этому нет.



*Фотография: Matthias Ripp*

*Источник: <https://www.flickr.com/photos/56218409@N03/8300765696>  
(последнее обращение 20 апреля 2015).*

*© 2010 Matthias Ripp / flickr /  
CC BY 2.0 / Desaturated from original*

*Рис. 7.4.43. Музей Соломона  
Гутгенхайма. Архитектор  
Фрэнк Гэри. 1991–1997 гг.  
Бильбао, Испания*

Конечно, было бы слишком наивно искать прямые соответствия между искаженными формами деконструктивистской архитектуры и философскими построениями Жака Деррида и его последователей, тем более что тексты французских интеллектуалов написаны нарочито сложным языком, темноте и неочевидности смысла которого позавидует любой оракул. Тем не менее связь есть. Возможно, мы стоим у начала нового витка стилевого развития. Вновь, как в конце XIX столетия, архитекторы почувствовали, что их нынешняя роль декораторов и стилизаторов,

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

пусть они и смотрят на это с юмором, слишком скромна и не соответствует истинному назначению профессии. Как и философам, им не на что опереться: авторитеты опровергнуты, незыблемые истины посрамлены. Но хорошо уже то, что и те, и другие начали это понимать. Один бастион у нас все-таки остался — уважение к истине. Пусть и мыслители, и зодчие дружно доказывают, что правда нам неизвестна. Это говорит о том, что за всеобщим скепсисом нет цинизма, что правду хотелось бы знать. Разумеется, здесь нет речи ни об отношениях с Творцом, ни даже о связи с трансцендентным. Но все-таки скепсис — тоже род духовных поисков, а значит, неизбежен следующий шаг, новый великий проект, когда опять придут поколения отважных, верящих в собственную правоту и в свою способность сделать мир лучше.

### *Трансупрематизм*

На самом деле названия, вынесенного в заглавие этого раздела, в перечне известных стилей нет. Но если понадобится дать имя тому, что рождается сейчас, в начале XXI века, возможно, это слово подойдет. Вероятно, Деррида был прав не во всем, иначе ему незачем было бы писать свои тексты, а нам не стоило их обсуждать. Однако кое-что в его видении мира не подлежит сомнению: данная нам реальность парадоксальным образом гораздо однороднее, чем человечество привыкло думать, но вместе с тем значительно сложнее устроена. Мы как будто вновь обращаемся к Единому Платона, но сконструированному куда сложнее, чем просто сфера, вращающаяся вокруг своей оси. Сегодня, когда появился целый корпус наук о сложных системах и пришло осознание того, что все наши представления о бинарных различиях, типа «порядок и хаос», «добро и зло», «искусственное и природное», очень условны, мы начинаем понимать, что жизнь скорее напоминает ленту Мёбиуса — кольцо, у которого нет внутренней и внешней стороны.

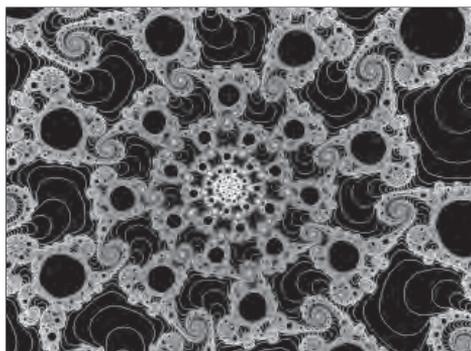
Новые науки (sciences of complexity — науки о сложных системах), включающие фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации и др., принесли с собой изменение мировоззренческой перспективы. От механистического взгляда на Вселенную мы движемся к пониманию того, что на всех уровнях — от атома до галактики — Вселенная находится в процессе самоорганизации.

Ч. Дженкс. Новая парадигма в архитектуре / пер. с англ. А. Ложкина, С. Ситара. См.: <http://www.a3d.ru/architecture/stat/155> (последнее обращение 17 сентября 2014).

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Через 26 веков после возникновения и через 6 веков после всплеска того невероятного интереса, который проявила к этим взглядам эпоха Возрождения, ученые возвращаются к точке зрения Пифагора: мир гармоничен и им правят математические формулы. Однако если античный математик, как и все его современники, полагал, что совершенный мир противопоставлен хаосу — пространству абсолютного беспорядка, то ученые наших дней нашли, что и в хаосе есть дисциплина и подчиненность универсальным законам. На эту тему есть множество современных концепций, две из которых уже пригодились архитекторам.

Во-первых, это теория фракталов — геометрических объектов с принципом самоподобия. Термин, как и саму теорию, придумал в середине 1970-х гг. математик Бенуа Мандельброт (1924–2010). Дар популя-



*Компьютерный рисунок:  
Ирина Печкарёва*

*Источник: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julia001-3.png> (последнее обращение 20 апреля 2015).*

*© 2013 Ирина Печкарёва / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0*

*Рис. 7.4.44. Ирина Печкарёва.  
Фрактал Вязаные кружева.  
Компьютерная графика. 2013 г.*

Фрактал, готовый к экспансии на территорию Москвы, не был осуществлен. Один из самых влиятельных современных архитекторов Норман Фостер сделал для России несколько масштабных проектов, но так и не смог ни один из них реализовать.



*Фотография: Агентство  
архитектурных новостей  
(agency.archi.ru)*

*Источник: [http://agency.archi.ru/images\\_linked.html?rt=news&id=4799&img\\_id=17734](http://agency.archi.ru/images_linked.html?rt=news&id=4799&img_id=17734) (последнее обращение 20 апреля 2015).*

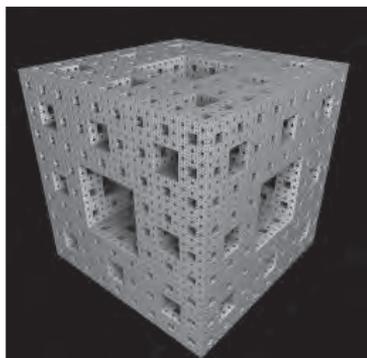
*© Агентство архитектурных новостей  
(agency.archi.ru)*

*Рис. 7.4.45. Культурно-деловой центр «Хрустальный остров» в Нагатинской пойме. Макет. Архитектор Норман Фостер. 2008 г. Москва, Россия*

## VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

ризатора, способного понятно объяснять сложные вещи, сделал книгу этого автора «Фрактальная геометрия природы» (см.: *Mandelbrot B.B. The Fractal Geometry of Nature. New York: Times Books, 1982*) бестселлером, заставившим специалистов самых разных областей по-новому посмотреть на окружающую действительность. Кажущиеся нам прямыми или плавно изогнутыми линии, которыми так удобно оперировать с помощью евклидовой геометрии, остаются такими только в тетрадках. В жизни же, возьмем ли мы береговую кромку или туго натянутую нить, при приближении к ним (или «вооружении») глаза их контуры, издаലെка представлявшиеся сглаженными, окажутся изломанными и изрезанными самым беспорядочным образом. Именно этот феномен и взялся исследовать математик. Постепенно во вновь открывшемся ему хаотичном мире стало обнаруживаться нечто вполне упорядоченное — объекты, составленные из подобных фигур той же формы, но меньшего размера, которые, в свою очередь, также состоят из тех же форм, но еще меньших, и так, если нужно, до бесконечности, как в сторону уменьшения, так и увеличения масштаба. Самые знаменитые примеры — треугольники и квадраты (ковры) Серпинского, губка Менгера, снежинки, вихри, листья папоротников, морозные узоры на стекле, ветвистые деревья, кровеносные сосуды и речные системы. Такие объекты Мандельброт назвал фракталами (от лат. *fractus* — дробленный, сломанный, разбитый). Задним числом фракталы стали видеть везде и во всем, в том числе в природных формах и в архитектуре. Например, готический фасад — очень убедительный фрактал, так как он собран из тех же стрелчатых форм, что и его общий абрис. (Бедная готика! Почему-то за доказательствами любой архитектурной теории в первую очередь обращаются именно к ней; впрочем, Мандельброт использовал в качестве примера и фасад Оперы Гарнье в стиле боз-ар.) И раз уж зодчие прошлого подсознательно создавали именно фракталы, то и современные архитекторы с удовольствием стали применять эти принципы в своих проектах.

