

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств

А. С. Мухин

АРХИТЕКТУРА И АРХЕТИП



Санкт-Петербург
Издательство СПбГУКИ
2013

УДК 008
ББК 71.0
М92

Монография издается по решению
Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского
государственного университета культуры и искусств

Рецензенты:

Н. Н. Суворов, доктор философских наук, профессор кафедры теории
и истории культуры Санкт-Петербургского государственного
университета культуры и искусств, член Союза художников России,
А. М. Алексеев-Апраксин, доктор культурологии,
старший преподаватель кафедры культурологии
Санкт-Петербургского государственного университета

Мухин, Андрей Сергеевич

М92 Архитектура и архетип : моногр. / А. С. Мухин; М-во культу-
ры РФ, С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. – Санкт-
Петербург : Изд-во СПбГУКИ, 2013. – 308 с.

ISBN 978-5-94708-189-3

В монографии отражены исследования в области семиотики архитектуры. Автор рассматривает процессы, в которых фундаментальную роль в становлении многообразного богатства символических категорий играют архетипы коллективного бессознательного. На материале древних и средневековых культур и цивилизаций, различных исторических эпох показаны возможные пути интерпретации скрытых семантических кодов, спрятанных в глубинах образной системы зодчества и близких ему искусств.

УДК 008
ББК 71.0

ISBN 978-5-94708-189-3

© Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств», 2013

Я соотносил зубчатую и квадратную архитектуру соборов с хитроумными смыслами, запрятыми в четырехсложных формулах «Сумм».

Умберто Эко
«Заметки на полях „Имени розы“».

Автор приносит слова самой искренней признательности за многие полезные советы доктору философских наук, профессору СПбГУ Е. Г. Соколову, благодарит своих рецензентов доктора философских наук, профессора СПбГУКИ Н. Н. Суворова и доктора культурологии А. М. Алексева-Апраксина за высказанные замечания и пожелания. Считаю долгом выразить благодарность реставратору из Маурицхёйса О. Я. Карувицу, подпитывающему в нас исследовательский интерес своими увлекательными беседами и консультациями, а также господину Р. Штайфенбергу за его голландское радушие и гостеприимство. Книга не увидела бы свет без организационной поддержки доктора философских наук, профессора А. Ю. Русакова, кандидата исторических наук, доцента Е. Н. Мастеницы, кандидата искусствоведения, доцента Г. Н. Габриэль, без информационной помощи, которую мне любезно оказали директор издательства СПбГУКИ С. А. Владимирова и редактор издательства М. Е. Лисовская. Неоценимый вклад был сделан в наш труд кандидатом культурологии, доцентом И. А. Куклиновой, за что мы говорим ей особое спасибо.

Введение

Архитектура в своем многотысячелетнем развитии сформировала не только феноменологическое поле человеческой жизнедеятельности, но и парадигму пространства вместе с его рецепциями, что обусловило универсальный набор признаков для зодчества разных исторических эпох и культур, несмотря на типологические, конструктивные и художественные различия. Любой архитектурный объект трехмерен и материален, на него воздействуют силы природы, диктуя условия, в которых (и только в которых) может быть осуществлен замысел по решению конструктивных или декоративных задач. Если по формальному составу архитектура полностью зависит от законов природы, как от своей причины, то по семантическому содержанию – от нашей способности суждений, или, даже, от нашей способности не выносить никаких суждений, но многое улавливать интуитивно, чувствуя смысл больше, нежели понимая его. Огромное множество материальных предметов (а среди них – зданий и сооружений) одновременно существует и как тела физического мира, и как образы-символы метафизического эмпирея.

Метафизика архитектуры кроется в ее способности быть информационным накопителем, аккумулирующим сведения, на первый взгляд, не связанные с утилитарным назначением тех или иных построек. Эта информация передается набором сигналов, символов. Символизм архитектуры, кажется, является хорошо известным фактом истории культуры. Зачастую, правда, его понимают как простой арсенал атрибутов и эмблем, аллегорических репрезентантов реальности¹. Однако такой символизм не затрагивает глубинных, базовых, архаико-первозданных семиотических конструкторов человечества, и является, скорее, «плакатной» риторикой, мало отличаясь от знаков визуальной коммуникации – дорожно-го движения или магазинной вывески². В поле нашего исследования, ход которого представлен в настоящей работе, вовлечена более глубокая семиотическая данность, залегающая на уровне архетипов коллективного бессознательного. Архетип мы понимаем согласно учению К. Г. Юнга,

¹ Подобно тому, как высота первых американских небоскребов символизировала коммерческую успешность и буржуазный престиж их владельцев. См.: *Иконников А. В.* Архитектура США: Архитектура в системе буржуазной культуры. М.: Искусство, 1979. С. 28.

² Таким же символизмом обладает избыточное и помпезное богатство американских кинодворцов 1920-х годов. О последних см.: *Иконников А. В.* Указ. соч. С. 78–80.

как один из терминов аналитической психологии и теоретических трудов швейцарского ученого в области философии культуры. На наш взгляд, было бы заманчиво применить положения об архетипах к изучению семиотического багажа зодчества. Методологически стало бы возможным объединить целый спектр аналитических действий, наблюдая и предмет нашего исследования (архетип в семиотическом поле архитектуры), и его объект (памятники архитектуры, как носители семиотических шифров) с оптических позиций философии, культурологии, искусствоведения, сравнительного религиоведения и мифологии.

Несколько опережая написанное в дальнейшем на страницах нашей монографии, скажем, что все помыслы (и собственные, и читательские), мы, так или иначе, вовлечем в поле притяжения трех феноменов – *архетипа* (понимаемого по-юнггиански), *институций культурного сознания* (о которых особо скажем в первой главе настоящей книги) и *архитектуры* (в ее историческом развитии). Предварительно намекнуть на связь этих трех историко-культурных и культурно-психологических явлений постараемся посредством следующего рассуждения. Архитектура выражает смысловые и ценностные установления человечества, оформленные посредством ритуальных действий (и в таком виде понимаемые как институции культурного сознания), через архаические первичные образы коллективного бессознательного, через архетип. Архетип, в таком случае, становится единицей социально-культурной информации, скрытой в толще врожденной (запрограммированной) памяти (бессознательной части психики), характеризую человека как сумму таковой информации, которая может при этом овеществляться в объектах материальной культуры, в том числе и зодчества. Инстинктивные импульсы (архетипы) неосознанно оформляются, например, в образы богов или героев. На следующем этапе осуществляется «детальное знакомство» с этими «персонами», закрепляемое в мифах, легендах, обрядах, богослужениях. Ритуалы обретают силу закона, и в совокупности сложного комплексного сопровождения из компонентов духовной и материальной культуры становятся выше упомянутыми институциями культурного сознания. Проявление этих институций возможно в архитектуре, в ее произведениях и в ее процессах (действиях, операциях). При этом проявление институций культурного сознания в памятниках зодчества способно обнажить архетипы, их общую ткань и их конкретизацию в культуре того или иного этноса, той или иной цивилизации. На всех стадиях сосуществования архетипов, институций культурного сознания и архитектуры наблюдается устойчивость информационного потока, способного транслировать архаичные образы не только между разными народами или социальными группами на большие расстояния, но и сквозь века, в течение очень долгого времени.

Все только что сказанное приобретает, как мы надеемся, несомненную актуальность в наш век цифровых технологий по генерации, трансформации и хранению информации. Архитектура, рассматриваемая как архетипическое проявление культурных установлений человечества, может пониматься как одна из форм трансляции информации. Последнее приобретает значимость для науки, которая, возможно, обогатится новыми (как нам кажется) данными в деле изучения информационного обмена на различных этапах межкультурного взаимодействия посредством традиционных (нецифровых) и архаических по генезису (дописьменных) способов хранения знаний. Ко всему прочему, позволим предположить, что в лоне гуманитарных дисциплин уже давно назрела потребность комплексного изучения строительного искусства вне доминирования историко-искусствоведческой парадигмы.

Несмотря на то, что в эпиграфе речь идет о культовой архитектуре, наша книга посвящена не ей. Не сказать, что мы совсем не уделили ей внимание: некоторое время читатель будет занят вопросами храмового зодчества, вернее, его семиотики. Нас, прежде всего, интересуют различные по функциональному назначению объекты архитектуры, потенциально (априори) обладающие возможностью нести сакральные (религиозно-культовые в том числе) смыслы и опирающиеся на фундамент гораздо более глубоко залегающий, чем основание какой бы то ни было из ныне существующих систем верований. Эта опора древнее самой архитектуры, как совокупности усилий по рациональной организации пространства повседневного опыта и материализации результатов этих стараний. Она появилась в глубинах доисторического прошлого человечества и ныне покоится в бездне его коллективного бессознательного. Архетипы, философско-культурологическую теорию которых развивал уже упомянутый К. Г. Юнг, по нашему убеждению, могут фундировать не только сюжетное наполнение бесчисленных сказок, легенд и даже авторских произведений литературы, живописи или иных изящных искусств, но и символику зодчества (порой далекого от какого-то бы ни было изящества), определяя характер его конструктивных форм и структуру их эмблематического содержания.

Цель нашей книги – показать архитектуру как архетипическое проявление институций культурного сознания. Этой целью определены и задачи, которые совокупно можно свести к трем. 1) Выявить связь между архетипом и институциями культурного сознания. 2) Показать на конкретных примерах архетип как базовый элемент семиотики архитектуры. 3) Продемонстрировать, как институции культурного сознания архетипически проявляются в тех сферах, которые определяют фарватер духовного дрейфа человечества. На пути нашего исследования мы привлечем сведения как из живописи, так и из мифологии, фольклора и литературы. Не ставя перед собой задачу написать семиотическую историю архитек-

туры, мы тем не менее, будем постоянно обращаться к примерам из истории зодчества. Особенно вдумчивому и строгому читателю автор хотел бы сказать о том, что плод его трудов был рожден не только фантазией или способностью к спекулятивным выводам, но, ко всему прочему, изучением натурального материала. Нам удалось воочию увидеть многие шедевры «знатнейших художеств» в музеях, городах и в безлюдных пустошах на трех континентах. В ряде случаев определенная свобода в прокладке маршрутов, отсутствие стесненности во времени, позволяли знакомиться с произведениями архитектуры, как говорится, с рулеткой и карандашом в руках. Этим мы питаем надежду, что не все наши выводы читатель отметет как не заслуживающие снисхождения, или попросту, ошибочные. Подобно многим дорогам, наш путь тоже имел перекрестки, параллельные направления, второстепенные участки, объезды и тупики, и надо признаться, далеко не всегда мы смогли избежать искушения свернуть от намеченной стези, порой с единственной целью – удовлетворить свое любопытство, пытаясь узнать, а что же там за поворотом. Если моя книга станет для читателя извилистой тропой или гипподамовой сеткой улиц, то пусть за это он благосклонно меня извинит.

Глава I

Архетип как семиотическая модель

Вариативность культурных форм, различия в культурных типах, а также разнообразие специфических черт цивилизаций в их историческом развитии не могут заслонить того факта, что несмотря на разницу конкретных проявлений созидающей человеческой деятельности, можно обнаружить поразительное сходство многих установлений, моделей художественного, общественного развития социумов и этносов, при повторяемости одних и тех же мотивов на протяжении тысячелетий. Эти мотивы легко обнаружить не только в «бродячих сюжетах» литературы или в мифологическом содержании «устного народного творчества», но и в произведениях художественной культуры, где они наиболее выпукло проявляются в силу нашей способности усваивать большее количество информации по зрительному каналу. Орнаменты, сцены битв и охот, ремесленного и сельскохозяйственного труда, образы природы и изображение инструментального сопровождения цивилизации слагаются в универсальную картину социального космоса. Однако не только «сюжетные» сцены в живописи и скульптуре образуют некий общий тематический материал искусства. Архитектуре в это цепи повторений родственных мотивов следует отвести достойную роль. Можно с удивлением обнаружить насколько точно, отстоящие во времени и пространстве друг от друга народы и индивидуумы могут воспроизводить в зодчестве близкие (схожие, одинаковые) схемы, и не только в декоре или живописно-скульптурном убранстве, но и в самих принципах организации архитектурного пространства, его композиционных правилах, отдельных элементах, конструкциях и строительных приемах, а главное – в семиотическом содержании зодчества как в символической системе. Сходства и совпадения можно объяснить по-разному, например, влиянием друг на друга традиций, школ, мастеров, т.е. тем, что уже привычно называют межкультурными коммуникациями. Однако, на наш взгляд, причиной таких сходств и совпадений является более архаичный механизм, глубинный триггер, который лежит в основании человеческой психики, являясь общим для нашего вида, и, следовательно, с неизбежностью запускающий процесс воспроизведения одних и тех же культурных моделей независимо от времени, места и носителей той или иной культуры. В качестве такого триггера мы склонны видеть архетип коллективного бессознательного, исходя из тех смыслов, которые вкладывал в него К. Г. Юнг. Актуализация архетипа может быть обнаружена и в пространственных

(территория, страна), и в хронологических (век, эпоха) координатах, если считать справедливым утверждение о «соотношении вертикали и горизонтали в культуре»³. В первой главе постараемся уделить внимание архетипу как явлению культуры в большей степени, нежели явлению психического порядка⁴, рассматривая архетип коллективного бессознательного с одной стороны, в тесной связи с тем, что мы называем институтами культурного сознания, а с другой – как фундаментальный материал для символических категорий, которые находят свои проявления в образах зодчества.

Архетип как базис институций культурного сознания

Архетипы, согласно теории К. Г. Юнга⁵, есть первичные составные части коллективного бессознательного, или, иначе – неосознанные образы инстинктов (врожденных склонностей)⁶. Архетипы, по сути, являются архаичными, первоначальными типами, или универсальными образами, «существующими с незапамятных времен»⁷. Их можно рассматривать в нескольких модусах; приведем их согласно словарю современной западной философии⁸. Во-первых, как априорные условия всякого опыта, воспринимаемые интуитивно. Во-вторых, в качестве первобытных моделей постижения бытия. В-третьих, как внутренние образы/матрицы жизненных процессов, порядков, установлений. В-четвертых, как *вневременные* (хронологически универсальные) схемы, которые фундаментируют мыслительные процессы всех людей, и лежат в основе мифопоэтического тезауруса тем и сюжетов. И в-пятых, в модусе коллективно-исторической памяти, имманентно присущей всему человеческому роду. Однако сам термин «архетип» не был придуман Юнгом, он использовался в течение

³ *Оганов А. А., Хангельдиева И. Г.* Теория культуры. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. С. 36–38.

⁴ Сам К. Г. Юнг недвусмысленно заявлял, что «искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность и в качестве таковой может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению», тем самым отмечая связь между природными (психическими) и искусственными (культурными) явлениями. См.: *Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / пер. с нем. В. Библихина // Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке: соч. в 19 т. М.: Ренессанс, 1992. Т. 15. С. 93.

⁵ *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного / пер. с нем. А. М. Руккевича // Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1992. С. 95–128.

⁶ *Беннет Е.-А.* Что на самом деле сказал Юнг / пер. с англ. А. Галактионова. М.: Аст, Астрель, 2009. С. 59–60.

⁷ Там же. С. 62–63.

⁸ *Современная западная философия: словарь* / под ред. В. А. Лекторского, В. С. Малахова, В. П. Филатова. М.: Изд-во полит. лит., 1991. С. 28.

столетий и обозначал образец или матрицу, с которых делаются копии⁹. Интуитивные догадки людей далекого прошлого о существовании архетипа связаны с представлениями об *образце/образцовой модели, схеме*, лежащих в основе важнейших знаний, установлений, канонов, определяющих в свою очередь онтис социума. Эти представления восходят к рефлексии образа (возникающего в сознании) как квазиоптической данности¹⁰. Возможность представить что-либо в своем воображении, а затем закрепить воображаемое (объект или явление) суммой понятий и сигналов, порождает знаковый, равно как и натуралистический, способ изображения реальности еще в первобытную эпоху. Представив лошадь, закрепив представление о ней понятием, фиксирующим категоричность именно этого животного, художник выбирает в качестве сигнала, передающего нам информацию о звере, его условное или правдоподобно реалистическое изображение. Само изображение подчиняется набору правил (количество ног, наличие специфических деталей, характерный цвет для передачи масти), которые совокупно соответствуют суммарному образу/образцу/паттерну/архетипу лошади. Факт того, что настоящему объекту противопоставляется (или сопоставляется с ним) искусственно созданный – от «натурального макета»¹¹ и до росписей в пещерах Франко-Кантабрии времен палеолита – свидетельствует об осознанном отношении к образу изображаемого объекта как к идеальному шаблону, требующему воспроизведения, как к *наглядному* архетипу¹². Объект сохраняется в памяти, сознании и после того, как сам он исчезает из поля зрительного, тактильного или иного восприятия. Источниками образов, требующих изобразительной фиксации, могли быть не только внешний мир вещей и явлений, но и определенные «зрительные» эффекты, имеющие место, например, в темноте, при легком надавливании на глазные яблоки или галлюцинациях. К таковым относят визуальные перцепции, «энтоптики», возникающие, как с открытыми, так и закрытыми глазами и представляющие собой «светящиеся» цветные абстрактные фигуры, линии, пятна, точки. Согласно некоторым исследователям именно «энтоптики» послужили началу изобразительной деятельности первобытного челове-

⁹ Беннет Е.-А. Указ. соч. С. 62.

¹⁰ То есть данности воображаемой, которую несложно представить или описать в отсутствии ее самой.

¹¹ Изложение теории «натурального макета» см.: *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985.

¹² Или к тому, что исследователи наследия Аби Варбурга называют «визуальным символом» и его связями с магическим первобытным опытом. См.: *Варбург А.* Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения Античности / сост. и пер. Е. Козиной [и др.], вступ. ст. И. А. Доронченкова. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 14.

ка¹³. На основе своих впечатлений он мог фиксировать в материале наиболее запоминающиеся визуальные перцепции в качестве простейших сочетаний упомянутых фигур, как бы запечатлевая эти «энтоптические» архетипы. Универсальный характер этих примитивных рисунков (точек, кругов, линий) доказывает широкая хронология и география найденных памятников. Многие из них, при значительном сходстве изобразительных мотивов, обнаружены на Американском континенте, в Африке, Европе и Азии. Так, в искусстве Енисея периода ранней бронзы сохранились простейшие геометрические композиции сложно читаемой семантики, например круги и треугольники, возможно, обозначающие женское начало на Ширинской стеле из Хакасии¹⁴. Графическое воспроизведение (рисунки и гравировка на камне) энтоптических образов, осмысление этих фигур, наделение их семантикой, и, в конечном итоге, перевод их в более конкретный изобразительный материал (композиции с животными, людьми, солярной символикой, лодками и даже колесницами) фундируют представления об универсальных образцах, а, следовательно, об архетипах. Древние народы ранних классовых сообществ различали матрицу, как базовую фигуру, и последующие копии-воспроизведения. Это хорошо заметно в древнеегипетской погребальной практике, в культе мертвых, когда с конкретным человеком сопоставлялась целая серия его изображений, призванная оживить память о покойном, создать в сознании живущих образ-воспоминание умершего¹⁵. Сам умерший являлся образцом для своих портретных¹⁶ статуй и рельефов, они, в свою очередь – для его образа-воспоминания в сознании живых. Но и художественные воспроизведения человека, и образ в восприятии зрителя входили в сложную систему, где конгруэнтно сопоставленными друг с другом элементами являлись тело покойного, его портреты, воспоминание о нем по изображению и души (ментальные «энергии») древнего египтянина. Воспроизведение образца, возможность создавать копии, восходящие к оригиналу, лежат как в основе понимания сущности архетипа, так и в основе учения Аристотеля о зрительном восприятии. Философ приводит простой пояснительный пример: процесс зрения подобен процессу печати. Предмет излучает маленькие частицы, которые совокупно являются его «слепок»; проникая в глаз, «слепок» как бы оставляет след, подобно тому, как

¹³ Семенов В. А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. СПб.: Азбука-классика. С. 120–140.

¹⁴ Семенов В. А. Звери, демоны, люди на скалах древнего Енисея // Проблемы развития зарубежного искусства: материалы научной конференции памяти М. В. Доброклонского. СПб.: СПбГАИЖСА, 2001. С. 8.

¹⁵ Большаков А. О. Человек и его двойник. Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб.: Алетей, 2001. С. 51–55.

¹⁶ Оставим за границами нашего исследования проблему портрета, а также принципы реалистического изображения в древнеегипетском искусстве.

перстень с печатью вдавливаются в горячий воск. В этом процессе вещество предмета не уменьшается излучением частиц и остается постоянным, также как у золотой печати, прикладываемой к воску¹⁷. Однако в рассуждениях Аристотеля мы найдем утверждение о потенциальной свободе психических способностей человека от заданных образцов. В сочинении «О душе» он уподобляет ум, как некую инструментальную способность, дощечке для письма, на которой пока еще ничего не написано¹⁸. Ум есть то, что он мыслит, и, следовательно, является чем-то внешним по отношению к душе. До Аристотеля, Платон, по сути, предвосхищает учение о первичных элементах (архетипах) своим концептом *идеи* и трансцендентного мира. В «Филебе» Сократ говорит Протарху о душе как о книге, в которой память, ощущения и впечатления записывают «соответствующие речи» (истинные или ложные). В этой же «книге» вслед за «писцом» «другой мастер» (живописец) чертит в душе образы¹⁹. Вместе с тем, душа человека когда-то «сопутствовала богу», поднимаясь до подлинного бытия, философ же, стремясь к истине, старается вспомнить то, что некогда созерцала его душа, находясь рядом с богом²⁰. Память, в таком случае, уже наполнена знанием (информацией), а собственно знание – это припоминание того, что было известно бессмертной душе до рождения человека²¹. Налицо «шаблонность» компартиментов информации, представленных как готовые матрицы для использования, трансляции, воспроизведения. В диалоге «Парменид» Сократ говорит об идеях, что они «пребывают в природе как бы в виде образцов» для различных вещей, которые уподобляются им²². Прокл, комментируя упоминутый диалог, подчеркивает специфику эйдосов как существующих *самих по себе*²³. В этом случае они являются предикатами по отношению к вещам, так как не имеют иного основания, только лишь самих себя. Кроме того,

¹⁷ Ярошевский М. Г. История психологии. М.: Мысль, 1985. С. 19.

¹⁸ Аристотель. О душе // Соч. в 4 т. / под ред. В. Ф. Асмуса. М.: Мысль, 1975. Т. 1. С. 435.

¹⁹ Платон. Филеб / пер. с древнегреч. Н. В. Самсонова // Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий / общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. М.: Мысль, 1999. С. 42–43.

²⁰ Платон. Федр / пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Сочинения: в 4 т. Т. 2. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во СПбГУ; Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 2. С. 190.

²¹ Платон. Федон / пер. с древнегреч. С. П. Маркиша // Сочинения: в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во СПбГУ; Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 2. С. 34–35.

²² Платон. Парменид / пер. с древнегреч. Н. Н. Томасова // Сочинения: в 4 т. Т. 2 / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во СПбГУ; Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 2. С. 424.

²³ Прокл. Комментарий к «Пармениду» Платона / пер. с древнегреч. Л. Ю. Лукомского. СПб.: Мирь, 2006. С. 109.

первые эйдосы (сущие сами по себе), «нематериальные и вечные», «извечно располагаются в демиурге»²⁴. Последнее обстоятельство тождественно с воззрениями Аврелия Августина о существовании идей в Божестве. Вместе с тем, как и архетипы, эйдосы (согласно комментариям Прокла) устойчивы, постоянны, *вечно* находясь «в одном и том же положении»²⁵. Аристотель в «Метафизике» рассматривает концепт идеи в качестве образца критически, полагая, что утверждать существование неких матриц для вещей, все равно что «произносить пустые слова и выражаться поэтическими метафорами»²⁶. Блаженный Августин в неоплатоническом ключе развивает концепт идей-образцов, существующих для каждой вещи, но не самих по себе, а в разуме Бога²⁷. Мир был сотворен сразу и весь, но потенциальность всех вещей и явлений была актуализирована постепенно, благодаря «зернам» или «семенам», которые конституировали со временем развитие всех возможных данностей²⁸. Эти «зерна» и «семена» также можно рассматривать как своего рода божественные архетипы/матрицы, породившие бытие всего существующего. Способность человека к рецепции исходных образцов/паттернов в неоплатоническом духе и вместе с тем с натурфилософской прозрачностью формулирует Немезий Эмесский. Он говорит об особом роде воспоминаний, относящихся не к припоминанию знаний, а к «прирожденным понятиям», которые «присущи всем без научения (от природы), как, например, идея бытия Божия»²⁹. При этом память, как и остальные ментальные функции, Немезий помещает в мозг, определяя мозжечок вместилищем памяти и всего связанного с ней³⁰. Несколько особняком от основной магистралей наших примеров стоит учение Оригена о душе, которую он противопоставляет как жизненную (инстинктивную) силу духу или уму, причем его противопоставление имеет ярко выраженный аксиологический нравственный акцент: павший ум становится душой, а возвышающаяся душа – превращается в ум³¹. В этих воззрениях Оригена явственно звучат догадки о бессознательной и сознательной сферах человеческой психики. Даже

²⁴ Там же. С. 110.

²⁵ Там же. С. 295.

²⁶ *Аристотель. Метафизика* / пер. с древнегреч. А. В. Кубицкого. Ростов н/Д.: Феникс, 1999. С. 33–34.

²⁷ *Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней: в 4 т. Средневековье / пер. с ит. С. А. Мальцевой, ред. Э. В. Соколов, М. Г. Ермакова, В. А. Серкова. СПб.: Петрополис, 1994. Т. 2. С. 67.

²⁸ Там же. С. 67.

²⁹ *Немезий Эмесский.* О природе человека / пер. с греч. Ф. С. Владимировского. М.: Канон, 1998. С. 72.

³⁰ Там же С. 72.

³¹ *Ориген.* О началах / пер., примеч. и введение Н. Петрова. Новосибирск: ИЧП «Лазарев В. В. и О», 1993. С. 148.

средневековые учения об универсалиях являются интуитивными догадками о природе архетипа. Реализм Ансельма Кентерберийского допускал конгруэнтность понятий (идей/шаблонов/матриц) и явлений. Например, «понятиям *блага, мудрости, бытия, природы* (курсив наш. – А. М.) соответствует онтологическая реальность»³². Вместе с тем, существование вещи возможно только благодаря *истине*, некоей сущности, которая присутствует в вещах как проекция (проявление) высшей истины. «Итак, все существующее есть нечто истинное постольку, поскольку оно есть то, что оно есть в ней (в высшей истине. – А. М.)»³³. «Значит, истина есть в сущности (in essentia) всего существующего, ибо (все существующие вещи) суть то, что они суть в высшей истине»³⁴. При этом вещи «получают» эту сущность от высшей истины³⁵. Вещи тем больше или меньше истинны, чем ближе они восходят к образцу³⁶. Они же, эти вещи, «суть некое подражание (imitatio quaedam) этой высшей сущности»³⁷. Учение И. Канта о феноменах и ноуменах отчасти является подтверждением универсальной архаики архетипа. Объект (феномен) открывается нашему сознанию, которое осмысляет его (и вместе с тем, фиксирует его для нас) через понятие (ноумен), каковое, в свою очередь, может иметь виртуальный (воображаемый/«наглядный») образ и изобразительно детерминированную конфигурацию (знак, рисунок, описание) этого образа. Однако не исключена и обратная связь: априори существующий в глубинных пластах психики паттерн (архетип), «оформляется» в понятие, которое служит «проектом» создаваемому нами объекту окружающего нас мира. Это оформление сродни декодированию, когда используя набор знаков, несущих информацию, мы восстанавливаем эту информацию в соответствии с открытыми для нас смыслами. «Строго говоря, в бессознательном нет ни переживаний, ни образов, ни мыслей, а есть лишь их информационные коды, которые требуют своей расшифровки, чтобы стать осмысленным содержанием психического опыта»³⁸. В этом случае, объект появляется благодаря изначально пребывающей в психике матрице: ноумен (образ-замысел) становится образцом для феномена (рисунка, скульпту-

³² Реале Дж., *Антисери Д.* Указ. соч. С. 102.

³³ Ансельм Кентерберийский. Об истине // Сочинения / пер. с лат. И. В. Купреевой. М.: Канон, 1995. С. 178.

³⁴ Там же. С. 178.

³⁵ Там же. С. 178.

³⁶ Ансельм Кентерберийский. Монологион // Сочинения / пер. с лат. И. В. Купреевой. М.: Канон, 1995. С. 81.

³⁷ Там же. С. 81.

³⁸ Черепанов И. В. Символическая природа сознания и бессознательного // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 8 (14): в 4 ч. Ч. 3. С. 191.

ры, архитектурного сооружения). «Вещь в сознании возникает сначала как образ»³⁹, а после собственно и становится вещью благодаря операциям с другими вещами, другими материальными данностями бытия.

Стоит отметить отличие архетипа от прототипа⁴⁰ и стереотипа, понятий, тесно связанных с художественной культурой и архитектурой в частности. Стереотип есть устойчивое повторение одной и той же модели, часто (но не всегда) слепое ее копирование иногда при осознании процесса копирования и круга тех исходных образцов, к которым восходит работа «копииста». Стереотип, следовательно, обязан своим происхождением среде, полю тех шаблонных производных, от которых он берет свой исток, и которые, кстати говоря, как и он, тоже могут, в свою очередь, иметь некий эталон для подражания⁴¹. При этом стереотип актуализируется тогда, когда требуется максимальная экономия творческих, производственно-организационных и материальных сил. В широком смысле – стереотип является результатом соблюдения некоей традиции, и любая форма, подчиняющаяся классификации или типологии, является стереотипной, будь то ордерный элемент или базиликальный план. Очевидно, что архетип, в таком случае, будет образцом для стереотипического воспроизведения модели, которая может быть овеществлена и конкретизирована как в отдельно взятом сооружении, так и в общей схеме, композиционном решении, декоративном оформлении, концепции архитектурной программы для целой эпохи, страны или школы. Прототип в отличие от стереотипа – сам является образцом, но в сравнении с архетипом его природа не столь архаична; впервые во времени он может появиться как модель на фоне уже развитых художественно-стилистических и архитектурно-строительных практик (начиная с Древнего мира). Ко всему прочему прототип – это материальный объект, технические характеристики которого не только легко поддаются различного рода рецепциям, но и сущность которых заключена в их образцовости, в необходимости воспроизводить их в многочисленных копиях. Если архетип смутно угадывается в сумеречных полях нашей психики, то прототип доступен гносеологическим рефлексиям прямо на поверхности сознания, и как эталон осознанно позиционируется часто в административно-законодательном (каноническом) сопровождении. Прототип может быть

³⁹ *Авдошин Г. В.* Образ как источник познания // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26): в 3 ч. Ч. 2. С. 18.

⁴⁰ В научной литературе встречается использование понятия архетип, но в значении прототипа, с чем мы не склонны быть солидарными. См.: *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 234.

⁴¹ Таким образом, стереотип и его образец могут образовывать цепочку, берущую начало от какого-то первичного элемента.

идеализирован (хотя далеко не всегда) и, следовательно, вознесен на недостижимый для подражателей уровень мастерства, к которому возможно лишь стремиться никогда его не достигая окончательно, тем самым все время редуцируя художественные достоинства образца⁴². Самым очевидным примером таких прототипов могут являться классические архитектурные формы, воспроизведение которых в течение столетий считалось важнейшим правилом архитектора. Отсюда многочисленные советы и рекомендации, обличенные в теоретические системы от Витрувия до А. Палладио и Дж. Виньола.

Архетип и прототип не изолированы один от другого. Прототип может содержать в себе архетип как свою собственную причинность, как свой собственный образец, коль скоро архетип древнее. В качестве примера можно вспомнить конструктивно-композиционное влияние древнеримских базилик на сложение раннехристианского храма, а христианских церквей времен императора Константина на культовые памятники англо-нормандской архитектурной школы⁴³. Еще одним примером послужит композиция древнегреческих храмов – параллелепипед объема с колоннадой (на торцах или по периметру) и двухскатной крышей стропильной конструкции. Известно, что все они (кроме моноптеров и толосов) восходят к мегаронам и архаическим храмам доклассической эпохи. О последних сооружениях говорят дошедшие до нас глиняные модели, например, храма из Аргоса (VIII век до н. э.; Афины, Национальный музей). Вместе с тем, устройство таких храмов (сохранившихся лишь в вотивных макетах) происходит из первобытного представления об искусственном (архитектурном) пространстве – кубическом объеме, перекрытом двумя скатами крыши, как в неолитических жилых постройках Европы⁴⁴. Таким образом, древнегреческий периптер или простиль являются стереотипической (хотя и сильно измененной) проекцией архаических святилищ (Аргос, Пилос), которые выступают как оберегаемый традицией прототип, обращенный, в свою очередь, к элементарной модели куба с двумя

⁴² Собственно говоря, воззрение подобного рода и легло в основу концепции болонских академистов, утверждавших, что все лучшее в искусстве уже было сделано античными мастерами и художниками XV – XVI веков, всем другим (живущим позже) остается лишь подражать предшественникам в попытке достижения их совершенства.

⁴³ *Бабошина О. Н.* Англо-нормандский стиль в архитектуре как результат влияния нормандского завоевания на культуру Англии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11): в 4 ч. Ч. 3. С. 11.

⁴⁴ См., например, реконструкцию неолитических домов Ахиллейона II (Греция, культура сескло) VII тыс. до н. э., выполненную Д. Шимабуку. См.: *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини: мир Древней Европы / пер. с англ. М. С. Неклюдовой. М.: РОССПЭН, 2006. С. 26.

скатами крыши – к строительному архетипу первобытной эпохи. Следует отметить и то обстоятельство, что архетип, в этом случае, действительно обладает свойствами первоэлемента, поскольку неделим. Его простейшая схема не позволяет получить еще более примитивную, разве что отказавшись от стен, поставив крышу на землю наподобие шалаша, или от крыши, окружив жилое пространство лишь оградой из четырех стен. По всей видимости, такой композиционный модуль (параллелепипед объема и два ската кровли) и в самом деле обладал характером универсальной, базовой матрицы⁴⁵. Как мы уже упоминали, исследователи возводят происхождение классического греческого храма (дома божества) к мегарону микенской поры (дому царя), усматривая зависимость последнего от первобытных жилищ севера европейского материка (дом с очагом, распорванный близь Берлина)⁴⁶. Однако на территории Греции, также в первобытную эпоху, бытовал жилой дом сходной схемы (здания в Ахиллейоне II), поэтому сложно определить, являлся ли древнегреческий храм стереотипическим воспроизведением мегарона и его северного прообраза, или опирался на тот опыт, который имелся у местных строителей с неолитических времен. Однако и в том, и в другом случае архетипическим образцом является элементарная схема куба и двухскатного покрытия, проявившая себя и на севере (Берлин) и на юге (Ахиллейон II) независимо от каких бы то ни было «профессиональных» связей первобытных строителей.

Интересно отметить и то обстоятельство, что архетип, как первопричина традиции (излюбленных приемов, композиций, форм и практик строительного онтиса) скрыт от первого и беглого взгляда наблюдателя. Мы легче угадываем контуры промежуточного образца – прототипа, – и склонны воспринимать именно его в качестве базового истока той или иной тенденции, проявившей себя в уже конкретизированном материале в тех или иных памятниках, не догадываясь, что прототип в свою очередь может иметь основание в архетипе. Ограничимся лишь одним примером из истории европейской архитектуры XVII – начала XVIII века. В Голландии в это время получает распространение тип городского дома, дворца-особняка, отличного от бюргерских домов с их узкими стенами и щипцовыми фронтонами. Вид его несколько иной: широкий двух- трех- и четырехэтажный фасад горизонтальной композиции, небольшой фронтон над карнизом в средней части, четырехскатная крыша, пилястры или полуколонны в межоконных простенках, печные трубы, расположенные точно над углами, образованными стропильными ногами крыши и конь-

⁴⁵ Г. И. Ревзин и вовсе полагает, что архитектура постоянно «реконструирует» один и тот же образ (изначальную модель). См.: *Ревзин Г. И. Очерки по философии архитектурной формы*. М.: ОГИ, 2002. С. 30.