Еще большее воздействие на современную архитектуру оказывает родственная теория, часть случаев в которой также могут рассматриваться с точки зрения фрактальной геометрии. Речь идет о нелинейных динамических системах, чье поведение на первый взгляд кажется случайным, однако на самом деле следует в границах, описываемых строгим языком математических формул. Это могут быть атмосферные явления, влияющие на формирование погоды, всевозможные турбулентности в воде или в воздухе, аритмии, в том числе и сердечные, изменения численности биологических популяций, беспорядочные на первый взгляд действия человеческих сообществ и все что угодно еще.



Итерация в математике — результат повторного применения какой-либо математической операции.

Фотография: Niabot

Источник: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Menger-Schwamm-6-iterations.jpg> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2009 Niabot / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.4.46. Губка Менгера после шести итераций.  
Виртуально-пространственная модель. 2009 г.



Настоящей губкой Менгера структуру здания японской телекомпании Fuji Television Network, Inc. назвать нельзя, но ассоциации напрашиваются.

Фотография: Кирилл Зимогляд

Рис. 7.4.47. Здание Fuji Television Network, Inc.  
Архитектор Кендзо Танге.  
1996 г. Токио, Япония

Важным шагом вперед стала появившаяся возможность визуализации сложных теоретических процессов. Сегодня нет нужды самому чертить на ватмане линии фасадов и планов: компьютеры великолепно рисуют многомерные графики, в секунды просчитывая неисчислимое множество уравнений. (В связи с этим Патрик Шумахер, партнер одного из ведущих современных архитекторов Захи Хадид, предложил даже новое название для стиля построек, спроектированных с применением подобных технологий, — «параметризм» (от «параметрическое проектирование»). Впрочем, этот термин вряд ли приживется, ведь тогда готику, например, нужно будет называть триангуляционным стилем, поскольку именно методом триангуляции расчерчивались планы средневековых соборов.)

Наиболее подходящими оказались эффектные рисунки с бесконечным числом так называемых странных аттракторов. Вообще, на взгляд

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

Свой пример визуализации странного аттрактора его автор назвал «Poisson Saturne» («Пуассонов Сатурн» или «Сатурн Пуассона»).



Фотография: Nicolas Desprez

Источник: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atractor\\_Poisson\\_Saturne.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atractor_Poisson_Saturne.jpg) (последнее обновление 20 апреля 2015).

© 2007 Nicolas Desprez / Wikimedia Commons / CC BY-SA 3.0

Рис. 7.4.48. Николая Деспре. Странный аттрактор. Графическая визуализация. 2007 г.

неискушенного человека, не странных аттракторов не бывает (слишком загадочное дело), однако математикам важно отличать эти последние от их простых собратьев. Примитивно говоря, аттракторы демонстрируют конечные состояния, к которым — при тех или иных условиях — стремятся самоорганизующиеся динамические системы. *Простые* — предсказуемы, *странные* — непредсказуемы, зато дают самые эффектные результаты, образуя красивые пространственные фигуры, похожие то ли на многозальные пещеры, то ли на облака межгалактических газов,

АТТРАКТОР (от лат. *attrahere* — притягивать. — С. К.) означает некоторую совокупность условий, при которых выбор путей движения или эволюции разных систем происходит по сходящимся траекториям и, в конечном счете, как бы притягивается к одной точке... Различают несколько разновидностей аттрактора, среди которых можно выделить так называемый «странный аттрактор». При состояниях системы, характеризуемых странным аттрактором, становится невозможным определить положение частиц (их поведение) в каждый данный момент, хотя мы и уверены, что они находятся в зоне аттрактора. Фазовый портрет странного аттрактора — это не точка и не предельный цикл, как это имело место для устойчивых, равновесных систем, а некоторая область, по которой происходят случайные блуждания. С помощью алгоритмов странного аттрактора наука выходит на описание изменений в климате, погодных процессов, движения некоторых небесных тел, поведения многих элементарных частиц, явлений тепловой конвекции и т.д.

Г.А. Котельников. Теоретическая и прикладная синергетика. Белгород: Изд-во БелГТАСМ; Крестьянское дело, 2000. С. 146–147.

то ли на внутренности каких-то биологических организмов, увиденные в мощный микроскоп. Эти-то графики и привели к появлению зданий совершенно невысказанных ранее форм.

Такие сооружения рождаются не только в эскизах проектировщиков. После выработки общей идеи в вычислительную машину закладывают исходные данные, и она выдает те или иные формы, обводы которых идеально просчитаны математически. По существу, это графики тех самых странных аттракторов. Остается выбрать наиболее подходящие, перевести в чертежи и передать строителям. Получившиеся здания не вполне похожи на привычную нам архитектуру. Они очень красивы, но скорее природной красотой, как цветы или горные пейзажи, грациозные животные или коралловые рифы. К ним трудно применить знаменитую формулу про человека, который «мера всех вещей». Сомасштабной мерой по отношению к ним должен выступать какой-нибудь высокий холм. Эти постройки (как правило, немаленькие — общественные и деловые центры, офисы и стадионы) стремятся включиться в ландшафт, стать его органической частью, а потом его подчинить. Спокойнее поэтому, когда они строятся в чужих культурных пространствах, на далеких континентах или в пустынной местности. В городах с исторической застройкой такие проекты весьма опасны.

Эстетику этих необычных зданий многое роднит с философией Деррида. Внутренние пространства плавно переходят во внешние и, учитывая огромные размеры композиций, внешними, по существу, и являются. Гладким стенам чужда идея различения собственно объема и внешнего декора, и не только в силу верности заветам модернизма. Принцип построения фрактала не допускает и мысли, что именно с изменением масштаба некая форма перестает быть просто украшением и становится частью монументальной композиции. Природное здесь сливается с рукотворным — и в силу размеров, и потому, что обтекаемые формы родственны биологическим по природе (именно к ним пытаются применить термин «органи-тек»). В этом причина того, что архитекторы, работающие в данном направлении, стараются избегать разговоров о защите окружающей среды. Их здания и так экологичны, насколько возможно, но авторы не хотят делать из этого манифест. Кстати, такие зодчие, как правило, аполитичны, поскольку считают, что в современном мире все спуталось и коммунисты ведут себя как капиталисты, а капиталисты строят социализм.

Однако почему все-таки «супрематизм», пусть и с приставкой «транс...», означающей преодоление или следующий этап? Вспомним, из чего исходили и к чему стремились Казимир Малевич и его последователи. Мир представлялся им единым и почти совершенным, таким

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

же, как когда-то Платону. А избавиться от «почти» и прийти к абсолюту он должен был в том числе и стараниями художников с архитекторами. Примеры этого и отражают их знаменитые абстрактные композиции.

<p>Очертания зданий недавно построенного торгового комплекса Galaxy SOHO в Пекине напоминают изолинии рельефа на топографических картах. Архитектура стремится стать похожей на элементы ландшафта, проникнуть под поверхность планеты и модернизировать ее изнутри.</p>	
	<p><i>Фотография: Bjarke Liboriussen</i></p> <p><i>Источник: <a href="https://www.flickr.com/photos/75816597@N07/8306166433">https://www.flickr.com/photos/75816597@N07/8306166433</a> (последнее обращение 20 апреля 2015).</i></p> <p>© 2012 Bjarke Liboriussen / flickr / CC BY 2.0 / Desaturated from original</p> <p><i>Рис. 7.4.49. Многофункциональный комплекс Galaxy SOHO. Архитектор Заха Хадид. 2009–2012 гг. Пекин, КНР</i></p>

Нечто общее с такой философской позицией можно найти и в рассматриваемых нами проектах. Их сложные формы — это фракталы, а значит, они, прежде всего, свидетельствуют о единстве мира, точнее, о том, что, в каком бы масштабе мы на мир ни смотрели, от субмолекулярного до межгалактического, он оказывается выстроенным и действующим по одним и тем же законам. В нем нет непроницаемых границ и даже незыблемых пар противоположных друг другу понятий. А странные аттракторы — это примеры того, как даже самые хаотические процессы могут в пределе стремиться к гармонии, не к мертвой стабильности остановленной жизни, но к динамическому равновесию сложных и работающих саморегулирующихся систем.

С супрематизмом, равно как и с родственным ему творчеством группы «Стиль», новую архитектуру роднит еще одна черта. Эти проекты не являются просто замкнутыми в себе художественными композициями, но в любой момент готовы к экспансии. Уже при реализации они кардинально меняют ландшафт, однако их вектор развития в потенциале направлен на большее. Каскадами фракталов или сетью плавных кривых они готовы приводить к гармонии системы любых масштабов — города, континенты, планеты и галактики. Возможно, вновь, как в эпоху Возрождения или во времена авангардизма, архитектура подходит к особой фазе своего развития, когда зодчий перестает быть простым оформителем, но чувствует себя соавтором Творца, способным уча-

В 1915 г. Казимир Малевич представил свои абстрактные произведения на выставке «0, 10» в Петрограде (сейчас Санкт-Петербург). Это было революционное выступление, выковавшее абсолютно новые формы экспериментального поиска и экспрессивности.

Я начала интересоваться этими работами в 1970-е гг., во время учебы в Школе Архитектурной ассоциации в Лондоне. Думаю, что в те годы красноречивая экономическая ситуация на Западе способствовала появлению у нас тех же амбиций, что и у русских художников начала XX века: мы стремились применить радикально новые идеи для оздоровления общества.

Заха Хадид о влиянии на нее К. Малевича.

См.: <https://www.royalacademy.org.uk/article/258> (последнее обращение 18 сентября 2014) (перевод мой. — С. К.).

В 1979 г. была учреждена Притцкеровская премия — аналог Нобелевской, но для архитекторов. Тоёо Ито — лауреат 2013 г. Его творческая манера — дробление стены на «осколки», проемы между которыми членият и преобразуют картину мира. Хотя этот японский архитектор строит в основном небольшие здания, метод, им избранный, может потенциально распространяться на всё большие и большие пространства, примерно так, как это подразумевалось в работах группы «Стиль».



Фотография: nclave

Источник: <https://www.flickr.com/photos/nclave/525220349> (последнее обращение 20 апреля 2015).

© 2007 nclave / flickr / CC BY 2.0 / Desaturated from original

Рис. 7.4.50. Летний павильон галереи «Серпентайн». Архитектор Тоёо Ито. 2002 г. Лондон, Великобритания

ствовать в процессах вселенского масштаба. Правда, о Творце сегодня говорят только в храмах, математические выкладки ученых получают стройными и без него. Зато есть законы природы, и современные архитекторы так же стремятся достойно встроиться в определяемую этими

VII. Эпохи и стили. Книга седьмая, из которой читатель узнает, какой стиль за каким следует и почему

законами картину мира, как их ренессансные коллеги когда-то стремились не навредить божественной гармонии. Ведь компьютеры, которые теперь так широко используются, ничего не проектируют сами; они лишь помогают вычислить должные линии, уже заложенные математическими, а значит — универсальными, господствующими над Вселенной формулами.

Похоже, река истории готова войти в очередной крутой поворот. Если это так, у нас есть шанс стать свидетелями рождения нового «большого стиля». В конце концов, не даром же мы живем на рубеже тысячелетий?!

## *Всё не так: вместо послесловия*

**Н**ет сомнений в том, что любой знаток найдет в этой книге определенные неточности. Вот некоторые из них.

Храмы Древней Греции не были безупречно белыми, как это представлялось романтически настроенным классицистам. Не доверяя лишь скульптурной выразительности, греки весело раскрашивали свои постройки. *Тимпаны* («задники» фронтонов) и триглифы были ярко-синими, фоны метоп — красными. Одежания скульптур, акротерии и части капителей щедро покрывались позолотой.

А знаменитый купол Пантеона вообще устроен иначе, чем обычные арочные конструкции. В нем нет клиновидных камней, да и вообще никаких камней или кирпичей, из которых обычно выкладывают арку или свод, в венчающей части нет. Древняя конструкция целиком отлита из бетона, подобно современным зданиям. Не хватает только металлической арматуры, поскольку римляне предпочитали использовать железо и бронзу в производстве мечей и копий, а устойчивость строительных конструкций им обеспечивали... вулканы. Везувий и его собратья не только погребали города, но и в изобилии снабжали строителей пуццоланом — вулканическим туфом, добавляемым в известковые растворы для придания бетонным смесям поразительной прочности и стойкости к воде. Именно из такого раствора по деревянным опалубкам был отлит купол Пантеона. Впрочем, даже буквальная монолитность не отменяет фактора бокового распора, что прекрасно понимали древние строители. Если посмотреть на это здание сверху, можно легко заметить стягивающие кольца, не позволяющие конструкции «расползтись».

Разумеется, гончары, создававшие керамику трипольской культуры, занимались не только тем, что иллюстрировали теорию академика Бориса Александровича Рыбакова. Тематика их росписей была гораздо разнообразней. Вообще, наследие этого историка в последнее время подвергается серьезной критике. Тем не менее у нас нет причин сомневаться в правоте его утверждений о том, что и в древней керамике, и на фасадах русских крестьянских жилищ отражено то представление о картине мира, в котором существует «небесная твердь» и разверзаются «небесные хляби».

Многое из того, что рассказано в книге о Храме, истинно только в пространстве Священной истории. Никому не известно, действительно

ли земля Мория, куда повел сына покорный Божьей воле Авраам, и скала Мория, часть горы Сион, — одна и та же точка на планете. С Иерусалимом вообще много сложностей. Например, даже если толерантные мусульмане из далекого будущего согласятся разделить Святую гору с иудеями, эти последние вряд ли смогут вернуться туда без проблем. Дело в том, что никто точно не знает, где находилась Святая святых Храма Соломона. Взойдя на Святую гору, благочестивый иудей рискует нечаянно ступить в незримый давир, куда, как мы помним, вход был разрешен лишь первосвященнику и только в Йом-Киппур.

Возможно, Юстиниан не произносил знаменитую фразу: «Соломон, я превзошел тебя!» Так думают историки Джон У. Бейкер (см.: *Baker John W. Justinian and the Later Roman Empire. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1966*) и ссылающийся на него Лиланд Пот (см.: *Roth Leland M. Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning. Boulder, CO: Westview Press, 2007*). Во всяком случае, письменные рассказы об этом событии известны только с XI века. Но история хороша сама по себе и верна по сути.

Что касается буддизма, то на самом деле употребление термина «Великая пустота» в соответствующем разделе данной книги не вполне корректно. Приверженцы этой религии различают как минимум 32 вида (точнее, стадии) пустотности, а интересующимся европейцам рассказывают об основных четырех: самскрита-шуньята — «пустотность обусловленного»; асамскрита-шуньята — «пустотность необусловленного»; маха-шуньята, что и есть буквально «Великая пустота»; и, наконец, шуньята-шуньята — «пустота пустоты».

Относительно вопроса о том, кто в действительности изобрел железобетон. У этого замечательного материала много «отцов». Попытки использовать в строительстве армированные смеси предпринимались на протяжении всего XIX века. Так, например, настоящее железобетонное здание было построено в Париже архитектором Франсуа Куанье в 1853–1855 гг. (и, между прочим, сохранилось до наших дней). Конечно, Жозеф Монье — лишь один из тех, кто внес вклад во внедрение этой технологии. И все же тот факт, что изобретателем в данном случае стал простой садовник, а не архитектор или инженер, сделал именно историю про кадки наиболее популярной и придал ей привкус красивой легенды.

Ну и, конечно, все становится очень зыбким, когда мы обращаемся к периодизации и к стилям. Как уже говорилось, деление на стили выдуманно для того, чтобы об искусстве и архитектуре было удобно разговаривать. Сказал: «Готические реминисценции» — и всем сразу понятно, о чем идет речь, можно поискать глазами стрельчатую арку

или пучковую колонну. Но исторический процесс обычно течет сам по себе, формы сменяют друг друга независимо от воли людей, и попытки искусственно создать новое направление в искусстве удаются лишь тогда, когда само искусство это позволяет. Условность деления на стили особенно хорошо заметна, когда речь заходит о хронологических и географических рамках. Скажем, в Англии прекрасные готические соборы строятся и в XV–XVI веках, когда в Италии уже властвует Ренессанс. Да и вообще образцы «чистого стиля», где признаки разных эпох не смешиваются в одном произведении, встречаются не так уж часто, особенно в провинциальной архитектуре, идет ли речь о провинции внутри страны или о «стране-провинции».