⁴⁶ *Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры*: в 2 т. М.: Центрполиграф, 2003. Т. 2. С. 29–30.

ковой балки. Среди зданий подобного рода наиболее известны дом службы надзора за строительством и состоянием дамб в Роттердаме⁴⁷, Маурицхёйс⁴⁸ и дом великого пенсионария Яна де Витта в Гааге⁴⁹, библиотека Тисиуса в Лейдене⁵⁰ и некоторые другие. Иной путешественник, побывав в Нидерландах, а затем в Англии, и увидев дом в Элтхеме, в Вулддже (Элтхем-Лодж), мог бы на том основании, что последний пример очень похож на голландские образцы, отнести их все к одной модели, и, соответственно, к одному общему прототипу, используемому в разных странах как шаблон. Если бы наш путешественник посетил Россию в первой трети XVIII века, он только укрепился бы в своем мнении, увидев Летний дворец Петра I, первый Зимний дворец⁵¹, или типовые проекты Ж.-Б. Леблона. И действительно, голландский дом-особняк в данном случае является прототипом и для английских, и для русских построек. Хью Мэй, возводивший Элтхем-Лодж, находился в Голландии в пору Английской республики⁵², а Петр I мог познакомиться с разнообразными памятниками в Нидерландах и Англии во время Великого посольства (1697-1698). Однако в основе голландского образца (прототипа) лежит архетип – кубический объем, накрытый четырехскатной крышей, подобно тому, как это можно видеть в многочисленных европейских крестьянских сооружениях на протяжении тысячелетий, от жилищ галлов и древних германцев до современных сельскохозяйственных объектов.

Архетип – парадоксальная фигура. Он является ментальным паттерном, но его проявление имеет ярко выраженное материальное воплощение. Вернее сказать, проявление архетипа легко принимает «телесность» того вида художественной деятельности, в произведениях которой он может быть детерминирован. Наименее «материализованным» архетип бывает в устных видах творчества, но затем обретает плоть по мере «утяжеления» вида искусства. В графике его актуализация возможна на плоскости благодаря линиям и пятнам, различным по тону. В живописи он находит цвет и те иллюзорные качества материи, которые способен передать живописец. В скульптуре – объем, в архитектуре еще и внутреннее полезное пространство, вес, тяжесть и разнообразие фактур от

⁴⁷ Архитектор: (предположительно) Питер Пост, 1662 – 1665 годы; ныне здание Исторического музея города Роттердама.

⁴⁸ Архитекторы: Якоб ван Кампен и Питер Пост, 1633 – 1635 годы; ныне здание художественного музея в Гааге.

⁴⁹ Архитекторы: (предположительно) Питер Пост и Юстус Винбон, 1652 год.

⁵⁰ Архитектор: Аренд ван Сгравесанде, 1655 год; ныне библиотека Тисиуса.

⁵¹ После значительной его перестройки Д. Трезини в 1711 году.

⁵² *Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П.* История английской архитектуры / пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2003. С. 206. Элтхем-Лодж датируется 1663 – 1664 годами.

материала к материалу. Подобно тому, как в эстетике Г.-В.-Ф. Гегеля абсолютный дух постепенно развеществляется от эпохи к эпохе, от вида к виду (от архитектуры с ее инертной массой к музыке, лишенной всякой материи)⁵³, так и архетип находит свои выражения то в едва угадываемых образах, связанных со звуком, то в твердости камня и дерева. Архетип не обладает самостоятельностью в своем проявлении в произведениях того или иного искусства, он имеет посредника, форму-медиум, обладающую характеристиками, которые мы могли бы постигать на уровне чувства через их феноменальную природу. Этим посредником является *изображение*. Иными словами, некая фиксация, детерминирующая объект или явление, которые мы можем вычленивать из ряда других объектов или явлений и констатировать их смысловую обособленность (коль выбор сделан) в какой-то важный для нас момент времени в каком-то важном для нас (художественно-обусловленном) пространстве. Разумеется, что *изображение* может быть выполнено самыми разными средствами: кистью, резцом, словом или танцем актера на сцене. Однако существенным является именно то, что изображение маркирует для нас онтологическое и экзистенциальное состояние объекта, по каким-то причинам очень важного, и предохраняет его от микширования с другими, пусть и похожими, объектами. В этом смысле, изображение есть форма «индивидуации» объекта, он становится иным по отношению к объектам его же класса, приобретает особенности, которые и обуславливают неповторимость, уникальность художественного произведения. Так, нарисованная лошадь будет принципиально уникальной по сравнению с другими лошадьми, коль скоро она является продуктом деятельности индивида, личности, художника и т.п.⁵⁴ Архетип, выраженный в чувственно воспринимаемой форме благодаря изображению, по этой причине приобретает различия своего проявления – так возникает богатый тезаурус культурно-повествовательного наследия, многообразие художественно-поэтического литературно-мифологического материала. При сохранении общего содержания архетипа (герой-победитель) возникают его многочисленные сценически-событийные интерпретации (Самсон, Геракл, Илья Муромец)⁵⁵.

⁵³ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4 т. / пер., ред. с предисл. М. Лифшица. М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 89–96.

⁵⁴ Она будет отличаться от живых лошадей в силу различий между изображением объекта и самим объектом, и от других нарисованных лошадей по причине разницы самих рисующих.

⁵⁵ Кроме тех случаев, когда образ героя синкретически сложился из разных, но хорошо прослеживаемых источников, например, аллегорическое изображение месяца марта на фреске из палатцо Скифанойя в Ферраре, которое является результатом транзакции символической персонификации из разных традиций: гре-

Изображение в искусствах, обращенных к зрению, легко усваивается и принимается в силу своей узнаваемости⁵⁶, особенно если оно формально соответствует объектам (*вещам*)⁵⁷ нашего непосредственного окружения, того, что мы называем *реальной действительностью*. Однако изображение не может полностью совпадать с видимой формой оригинала не только по причине механических аберраций, технического отставания или ошибок художника, но и потому, что может быть наполнено чем-то, чего на самом деле нет у оригинала. Отсюда наш восторг перед образом/изображением. Оно словно обладает повышенным коэффициентом комбинаторики, позволяя нам, внося изменение в «слепок» реальности, «корректировать» эту реальность, «подправляя» ее по нашему усмотрению, при этом сохраняя возможность узнавания исходного материала в соответствии с нашими представлениями об оригинале и его координатах в *окружающей действительности*. Следовательно, изображение всегда является чужим по отношению к образцу, словно симулякр подражая *реальности*, порой наделяя ее тем, чего у нее быть не может. Изображение, несмотря на свою медийную, по отношению к архетипу, функцию никогда полностью не совпадает с ним, и никогда полностью его не исчерпывает по содержанию. Обращаясь к геометрическим (пространственным) аналогиям, можно сказать, что изображение «покоится» на поверхности архетипа, повторяя его координаты и рельеф, словно слой льда, вторящий очертаниям береговой линии водоема. Здесь лед и вода, несмотря на вещественное единство, хоть и являются разными агрегатными состояниями одного и того же, различны по своим пространственным положениям. Лед – это пленка, корка, покров, поверхность, тогда как вода есть глубина с трехмерной протяженностью, мраком и плотностью. Так точно и архетип – широкая пропасть бездонного океана, в то время как изображение – лишь рябь ризом на его поверхности. Подобно тому, как волна может принимать любое направление в зависимости от ветра, так и изображение создается благодаря ментальным движениям

ческой, египетской, персидской и др. Подробно об этом см.: *Варбург А.* Указ. соч. С. 204.

⁵⁶ Даже в тех случаях, когда мы отказываем этому изображению в художественности, культурно-исторической значимости, духовной ценности и т.п., мы способны его «узнать». Мало кто из людей в здравом рассудке будет отрицать, что «Черный квадрат» К. С. Малевича – квадрат, т.е. геометрическая фигура, при всем возможном неприятии эстетической концепции самого произведения.

⁵⁷ Здесь уместно вспомнить анализ оппозиции «слово – вещь», который осуществляет Ю. М. Лотман, а также его рассуждения о характеристике *настоящего* узнаваемых вещей в искусстве натюрморта, когда понятию (слову) противопоставляется *реализм* изображенного предмета. См.: *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // *Вещь в искусстве: материалы науч. конф.*, 1984. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1986. Вып. 17. С. 6–7.

нашей интеллектуальности, памяти и совокупности всех аспектов как индивидуального, так и коллективного опыта. Архетип подобен стихии, состояние которой зависит от ее собственной природы. Его наличие угадывается по ряби, по изменениям на поверхности, и эти изменения в отличие от непроницаемости его глубины наблюдатель способен фиксировать, удерживать в памяти и подвергать рецепциям, по ряби пытаться определить то, что происходит на дне.

Наличие архетипа в образном строе произведений художественной культуры наиболее полно осознается там, где присутствует повествование, как если бы архетип являлся заготовкой либретто. Однако именно «литературное» проговаривание действий, сцен и характеров героев, способно дать наблюдателю возможность увидеть в сюжетных коллизиях универсальное, что может повторяться, меняя имена, бутафорию и декорации, при этом сохраняя сигналы распознавания, по которым мы узнаем архетип. Его узнавание нам облегчает предметная среда (персонажи, их реквизит, игровой ландшафт), т.е. пища для глаз, внешнего и внутреннего взора. Но как быть с тем искусством, в арсенал которого не входит код жестов, напряжение мышц, бархат кожных покровов, вязь тканых орнаментов или водопад складок тоги⁵⁸, если выразительным языком этого искусства являются абстракции, лишенные уникальности, потому что они всегда одни и те же – геометрические фигуры, линии, плоскости, пропорции, объемы и тяжести⁵⁹. Как в них проявиться архетипу. Через какой набор сигналов.

Таковыми сигналами, как мы полагаем, являются *символические категории (символ)*⁶⁰, среди которых, в первую очередь, укажем на знак. Знак – это узаконенный набор некоторых элементов. Это порядок, в ко-

⁵⁸ Иными словами, архитектура лишена миметического значения других пластических искусств. См.: *Ванеян С. С.* Указ. соч. С. 16.

⁵⁹ Языком этого искусства (архитектуры), иными словами, является скрытый намек, каким пользуется Эвпалинос при строительстве храма Гермесу и о котором он сам рассказывает. Все построенные здания он делит на безгласные, говорящие и поющие. См.: *Валери П.* Эвпалинос, или архитектор / пер. с фр. В. Козового // Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 176–177.

⁶⁰ Стоит, однако, помнить о том, что далеко не всегда для архаического и традиционного сознания доступна рефлексия символических категорий. Как справедливо отмечают некоторые авторы, человек, порой, не может мыслить символы «как обозначения богов или сил (которые в то же время отличны от них), как не может он рассматривать установившееся у него в уме отношение (например, сходство) как связывающее объекты, но в то же время отделенное от них. Отсюда – слияние символа и того, что он обозначает, а также слияние двух сравниваемых предметов таким образом, что один может выступать вместо другого» (*Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Дж., Якобсен Т.* В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / пер. с англ. Т. Толстой. СПб.: Амфора, 2001. С. 20).

тором эти элементы всегда присутствуют в образе, например, солнца или луны. Этот порядок отделяет знак от не-знака. Он придает ему смысл, наделяет его информацией. Вместе с тем знак – это конвенциональная вещь (коль он узаконен)⁶¹. Он существует благодаря договору, то есть согласию группы, общества, коллектива относительно той информации, которая отождествляется со знаком, наполняя его, обозначаемая им⁶². В этом случае, знак лишен какой-либо художественности. Он как сигнал тревоги не имеет строго детерминированных эстетических качеств. Знак имеет смысл, но этот смысл может касаться любой сферы жизнедеятельного пространства (зеленый цвет светофора, зеленый цвет погребального инвентаря)⁶³. Знак не имеет строгого соответствия тому или иному материалу, он может быть детерминирован светом, звуком, жестом, набором простейших движений, и тех движений, которые оставляют следы на песке или стене первобытной пещеры в качестве простого рисунка из линий, точек или пятен. Знак должен хорошо читаться, а, следовательно, коммуникативная действенность передаваемой им информации успешна тогда, когда для его обозначения используются простейшие формы, наборы и порядки. Три точки, три тире. Информация, передаваемая алфавитом, достигает цели результативнее, чем сложный рисунок иероглифического письма или развернутое повествование на холсте. Несколько линий буквы (штамбы, перемычки), ограниченные в интерпретации, придают знакам письменности строго определенные фонетические значения⁶⁴, благодаря которым, мы можем выстраивать различные порядки (ограниченные по смыслу) – слова, предложения, абзацы, главы, текст...

⁶¹ В данном случае, конвенция может пониматься как акт *полагания* того, что обозначается. См.: Лосев А. Ф. Логика символа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 263.

⁶² Знак, в таком случае, как полагал Р. Барт, действительно, не имеет происхождения в отличие от признака, который, по всей видимости, обнаруживает с тем, частью чего является общую природу, или, даже, физические качества. Если знак появляется к бытию только волей конвенции, то он может иметь произвольные свойства по отношению к обозначаемому, при отсутствии очевидных «физических» связей с ним. Например, «кирпич – запрет движения», но как связаны кирпич (строительный материал) и движение (перемещение в пространстве). О знаке у Р. Барта см.: *Барт Р. S/Z* / пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. М.: РИК «Культура», Изд-во «Ad Marginem», 1994. С. 53–54.

⁶³ Соответственно в одном случае это обозначение безопасности движения, в другом – вечной (загробной) жизни.

⁶⁴ Д. Дирингер полагал, что важнейшим свойством алфавита является возможность обозначить одним единственным знаком какой-либо один звук. М. Маклюэн, в свою очередь, комментировал это положение Д. Дирингера: «Соединив бессмысленный символ с бессмысленным звуком, мы образовали значение ...» (*Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего /*

Геометрические фигуры дают возможность создавать *простые* знаки – треугольники, квадраты, круги. Эти фигуры мы в изобилии найдем в архитектуре не только как «побочный» эффект внешних очертаний конструкций, не только как следствие технической необходимости создать ту или иную форму, но и как знаки, которые конвенционально наполняются информацией, не связанной напрямую с информацией технического порядка. Ибо круг купола, в качестве символа небесной сферы, никогда не расскажет нам о той тяжести камня и силах распора свода, которые работают в кладке, встречая сопротивление несущих элементов от самого верха и до самого фундамента здания. Глядя на купол, мы можем догадаться о его техническом решении, но нам сложно будет связать общей семантикой вязкость свежего раствора, на который кладут кирпич, с музыкой небесных сфер, на которые намекает круглое основание свода как символа горнего мира. Архетип в архитектуре обнаруживает себя в знаке – треугольнике фронтона, квадрате плана или сфере перекрытия, но знак не исчерпывает содержание архетипа, а только лишь заявляет о его присутствии. Более того, для выражения того или иного смысла, скрытого в архетипе, в архитектуре может потребоваться не один знак, а вся возможная их совокупность. Архетип не открывается только через вертикаль шпиля или количество нефов. Его можно обнаружить лишь сквозь призму совокупностей, комплексов разного порядка, ассоциаций, условий и флюктуаций, мимолетных эпизодов и данностей фундаментального характера. Здесь важно все – материал постройки и время ее создания, биография зодчего и наши рецепты исторической эпохи, декор и конструкции, назначение здания и климатическая среда его бытования, а также топонимическая семантика, скрытая в названии целого города и влияющая на его судьбу⁶⁵. Только такой комплекс может помочь в исследовании архетипа, только в таком комплексе могут проявиться важнейшие институты, которые мы связываем с культурным сознанием, а проявление их, разумеется, будет архетипическим.

Архитектура не является только овеществленной функцией удовлетворения наших физиологических потребностей в крове и убежище. Если бы она была таковой, то весь набор архитектурных форм в глобальном масштабе свелся бы к нескольким наиболее простым и рациональным конструкциям – стенам, столбам, перекрытиям. Однако в истории архитектуры мы наблюдаем не только все возрастающее стремление сделать эти конструкции более сложными и совершенными, но и привнесение в

пер. с англ. И. О. Тюриной. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2005. С. 103–104).

⁶⁵ Смирнова Т. Ю. Архетипический базис топонимического концепта «Суздаль» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 4 (10): в 3 ч. Ч. 1. С. 163.

зодчество *лишнего*, того, что не связано со строительным функционализмом и утилитаризмом. Иными словами, архитектура только как оболочка нашего биологического «я» не существует. Она демонстрирует множество иррациональных мотивов, деталей и форм, которые не только не способствуют рациональному решению практических задач, но и мешают их выполнению. В архитектуре присутствует некоторая избыточность, то, что лежит на поверхности и, порой, бытует самостоятельной жизнью фресок, мозаик, декоративной резьбы, узорочья профилей (обломов) и фасадных расколеровок. Все это (и многое помимо того) существует не только ради нашего тела, а в ряде случаев нашему телу и вовсе не предназначено. Если набор всех этих элементов – декоративных и избыточно конструктивных, – существует в качестве системы высказывания, то остается предположить аксиологическую значимость высказываемых идей, коль столько усилий тратится на создание столь грандиозного знака как здание или отдельная архитектурная форма.