Кроме того, необходимо помнить, что данная книга написана с точки зрения искусствоведа. Практикующий архитектор рассказал бы обо всем иначе. За рамками нашего повествования осталось множество практических задач, ежедневно решаемых проектировщиками. Тут и рациональное зонирование в соответствии с различными функциями, и распределение пешеходных и транспортных потоков, и применение новейших материалов, и остроумные технологические решения в процессе строительства. Совсем по-другому выглядел бы рассказ о зодчестве в изложении урбаниста — специалиста по организации жизни в городах. Скорее всего, это было бы больше похоже на монолог медика: города — живые организмы и среди них все меньше здоровых. Москва, например, из-за обилия автомобилей явно находится в предынфарктном состоянии.

Наконец, настало время упомянуть о самом главном «не так». Все, о чем говорилось до сих пор (об ордере и арке, о массе и пространстве, об отражении внутренних и внешних мирозданий, о храмах земных и о Храме небесном), чрезвычайно важно. Но это совершенно не раскрывает главный секрет: как научиться получать от архитектуры «величайшее наслаждение»? Названия ордеров, формы деталей, символические значения — это что-то вроде рецептов в кулинарной книге. Их интересно читать, а по телевизору можно даже увидеть, как готовят изысканные блюда веселые ведущие. Но пока перед вами не поставят реальную тарелку, подлинного удовольствия не будет. Так же и с архитектурой. Нужно подойти к реальному зданию, чтобы почувствовать вкус. Впрочем, сравнение с едой немного принижает; скорее это похоже на дегустацию хорошего вина. Прежде всего, необходимая часть наслаждения — предвкушение. Благородный напиток не появится в вашем бокале внезапно. Скорее всего, вы будете знать, что рубиновая жидкость — это не гранатовый сок и не кока-кола. Потом вы оцените цвет и скорость, с какой маслянистые капли сползают по стеклу фужера. Наконец, вдохнете

аромат, точный предсказатель вкусовых впечатлений. Так и с архитектурой. Возможно, вы живете рядом с выдающимся памятником или даже внутри него. Но для посещения любого другого требуется путешествие. Иногда это случайная встреча, но чаще люди специально отправляются в дорогу именно к этому зданию, предварительно узнав о нем в путеводителе или в книге по истории зодчества. Еще в пути вы представляете его объемы, как встретят вас окна, как впустит под сень сводов гостеприимный портал. Сама постройка может возникнуть внезапно, за очередным поворотом старинной улицы, или поманить издали, от самого горизонта, вскидывая башни и шпили над высоким холмом. Так или иначе, но обретение неизбежно, и вот здание перед вами, оно во плоти. «Масса», о которой мы говорили в третьей книге, слишком деликатное выражение. Плоть — вот то, с чем вы имеете дело. Кирпич, камень, дерево, бетон, стекло... Плоть не совершенна и не вполне подчиняется дисциплине мыслительных конструкций. Но именно она принимает формы, она же — носитель смыслов. Плоть подразумевает жизнь. Именно поэтому так преступна идея новодела, то есть сноса ветхого здания и возведения нового в прежних формах, там, где возможна реставрация. Манекен не может заменить живого человека. Он вообще неживой, никогда живым не был, и за ним нет истории жизни.

Но вернемся к нашим удовольствиям. Пригубив вино, вы прежде всего ощущаете «тело напитка», ту самую «плоть». А потом, медленно перекачивая жидкость во рту, с наслаждением начинаете различать оттенки вкуса. Чем лучше подготовлен человек, тем больше приятных открытий сулит ему дегустация. Вот вкус ржаной хлебной корочки, а вот — лесных ягод, есть — в белом вине — и луговые травы, а в сухом хересе — тонкая горечь прокаленной испанским солнцем плесени. Так же и с архитектурой. Теперь, в восхищении от встречи с настоящим памятником, можно не спеша предаться смакованию деталей. Дорический ордер: как хорошо сохранился он вдали от исторической родины! Сандрик в форме морского гребешка — это привет из Венеции, первой поделившейся с Россией эффектным украшением. Зато как исказился фронтон в нарышкинском барокко, проделав свой путь от Парфенона и храмов Великой Греции через Северный Ренессанс и барокко Голландии, откуда в офортах был доставлен в имения родственников Петра I. Конечно, и в вине, и в архитектуре мы наслаждаемся не только богатством вкусовых оттенков, но и гармоничностью их сочетаний. Однако... Внимание! Чрезмерное употребление опасно! И не только в случае с алкоголем. Есть даже медицинский термин, обозначающий особого рода психическое расстройство, — «синдром Стендаля». Великий писатель первым, на основе собственного опыта посещения флорентий-

ской церкви Санта-Кроче, рассказал о том, что иной раз испытывает сознание человека, столкнувшегося с энергией страсти великих мастеров. Тонко чувствующая, но не окрепшая душа может быть серьезно поражена обилием и силой художественных впечатлений. Учащенный пульс, сердцебиение, галлюцинации... Иногда помутнение рассудка и стремление разрушить произведение искусства... С туристами во Флоренции такое случается регулярно.

Еще одна важная тема, не вмещающаяся в официальную науку об истории искусства. Хорошее вино не хочется пить где попало. Пыльный пустырь, заброшенный завод или двор новостройки — не самый лучший выбор для этого. Нужна особая аура, обаяние места. Так и архитектура нуждается в подходящей среде, в красивой природе или в окружении из достойных зданий. Но этого мало. На земле есть особые области, всегда отличные от любых других, где чувствуется присутствие чего-то необычного, что неведомым образом, минуя строгое рацию, прямо трогает струны души. Как будто колдуют невидимые создания, одаривая человека способностью видеть мир иными глазами, когда вдруг спадают грубые робы повседневности и глазам открывается скрытая под ними волшебная суть творения. Такие незримые существа действительно есть, это духи места. Римляне называли их *genius loci* и даже строили им алтари. Как и полагается духовным силам, они невидимы, однако оставляют знаки своего присутствия, явные для посвященных. Особым образом отшелушившаяся краска на стене; куст, укрепившийся на каменной ограде и спускающий к земле лианоподобные ветви; необычайный изгиб тропинки в саду; влажный блеск мощеной мостовой; львиная маска на старых воротах... Все это сигналы для тех, кто способен их различить. Этому трудно учить, но легко научиться. Достаточно остановиться, перестать чувствовать себя должником длинного списка достопримечательностей и, тем более, списка покупок, а потом прислушаться к себе и к окружению — к шелесту листвы, шуму дождя, звону трамваев, пению птиц и говору аборигенов. Что-то откроется само, поначалу робко, недоверчиво. А потом *genius loci* осмелеют и затеют радостную игру — знаков станет все больше и архитектура приоткроется во множестве новых, неожиданных ракурсов, одаривая нежданно, но неизменно прекрасными впечатлениями. Места могут быть совершенно различны. Боскеты и перголы старой усадьбы приведут к уединенной беседке в центре старинного парка, и она доверительно поведаст о романтических свиданиях и о строфах (пусть неуклюжих, но искренних), родившихся между тосканских колонн. Заброшенный фонтан у пересохшего источника напомнит о слезах неразделенной любви, а часовня, почти невидимая в зарослях плюща, — о неугасимом пламени искренней веры.

Genius loci, подобно всем достойным поклонения божествам, это сущность нашего сердца и ума, существо духовное. Что же до его видимого воплощения, то оно — сам город, сама местность, как она есть в действительности; черты, речь его — это форма земли, наклон улиц, звуки колоколов или мельниц и больше всего, быть может, особенно выразительное сочетание города и реки, отмеченное Виргилием, «реки, омывающей стены старого города».

*Ли Вернон.* Италия. Избранные страницы.  
М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1914. С. 2.

Но, конечно, раздолье духам места в старинных городах. Извивы узких улочек полны интриг: что там, за углом или за плавным поворотом? Великий Корбюзье напрасно боролся с кривизной старинных улиц. Он проиграл. Прямые проспекты хороши на бумаге и с высоты птичьего полета. Но ходить по ним скучно. Асфальт инертен, а длинные дома растянуты, как нудное кино. Иное дело те места, где чтили Магдебургское право: не более трех окон на фасаде; брусчатка не дает скучать ступням; глаза жадно поглощают все новые и новые впечатления; проходы под арками манят проникнуть в самую плоть старого города. А наверху, если поднять глаза, можно открыть еще один мир: подлинное царство гениев места — это страна крыш и печных труб. На Востоке, где мало дождей и совсем не бывает снега, крыши плоские. Сверху город видится скопищем простейших кристаллов-кубиков. Это игра горизонталей — повыше, пониже... Зато на севере Европы крыши высокие, скатные. С самого детства мы помним, что именно с них спускаются к нам любимые сказочные герои — Трубочист и Карлсон, Кай и Герда (цветочные ящики, в которых они играли, были уложены над водосточным желобом). Мансарды потому и дороги нам, что вырастают из кровли, из чердаков. Крыши особо напоминают о кристаллической сути архитектуры, это всегда игра объемов, которые растут органично, но не как растения, а, скорее, как друзья в перенасыщенных растворах. Каждый материал, которым они покрыты, имеет собственную прелесть. Хороша черепица. Она от земли, из глины — терракота. Волниста, имеет направление. Тени по-разному ложатся на ее поверхности, подчеркивая объем, очерченный плоскостями скатов. Впрочем, и живописная ржавая жесть старых городов тоже по-своему прекрасна. Достаточно посмотреть на Санкт-Петербург с обзорной площадки Исаакиевского собора. А чем плоха аккуратно уложенная душистая соломенная кровля или камышовые крыши в деревне?

Ну вот, а теперь настало время поговорить о вас, уважаемые читатели. Не стоит думать, что, любуясь архитектурными произведениями

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

или читая рассказы о них, вы остаетесь в стороне. Именно на вас лежит огромная ответственность, поскольку произведения искусства не могут существовать без зрителя. Сами по себе они просто мертвые тела, куски холста, листы бумаги, обломки мрамора и кирпичные коробки. Только люди дают им жизнь. Продолжая метафору Зедльмайра (см.: *Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства.* СПб.: Аxiõта, 2000), можно сказать, что всякое художественное творение подобно нотам или пьесе. Музыка сочинена, но не зазвучит, пока за дело не возьмутся музыканты. Драматург уже расписал все роли, но без актеров занавес не поднимется. Мы, искусствоведы — профессиональные интерпретаторы, поясняем смысл, обращаем внимание на детали, придаем старым вещам актуальное звучание. Наша роль сродни призванию дирижера или режиссера. Но жить произведение всякий раз начинает именно тогда, когда к нему приходит зритель. Только в его власти дать голос творению, когда-то созданному художником, и зритель же разделяет ответственность за то, чтобы очередное возвращение шедевра к жизни прошло достойно.

Древняя китайская мудрость гласит: «Всякий путь заканчивается на пороге». Так и вы, уважаемые читатели, проделав непростой путь по тропам данной книги, добрались до порога, за которым ждет восхитительный и полный наслаждений мир искусства архитектуры. ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ!

## Что почитать?

Если читатель добрался до этих страниц, то ему стоит обратиться и к более серьезной — специальной — литературе. Я не берусь составить сколько-нибудь полный ее список. Во-первых, со времен Витрувия хороших книг о зодчестве написано едва ли не столько же, сколько создано самих архитектурных памятников. Только их полный перечень занял бы не один том. Во-вторых, должен честно признаться, что я никогда не стремился уподобиться серьезным академическим ученым и прочитать все, что было написано по той или иной теме до меня. Здесь скорее приведены книги, которые нравятся лично мне, к тому же преимущественно изданные на русском языке. Еще я должен извиниться за некоторый беспорядок в рассказе о них. Далеко не все труды посвящены только одной проблеме или одной эпохе, поэтому им сложно найти единственный «правильный» раздел. Сначала я просто рассказываю об изданиях, с которых, как правило, начинается систематическое изучение истории искусства и архитектуры и где даются азы понимания, описания и анализа памятников. Далее приводятся классические работы по всеобщей истории архитектуры (разумеется, далеко не все), потом — примеры трудов по теории (все они — мой личный выбор), и, наконец, следует список из наиболее знаменитых архитектурных трактатов прошлого. В заключение представлены узкоспециализированные издания, к которым может обратиться читатель, нуждающийся в более глубокой и подробной информации.

### ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

Думаю, первой книгой, с которой должен начать всякий, приступающий к изучению истории искусства, является неустаревающий сборник лекций Бориса Робертовича Виппера (1888–1967). По крайней мере, в университете мы начинали именно с него. Сборник переиздавался много раз; у меня, например, есть следующее издание:

*Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985.

Рядом с этим сборником на полке начинающего должны стоять труды Генриха Вёльфлина (1864–1945), отлично тренирующие умение видеть и чувствовать произведения, в том числе и архитектурные. Пожалуй, наи-

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

более подходящей в нашем случае явится работа зрелого периода, впервые изданная в 1915 г.:

*Вельфлин Генрих.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: ООО «Издательство В. Шевчук», 2009.

В нашей стране не раз создавались популярные книги, объясняющие, в чем состоит прелесть искусства строить. Разбирая отдельные сооружения, это делал Давид Ефимович Аркин (1899–1957):

*Аркин Д.Е.* Образы архитектуры. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2013 (впервые: 1941).

В более позднее время к этой же теме обращались Алексей Эльбрусевич Гутнов (1937–1986) и Вячеслав Леонидович Глазычев (1940–2012):

*Гутнов А.Э.* Мир архитектуры: язык архитектуры. М.: Молодая гвардия, 1985 (Сер. «Эврика»);

*Глазычев В.Л.* Архитектура. Энциклопедия. М.: Дизайн. Информация. Картография (ДИК); Астрель; АСТ, 2002.

За рубежом одной из самых значительных книг, сыгравших большую роль в умножении числа почитателей этого искусства, стала работа Джо Понти (1891–1979) «Любите архитектуру»:

*Ponti Gio.* Amate l'architettura, l'architettura è un cristallo. Milano: Rizzoli, 1957.

К сожалению, на русский язык книга полностью не переведена, но главные положения и яркие афоризмы из нее можно найти в этом издании:

Мастера архитектуры об архитектуре. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / под общ. ред. А.В. Иконникова. М.: Искусство, 1972.

## КЛАССИЧЕСКИЕ ТРУДЫ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Кажется, солидные труды, охватывающие всю историю зодчества, постепенно отходят в прошлое. Материала слишком много, и предпочтительней издавать отдельные монографии по странам и эпохам. Зато до сих пор пользуются спросом универсальные книги, написанные еще в XIX веке. Например, нестареющие тома Огюста Шуази (1841–1909):

*Choisy Auguste.* Histoire de l'architecture. 2 vols. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

На русский язык этот труд впервые перевели еще до революции:

*Шуази Огюст.* История архитектуры. М.: Издание гр. П.С. Уваровой, 1906.

Переиздавался он и во времена расцвета Академии архитектуры СССР, имевшей свое высококлассное издательство:

*Шуази Огюст.* История архитектуры: в 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937.

Не забывают его и сейчас, регулярно воспроизводя в качестве популярного издания, например:

*Шуази Огюст.* Всеобщая история архитектуры / пер. с фр. Н.С. Курдюкова, Е.Г. Денисовой. М.: ЭКСМО, 2008.

Секрет «вечной жизни» данного автора состоит в том, что Шуази, будучи инженером, рассматривал историю архитектуры преимущественно с точки зрения строительных технологий, то есть материи вполне объективной, поэтому очень многое в его книгах остается актуальным и в наши дни. То же можно сказать и о трудах выдающегося французского реставратора Эжена Эммануэля Виолле-ле-Дюка (1814–1879). И сегодня находят применение великолепные рисунки, подготовленные для его знаменитого издания 10-томного толкового словаря французской архитектуры XI–XVI веков:

*Viollet-le-Duc Eugène.* Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. 10 vols. Paris: Bance-Morel, 1854–1868.

Электронная версия этого словаря на французском языке доступна по ссылке: [http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire\\_raisonn%C3%A9\\_de\\_l%27architecture\\_fran%C3%A7aise\\_du\\_XIe\\_a\\_u\\_XVIe\\_si%C3%A8cle](http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%27architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_a_u_XVIe_si%C3%A8cle) (последнее обращение 20 июня 2014).

Академия архитектуры СССР познакомила с ним советского читателя, выпустив книгу:

*Виолле-ле-Дюк Э.* Беседы об архитектуре: в 2 т. / пер. с фр. А.А. Сапожниковой; под ред. А.Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937–1938.

Переиздают знаменитого француза и в наши дни:

*Виолле-ле-Дюк Э.* Энциклопедия готической архитектуры. М.: ЭКСМО; Наше слово, 2012.