Архетип отличен от знака. В знаке присутствуют конкретные дефиниции. Он более определен по своему содержанию, установленному согласно упомянутой выше конвенции. Архетип отличен от эмблемы, поскольку эмблема – это *геральдический* знак, или корпоративный знак, содержание которого столь же бюрократически безупречно, как и знаков дорожного движения. Эмблема говорит не аллюзиями, а напрямую. В ней подобраны такие типы высказывания, которые не нужно разгадывать, и которые узнаются сразу, поскольку память находит им аналогии в нашем опыте, знакомом с некоторым множественным набором атрибутов. Поскольку память сразу же устанавливает ассоциацию между фигурами эмблемы и тем или иным предметом нашего опыта, нет необходимости дешифровки эмблемы. Её действенность заключена в прямых ассоциациях: меч – агрессия, напор; серп – дары природы, крестьянский труд. Атрибут подобен эмблеме, но за ним обычно скрывается герой, то есть некое одушевление. Атрибут – маркер персонифицированных сил, не просто грозы или грома, но Юпитера или Перуна. В христианстве атрибут близок эмблеме, поскольку его значение принято конвенцией, неким договором, согласно которому какой-либо предмет сопоставляется с тем или иным святым: ключи – со Св. Петром, камень – со Св. Стефаном. Этот договор не только имеет характер закона внутри определенного сообщества, но и освящен бюрократической санкцией, литературной традицией, книжным авторитетом подобно «Золотой Легенде» Якова Ворагинского. Архетип отличен и от аллегории, ибо аллегория – это не просто формула речи, выраженная через сцену с персонажами и атрибутами, но некоторый «литературный» (то есть сюжетный, повествовательный) намек на известное событие, или общепризнанное в качестве факта явление. Неважно при этом, какими средствами эта аллегория выражается – словом, красками или камнем, – ее литературная (повествовательная)

конституция есть одновременно ее экзистенциальная основа, без нее аллегория не существует. Архетип не есть полный аналог символа (*символических категорий*), хотя архетип ближе всего находится к символу, и в культурологии К. Г. Юнга, по сути, является архаическим символом коллективного бессознательного. Однако, например, с учетом трактовки И. Канта он имеет важнейшую отличительную черту в сравнении с архетипом – «символ не выходит за рамки мышления субъекта»⁶⁶. В то время как архетип входит в круг явлений, которые можно было бы обозначить как «дорефлексивные ... структуры сознания»⁶⁷. Архетип, таким образом, можно рассматривать в качестве предшественника *символических категорий*, их базы и фундамента. Архетип есть до-символ. Он основа и залог существования символических категорий разнообразных семантических вариантов (аллегорий, атрибутов, эмблем, знаков). Символ как таковой имеет более узкие границы, чем архетип⁶⁸. Несмотря на то, что он является полисемантическим образованием, а его значения могут быть вариативны, смыслы этих значений вращаются вокруг одной и той же оси, вернее сказать, внутри одной и той же оболочки. Дело в том, что символ – это такое иносказание, которое имеет ясно обозначенную оболочку, или маску, но примеряемую к разным лицам. Иными словами, символ – это «чувственно воспринимаемый предмет, представляющий некоторый другой предмет, свойство или отношение, использующийся для приобретения, хранения, переработки и передачи культурных значений и смыслов»⁶⁹. Вино может в равной степени символизировать Вахха, плодородие, кровь Христову и самого Спасителя. Рыба – Иисуса Христа, и беременность женщины. Архетип не имеет оболочки, он подобен телу без органов, узнается по силуэту. Он как некое пятно в сознании, которое не может это пятно очертить, выявить его детали, но лишь угадывает его присутствие. Это угадывание напоминает наведение на резкость при поврежденном объективе. Есть общие контуры, намекающие на габариты, освещенность и расстояние до объекта. Однако оптическая юстировка

⁶⁶ Коваленко Е. М. Философско-методологическое обоснование символического подхода к культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2010. № 1 (5). С. 77.

⁶⁷ Коваленко Е. М. Культура, символ, человек в контексте когнитивной теории культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 4 (10): в 3 ч. Ч. 2. С. 81–82.

⁶⁸ Хотя и сохраняет характер широкой (всеобщей трактовки) вещей и явлений. Ср.: «символ, который уже по самой своей природе является некоей общностью» (Лосев А. Ф. Логика символа. С. 250).

⁶⁹ Денисова И. В. Культурологическое поле семиотики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2010. № 1 (5). С. 63.

невозможна, нюансы не проявляются, отсутствуют четкие границы света и тени, не видны рефлексы и полутона, размыты цветовые градации, едва угадываются оттенки. Поскольку архетип является первичной составной частью *бессознательного*, постольку его *форма* не может быть очевидной (если она вообще существует). Она постигается *на ощупь*, она скорее вспоминается⁷⁰, нежели воспринимается, вспоминается как нечто пережитое во сне, что становится явным только в самых общих чертах. Неслучайно именно поэтому К. Г. Юнг уделяет такое внимание сновидениям, в которых архетип может обрести более или менее удобные черты, подвергнутый рефлексии. В сновидениях архетип обретает способность к персонификации, к конкретизации образов, к воплощению этих образов в сюжетно-повествовательных сценах. В сознательной деятельности человека эти сюжетно-повествовательные мотивы, эти персонифицированные данности, становящиеся героями, персонажами историй, превращаются в материал мифов, легенд, фольклора, разного рода искусств и ремесел. В некотором смысле границы архетипа обширны настолько, что могут вместить в себя все возможные персонификации и конкретизации не только классического наследия, но и все время становящегося пласта современной культуры.

Архетип является архаическим материалом для символических систем. В круг символических категорий попадает и аллегория, и атрибут, и эмблема, и знак. Однако архетип по отношению к ним является базовой опорой. Он задает направление, основной маршрут, определяя общий характер рельефа, общий рисунок ризом в плане имманенции, подобно тому, как этот план видят Ж. Делёз и Ф. Гваттари⁷¹. Над этим планом как над фундаментом поднимается символ, приобретая абрис, становясь в более узкие границы, очерчивая участок, характер идей, рамки сюжетно-повествовательных конструкций. Символ, рассказывающий о конкретных событиях, превращается в аллерию. Аллерию может быть снабжена маркирующими ее персонажей атрибутами и эмблематическими пояснениями/прояснениями. Простейшим видом эмблем становятся в высшей степени конкретизированные и «узкоспециализированные» знаки. Эта схема может быть проиллюстрирована пирамидой, в основании которой лежит некий общий смысл (архетип), в средней части он дополняется затейливыми деталями, подробностями и демонстрациями (символ), иллюстрациями и примерами, персонификациями и сценическими декорациями (аллерию). Ближе к вершине этой пирамиды, в узком створе идей находится эмблема, со своей указующей способностью детерминировать реальность. Вершину венчает знак в апофеозе своих конкретно-

⁷⁰ В платоновском смысле.

⁷¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. С. 6, 10, 15.

буквалистских аллюзий. По сути, даже не аллюзий, а прямых, но кратких обозначений бытия, его фактов, феноменов, персон и ситуаций.

В архитектуре нельзя проявить героя напрямую. Персонализация той или иной стихии, общественной воли или настроения вряд ли возможна выразительными средствами зодчества. Если аллегория, эмблема или знак легко высказываются через узнаваемые объекты (вещи), персоны и сцены, то только потому, что таковой материал составляет основной репертуар изображения/выражения в живописи, графике и скульптуре. Изобразительность последних является залогом литературно-повествовательного подхода, когда идею высказывает конфликт или некий сценический синтез персон. Собственно в архитектуре такой конфликт невозможен. Мы могли бы поместить фрески или скульптуру на фасад здания, но их присутствие не добавляет архитектуре как таковой ничего из того, без чего она была бы невозможна. Лишив зодчество элементов синтеза с другими искусствами, вы не лишите архитектуру ее сущности, которая сохранится в конструкциях, архитектурных формах, объемах, планах, сечениях и материале. Часто наблюдаемый в истории синтез искусств – обратная сторона «неразговорчивости» архитектурных форм. Идею проще выразить словами, в сюжетно-повествовательных конфигурациях текста, нарисованного красками или вырезанного из камня. Картины, которые «служат мирянам вместо книг»⁷², (витражи, фрески, мозаики, статуи) – это всего лишь внешний слой на конструктивных поверхностях здания. Сами архитектурные элементы постройки не имеют отношения к смыслам этого слоя, как не имеет отношения лист книжной страницы к тексту романа, напечатанного типографской краской на бумаге. Семиотическое содержание архитектуры близко тому, что выражает живопись или скульптура на стенах сооружения, но это содержание подчас шире и архаичнее риторики, которую живописец или скульптор способны развернуть своими средствами перед глазами зрителя. Порой архитектурные формы говорят в унисон тому, о чем молвят статуи и витражи, но они заявляют о более общих (и, следовательно, более важных) идеях, чем те, которые лежат в истоке сюжета живописной или скульптурной композиции. Эти идеи, эти едва угадываемые образы и есть архетипы.

Парадокс архетипа заключается еще и в том, что он, имея неопределенно широкие границы своего силуэта, как тело без органов (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), выражен с помощью того, что ограничено материей в пространстве, времени, материале, в тектонических свойствах, в механических нагрузках, в оптической обозримости, в соизмеримости с челове-

⁷² Цит. по: *Февр Л.* Иконография и проповедь христианства / пер. с фр. А. А. Бобович, М. А. Бобович, Ю. Н. Стефанов // *Бои за историю.* М.: Наука, 1991. С. 405–406.

ским телом. Любое даже самое грандиозное здание имеет где-нибудь пределы⁷³, но в этих пределах оно стремится выразить беспредельные по своему содержанию идеи, архетипы, архаические образы, которые, будь они обрисованы в конкретной ситуации мифа или сказки, теряют свою беспредельность. В архитектуре нет фабулы или сценической персоны. По этой причине мнится (или является иллюзией), что в ее границах можно выразить безграничное, не нарушая при этом самих границ, оставляя их технически замкнутыми контуром стен, галерей, столбов, сводов и башен. Архитектурное сооружение как большая икона являет собой некое подобие по отношению к бесконечному оригиналу. В полусфере купола – замкнутой оболочке, полной натиска распора, массы кладки, тектонической сопротивляемости материала, – в тисках естественных законов и условий, которые невозможно нарушить (а нарушение ведет к разрушению), высказана идея бесконечного неба или Бога «чей центр повсюду, а окружность же нигде»⁷⁴. Этот древний архетип величия и безграничности способна выразить архитектура, не заслоняя в нашем сознании идею персоной или коллизией сюжета. Именно поэтому даже самое небольшое и скромное сооружение при наборе известных архитектурных форм способно говорить о беспредельном (например, в церковном зодчестве)⁷⁵. И наоборот, временами строители стремились к разрушению границ, к преодолению количественной конечности архитектурных сооружений, чтобы в их гигантских масштабах приблизиться к грандиозности архетипа. Это стремление «совпасть» по масштабу с самим смыслом, затаенно спрятым в архетипе, было ничем иным как задачей по преодолению проблем конгруэнтности. Сопоставляемое и сопоставляющее должны оказаться в общих границах, как линейка и измеряемый ею стержень⁷⁶. Однако реальность физических отношений, масс, материалов, конструкций и расстояний диктовали те ограничения, которые казались ковами в метафизических грезах строителей, мыслящих, например, храм и вселенную достигающими полной конъюнкции, или *тело* собора тождественным *телу* Бога. Эта метафизическая сопоставимость символа и символизируемого им явления порождала желание воплотить идею «в

⁷³ Будь то третий терминал пекинского аэропорта Шоуду (2004 – 2008) или The New Century Global Center в китайском же городе Чэнду (2013).

⁷⁴ Юнг К. Г. Психология и религия / пер. с нем. А. М. Руткевича // Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1992. С. 167.

⁷⁵ И в этом смысле купол капеллы Пацци во Флоренции также символичен и действенен по своей семиотике, как и грандиозный купол собора Санта-Мария дель Фьоре, что, по всей видимости, понимал их создатель, Филиппо Брунеллески.

⁷⁶ Здесь конгруэнтность мы понимаем в том смысле, какой в это понятие вкладывал А. Грюнбаум. См.: Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени / пер. с англ. Ю. Б. Молчанова. М.: Прогресс, 1969. С. 18 – 20.

полный рост» в материале. Именно это подвигало многие поколения земледельцев нарушать такой ясный в архитектуре принцип экономии, и создавать творения, где смыслом труда являлось сверхтяжелое усилие, а смыслом деятельности – беспрестанное напряжение, а смыслом трат – бескрайняя расточительность. Постановка задач, при этом, осуществлялась самых трудных, чтобы преодоление их было нескончаемым подвигом. Так рождались пирамиды, храмы, соборы.

Эти чрезмерные старания появляются в деятельности человека еще первобытной эпохи. После освоения пещер, после знакомства с ранними и примитивными конструкциями шалаша, жилища из костных останков мамонта, на рубеже мезолита и неолита зарождается городское поселение. Возникает идея организации протяженного пространства, целиком подчиненного артефакту⁷⁷. По сути, рождается новый мир. В противовес пространству природы, слабо структурированного в сознании, или имеющего структуру стратиграфических положений (земля – небо, мир людей – мир духов; или трехэтажный космос мирового дерева), возникает рукотворное пространство человека, которое противостоит внешнему миру своими границами. Этой границей в материале была стена Иерихона, или подножие холма Чатал-Хююк, по склонам которого к самой вершине взбирались постройки, возведенные, по сути, под одной кровлей. Граница города – это не просто некая утилитарная межа, разделяющая *нужное* пространство, и пока еще *ненужное*, которое еще нечем заполнить⁷⁸. Это разделительная линия в сознании между рукотворным и природным, миром созданным «не-я» и миром моего или коллективного эго. Социальный порядок первобытного сообщества с его иерархией и ярко выраженной гендерной разобщенностью, с возрастными ограничениями и возможностью ритуального перехода в новый возраст (в новую жизнь), с табу и законами, гейсами и обычаями неизбежно влиял на структурирование пространства. Не просто жилого, функционально-утилитарного

⁷⁷ Одно из самых древних поселений (эпохи палеолита) было открыто близ с. Долни Вестонице в Моравии. Его возраст насчитывает порядка 25.000 лет. См.: *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / пер. Е. Фиштейна. Прага: Арттия, 1982. С. 213.

⁷⁸ Интересно отметить то обстоятельство, что впоследствии для многих цивилизаций древности характерно строительство городов с четкой геометрической структурой, обусловленной ясным пересечением улиц и делением пространства на относительно равномерные кварталы. Гипподамова схема (во многом унаследованная от ближневосточной градостроительной практики) имеет одно важное преимущество – она позволяет сколько угодно развивать город во внешнее пространство, не нарушая его структуры. См.: *Искржицкий Г. И.* Рассказ о градостроительстве. М.: Стройиздат, 1985. С. 38.

Таким образом, граница между своим и чужим пространством, «нужным» и «ненужным», рационально освоенным и природным, постоянно перемещается в силу способности мысли осваивать внешний внеположный социальному «я» мир.

пространства первобытного поселения, но пространства, которое выражало строгостью своей логики идею порядка. Эта идея и есть архетип некоего установления, противостоящего хаосу природы, архетип, в свою очередь, влияющий на характер религиозных (до-религиозных) воззрений. Ничто не доказывает, что архаическое представление об уже упорядоченном космосе (с верхом и низом, божественным и человеческим) могло появиться раньше первых регулярных в архитектурном отношении поселений. Не является ли организация неолитического города прототипом для возникновения представлений о космосе как о здании или селении. Не есть ли дом с его трехчастной композицией подполья, жилого помещения и крыши предвестием трехъярусной структуры Вселенной⁷⁹. Крайне сложно определить очередность. Культы и картины мира дописанных сообществ нам известны мало, или на том материале, который этнографы могут получить при изучении современных социумов, стоящих на первобытной стадии развития. Если некоторые элементы здания вызваны конструктивной, функциональной необходимостью с определенной долей неизбежности (дом должен быть с крышей), то не является ли это доказательством примата конструкции над символическим представлением о ней. Впоследствии архитектурная композиция здания могла претерпевать корреляцию, изменения, связанные с представлением религиозного или иного порядка, но на первичной стадии развития строительной техники, возможно, именно особенности конструкций повлияли на специфические представления той или иной картины мира. Космос пояснялся/прояснялся через архитектуру. Хижина и Вселенная имели наглядные аналогии, но ко всему прочему эти аналогии должны были быть очевидными для сознания. Круглая в плане постройка эпохи неолита с центральным опорным столбом воплощала образ космоса – круглый и с центральной осью. М. и Ч. Квеннеллы указывают на конструктивное сходство круглых жилищ неолитических обитателей озерной деревни Гластонбери и современных кенийцев⁸⁰. Это сходство, по мнению исследователей, обусловлено решением чисто строительных задач. Но со временем, особенности круглого плана, шатровое перекрытие и опорный столб могли привести к общим космологическим представлениям людей разных регионов планеты. В воззрениях подобного рода должно было присутствовать нечто присущее и зданию, и мирозданию не только по причине наглядности при объяснении устройства мира, но и по необходимости, как если бы и у дома, и у вселенной был один проект, лишь воплощенный в разном масштабе и материале разными же

⁷⁹ Нижний (хтонический) мир (часто заупокойный); срединный – мир людей; небесный – мир богов-демиургов, богов-дарителей, богов-искусителей.

⁸⁰ *Квеннелл М., Квеннелл Ч.* Первобытные люди. Быт, религия, культура / пер. с англ. Т. М. Шуликовой. М.: Центрполиграф, 2005. С. 198 – 201.