В 1930-е гг. в нашей стране было выпущено много прекрасно оформленных классических трудов по истории зодчества, среди которых важно назвать следующие:

*Бринкман А.Э.* Площадь и монумент как проблема художественной формы. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935;

*Брунов Н.И.* Очерки по истории архитектуры. М.; Л.: Academia, 1935.

В позднесоветские годы было создано капитальное многотомное издание, известное как «ВИА»:

Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / под общ. ред. Н.В. Баранова. М.: Издательство литературы по строительству, 1966–1977.

## АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ. СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

(Впрочем, если честно, пользоваться им довольно трудно и скучно, хотя, конечно, оно содержит много важной информации.)

Тем, кого не пугает перспектива читать по-английски, можно посоветовать недавно вышедшую книгу американского историка архитектуры Лиланда Рота. Автор придерживается иной, чем принята у нас, периодизации; например, классицистические в нашем представлении постройки растворяются у него в барочной «суперэпохе»:

*Roth Leland M. Understanding Architecture: Its Elements, History, And Meaning. 2nd ed. Boulder, CO: Westview Press, 2007.*

## РАБОТЫ ПО ОБЩЕЙ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Общая теория архитектуры существует, и библиография здесь весьма обширна. Часто это работы, где искусство строить рассматривается сквозь призму настоящей философии. Попробовать себя в нелегком труде освоения получившегося интеллектуального продукта я советовал бы на отечественном материале. Прежде всего, стоит обратиться к трудам выдающегося теоретика Александра Георгиевича Габричевского (1891–1968), написанным еще до Великой Отечественной войны. Изданы же они были недавно, небольшим тиражом, в Киеве, в серии «Библиотека журнала “Самватас”», а также в Москве, в издательстве «Аграф»:

*Габричевский А.Г. Теория и история архитектуры. Избранные сочинения / под ред. А.А. Пучкова. Киев: Самватас, 1993;*

*Габричевский А.Г. Морфология искусства / сост., введ., примеч. и коммент. Ф.О. Стукалова-Погодина. М.: Аграф, 2002.*

Чрезвычайно популярный и пользующийся сегодня непререкаемым авторитетом критик Григорий Ревзин является и одним из самых глубоких и серьезных историков и теоретиков архитектуры. Книги его, несмотря на сложность затрагиваемых тем, всегда написаны простым, понятным языком и никогда не бывают скучны. Очень советую прочитать эту:

*Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. М.: ОГИ, 2002.*

Тем, кто не боится более сложных текстов и толстых томов, стоит порекомендовать капитальный труд Стефана Ванеяна, искусствоведа, священника и, безусловно, глубокого мыслителя:

*Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010.*

## ТРУДЫ АВТОРИТЕТОВ ПРОШЛОГО

Никакая библиография не может быть полной, если не упомянуть тех, кто писал свои книги много веков назад. Во многом благодаря им мы сегодня так легко ориентируемся в истории архитектуры. Чтобы показать читателям, как давно они известны, я привожу данные об их первых изданиях. К счастью, большинство текстов уже переведены на русский язык.

*Марк Витрувий Поллион (ок. 70–20 до н.э.)*

Первым из дошедших до нас трактатов о зодчестве стал труд Витрувия, римского архитектора и военного инженера времен Юлия Цезаря и императора Августа. Его «Десять книг об архитектуре» («*De architectura libri decem*») были популярны еще в Средние века, а со времен Ренессанса стали для зодчих наиболее авторитетным учебником и справочником. Первое печатное издание появилось в Италии в конце XV века:

*Marcus Vitruvius Pollio. De architectura. Rome: Joannes Sulpitius, 1486.*

На русском языке трактат можно было прочитать уже в 1789 г., а первое академическое издание появилось в 1936 г.:

*Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре / пер. Ф.А. Петровского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936 (Сер. «Классики теории архитектуры»).*

Эпоха Возрождения породила целую библиотеку архитектурных трактатов. Наиболее значительные из них изданы и в нашей стране.

*Леон Баттиста Альберти (1404–1472)*

*Alberti Leon Battista. De re aedificatoria. Florence: Niccolò di Lorenzo, 1485.*

*Альберти Леон Баттиста. Десять книг о зодчестве: в 2 т. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935–1937.*

*Филарете (Антонио Аверлино) (ок. 1400 — ок. 1469)*

*Filarete (Antonio di Pietro Averlino). Libro architetonico. Trattato di architettura. c. 1465.*

Трактат был окончен в начале 1460-х гг. и до конца XIX века сохранялся только как манускрипт (см., например: *Codex Magliabechiano*, 1465, Национальная библиотека во Флоренции).

*Филарете (Антонио Аверлино). Трактат об архитектуре / пер. и примеч. В. Глазычева. М.: Русский университет, 1999.*

*Себастьяно Серлио (1475–1554)*

*Serlio Sebastiano. Regole generali di architettura. Venice: Francesco Marcolini da Forli, 1537, 1540; Paris: Jean Barbé, 1545, 1547; Lyon: Jean de Tournes, 1551; Frankfurt am Main: André Wechel & Jacopo Strada, 1575.* История издания сочинений С. Серлио нуждается в пояснении. Его «Общие правила архитектуры» состоят из девяти книг. Первыми в Венеции были изданы книги IV (1537) и III (1540), а остальные издавались позже и в других городах: книги I и II вышли в 1545 г. в Париже, в издательстве Жана Барбе; книга V — в 1547 г. тоже в Париже, у того же издателя. В 1551 г. в Лионе вышла книга «Extraordinario», то есть внепорядковая, посвященная оформлению порталов; книга VII — во Франкфуртена-Майне в 1575 г., уже после смерти автора; книги VI и VIII (эта последняя — «Castramentatio» — посвящена изучению структуры римского военного лагеря) до недавнего времени были известны только в списках. В наши дни их тексты опубликованы на английском языке в следующем издании:

*Serlio Sebastiano. On Architecture. Vol. 2 / transl., introd. and comment. V. Hart, P. Hicks. New Haven; London: Yale University Press, 2001. P. 617–620, 626–629.*

Кажется, русского издания трудов Серлио не было, но не упомянуть их здесь нельзя.

*Джакомо Бароцци да Виньола (1507–1573)*

*Vignola M. Jacomo Barrozio da. Regola delli cinque ordini d'architettura di. Rome, 1562.*

*Виньола Д.Б. да. Правило пяти ордеров архитектуры / пер. А.Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1939.*

*Андреа Палладио (1508–1580)*

*Palladio Andrea. Quattro libri dell'architettura. Venetia: D. de' Franceschi, 1570.*

*Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И.В. Жолтовского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.*

Следует отметить, что русское издание этого труда замечательно оформлено и являет собой своего рода шедевр книжного дела. Немалую роль в этом сыграло то, что редактором и переводчиком был сам Иван Владиславович Жолтовский (1867–1959) — главный отечественный палладианец, один из ведущих советских архитекторов.

*Ганс Блюм (ок. 1520 – ок. 1560)*

*Blum Hans. V Columnae: Das ist Beschreibung und Gebrauch der V. Säulen... Zürich: Wolf, 1596.*

*Блюм Г. V Columnae, или Описание и применение пяти ордеров / пер. с нем. А.И. Венедиктова и А.Л. Саккетти; вступ. ст. А.И. Венедиктова; под общ. ред. А.Г. Габричевского. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.*

## ПО ХОДУ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Читателю пригодятся и другие издания, которыми я пользовался, работая над этой книгой.

По сей день студенты архитектурных вузов изучают логику ордерных построений (а в профессиональном варианте она гораздо сложнее и обширнее, чем показано в данной книге) по классическому учебнику И.Б. Михаловского (1864–1939):

*Михаловский И.Б. Теория классических архитектурных форм. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937.*

Есть и современные издания этого учебника, более доступные читателю, чем книга 1937 г.:

*Михаловский И.Б. Теория классических архитектурных форм. М.: Архитектура-С, 2006.*

В книге уже отмечалось, что фасад крестьянской избы как космологическую модель интерпретировал советский историк академик Борис Александрович Рыбаков (1908–2001):

*Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981;*

*Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М.: Наука, 1987.*

Структуры готического собора и схоластического трактата попробовал сопоставить выдающийся искусствовед, один из «отцов» иконологического метода Эрвин Панофский (1892–1968). Сегодня основные работы этого ученого можно прочесть на русском языке, и трудно представить, что еще несколько десятилетий назад мало кто из советских искусствоведов знал об их существовании.

*Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-Классика, 2004.*

Стоит ознакомиться и с другими работами этого автора:

*Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука-Классика, 2009.*

Тем, кого, как и меня, увлекла выдающаяся личность аббата Сугерия, рекомендую прочитать статью:

*Панофский Э.* Аббат Сюжер и Аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре Средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. С. 79–118.

Много интересного материала о культуре Средних веков и Ренессанса, в том числе ярких цитат и красивых иллюстраций, можно найти в переизданных у нас сборниках под редакцией выдающегося ученого и писателя Умберто Эко:

История красоты / под ред. У. Эко. М.: Слово/Slovo, 2005; 2-е изд., 2006;

История уродства / под ред. У. Эко. М.: Слово/Slovo, 2007;

История иллюзий. Легендарные места, земли и страны / под ред. У. Эко. М.: Слово/Slovo, 2014.

К сожалению, до сих пор не переведена на русский язык небольшая, но принципиально важная книга Рудольфа Виттковера «Архитектурные принципы в Век гуманизма». Именно в ней наиболее ясно показаны связь эстетики Возрождения с учениями Платона и Пифагора и новый взгляд на христианское учение:

*Wittkower R.* Architectural Principles in the Age of Humanism. New York; London: W.W. Norton & Company, Inc., 1971.

Разумеется, главным текстом для книги о Храме является Библия. Любое издание. Тем, кто хотел бы подробнее ознакомиться с историей Священного города и Святой земли, стоит прочитать труд британского религиоведа, в прошлом католической монахини, Карен Армстронг:

*Армстронг К.* Иерусалим. Один город, три религии. М.: Альпина нон-фикшн, 2011.

Также общие представления о мире сакрального можно получить, ознакомившись с серией книг знаменитого румынского ученого и популяризатора науки Мирча Элиаде. Вот, например, одна из них:

*Элиаде М.* Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.

Вообще, на эту тему трудно привести сколько-нибудь систематизированную библиографию. То, как образ Иерусалима был перенесен на русскую землю, много лет изучает Андрей Леонидович Баталов:

*Баталов А.Л., Вятчанина Т.Н.* Роль и значение иерусалимского образа в русской архитектуре XVI–XVII вв. // Архитектурное наследство. Вып. 36. М.: НИИТАГ, 1988. С. 26–28;

*Баталов А.Л., Беляев Л.А.* Сакральное пространство средневековой Москвы. М.: ООО «Феория»; Дизайн. Информация. Картография (ДИК), 2010.

Серьезные ученые не только пишут сами. Важной сферой деятельности научных авторитетов является составление и редактирование сбор-

ников статей, посвященных той или иной теме. Такие сборники могут двигать вперед науку ничуть не в меньшей степени, чем капитальный труд одного человека. Известный византинолог Алексей Михайлович Лидов уже много лет работает над изданием чрезвычайно ценных коллективных трудов. В рамках обозначенной темы я очень советую ознакомиться со сборником «Новые Иерусалимы»:

Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2009.

Тот, кто возьмет в руки это издание, сразу увидит, что в своей книге я опирался как минимум на данные, приведенные в следующих статьях сборника:

*Захнер Кристиан.* Иерусалим в Латерано. Перенесение сакрального пространства в Риме V века. С. 122–130;

*Чхартишвили Мария.* Мцхета как Новый Иерусалим: иеротопия «Жития св. Нино». С. 131–140;

*Беляев Л.А.* Иерусалим видимый и невидимый: о типологии визуальных отражений Святой земли в древнерусской культуре. С. 202–208;

*Зеленская Г.М.* Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия. С. 745–771;

*Щедрина К.А.* Саввино-Сторожевский «Иерусалим». С. 804–828.

Шариф Мухаммадович Шукуров, один из самых глубоких исследователей-гуманитариев нашего времени, инициировал выпуск целой серии книг, посвященных проблеме храма как культурного феномена. Во-первых, это труд самого Ш.М. Шукурова:

*Шукуров Ш.М.* Образ храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

Кроме того, следует иметь в виду два сборника статей под одним названием:

Храм земной и небесный / сост., автор предисл. Ш.М. Шукуров. Вып. 1. М.: Прогресс-Традиция, 2004;

Храм земной и небесный / сост., автор предисл. Ш.М. Шукуров. Вып. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2009.

В первом из сборников для работы над этой книгой я использовал следующие статьи:

*Кияченко Н.В.* Актиния и лотос. Протохрам синтоизма и буддийский храмовый комплекс. С. 87–200;

*Ванеян С.С.* Храм и Грааль в западном Средневековье. С. 201–310;

*Турчин В.* Храмовое сознание в ситуации риска. Массонская традиция XVIII–XX вв. С. 381–462.

Во втором сборнике мое внимание привлекли следующие работы:

*Дрейер Л.М.* Иерусалимский храм в реальности и видении. С. 1–60;

*Григорьева Т.П.* Японский храм: видимый и невидимый. С. 163–200;

*Самозванцев А.М.* Светила и космос в обрядовой практике индуизма. С. 387–434;

*Тюлина Е.В.* Храм в строительных главах «Гаруда-пураны». С. 435–468.

Нетрудно заметить, что данный сборник помог мне в написании не только главы о Храме, но и об иных языках архитектуры, ведь Шариф Мухаммадович Шукуров — один из ведущих специалистов в нашей стране по проблемам искусства ислама. Тем же, кто предпочел бы начать знакомство с этой темой с более популярных книг, стоит обратиться к работе швейцарского исследователя Титуса Буркхардта:

*Буркхардт Титус.* Искусство ислама. Язык и значение / пер. с англ. Н.П. Локман. Таганрог: Ирби, 2009.

Про архитектуру Античности можно немало узнать из работ отечественного ученого Юрия Дмитриевича Колпинского (1909–1976):

*Колпинский Ю.Д., Бритова Н.Н.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М.: Искусство, 1970;

*Колпинский Ю.Д.* Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М.: Изобразительное искусство, 1977.

Правда, Колпинский рассматривал эллинизм как отдельную эпоху, поэтому в вышеуказанные книги этот период не вошел.

На русском издано несколько великолепных альбомов (увы, очень дорогих), составленных под редакцией Ральфа Томана и выпущенных немецким издательством Könemann. Их отличительные особенности — великолепные иллюстрации и высокопрофессиональные, но при этом просто изложенные тексты, рассказывающие как об основных понятиях и историческом контексте, так и о тонких различиях в образах памятников каждой эпохи. Я привожу здесь только те издания, в которых главное внимание уделяется именно архитектуре. По существу, они «перекрывают» огромный период — от Средних веков до XIX века включительно:

Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись / ред.-сост. Р. Томан. Köln: Könemann, 2001;

Классицизм и романтизм. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунки / ред.-сост. Р. Томан. Köln: Könemann, 2001;

Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / ред.-сост. Р. Томан. Köln: Könemann, 2004;

Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / ред.-сост. Р. Томан. Köln: Könemann, 2006.

Библиотека книг по готике недавно пополнилась еще одним значительным трудом:

*Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков. М.: Изд. дом ВШЭ, 2014.

В России также есть очень серьезные ученые, занимающиеся проблемами того или иного стиля в искусстве. Одна из последних работ по архитектуре итальянского Ренессанса принадлежит Владимиру Григорьевичу Лисовскому:

*Лисовский В.Г.* Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб.: Азбука-Классика, 2007.

(Правда, по своей композиции эта работа несколько напоминает туристический путеводитель.)

Маньеризмом и барокко (в том числе их философской составляющей) занимается Марина Ильинична Свидерская, являющаяся автором ряда монографий:

*Свидерская М.И.* Искусство Италии XVII века: основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999;

*Свидерская М.И.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков: в 2 кн.: учеб. пособие. М.: ГАЛАРТ, 2010.

Кроме того, у М.И. Свидерской есть собственный — персональный — сайт:

<http://sviderskaya.philos.msu.ru/index.php?id=467>

Известный петербургский историк искусства Сергей Михайлович Даниэль посвятил архитектуре несколько важных глав в своем труде об эстетике классицизма:

*Даниэль С.М.* Европейский классицизм. СПб.: Азбука-Классика, 2003.