создателями⁸¹. Этот «проект» и есть архетип. Образ архитектурного сооружения легко экстраполировался на космические просторы именно потому, что его пространственные и материальные характеристики словно бы восходили к единому, извечному образцу, общему и для вселенной, и для дома. В этом образце должны были бы присутствовать определенная модальность, некие принципы, заложенные неизбежностью, проистекающей из форм бытования материи в условиях, пригодных для существования человека. К этим принципам должна быть отнесена последовательность верха и низа, правого и левого, расположенного впереди и сзади, внутреннего и внешнего, закрытого и открытого, тяжелого и легкого, большого и малого. Интуитивные представления об этих категориях, фиксированные в сознании опытом, должны были бы помочь освоить пространство, замкнув его контуром первых сооружений. Однако эти же представления, эти пространственные координаты (верх – низ, правое – левое) и ощущения, связанные с обработкой материала, должны были бы оказать влияние на сложение мифологической концепции мироздания с сакрализацией нижних и верхних («Когда вверху»)⁸² этажей космического дома. Верх (например, в поэме «Энума элиш»)⁸³ как локация определяет местоположение богов, низ – демонов, связанных со смертью. Небо может быть твердым, представляя собой *поверхность*. Боги живут на вершинах гор, подобно людям, заселявшим вершины холмов. Где-то вверху стоят жилища небожителей. Энлиль прячется в доме за закрытыми на засов воротами⁸⁴, а асы строят стену вокруг Асгарда⁸⁵. В «Старшей Эдде» подробно перечисляются жилища богов в небесной крепости. Мир людей, некая ойкумена, располагается посередине (Мид-

⁸¹ Ср. хорошо известный Средневековым образ Бога-архитектора с циркулем в руках. *Клеева А. В.* Средневековый образ Бога как геометра и архитектора Вселенной // *Studia culturae*. Выпуск 13 / отв. ред. И. Ю. Ларионов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2011. С. 155.

⁸² Именно так называется древнемесопотамский эпос «Когда вверху...». См.: *Мифологии Древнего мира* / пер. с англ., предисл. И. М. Дьяконова. М.: Наука, 1977. С. 147.

Это название вполне определенным образом указывает на представления о пространственной локации небожителей и человеческого рода, соотносительности и различиях мира богов и людей.

⁸³ Подробно о «Энума элиш» см.: *Якобсен Т.* Сокровища тьмы: история месопотамской религии / пер. с англ. С. Л. Сухарева. М.: «Восточная литература» РАН, 1995. С. 191 – 218.

⁸⁴ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 137 – 138.

⁸⁵ Буквально: «ограда асов» (др.-исл.). Стена возведена неким великаном, которому помогает возить грузы конь Свадильфари. *Мифологический словарь* / под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 64.

гард)⁸⁶, по сторонам от *середины* – локации сверхъестественных существ. Важнейший пространственный параметр мифологических локусов – это крест (перекресток), лежащий в основании земли, пересекающий «квадрат» ее поверхности на четыре стороны, накрытый куполом неба. Средневековые (как и прочие) представления о мире не лишены архитектурных основ. В центре земной географии располагался Иерусалим⁸⁷, что находило изображение в Т-образных картах Земли, а сам город приобретал черты идеально круглого в плане поселения, обнесенного крепостной стеной⁸⁸. Пространственные особенности картины мира первобытных и древних народов удивительно точно отражены в архитектуре, и наоборот, архитектурные образы возникают в мифологическом повествовании. Миф объясняет Вселенную через архитектурную (суть пространственную) форму. У земли есть крыша, свод неба, его подпирают столбы, боги надземного и подземного миров обитают в чертогах. Сверхъестественные отсеки космоса – это дворцы, замки, храмы и башни. Конструирование в сознании картины мира в «терминах» зодчества началось с зарождения самого зодчества.

Чрезмерные усилия при строительстве, которые можно обнаружить на древнейшей его стадии, объясняются еще и тем, что важнейшие пространственно организованные человеком объекты не только должны были соответствовать «заявленным» масштабам картины вселенной, но и являться своего рода отвоеванным пространством. Реконструкция пространства средствами архитектуры была обязательным маркером культурных установлений социума. Общество, способное осуществить такое отвоевание, возводилось в превосходную степень всех возможных характери-

⁸⁶ А. Я. Гуревич указывает на конъюнкцию в сознании человека пространственных представлений о мире вообще и местоположении в этом мире той или иной конкретной средневековой норвежской усадьбы («в центре», «посередине»), что закрепляется на уровне топонима в многочисленных названиях с корнем «срединный» - *Medalhus, Mida, Midberg* и т.д. См.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1984. С. 60.

⁸⁷ *Евсюков В. В.* Мифы о вселенной. Новосибирск: Наука, 1988. С. 41.

⁸⁸ Своей градостроительной структурой изображенный Иерусалим как бы вторил Т-образной структуре мира, который пересечен с запада на восток водами Средиземного моря, а с юга на север – течением Нила. На одной из карт Средневековья Иерусалим изображен хоть и в кольце стен, но без характерных изгибов узких средневековых улочек. Город пересекают Т-образно две прямые улицы, подобно улицам римских городов – кардо и декумануму. Репродукцию этой карты из Хроники Роберта Монаха Рейнского см.: *Бордонов Ж.* Повседневная жизнь тамплиеров в XIII веке / пер. с фр., предисл. и науч. ред. В. Д. Балакина. М.: Молодая Гвардия, 2004. С. 96-97. Карта XII века (около 1170), похожая по очертаниям улиц на карту XIII столетия, но только с кавалерийской схваткой и изображением Храма Соломона и Голгофы, приведена в издании: *Barllett R.* Die Welt des Mittelalters. Kunst. Religion. Gesellschaft. Stuttgart: Belsler Verlag, 2001. P. 244.

стик, удостаивалось высшей ступени социально-политического бытия. Сообщества, которые были не способны на такое освоение, провозглашались отсталыми, «варварскими». Отсюда восхищение перед первостроителями, перед демиургической силой возводящего здания владыки. Гильгамеш упоминается в известной поэме как строитель стен Урука (детально описанных в начале эпоса)⁸⁹, а Минос как инициатор создания лабиринта⁹⁰. Отсутствие в некоторых культурах развитой архитектурной практики объясняет противостояние оседлых этносов и номадов, тех, кто «намертво» фиксировал положение в пространстве, превращая его в свое, и тех, кто пространство преодолевал, не подчиняя его себе строительными средствами, оставляя в сфере господства природы. Во многом именно поэтому у тех народов, которые достигли оседлой стадии, способствующей развитию зодчества, возникает концепт эволюции от кочевого образа жизни к оседлому⁹¹. Кочевое в этом контексте понимается как незрелая, «дикая» пора этноса⁹². Библейская традиция рисует нам возмужание иудейской государственности в беспрестанных кочевьях и скитаниях вплоть до завоевания земли обетованной, ее освоения и превращения в дом. Эта эволюция есть маршрут от скинии – переносной палатки, – до Храма, в котором скиния находит себе фиксированную локацию, подобно самому народу, обретшему пристанище в Палестине.

Титанические усилия первобытных этносов неолитической эпохи по освоению пространства, подчинению его идее порядка и проекция этой идеи в космос, в качестве образца для всего мироздания, вылились в мегалитические памятники, доказывающие своим существованием необходимость надрыва, жертвы как особых условий процесса строительства. Стоит помнить, что зодчие неолита и ранней бронзы, за небольшим исключением, избегали легких, «изящных», подчиненных принципу экономии, архитектурно-художественных и строительно-конструктивных решений. Если бы речь шла о простом маркировании пространства, о нанесении своего рода маяков на воображаемую «карту», позволяющую со-

⁸⁹ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 220–221.

⁹⁰ *Мифы в искусстве старом и новом.* Историко-художественная монография (по Рене Менау). СПб.: Лениздат, 1993. С. 170–171.

⁹¹ В этом отношении интересен опыт мифологической интерпретации роли бога-демиурга, бога-благодетеля, который научает людей искусствам и ремеслам, в том числе, и строительству. Ветхозаветный Бог дает подробные указания относительно устройства Скинии собрания и ее изготовления (Библия, кн. Исход, гл. 26). Прометей, говоря о бедственном состоянии людей до его вмешательства в их судьбу, упоминает неумение строить: «Не строили домов из кирпича, ютились в глубине пещер подземных» (*Эсхил.* Прикованный Прометей / пер. В. О. Нилендера и С. М. Соловьева // *Греческая трагедия.* М.: Гос. изд-во худ. лит., 1950. С. 24).

⁹² См., например: «Вот мы пришли в далекий край земли, в безлюдную пустыню диких скифов» (*Эсхил.* Указ. соч. С. 7).

поставить в сознании важнейшие локации с «планом» Земли, то вряд ли понадобились бы объекты столь внушительной величины и элементы столь поразительной тяжести. В более позднюю эпоху, кельты древности легко обходились столбами, колоннами и статуями⁹³ для такой пространственной маркировки, что значительно упрощало процедуру детерминации священных мест. Однако их далекие предшественники переносили, перевозили, поднимали и переворачивали многотонные блоки. Вес вертикально стоящих сарсеновых опор Стоунхенджа достигает в среднем 26 тонн⁹⁴, одного из ортостатов мальтийского храма Хагар-Ким – 20-ти⁹⁵, а менгира Ле-Гран-Менир-Бризэ (Франция, Бретань) почти 350 тонн⁹⁶. В отсутствие блоков-полиспастов, лебедек, воротов, шкивов, колес, – того, что знала греческая и римская инженерия, – неизвестные нам строители неолита и ранней бронзы возвели около пятидесяти тысяч⁹⁷ мегалитических сооружений по всей Западной Европе. Назначение многих из них не являлось утилитарным, то есть не было вызвано неотвратимыми потребностями человеческого тела, но задачи при их строительстве ставились максимально сложными из всех возможных вариантов для той эпохи. В этих постройках все говорит о превосходстве, все заявляет о силе и господстве над природой, человеком, духами и стихиями. Этот архетип власти, теперь отчетливо звучащий в кромлехах Англии или нурагах Сардинии, не был простым символом главенства вождя или племенной аристократии, грозного божества или коварных ловушек окружающего мира. Древний архетип словно заявлял о власти как таковой, об энергии как специфической сумме всех возможных движений в пространстве и времени, когда сила была не только производным от действия, или скажем так, качеством действия, а являлась самостоятельной сущностью, как если бы можно было нарушить закон сохранения энергии, наделив пустоту бесконечной мощью. Пустоту как вместилище некоторых данностей, пустоту как залог бытия, коль скоро она наполняется чем-то, что обладает качеством, что не теряет, не убывает, а существует с некоторой необходимостью.

Не исключено, что в каждом конкретном историко-археологическом случае, тот или иной объект мегалитической архитектуры сужает общий смысл архетипа, осуществляя переход содержания к уже символическому состоянию идеи. Потенция, власть, энергия как «вещь в себе» превраща-

⁹³ Пауэлл Т. Кельты. Воины и маги / пер. с англ. О. А. Павловской. М.: Центрполиграф, 2012. С. 152, 154, 162, 164.

⁹⁴ Браун П. Стоунхендж. Загадки мегалитов / пер. с англ. Е. Б. Межевитинова. М.: Центрполиграф, 2010. С. 51.

⁹⁵ Trump D. H., Cilia D. Malta. Prehistory and temples. Siena: Midsea Books Ltd, 2008. P. 144.

⁹⁶ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 225.

⁹⁷ Семенов В. А. Первобытное искусство. С. 330–331.

ются в силу верховного существа, демиурга, героя, вождя, отца или матери⁹⁸. Здесь, вероятно, высшее проявление такой божественной власти может в равной степени иметь универсальный гендерный характер как мужского, так и женского начала. На этапе матриархального состояния социума неолитической Европы сила и власть могли принадлежать матери, Великой Богине, и только с развитием земледельческих практик постепенно силой, как некоей институцией, стали наделять мужское начало, со временем становящегося патриархальным мира. С потенцией и энергией ассоциировались характеристики именно женского организма, его порождающая и охраняющая чаша способность. *Жизнь* превращается в неотъемлемое качество женской природы. Отсюда берут начало сохранившиеся уже в более поздние времена представления о возможности деторождения без мужского агента, лишь внутренними ресурсами Матери. Исида зачала Гора, превратившись в самку коршуна – птицу Хат, – от мумии Осириса⁹⁹, которому только предстояло родиться/возродиться в загробном мире. В данном случае мужская фертильность как бы элиминируется из процесса зачатия, а сам персонаж участвует в мероприятии либо номинально, либо вне-фрикционным способом¹⁰⁰. Герои древнегреческих мифов происходят на свет от богов и земных женщин, но подчас боги посещают возлюбленных в настолько «нетривиальном» агрегатном состоянии (золотой дождь Зевса), что только скрытая сила будущей матери может породить жизнь. Это фиктивное со стороны мужского персонажа зачатие отголоском древних верований сохранилось и в христианстве, где, несмотря на волю Всевышнего, именно особенные качества Девы Марии позволяют ей стать Богородицей. Сакральный статус Богородицы в свете морально-нравственного кодекса христианства и догмата

⁹⁸ Так, например, М. Гимбутас указывает на менгиры как на символические изображения матриархальной богини смерти и возрождения. См.: *Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини*. С. 225.

⁹⁹ *Рак И. В. Мифы Древнего Египта*. СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 102.

¹⁰⁰ В упомянутом мифе о зачатии Хора от мумии Осириса примечательным является факт утери мертвым телом детородного органа, который Исида так и не смогла отыскать, поскольку его съели рыбы. Тогда богиня вылепила срамной уд из глины и прирастила его с помощью волшебства к мертвому телу. Это сказочное событие позднее праздновалось в Египте и обставлялось специальными куклами-фетишами. Однако потеря орудия зачатия как бы указывает косвенным образом на условную роль в этом процессе самого Осириса и на главенствующую/автономную роль богини-матери, Исиды. Кроме того, бог Атум, помогающий Исиде родить Хора магическим словом, в Гелиопольской космогонии выступает как родоначальник других богов, которых он произвел самооплодотворением от собственного семени. Таким образом, в египетской мифологии мы наблюдаем первобытно-архаические рудиментарные представления о самодостаточности прародителя, по настоящему не нуждающегося в паре для зачатия и рождения.

о непорочном зачатии, сближают Деву с божественной природой демиурга, невольно ставя вопрос о ее сверхчеловеческом чине и сопричастности Троице. Это, возможно, позволило К. Г. Юнгу описать совершенную Мандалу¹⁰¹ как четверицу (Бога-Отца, Духа, Сына и Mater Dei), а не привычную триаду¹⁰². Сила материнского начала, архетипически выраженная в памятниках неолитической архитектуры, наглядно проявляется в планах святилищ Мальты. По мнению специалистов, в этих планах угадываются силуэты тучного женского тела¹⁰³, повторяя по очертаниям статуи Великой Богини, стоявшие в этих храмах и дошедшие до нас как археологические свидетельства.

География мегалитического зодчества обширна. Она охватывает весь европейский регион от Мальты до Скандинавии и от Ирландии до Кавказа. Расширить ареал ее распространения можно за счет Североафриканского присутствия, в Египте, поскольку некоторые сооружения раннеклассового рабовладельческого государства в долине Нила старше целого ряда объектов первобытной Европы¹⁰⁴. Следовательно, традиция возведения памятников из грандиозных блоков имела архетипические корни, уходя вглубь некоей культурной общности Старого Света. Возможно, в дополнение к архетипу/образцу величественного сооружения, проявившемуся из бессознательного в сознание, традиция обогащалась обменом опытом, распространявшегося на уровне межэтнического, межплеменного общения. Сильны черты сходства не только в принципе использования мегалитического материала при строительстве, но и в отдельных конструкциях и сооружениях. Нураги Сардинии возводились в эпоху расцвета Крито-Микенского мира и вплоть до римского завоевания. Кладка стен из циклопических блоков и особое устройство проходов-галерей внутри этих стен роднит нураги с укреплениями Микен и особенно Тиринфа¹⁰⁵. Вопрос о происхождении такой кладки, о возможных межкультурных коммуникациях островных жителей Средиземноморья с представителями раннеклассовой материковой Греции и Эгейского бассейна остается от-

¹⁰¹ Мандала в сакральных представлениях буддизма является более конкретизированной фигурой со специфической топографией и, в контексте данных рассуждений, восходит к «совершенной Мандале» как к архетипу. О мандале в искусстве Древней Индии см., например: *Огибенин Б. Л.* Заметки о принципах индо-тибетской иконографии // Ранние формы искусства: сборник статей / сост. С. Ю. Неклюдов, отв. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Искусство, 1972. С. 471.

¹⁰² *Юнг К. Г.* Психология и религия. С. 172–173, 178–180.

¹⁰³ *Семенов В. А.* Первобытное искусство. С. 278.

¹⁰⁴ Так, например, знаменитые пирамиды в Гизе, сложенные из грандиозных каменных блоков (весом от 2 до 30 тонн), датируются XXVI веком до н. э., в то время как Стоунхендж был возведен между 1900 – 1600 годами до н.э. См.: *Хоккинс Дж.* Расшифрованный Стоунхендж. Обсерватория каменного века / пер. с англ. О. О. Дмитриевой. М.: Центрполиграф, 2006. С. 63.

¹⁰⁵ *Семенов В. А.* Первобытное искусство. С. 356.

крытым. Сходства обнаруживаются в возведении гробниц на неолитическом Западе и на Пелопоннесе эпохи бронзы. Микенские купольные гробницы (например, гробница Атрея) состояли из внушительной погребальной камеры, перекрытой ложным куполом. Камера соединялась с внешним пространством дромосом с высокими каменными стенами. Все сооружение покрывалось землей, скрывалось насыпью, как курганом. Близкую этой схеме мы найдем в Ирландии. Курган Нью-Грейнджа также имеет грандиозные размеры, укреплен по окружности массивной каменной кладкой, под насыпью спрятана погребальная камера, покрытая сходящимися ступенями-плитами, образуя ложный свод. Камера, как и у микенских гробниц, имеет вытянутый коридор, отчасти напоминающий дромос усыпальницы Атрея. Интересно отметить, что и в том и в другом примере вход в гробницу оформлен схожими по композиции порталами: высокий дверной проем отделен сверху от окна каменной перемычкой.