В XIX веке более всего нам интересна отечественная архитектура; книгами о ней мы и ограничимся. Долгое время на зодчество данного периода было принято смотреть свысока, и требовалось определенное мужество, чтобы начать серьезно заниматься этими памятниками. Такое мужество прежде всего проявили женщины — Евгения Ивановна Кириченко и Елена Андреевна Борисова:

*Борисова Е.А.* Русская архитектура второй половины XIX в. М.: Наука, 1979;

*Борисова Е.А.* Русская архитектура в эпоху романтизма. СПб.: Государственный институт искусствознания, 1997;

*Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1982.

Тем, кто заинтересуется архитектурой модерна, важна, разумеется, классическая (можно сказать, «первопроходческая») работа Дмитрия Владимировича Сарабьянова (1923–2013):

*Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989.

**АНАТОМИЯ АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ, ФОРМЕ И СМЫСЛЕ**

Но, кроме нее, я посоветовал бы еще и специальные труды, посвященные именно архитектуре:

*Кириллов В.В.* Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М.: МГУ, 1979;

*Горюнов В.С., Тубли М.П.* Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб.: Стройиздат (С.-Петербургское отд-ние), 1992;

*Нащокина М.В.* Архитекторы московского модерна. М.: Жираф, 1998. К работам по истории модерна как направления в архитектуре можно отнести и книгу Григория Исааковича Ревзина:

*Ревзин Г.И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М.: Архив архитектуры Общества историков архитектуры при Союзе архитекторов России, 1992 (издано на средства М.А. Аркадьева).

Пожалуй, история архитектуры конца XIX — большей части XX века наиболее внятно изложена английским исследователем Кевином Фремптоном. Его книга переведена на русский язык:

*Фремpton К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / пер. с англ. Е.А. Дубченко; под ред. В.Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1990.

Замечательный взгляд изнутри на события, происходившие в архитектуре в первой половине XX века, вы получите, если прочтаете книгу Зигфрида Гидиона (1888–1968), генерального секретаря Международного конгресса современной архитектуры — International Congresses of Modern Architecture (CIAM):

*Гидион З.* Пространство, время, архитектура / сокр. пер. с нем. М.В. Леоненко, И.Л. Черня. 3-е изд. М.: Стройиздат, 1984.

Конечно, есть много хороших книг по истории советской архитектуры — как об эпохе в целом, так и об отдельных архитекторах этого времени. Нет возможности сколько-нибудь полно представить их здесь. Однако нельзя не упомянуть таких серьезных исследователей, как один из первооткрывателей русского авангарда в качестве объекта научного изучения Анатолий Анатольевич Стригалёв (1924–2015) и Селим Омарович Хан-Магомедов (1928–2011), который оставил нам множество научных монографий, посвященных и общим вопросам отечественного зодчества, и ярким личностям, его создавшим.

Что касается постмодернизма, то, прежде всего, следует прочитать книгу Чарлза Дженкса:

*Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985.

О сегодняшней же ситуации, думаю, хорошая обобщающая книга еще не написана. Нужно следить за журналами и Интернетом.

Наконец, еще одна рекомендация. В своей книге я постарался рассказать не только об архитектуре, но и о нескольких историках искусства, чьи теории серьезно помогают нам понять смысл ее образов, — о Вёльфлине, Панофском, Витковере и Зедльмайре. Разумеется, искусствоведение как науку прославили и другие выдающиеся ученые, в том числе Дмитрий Айналов (1862–1939), Якоб Буркхардт (1818–1897), Франц Викхоф (1853–1909), Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768), Эрнст Гомбрих (1909–2001), Андре Грабар (1896–1990), Макс Дворжак (1874–1921), Фриц Заксль (1890–1948), Рихард Краутхаймер (1897–1994), Эмиль Маль (1862–1954), Николаус Певзнер (1902–1983), Алоиз Ригль (1858–1905), Йозеф Стшиговский (1862–1941), Андре Шастель (1912–1990), Юлиус фон Шлоссер (1866–1938), Август фон Шмарзов (1850–1936) и многие другие, известные как широкому кругу гуманитариев, так и узким специалистам в тех или иных областях зодчества. Понятно, что подробный рассказ о них невозможен на этих страницах. Однако для тех, кому это необходимо, есть достаточно простой выход. На русском языке издан впечатляющий всеохватностью труд французского искусствоведа, куратора музея Лувр в 1951–1965 гг. Жермена Базена (1901–1990). Кажется, в нем не упущено ни одно сколько-нибудь значащее имя, ни одна хоть как-то заметная научная школа и ни одна более или менее важная теоретическая позиция:

*Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней / пер. с фр. К.А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц.Г. Арзаканяна. М.: Прогресс-Культура, 1995.*

## Об авторе

Сергей Юрьевич Кавтарадзе — искусствовед, член Союза архитекторов России. В 1982 г. окончил отделение истории искусств исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; работал в Центральном научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры (ныне Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук — НИИТИАГ РААСН).

После кризиса 1990-х гг. занимался искусствоведческой деятельностью, не связанной с архитектурой, был редактором журнала «Творчество». Параллельно с научной работой выступал как художественный критик. Круг современных научных интересов — история зодчества и влияние онтологических моделей соответствующих эпох на формирование стилей.

В рамках проекта Правительства Москвы «Выход в город», а также для Школы коллекционера и эксперта при Центре современного искусства «Винзавод» разработал и прочитал курс лекций, целью которых является обучение «чтению» и пониманию архитектуры как одного из видов искусства.

Автор научных и критических статей и книг:

*Tarkhanov A., Kavtaradze S. Stalinist Architecture. London: Laurence King Publishing Ltd.; New York: Rizzoli; München: Klinkhardt und Biermann, 1992* (книга вышла одновременно в Англии, США и Германии, на английском и немецком языках);

*Кавтарадзе С. Хронотоп культуры сталинизма // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 11. С. 3–7; № 12. С. 4–8;*

*Kavtaradze Sergeij. Le «chronotope» de la culture stalinienne // Communications. 1992. Vol. 55. P. 135–156* (сборник «Communications» основан в 1961 г. Жоржем Фридманом, Роланом Бартом и Эдгаром Мореном);

*Кавтарадзе С. Идеальный город // Художественный журнал. 1994. № 5. С. 11–13;*

*Кавтарадзе С., Чепкунова И. К 70-летию Московского метрополитена. Москва: Арсений Мещеряков, 2005* (тематический выпуск журнала «World Art Museum». 2005. № 14);

*Кавтарадзе С.* Онтологическое позиционирование. К вопросу о внеположенных архитектуре стилеобразующих факторах // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Сборник по итогам конференции, проведенной 6–10 апреля 2015 г. Московским архитектурным институтом (государственная академия). Готовится к изданию.

**Kavtaradze, S.**

The Anatomy of Architecture: Seven Books on Logic, Form and Meaning [Text] / S. Kavtaradze; National Research University Higher School of Economics. — Moscow: HSE Publishing House, 2016. — 2nd ed. — 472 p. — (Cultural Studies). — 1000 copies. — ISBN 978-5-7598-1372-9 (hardcover).

The book by art historian Sergey Kavtaradze aims at explaining to the reader as simply as possible what architecture is as an art. The author reveals how the mechanisms of perception of an architectural structure work and why one enjoys it aesthetically. By popularizing the history of European styles and the logic of their development the book teaches how to see and analyze on your own the plastic qualities of architectural form and countless layers of meanings the architect intended to convey.

The book addresses a wide audience interested in architecture and the history of art.

*Научное издание*

Серия «Исследования культуры»

СЕРГЕЙ КАВТАРАДЗЕ

АНАТОМИЯ  
АРХИТЕКТУРЫ.  
СЕМЬ КНИГ О ЛОГИКЕ,  
ФОРМЕ И СМЫСЛЕ

Второе издание

*Главный редактор*  
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

*Заведующая книжной редакцией*  
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

*Редактор*  
ТАТЬЯНА СОКОЛОВА

*Художник*  
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

*Верстка*  
СВЕТЛАНА РОДИОНОВА

*Корректор*  
ОЛЬГА РОСТКОВСКАЯ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ «ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»  
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20  
Тел./факс: (495) 611-15-52

Подписано в печать 16.02.2016

Формат 70×100/16

Гарнитура Minion Pro.

Усл. печ. л. 38,4. Уч.-изд. л. 26,9

Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Изд. № 2023. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Первая  
Образцовая типография»  
Филиал «Чеховский Печатный Двор»  
142300, Московская обл., г. Чехов,  
ул. Полиграфистов, д. 1  
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,  
тел.: 8 (495) 988-63-76,  
тел./факс: 8 (496) 726-54-10