Возведение в разных местах Европы ложного купола, камни кладки которого уходят вверх с напуском, подобно ступеням, чуть нависая друг над другом, не является случайным совпадением, которое могло быть продиктовано логикой здравого смысла или чисто строительно-конструктивной необходимостью. Мы видим имитацию такого приема там, где с инженерной точки зрения в нем не было надобности. На Мальте, в подземном некрополе неолитической поры Хал-Сафлиени, один из центральных залов оформлен сводом, вырубленным в толще породы. Следовательно, в данном случае как такового дискретного набора кладки нет, и все внутреннее пространство гипогея представляет подземные пустоты, не имеющие конструктивной оболочки кроме монолитной толщи грунта над всем комплексом, заглубленным под землю на несколько метров. Однако поверхность «свода» упомянутого зала не гладкая, как это могло бы оказаться, а ступенчатая, словно он накрыт перевернутым амфитеатром. Таким образом, имитация напусковых плит в этом случае является воспроизведением какого-то архетипического представления об ином мире (небе), куда путь возможен по символической лестнице, которую в камне воспроизводили буквально, так же как буквально с помощью вещей погребального инвентаря обеспечивали необходимую умершему в загробном царстве домашнюю обстановку. Мотив «лестницы», ведущей на небо, становится архетипической формулой, символом, говорящим о способах путешествия, перемещения в пространстве между мирами, стратиграфическими уровнями космоса. Идея загробного турне (маршрута) является широко распространенным в свою очередь архетипом и проявляется в конкретных формах повествовательного искусства. Это не только более поздние мифопоэтические версии древних шумеров,

египтян и греков, где описан проход через ворота (Шумер)¹⁰⁶ или путешествие на ладье (Египет, Греция), но известные перемещения с помощью животных-психопомпов, например, у многих индоевропейских этносов¹⁰⁷. Лестница в иной отсек мироздания как архетип может быть обнаружена в большом количестве мифологического материала. От лестницы Иакова¹⁰⁸ до лестниц или деревьев в их качестве, по которым старик (мальчик) поднимается на облака и находит там чудесные предметы¹⁰⁹. Лестница Иоанна Климаха (Лествичника) в его сочинении «Райская лестница»¹¹⁰ является авторской интерпретацией этого древнего архетипа коммуникации, архитектурной по своему характеру, но с ярко выраженной морально-нравственной подоплекой. Чем выше по лестнице совершенствования поднимается человек, тем сильнее его пытаются с нее низринуть бесы. Пример с лестницами показывает, насколько широкое распространение может иметь архитектурная форма, архетипически выражающая определенные сакрально-мистические идеи.

Говоря о повсеместном использовании одних и тех же строительных конструкций в мегалитической архитектуре первобытного общества и Древнего мира, в тех сообществах, культурах и цивилизациях, которые на первый взгляд не связаны между собой, мы невольно затрагиваем вопрос о возможных межкультурных связях. Мог ли, в этом случае, архетип, лежащий в основе архитектурных принципов и конструкций, распространяться (ввиду его осознания как идеи/образца) в едином культурном пространстве первобытного мира и древности в границах обширного ареала. Можно ли, в этой связи, допустить существование на территории Европы и Средиземноморского бассейна единой культурной общности, представители которой передавали информацию по торговым каналам¹¹¹

¹⁰⁶ Например, поход Инанны через семь ворот подземного царства. См.: *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 72–73.

¹⁰⁷ В этом качестве хорошо известен конь, животное, связанное с погребальным обрядом у скифов, славян, германцев. Его заупокойная функция сохранилась в фольклорных представлениях (Дикая охота короля Стаха), восходя к древнейшим индоевропейским ритуалам погребения, в которых участвовал и конь. Так, в «Илиаде» конь, везущий колесницу с мертвецом, произносит зловещую речь, воспроизводя слова покойника. См.: *Энциклопедия символов, знаков, эмблем* / авт.-сост. В. Андреева [и др.]. М.: Астрель, МИФ, АСТ, 2001. С. 250.

¹⁰⁸ Библия, кн. Бытие, гл. 28, ст. 12–16.

¹⁰⁹ Например, в сказке – «Джек и бобовый стебель». См.: *Джек и бобовый стебель* // Сквозь волшебное кольцо. Британские легенды и сказки / пер. с англ. Н. В. Шерешевской. М.: Правда, 1988. С. 386.

¹¹⁰ *Традиго А.* Иконы православной церкви. Образы, сюжеты, символы / пер. с итал. М. А. Юсим. М.: Омега, 2008. С. 334–335.

¹¹¹ Так, например, для бикеров, народа культуры колоколовидных кубков, торговля имела большее значение, чем война. См.: *Мансуэлли Г., Блок Р.* Цивили-

на большие расстояния, в результате чего, базовые идеи становились всеобщими концепциями от Ирландии до Малой Азии и от Дании до Египта¹¹². В этом предположении нет ничего невозможного, науке известно о перемещении людей и вещей на огромные расстояния еще в первобытную эпоху. Так, в погребениях уэссекцев (британского этноса бронзового века) находят фаянсовые бусины из Египта¹¹³, статуэтки древнеегипетского Бэса вплоть до Черного моря и Закавказья¹¹⁴, керамические изделия стиля «импрессио» на территории от Палестины до Испании. В античную эпоху встречаются упоминания балтийского янтаря в греческих документах. В IX веке до н. э. из этого же материала была изготовлена статуэтка ассирийского царя Ашшурнацирапала II¹¹⁵. М. Гимбутас и вовсе рассматривает неолитическую Европу, как территорию распространения общих культов, воззрений, мифологических представлений матриархального характера, а в итоге – как первобытную цивилизацию Великой Богини¹¹⁶.

Активным межкультурным связям способствовали географические условия Европы и близко к ней прилегающих регионов. Эти условия заключаются в почти полном отсутствии изолированных труднодоступных территорий, что позволяло одним группам их активно заселять, а другим – посещать с военными и торговыми целями. Так, например, острова в силу их близости к континенту не представляли собой недоступных локаций для освоения их той или иной культурой. Ла-Манш не был преградой для континентальных переселенцев в древнюю Британию, что подтверждают палеолитические гравировки и живопись пещер в ущелье Кресвелл-Крагс¹¹⁷. Узкий Северный пролив между Шотландией и северо-восточным побережьем Ирландии позволил заселить последнюю. Средиземноморские острова были освоены не позднее начала неолита, о чем свидетельствуют археологические находки. Эгейское море изобилует островами, порой видимыми один с берега другого. Они позволяли осуществлять постоянные переходы из Малой Азии на материковую часть нынешней Греции, связывая Восток и Европу. Далеко на севере Датские

зации древней Европы / пер. с фр. Е. Абрамовой. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 58.

¹¹² В науке существует мнение о единой непрерывающейся традиции (существовавшей в качестве трех «школ») строительной практики мегалитических сооружений для всей Европы, носители которой могли поклоняться Солнцу. Подробнее см.: *Глазычев В. Л.* Зарождение зодчества. М.: Стройиздат, 1983. С. 68–70.

¹¹³ *Хокинс Дж.* Указ. соч. С. 59.

¹¹⁴ Правда, уже в античное время. См.: *Павлов В. В., Ходжаши С. И.* Египетская пластика малых форм. М.: Искусство, 1985. С. 89.

¹¹⁵ *Искусство Древнего Востока* / под общ. ред. Е. И. Ротенберга. М.: Искусство, 1968. С. 71.

¹¹⁶ *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини. С. 6–8.

¹¹⁷ *Семенов В. А.* Первобытное искусство. С. 37.

проливы поддерживают сообщения между материком и Скандинавским полуостровом. Другие еще более узкие проливы (Гибралтарский, Босфор, Дарданеллы) связывали Европу с соседними континентами, Африкой и Азией соответственно. Исключение представляет только Исландия, значительно удаленная от остальной Европы, открытая и заселенная викингами только в Средневековье. Не являлись непреодолимыми и сухопутные просторы, благодаря обилию европейских рек, связывающих северную и южную части континента, подобно Рейну, Маасу и Шельде, или Днепру и Волге, а также Дунаю¹¹⁸. Горные системы не служат в Европе непроницаемым барьером. Их можно пройти по перевалам, или обойти по относительно невысоким возвышенностям. На территорию Италии можно попасть, обойдя Альпы с юго-востока со стороны нынешнего Загреба (в сторону Триеста), либо из южной Франции вдоль побережья от Марселя до Генуи. Равнинные территории от Польши до Нидерландов открывают свободный северный проход с Великой Русской равнины до Атлантики. Лишь Пиренейский полуостров, отсеченный от Франции Пиренеями, является до некоторой степени изолированным. Большое количество водоемов, леса полные дичи, отсутствие пустынь делали возможным перемещение на значительные расстояния в виду постоянного присутствия необходимых для жизни ресурсов. До эпохи мезолита, вероятно, даже Североафриканское побережье представляло собой приморские степи, полные всего необходимого для дальних странствий¹¹⁹.

Географические условия открывали прекрасные возможности для межкультурных контактов, в результате чего осуществлялось активное движение культурных ценностей – прежде всего керамики, являющейся не только маркером археологической номенклатуры, но и существенным семиотическим элементом какой-либо архаической культуры. В качестве примера можно привести уже упомянутую культуру «импрессо» (кардиал), характеризующуюся сосудами с округлым дном и декором, нанесенным методом вдавливания в сырую глину фактурной поверхности раковин моллюсков. По всей видимости, эта культура зародилась в восточном Средиземноморье, а затем распространилась в центральной и западной его частях¹²⁰. Через острова Эгейского моря она попала на Балканы и Пе-

¹¹⁸ Дунай берет свой исток в 68 километрах от франко-германской границы в городе Донауэшинген, являясь воистину «интернациональной» рекой, связывающей десять европейских государств, а в древности бывшей коммуникационным стержнем племенных сообществ неолитической, а затем и кельтской Европы.

¹¹⁹ Существующие расчеты интенсивности перемещений и дальности расстояний в эпоху неолита указывают на то, что даже при локальном и оседлом освоении территории ее ареал расширяется в случае стабильного демографического прироста на 18 километров в 25 лет. См.: *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини. С. 12.

¹²⁰ Там же. С. 12.

лопоннес, Апеннины, Корсику и Сардинию, а затем вплоть до побережья Франции и Испании. На этом маршруте распространения керамики культуры «импрессо» примечателен Мальтийский архипелаг, лежащий в 80 километрах к югу от Сицилии. Несмотря на часто встречающееся в литературе заблуждение, Сицилия не видна с Мальты даже в ясную погоду¹²¹. Возможно, заселение архипелага произошло в конце палеолита, когда уровень моря до таяния ледникового панциря в Европе был значительно ниже, а, следовательно, береговая линия Сицилии могла отстоять на юг на десятки километров. В этих условиях заселение Мальты действительно могло стать следствием ее невольного обнаружения, когда расстояние между островами было в два раза меньше, чем в наши дни. Однако культура «импрессо» – неолитическая, следовательно, появиться на Мальте она могла уже после таяния палеолитических ледников, когда уровень моря приблизился к современным значениям. Здесь уместно сделать предположение о том, что заселение архипелага до подъема уровня моря сопровождалось постоянно поддерживаемыми контактами с жителями Сицилии, которые не прерывались и после подъема воды, в противном случае острова в далеком море были бы просто потеряны. Сохранившись в мезолите и неолите, такие контакты (уже при отсутствии возможности наблюдать острова с берега) позволили существовать регулярным и целенаправленным торговым сношениям. Подобные сношения имели место и в остальной Европе, осуществляя дрейф людей, товаров и идей. Среди всего того, что составляло предмет обмена, безусловно, было и то, что мы называем нематериальным культурным наследием – мифы, магические практики, обряды, вымышленные персонажи, бытование которых в сознании в конкретных проявлениях с учетом этнической специфики и в деталях сюжетно-повествовательных мотивов было обусловлено архетипами коллективного бессознательного.

Распространение ментальных паттернов, отраженных в архитектурных формах на обширной территории в разных этнокультурных средах, подводит к проблеме архетипа не только как априори врожденного элемента коллективного бессознательного человечества, но и как образца, который зарождается в результате межкультурного обмена. Не является ли архетип, в таком случае, помимо первичной психической способности генерировать универсальные идеи, ментальным элементом, *приобретенным в процессе аккультурации*, но не как осознанно хранящий фундаментальные смыслы, базовые для социума, а как спрятанный в бессознатель-

¹²¹ См., например. *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини. С. 188. *Семенов В. А.* Первобытное искусство. С. 274. Автору доводилось бывать на Мальте и дважды на Сицилии, при этом один раз идти на пароме от Ла-Валетты в Поццалло. Однако ни на суше, ни на море, даже в бинокль в ясный день различить берег с такого расстояния не удавалось. По всей видимости, оно слишком большое для оптического наблюдения двух этих географических объектов.

ное психологический триггер, порождающий образы, выраженные через символические категории.

Институты культурного сознания в контексте мифопоэтического опыта человека

Сознание – это нечто, что дает возможность понимать свое «я» как противопоставление всему «не-я». Сознание – это не столько граница между «я» и «не-я», и не столько условие, при котором эта граница становится очевидной для субъекта, сколько ментальная среда, служащая планом имманенции для становления самости, поле, способное расширяться и вбираться. Сознание доступно рефлексии, и мы оцениваем содержание сознания как нечто имеющее бытие. Сознание – это бытие мысли, присутствие моего «я» вне физической оболочки. Я могу мыслить себя вне своих телесных границ, например, в месте, в котором никогда не был и не смогу побывать¹²², или представлять себя другим, чем есть на самом деле. Мое сознание инспирирует существование некоей лжи, вымысел о себе и окружающем мире, при этом оно же позволяет осознавать эту ложь, намеренное искажение действительность по моей воле (если я в некий момент времени знаю, чем правда отличается от неправды). Способность разделять правду и вымысел порождает типологию, согласно которой в сознании я разграничиваю данности на категории актуально существующих вещей, потенциально существующих¹²³ и существующих только в воображении, в качестве лжи или фантазии. Моя способность осознавать вымысел является важнейшим качеством сознания, даже если при этом за правду я принимаю бытование невозможного.

Возникает справедливый вопрос, может ли существовать сознание, для которого все мыслимое обретает бытие чувственно-воспринимаемых (зрительно, тактильно) вещей безо лжи и воображения? Все, о чем можно помыслить – существует и ментально, и физически. Многие архаические народы не проводили различий между онтичесом вещей, существующих феноменально и виртуальными (воображаемыми) продуктами ментальности, обладающими ноуменальным характером. Между материальным предметом и его образом для древнего человека не было онтической разницы¹²⁴. В этом случае, отсутствие онтической дифференциации среды

¹²² Ср. рассуждения Б. Паскаля о мышлении, которым человек способен обнять вселенную, пространственно находясь в ней. *Паскаль Б.* Мысли. Малые сочинения. Письма / пер. с фр. Ю. Гинзбург. М.: АСТ, Астрель, 2003. С. 77.

¹²³ См. у Аристотеля утверждение о том, что одна и та же вещь может быть дана и в действительности, и в возможности. *Аристотель.* Метафизика. С. 325.

¹²⁴ Так, например, древние египтяне не проводили четкой границы между психическим миром и миром окружающим. См. об этом: *Большаков А. О.* Указ. соч. С. 61.

действительных и виртуальных предметов компенсировалось *переходом*. Мысля себя другим и в другом месте, я объясняю *свое-иное* состояние причиной (процессом изменения/становления) для мифопоэтического сознания волшебной, сверхъестественной, по сути. Этот переход может быть как качественным (превращение принца в чудовище, матросов Одиссея в свиней), так и количественным (мгновенное перемещение в удаленную локацию). Процесс перехода помогает мне различать себя и «другого себя», как разные стадии, или модусы моего биологического и социального бытия. В противном случае, я не смогу противопоставить в различии свое «я» и «не-я», граница между мной и всем остальным исчезнет, и, соответственно, исчезнет мое сознание, как моя *собственность*, ментальное поле, способное расширяться и вбираться¹²⁵. В этом поле, где «я» и «не-я» существуют на равных, в одной проективной плоскости образов (вымышленных и реальных), ничто не заявит о моем существовании, так как не осознавая свое «я», я буду воспринимать его как «я» другого и ни в коем случае как мое собственное. На фоне всех остальных «не-я» мое «я», лишённое детерминативы, будет восприниматься как еще один другой, еще один образ «не-я», потеряв принадлежность субъекту сознания. Следовательно, даже самые фантастические представления о себе в качестве *себя-другого*, должны осознаваться как некие «еще» по отношению к «уже» существующему *привычному* состоянию «я». Это осознание позволяет существовать в ментальности границе между мной и мной «другим». «Возможного» существования себя в качестве другого (сверхъестественного другого) и в другом (сверхъестественном) месте для архаического (или традиционного) сознания обуславливается, как мы уже отметили, переходом. Сам переход может иметь процессуальный формат волшебной акции, камлания, дара богов (способность Мидаса превращать все в золото одним прикосновением), свойствами фетиша или другими сакрально-магическими флюктуациями. Сказочные метаморфозы при этом не имеют строгой «натурфилософской», механической причинно-следственной связи, поэтому они могут быть актуализированы в любых количествах и качествах, разворачиваться в любом направлении

¹²⁵ Правда, в некоторых восточных культурах и религиозно-философских учениях такое растворение границы между «я» и всем остальным миром является смыслом и целью медитативных практик. См.: *Розенберг О. О.* Труды по буддизму. М.: Наука, 1991. С. 37.

Обратной стороной этих воззрений становится ситуация «сворачивания» мира до одного единственного импульса осознания «я», до полной онтической тишины, в которой человек сливается с Богом, подобно тому, как это происходит в практике исихазма или у Мейстера Экхарта: «Среди молчания было сказано мне тайное Слово» (*Экхарт Мейстер. Духовные проповеди и рассуждения* / пер. с нем. М. В. Сабашникова, ред. и авт. вступ. ст. Р. В. Светлов. СПб.: Азбука, 2000. С. 33).

плана имманенции¹²⁶. Даже если волшебство (переход) я принимаю только как возможность, но уверенный в его осуществлении, значит для моего сознания нет преград, отделяющих правду от вымысла, логику рутинной повседневности от логики мифа. Но может ли существовать такая модель восприятия окружающей действительности не как ментальная продукция, а как психический функционал, позволяющий мне актуализировать свои интенции в повседневной деятельности, осуществляя будничные операции, сохраняя положительную динамику внутренних общественных взаимоотношений с другими людьми, ассоциативно находясь внутри племени, этноса или подчиняясь классовой, государственной организации. Если в сознании я не могу провести черту между «я» и другими членами социума, то мое функционирование в какой-либо группе может оказаться под большим вопросом, ибо помимо онтической границы между различными субъектами сознания, необходимо уметь видеть многие другие градации, определяющие дифференциал членов общества (иерархию, ремесленную, цеховую принадлежность и пр.). Подобного рода общественный дифференциал уже не находится в пределах врожденного узнавания, психической способности видеть *множественное* и *иное*, а обусловлен искусственными образованиями, не существующими априори в природе, но осознанно сконструированными в течение времени в качестве социальных установлений. Эти установления сложнее привязанностей, которые роднят человека и животное, инстинктов распознавания: мать и отец, родитель и дитя, свой и чужой. Данные установления есть структуры, которые постепенно получают универсальные (архетипические), хотя и с целым спектром оттенков, значения: племя, род, семья, а позднее – государство, сословия, классы и многое другое. Сознание выступает как конструктор, первично генерирующий концепции этих универсальных структур на уровне их смысла, конституции, терминологических обозначений, а после, помогающий воплотить замысел в действительность. Особенностью данного процесса является не только его осознанность, но и неприродный характер конструирования (творчества). В природе появляется то, что отсутствовало у нее в принципе, и в этом смысле процедура поклонения божеству, ритуальное убийство, или суровые законы – такие же артефакты, как бронзовый топор или папирусная ладя. Поскольку такие структуры/институты искусственны, постольку

¹²⁶ Вернее сказать, превращение, «магия» не имеет в глазах общества такой связи в силу того, что она герметична для профанного большинства и открыта только избранным (жрецу, священнослужителю и пр.). Этот же принцип «непонятного», непостижимого для масс, лежит в основе современного благовоющего отношения социума к компьютерным технологиям, суть процессов которых скрыта от обывателя и потому кажется ему волшебной. См., например: *Дери М.* Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков / пер. с англ. Т. Парфеновой. Екатеринбург: Ультра, Культура; М.: АСТ, 2008. С. 89–91.

они принадлежат цивилизации и культуре. Таким образом, сознание, конструирующее подобные формы социального взаимодействия и общественные структуры, обретает статус культурного сознания, поскольку *операционально* оно выходит за рамки простейшего рефлексирования жизненных функций индивида. **Культурное сознание отличается от сознания обыденного опыта стремлением к ритуализации удовлетворения потребностей**, к оформлению их в особые «церемониальные» надстройки над физиологическим базисом человека. **При этом важно отметить наличие осознанного желания превратить удовлетворение разнообразных потребностей в особое, специфическое мероприятие, имеющее канонический статус.** В ходе его разработки/освящения/легитимации носители той или иной культуры могут ставить перед собой в качестве самоцели 1) предание мероприятию уникального характера, отличающего его от других подобных, 2) усложнение процедуры, снабжение ее целым комплексом условностей и специально изготовленного инвентаря. Это, вместе с тем, не означает, что в обыденной действительности акции повседневного толка лишены культурного статуса, а в отсутствие ритуализации, элиминированы из сферы культуры и ее практик. Вовсе нет. Скорее, мы наблюдаем стратиграфическое разделение практик культуры на те, которые могли бы быть отнесены к первичному, базовому типу¹²⁷ и те, аксиологическая иерархия которых в общественном сознании выше остальных¹²⁸, поскольку на каком-то этапе развития социума **ритуализация** доводит культурный феномен рутинной повседневности до состояния сложно организованной институции культурного сознания (ИКС)¹²⁹. Поясним это на простом примере. Сознание обыденного опыта (практик культуры первичного типа) распознает и принимает соматический сигнал, требующий удовлетворения голода или жажды, откликается на него и ищет способы его скорейшего удовлетворения. При этом степень эффективности поиска характеризуется принципом экономии сил и сокращением времени этого поиска. Из процесса по решению жизненно важной задачи исключается все то, что является своего рода балластом – особое пространство, одеяния, инструментарий, очередность приема пищи, временные паузы, наличие беседы, музыки и пр. В идеале между человеком и объектом удовлетворения не должно быть

¹²⁷ Этот вид культурной деятельности в свое время А. С. Мильников называл «бытовой культурой». См.: *Мильников А. С. Основы исторической типологии культуры*. Л.: Ленинградский государственный институт культуры им. Н. К. Крупской, 1979. С. 11.

¹²⁸ Эта иерархия культурных практик подобна иерархии двух действий – «мыслить и Мыслить». См.: *Соколов Б. Г., Соколов Е. Г. Мыслить (со) временность*. I блок. СПб.: Изд-во РХГА, 2011. С. 22.

¹²⁹ Это очевидное сокращение, тем не менее, было мне подсказано доктором культурологии А. М. Алексеевым-Апраксиным.

ничего опосредующего. Жажда утоляется водой, зачерпнутой ладонью из ручья. В случае с культурным сознанием более высокого типа и его ИКС удовлетворение потребностей может осуществляться только при определенных и, разумеется, искусственных условиях. Последние, сформированные ритуалом, отдалают от человека объект его желаний, возводя целую серию «препятствий» и «неудобств» между страждущим и питьем с едой. Возникает сложная система ограничений, регламентирующая порядок чайной церемонии или королевского пира. Более того, ритуал способен пищу и ее прием перевести на более высокую ступень социального бытия, превратив их в феномены уже другого класса порядков – например, в священнодействие, а не просто застолье, когда, например, вино и хлеб принимаются не как еда, а как особой силы магические предметы. Однако правила приема пищи согласно принятой процедуре (ритуалу), сама пища (ее вид), а подчас и участники трапезы, – все это должно быть дополнено интерпретацией действий и образов, которая проясняет высший (космический) смысл всего происходящего. Интерпретация не только делает понятным застолье в универсальной оптике, как своего рода культурную ценность того или иного сообщества, но и *оправдывает*, снимает *вину* или *грех* с человеческой природы, несвободной от материальных благ. *Вина* может пониматься, как вынужденное состояние неразвитого человека (младенческого человечества), *еще* не умеющего что-либо делать согласно неким образцовым моделям. Модели имеют свойство императива по отношению к способам удовлетворения потребностей. Они позиционируются как лучший и должествующий вариант по сравнению с врожденными «привычками», присущими животным. Превосходство должным образом приготовленной пищи над сырьем, годным лишь для дикаря или зверя, объясняется чудесностью дара, без которого невозможно развитого социума. Поскольку этот дар имеет высшую ценность, он привнесен извне, из мира сверхъестественных существ. Мы можем найти в мифологии множество упоминаний того, как бог или герой-демиург¹³⁰ преподносят в дар человечеству крайне необходимые ему для счастливой жизни предметы/ресурсы/рецепты¹³¹. Это освоение огня, приготовление напитков, хлеба, обучение кузнечному и строительному

¹³⁰ Со временем образ дарителя обмирщается. Посидоний (II век до н. э.) считал, что все великие открытия, в том числе и архитектура, были сделаны философами, то есть людьми, а не богами или героями. См.: Фаррингтон Б. Голова и рука в Древней Греции. Четыре очерка социальных связей мышления / пер. с англ. К. А. Трохачевой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 77.

¹³¹ М. Элиаде отстаивал существование мифов о происхождении как самостоятельной группы в сравнении с мифами о сотворении мира. См.: Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. 3-е изд. М.: Академический Проект; Парадигма, 2005. С. 41.

делу, ношение одежды и многое другое¹³² из того, чем бог-благодетель поделился с родом людским¹³³. Кроме того, в мифах и легендах дар часто рассматривается в контексте какого-то первичного события или действия (зачатия, рождения, искусного изготовления чего-либо или воровства)¹³⁴. Процесс ритуализации должен включать в себя «имитацию» события, в результате которого дар был преподнесен людям. При этом имитация осуществляется средствами сакрально-мистической театрализации или колдовских акций в соответствии с принципами симпатической магии. Воспроизведение важнейших эпизодов мифологического сюжета, повествующего о даре и дарителе, обуславливает действенность всего происходящего и гарантирует результативность дарения, как бы поворачивая время вспять, поскольку мифологическое событие, произошедшее в прошлом, репродуцируется/иллюстрируется соответствующими манипуляциями и в настоящем, и в будущем. Времена словно спрессовываются в магическом акте, достигают сингулярности, и, таким образом, закрепляют актуальность дара в собственности того или иного социума *навсегда*, то есть в постоянном *теперь*.

Развитая система, описывающая историю дарения, является одним из первичных мифов, наряду с мифами о *сотворении* и *происхождении* (М. Элиаде), а также мифами о близнецах. Авторитет мифа обуславливает не только сложение развитого церемониала в контексте удовлетворения естественных потребностей, но и возникновение сюжетно-повествовательных конструкций, в окружении символов, эмблем, изобразительности различных искусств, объектов материальной культуры. В этом случае ритуализация удовлетворения потребностей, а также образы и действия с нею связанные, превращаются в *административно* санкционированное установление, институцию культурного сознания. Стоит заметить, что ИКС могут быть связаны не только с потребностями исключительно физиологического свойства, но и так называемыми духовными (интеллектуальными, «творческими» и др.), которые возникают в

¹³² В трагедии Эсхила Прометей в качестве дара людям перечисляет помимо огня, прямо или косвенно, науку мыслить, столярное искусство, архитектуру, календарь, астрономию, математику, грамоту, «творческую память», животноводство, кораблестроение, медицину, гадания, жертвоприношения, рудное дело и металлургию. См.: *Эсхил*. Указ. соч. С. 24–26.

¹³³ Это весьма показательно для шумерской мифологии, согласно которой в основе цивилизации лежат божественные установления/образцы – некие *ме*. Инанна, желая завладеть ими и перевезти в свой город Урук, выпрашивает хитростью *ме* у бога Энки, который был их хозяином и хранителем. См.: *Мифологии Древнего мира*. С. 142–143.

¹³⁴ Осирис не только подарил людям злаковые культуры, садоводство и виноделие, но сам подпирал виноградные лозы и давил виноград. См.: *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь / пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 382–383.

процессе взаимодействия человека и социальных групп разного масштаба, например, в семье, племени, государстве. ИКС также близки вещественно-предметному арсеналу человека, когда в результате фетишизации, в отдельном объекте бывают выражены глубинные смыслы ИКС, порожденные архетипами и в символической форме представленные мечом, посохом, кувшином или котлом¹³⁵, деревом или островом¹³⁶ и многим-многим другим. ИКС и предметы их символизирующие обретают характер обязательного присутствия в социуме, их наличие охраняется и может находиться под опекой «уголовного» права. Благоговейное отношение к институциям культурного сознания и его фетишам объясняется сохраняющимися в них «энергиями», «частицами» эманации божества (сверхъестественного существа), которому они обязаны своим происхождением. В мифологическом контексте основоположником/создателем ИКС и его атрибутов может быть специфический персонаж, который ко всему прочему владеет вещью-фетишем на особых правах и в течение длительного времени. В таком случае, объект, предельно сжато символизирующий ИКС, например, дом, есть не просто архитектурное сооружение, а стереотип чудесного жилища, копия некоей космической (универсальной) модели, принадлежащей матриархальному (или патриархальному) предку, гостеприимно распахнутое или герметично замкнутое заповедное пространства, центральный локус вселенной. С одной стороны, дом предназначен для удовлетворения естественной потребности в убежище, с другой – он синтетически содержит в себе комплекс архетипов,

¹³⁵ Котел у многих народов обладает магическими качествами, восходя к индоарийским соляным культам. В легендарной традиции можно вспомнить котел для пива хозяйки Похъёлы («Калевала»), котлы в кельтском эпосе, бывшие символами гостеприимства и изобилия, например котел Дагды. Образ волшебного котла повлиял и на средневековые источники, так или иначе, связанные с Артуровским циклом. См.: *Роллестон Т.* Мифы, легенды и предания кельтов / пер. с англ. Е. В. Глушко. М.: Центрполиграф, 2010. С. 340–342.

Чаша из Ардага хотя и является литургическим сосудом, и выполнена, судя по всему, в подражание виденной паломниками в храме Гроба Господня в Иерусалиме чаше Тайной Вечери, все же напоминает котел, форма которого рудиментарным эхом присутствует в раннесредневековой ювелирной практике Ирландии. О происхождении формы чаши из Ардага см.: *Зорич А.* Музей Средневековья. История, культура, тайны. Сокровища и украшения Средних веков: [сайт]. URL: http://www.medievalmuseum.ru/05treasures/medieval_treasures_ireland_patterns.htm (дата обращения: 11.11.2012).

¹³⁶ Мотив волшебного острова широко распространен в мифопоэтической традиции, и народной и записанной автором. В качестве примера можно привести не только чудесные острова в «Одиссее» или в сборнике «Тысяча и одна ночь», но и фантастические острова в «Плавании Майль-Дуйна», ирландском сказании, записанном, вероятно, в IX веке н. э. О последнем сюжете см.: *Роллестон Т.* Указ. соч. С. 255, 258–274.

связанных с властью, силой, порядком, господином, государством, религией и богом. Вместе с тем, в этот комплекс входят представления о *правильно* устроенном доме (то есть отвечающем с конструктивно-технической точки зрения функциям жилища-укрытия), а также образы сакральной локации, в которой должны разворачиваться ритуалы магического воспроизведения мифа. Дом (если шире – архитектура вообще) превращается в модель Вселенной¹³⁷, в регламентированное пространство различных проявлений человеческой деятельности. Повседневный уклад в нем подчиняется определенному порядку, а его архитектурное устройство, соответственно, отражается в церемониях и обрядах, что ведет, в свою очередь, к появлению тех или иных архитектурных и архитектурно-декоративных форм. Дом, таким образом, как объект является материальным проявлением сложной мифопоэтической системы, которая в свою очередь освящает ту или иную традицию, те или иные институты культурного сознания. Следовательно, в доме, как в материальном выражении смыслов ИКС, многое будет являться проявлением архаических образов/архетипов от конструктивного устройства до ритуальной практики, от каменных и деревянных деталей до символов и эмблем. Таким образом, дом, будучи свидетельством материальной культуры, вместе с тем, как семиотическая система, охватывающая своим содержанием различные действия и процедуры, со своими символами и знаками, становится архетипическим проявлением институций культурного сознания.

Дом в его конкретном материальном воплощении как факт истории архитектуры, одновременно являясь символической репрезентацией определенных мировоззренческих представлений (архетипических проявлений ИКС), есть уже развитый объект, осмысляемый человеком посредством мифопоэтического опыта, или если угодно через ткань какого-то сакрального повествования, текста. Более того, этот текст, имеющий *зримое* выражение в конкретном литературно-поэтическом материале, есть продукт деятельности многих поколений, прошедший окончательную отделку и доведенный до художественного совершенства. Очевидно, что дому как проявлению ИКС, и существующему в совокупности различных конструкций, деталей и атрибутов, должен был предшествовать

¹³⁷ Архитектурное сооружение как модель вселенной часто имеет вполне «соответствующую» вселенной форму – круг (многочисленные кромлехи, курганы, толосы). Даже структура членения внутреннего пространства может отражать представления о вращении, солярных ритмах, космическом колесе. Например, лучи по числу кратные 4, расходящиеся в плане от центра керексуров – погребальных памятников Центральной Азии предскифского и скифского периодов. См. об этом: *Семенов В. А.* Пространственная модель мира ранних кочевников Центральной Азии (предскифский и скифский период) // Проблемы развития зарубежного искусства: материалы научной конференции памяти М. В. Доброклонского. СПб.: СПбГАИЖСА, 1999. С. 3.

начальный импульс, исток, подобно тому как обширное повествование предвосхищает замысел, отождествляемый с «компактным» образом, в котором сразу заключены потенции для грядущего развития сюжета. Этим импульсом, истоком в нашем случае должен быть *дом как таковой*, то есть дом, лишенный всего, что хотя бы в малейшей степени было бы способно раскрыть его в конкретном описании, через перечисление элементов, форм, количественных и качественных значений, историй и связанных с ним персонажей. Дом как чистая идея, не имеющая ничего кроме самой себя, но готовая как пустое веретено «наматывать» все новые и новые витки длинной нити с богатой фактурой наглядно-изобразительного или литературно-повествовательного материала. Этот *дом как таковой* – есть архетип коллективного бессознательного. Поскольку дом является архетипическим проявлением ИКС, постольку в основе ИКС, богатых канонами, ритуалами, магическим инвентарем, изобразительно-выразительными средствами, лежит архетип как чистая идея, потенциально готовая развернуться в бесконечном плане имманенции, обретая плоть в неисчерпаемой конкретике мифов, легенд и сказок разных народов мира. Стоит, при этом, отметить отличие ИКС от «социальных институтов культуры»¹³⁸.

Архетип предшествует институции культурного сознания. Он существует как идея, в чем-то подобный платоновским идеям-моделям, но порожденный не трансцендентным пространством горней выси, а глубинами нашей психики. Архетип, проявившийся в сознании, подвергнутый рефлексии, начинает обрывать фактурой, как катушка, наматывающая нить, превращаясь в основу институций культурного сознания со всем богатством их ритуалов и мифопоэтического символично-сюжетного комплекса. И если дом как архетип можно охарактеризовать только как «существительное», то дом как ИКС характеризуется через «прилагательное» со всем многообразием эпитетов и подробным перечислением свойств образа/объекта.

Однако почему веретено начинает наматывать нить, почему архетип фундирует институцию культурного сознания, что способствует трансформации идеи в развернутое *повествование*, часто обретающее вполне осязаемые материальные формы? Здесь мы наблюдаем нечто обратное саморазвитию мирового духа у Г.-В.-Ф. Гегеля. Архетип (то есть гегелевская «Абсолютная идея») не освобождается постепенно от инертной массы архитектуры, последовательно переходя через стадии-эпохи к скульптуре, живописи, литературе и музыке, в которой обретает тотальную *эстетическую* независимость от материи, а наоборот, материализуется,

¹³⁸ *Культурология* / под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. М.: Юрайт-Издат, 2005. С. 183–188.

наливаясь тяжестью, массой, силой и тектоническим упрямством дерева, кирпичика или камня.

Все дело в том, что архетип есть лишь возможность существования того, что должно с необходимостью реализовываться в чувственно воспринимаемых формах, вызванных к жизни *нехваткой* средств (или наших способностей), которые позволили бы нам постигать идеи без их зримо-иллюстративного воплощения. Эта *нехватка*, выражаясь в духе Св. Августина, является своего рода признаком «дефективности»¹³⁹ человеческого состояния, которое обречено на материальные ковы бытия и весь тот комплекс зависимостей от естественных сил природы, которые воздействуют на человеческое тело. Если бы человек был дух, а не плоть, то архетип всегда бы оставался на уровне идеи, не нуждающийся в той конкретизации, которая есть не что иное, как следствие материальных условий нашего существования. Мы верим в сильного героя, но его сила – это объективная данность материального мира, следовательно, если архетип обрастает описанием борьбы, крови и плоти в мифологическом тексте, то только потому, что кровь и плоть являются частью нашего естества. Герой как таковой, как архетип, как идея бесплотен, не имеет объема, массы, силы, напряжения, вектора ускорения и других характеристик тела. Однако присутствие героя в мире вещественного бытия необходимо (как защитника, предводителя, спасителя и т.п.). Следовательно, для существования героя важна не только некая механика, постоянное напряжение тренируемых мышц и присутствие храброго духа, но и определенная санкция, которая бы обособляла статус героя в специфическую категорию, наделяла бы его в глазах сообщества превосходством и целым рядом аксиологических позиций. Герой на этой стадии нужен уже не только как идея, но и как последовательное, а вместе с тем, разрешенное социумом руководство к действию. Если одного героя не достаточно (Гильгамеш), то появляется еще один (Энкиду)¹⁴⁰, если и этого мало, на помощь приходит массовый героизм аргонавтов или греков Агамемнона и Менелая. Герой получает идеальный мифопоэтический портрет, а проявленный в исторической реальности, обретает силу сотен подлинных

¹³⁹ Проблема ограниченности человеческой природы и, следовательно, отсутствия *абсолютных решений* (идеальных схем) тех или иных вопросов бытия, у Св. Августина связана с проблемой зла. Он преодолевает манихейский дуализм, предполагающий существование добра и зла как неких равноправных и равносильных начал во Вселенной, посредством учения Плотина: «Зло не есть сущее, не есть бытие, но лишенность бытия, его отсутствие (дефект)». См.: *Реале Дж., Антисери Д.* Указ. соч. Т. 2. С. 70.

¹⁴⁰ Исключительная сила Гильгамеша обрекает его на одиночество, ему не хватает равного и, для того чтобы у него появился во всем достойный друг, богиня-создательница Аруру сотворяет Энкиду. См.: *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 221.

спартанцев царя Леонида, лучников-йоменов Генриха V¹⁴¹ или фламандцев из Куртрэ¹⁴².

Подобное мы наблюдаем и в проявлениях архетипа в семиотическом содержании строительного искусства. Дом как необходимость «материализует» архетип. Он воплощается в бесконечном множестве построек, их конструктивных решений, в убранстве фасада или интерьеров. Дом как идея сохраняет некий стержень, вокруг которого нарастает совокупность замыслов, воплощаемых в каком-либо конкретном случае как сумма конструкций, строительных материалов и архитектурных форм. Им предшествует санкция, указание на необходимость бытования каких-либо элементов, но указание, зачастую обнажающее важный, доселе не столь очевидный смысл. Так, аббат Сужер, описывая эффект, порождаемый ярким светом в интерьере перестроенного собора аббатства Сен-Дени, говорит не столько об инсоляции восточного хора, возможной благодаря готической¹⁴³ архитектурно-конструктивной концепции высоких окон, сколько о свете Нового завета и Свете Божественной эманации в духе Псевдо-Дионисия Ареопагита¹⁴⁴. Присутствие высших сил в пространстве дома Божия влечет теологическое обоснование света как обязательного элемента интерьера. Божественный свет становится «архитектурной» формой благодаря креативной функции (Бог-архитектор устанавливает связь между этажами творимого им мироздания посредством эманации) и «декоративной» (эстетической) функции – видимый (солнечный) свет проясляет свет невидимый (божественный). Поскольку свет пронизывает собор сверху донизу через все его вертикальное членение, постольку он повторяет вектор божественной эманации, проистекающей от Бога до самого дна вселенной. Через видимый свет собор уподобляется космосу,

¹⁴¹ Басовская Н. И. Столетняя война: леопард против лилии. М.: Олимп, АСТ, 2002. С. 281.

¹⁴² 11 июля 1302 года. Фламандская армия состояла практически вся из городского ополчения с небольшим количеством рыцарей во главе. Поверженных французских рыцарей не брали в плен даже за выкуп, что имело вид новой формы народного героизма, способного одолеть врага по военному определению того времени значительно более сильного, чем городская пехота. «Во Франции битва при Куртрэ надолго сохранила характер какой-то траги-мистической катастрофы» (Пирени А. Средневековые города Бельгии / пер. с фр. под ред. проф. Е. А. Косминского. СПб.: Евразия, 2001. С. 331–332).

¹⁴³ Собственно говоря, именно собором Сен-Дени аббата Сюзера (Сугерия) возвестила о себе ранняя готическая архитектура. См.: Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика / пер. с англ. Л. Н. Житковой // Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 218.

¹⁴⁴ Панофский Э. Аббат Сужер и Аббатство Сен-Дени / пер. и коммент. А. Н. Панасьева // Богословие в культуре Средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. С. 101–102.

становясь его моделью. В храме чувственное постижение пространства соединяется с интеллигибельным осознанием мироздания. Храм, как окно в мир, как средство гносеологической коммуникации, уподобляется дому в его привычном жилищно-утилитарном формате – мы познаем мир, не покидая стен жилища посредством рассказов, сказок, мифов, книг, телевидения и сети интернет. В упомянутой выше модели космоса настойчивым мотивом звучит вертикаль здания, не композиционная (колонны, пилоны, контрфорсы, башни), а умопостигаемая ось, совпадающая с аксиологией стратиграфического членения вселенского пространства. Низ – хтонический (инфернальный) отсек; середина – наш мир; верх – высь небожителей¹⁴⁵. Эта схема есть архетип коллективного бессознательного. Если уподобить архетип пленке, лежащей на плане имманенции (в том смысле, какой вкладывают в это понятие Ж. Делёз и Ф. Гваттари)¹⁴⁶, то конкретное проявление архетипа будет ризоматическим рельефом складок на ее поверхности. Степень этой складчатости зависит от сложности риторики, в какой та или иная историческая, культурная, этническая традиция интерпретирует архетип. Так, простейшей презентацией вертикали мироздания является символическая трехчастная структура народного жилища, через которое в сказках пророс бобовый или гороховый ствол от подпола до самого неба. Подпол – подземный мир, горница – привычный мир повседневной реальности, а крыша и облака с чудесной мельницей – небо (в его сакральном смысле)¹⁴⁷. Такая структура наглядно отражала параметры древней картины мира. В архитектуре так называемых больших стилей, риторика, интерпретирующая архетип, усложнялась до изощренных теологических концепций. Вертикальный стержень картины мира сохранялся и здесь. Погребения крипты ассоциировались с подземельем; нефы – с миром людей; окна центрального нефа, своды, нервюры, башни символизировали небесный мир. Однако столь очевидная стратиграфия, аналогичная семиотике жилища, была поверхностным слоем информации, понятной для мирян. Теологический дискурс усложнял проявление архетипа. Налиествовало понятие божественного света, соединяющего Творца и тварь. Постулировалась трансцендентная природа эманации. Признавалась непостижимой оптика преломления сверхъестественного света в лучах света, воспринимаемого глазом, и являвшегося тенью невидимой божественной эманации. Про-

¹⁴⁵ По мнению некоторых исследователей, архитектура всегда играла роль посредника между этими тремя мирами. *Ревзин Г. И.* Указ. соч. С. 21.

¹⁴⁶ *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? С. 6, 10, 15.

¹⁴⁷ Территориально представления о космической проекции дома удивительно широко распространены и встречаются не только в Старом, но и в Новом свете. Так у североамериканских индейцев ритуальная хижина воплощает Вселенную, где крыша – это Небо, пол – Земля, а четыре стены – четыре стороны света. См.: *Элиаде М.* Указ. соч. С. 49.

странство в этих воззрениях мыслилось как производное от света, а погруженная во мрак среда лишалась пространственного основания. Отсюда проистекает не только обилие света в готическом интерьере, но и желание усилить количественные параметры любой протяженности по вертикали и горизонтали. Грандиозность сооружений Средневековья происходит из теологических представлений эпохи о бесконечной пропасти между тварью и Творцом, которую преодолевает лишь свет, соединяя собой отдельные части и здания, и мироздания в векторе все той же архаично-первобытной мировой оси. Семиотическая близость пространства народного жилища и дома Божества демонстрирует, в каких риторических формулах существует интерпретация архетипа, общего для различных культур, но специфично проявляющегося в неповторимой складчатости ризом на универсальной пленке плана имманенции. Один и тот же архетип (мировая ось) не только по-разному заявляет о себе в конкретном историко-культурном материале, но и объединяет по смыслу разные сооружения (дом и храм).

Итак, собор – это тоже дом, Божий, или дом коллективного общения, коллективной молитвы¹⁴⁸. Однако когда-то ему предшествовал более скромный в архитектурном отношении, но не менее важный в сакральном смысле дом первобытного охотника и земледельца. Возможность существования такого дома на уровне архетипа породило идею, которая *обросла* конкретным материалом при строительстве, глиной, деревом и камнем способным защитить человека от человека, зверя и непогоды. Как только дом начинает удовлетворять запросам нашей телесной оболочки, он в силу своей функциональности, как и в случае с героем, приобретает аксиологический статус. Казалось бы, конкретное воплощение архитектурно-строительного замысла в материале не обязывает погружать объект в сумму ритуалов и магических практик, наполненных сложным семиотическим смыслом. Однако именно аксиология объекта, ценностный, а порой неисчерпаемо ценностный статус, способствуют его сакрализации. Именно аксиология порождает институцию культурного сознания. Именно благодаря аксиологии бесплотной архетип приобретает полноту разнообразных смыслов, в круг которых включаются различные легенды, мифологические персонажи, церемонии и обряды. Из простой постройки дом превращается в полисемантический объект во всей сложности обыденно-повседневных и ритуально-магических практик. В этом случае аксиология дома не исчерпывается и не может исчерпываться неким набором ее материальных эквивалентов, «денежных знаков». И хотя в действительности дом можно было купить, заложить, продать, получить в наследство, в символическом поле он оставался бесценным. Не будем

¹⁴⁸ Отчасти это подтверждает раннехристианская практика использования частных домов для совершения богослужений. См.: *Ванеян С. С.* Указ. соч. С. 64.

забывать, что долгое время дом был примитивным с технической точки зрения сооружением, легко возобновляемым на новом месте¹⁴⁹. Однако его потеря, разрушение во время стихийного или социального бедствия рассматривались как величайшее горе и невосполнимая потеря. Дом можно было возвести за одну ночь¹⁵⁰, но магическое присутствие в нем сакральных сил «накапливалось» поколениями. Дом становился хранителем не возобновляемой информации, присутствия магических агентов, что можно было по неосторожности и утратить. По сути, дома превращались в эвokatивные символы, «направляющие внимание индивида или группы на прошлое и связывающие их с ним»¹⁵¹. Неслучайно поэтому жители древнего Чатал-Хююка хоронили своих родичей под спальными местами (глиняными платформами) непосредственно в жилых помещениях¹⁵². Некоторые народы не расставались с мумифицированными останками родичей, выставя напоказ в своем доме или храня их прах¹⁵³. Сохранившиеся (или когда-то бытовавшие) в разных уголках мира обряды часто демонстрируют присутствие смерти или ее резидентов в домашнем пространстве. В русской традиции корыто интерпретировалось как один из атрибутов смерти (потустороннего мира), аналогичное гробу

¹⁴⁹ На протяжении тысячелетий дерево господствовало в качестве основного материала. Отсюда относительная легкость сооружений. Так, например, жилые дома балановской культуры эпохи бронзы (Чувашия, II тыс. до н. э.) имели срубную конструкцию, но судя по реконструкции дома из Васильсурского поселения, были перекрыты плоско тонкими стропилами из жердей и покрыты соломой и прутьями. Перед входом, в качестве навеса, поставленные под углом друг к другу (образуя подобие шалаша) были закреплены такие же тонкие жерди. См.: *Археология СССР. Эпоха бронзы лесной полосы СССР* / под общ. ред. академика Б. А. Рыбакова. М.: Наука, 1987. С. 78, 197.

¹⁵⁰ Подобно тому, как это делали в XIX веке в Голландии, где согласно закону, человек, построивший дом за одну ночь, получал право собственности на прилегающий к этому дому участок земли.

¹⁵¹ *Телепина Ю. В., Николаева Л. С.* Типы и функции символов в культуре цивилизаций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 2 (16): в 2 ч. Ч. 1. С. 191.

¹⁵² *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини. С. 17, 19.

¹⁵³ В Палермо существуют катакомбы с демонстративным погребением около 8000 персон (монахи капуцины и жители города), либо бальзамированных, либо мумифицированных естественным образом. На протяжении XVII – XIX веков умерших помещали в катакомбы, наряжая согласно моде и этикету той или иной эпохи. Последние погребения относятся к периоду между 1889 – 1920 годами. См.: *Искусство и история: Сицилия* / пер. Л. Зотовой, М. Катковой, М. Талалая, Г. Харкевич, М. Дозмаровой. Флоренция: Casa Editrice Bonechi, 2009. С. 29.

и, соответственно, хранилось на периферии основных отсеков дома¹⁵⁴. В ряде мест белорусы верят, что покойник может ходить в хате, если не завесить, или не повернуть к стене зеркало¹⁵⁵. Древние египтяне, справляя один из обрядов в честь Осириса, зажигали лампы на фасаде дома, чтобы души умерших могли на одну ночь посетить «свои прежние жилища»¹⁵⁶. На Памире традиционный дом (*чид*) является жилищем не только живых, но и духов предков¹⁵⁷, т.е. уже мертвых. Римляне почитали пращуров, бережно помещая урны с их пеплом в домашние колумбарии. Традиция богатых гробниц – посмертных домов, – является ничем иным как «отпочкованием» по функции специфического погребального пространства от дома живых и превращения этого пространства в особое гробничное сооружение, дом мертвых, но существующего уже отдельно от остальных построек. Смерть, таким образом, становилась условием аккумуляции неких, зачастую еще не разгаданных смыслов. Смерть каждого конкретного предка превращалась в устойчивый маркер в системе временных координат, когда смертью, то есть концом поколения, измерялась та или иная длительность и таким образом подтверждалась действительность базовых установлений социума, его зрелость. Чем протяженнее была эта длительность, тем более «возмужалым» становился социум, тем фундаментальнее были его причины существования на фоне борьбы за жизнь с другими сообществами. Дом, конденсирующий сакральные энергии, превращался в подлинное сокровище, несмотря на примитивность своих конструктивных характеристик. Более того, связанный с мертвой плотью, или «ожившей» плотью различных сверхъестественных существ (лары, манны, домовые), он превращался в одушевленный объект, разрушение которого было равносильно гибели человека, близкого родственника. Отсюда невозможность утраты. Человека можно родить вновь, но это будет уже другой человек, дом можно построить заново, но это будет уже другой дом. Здесь очевидна связь со стремлением обрести дом, то есть вернуться на родину, в прямом смысле слова вернуться к своим предкам. Странствие Одиссея – не просто возвращение к жене и

¹⁵⁴ Баранов Д. А. Аксиология домашнего пространства // Жилище и одежда как феномены этнической культуры: материалы Седьмых Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. С. 24.

¹⁵⁵ Овейчик В. Е. Традиционные и новые элементы в современной погребальной обрядности белорусского сельского населения Подвинья // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2011. С. 345–346.

¹⁵⁶ Фрэзер Дж. Дж. Указ. соч. С. 393.

¹⁵⁷ Старостина О. В. Обрядовые действия, связанные с почитанием опорных столбов памирского дома // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2011. С. 302.

сыну, в кольцо привычных жизненных ритмов домашнего комфорта. Это – желание вернуть себе дом как овеществленную память о предках, программу нескончаемой смены поколений на одном месте¹⁵⁸, символом чего была олива, из ствола которой Одиссей сделал брачное ложе, где был зачат Телемах. От отца к сыну, от смерти к рождению.

Цикл подобной «транзакции» зафиксировать в космическом миропорядке помогали объекты, являющиеся по своей природе упорядоченными – сооружения, – правила возведения которых являлись неким законом. Каноничность «рецептов» архитектуры вызвана не только реалиями физического мира, диктатом природы, но и священными законами того или иного общества, подобно строгим регламентам инициации, бракосочетания, погребения или богослужебных действий. Подобно тому, как нельзя было нарушить порядок приветствия гостей или подношений богам, так нельзя было изменить правила возведения стен, установки перекрытий или внешний вид тех или иных форм и деталей¹⁵⁹. Строго соблюдались методики выбора древесины и места строительства жилого дома¹⁶⁰, закладка votивных предметов при начале работ и фазы лунного календаря. До современности сохранилась обрядовая практика в строительстве, прежде всего, в сельской местности. «Крестьянин продолжал жить в своем мире, где традиции, определявшие его образ жизни, оправдывали различные проявления консерватизма в области строительства жилища, планировки его интерьера, следования санитарным нормам»¹⁶¹.

¹⁵⁸ Ср.: «Дом не может быть „сдвинут“ с места, он всегда пребывает в пределах однажды установленного топоса. Соответственно, коли я стремлюсь к габитуальной выделенности и обособленности, то я должен прибыть на это место, и тем самым принять определенную „позу“ по отношению ко всему универсуму» (Соколов Б. Г., Соколов Е. Г. Указ. соч. С. 107).

¹⁵⁹ Интересным обрядом является обязательный ритуал при начале строительства жилого дома в Карпатах, имеющий связь с лунным календарем, представлениями о космической ориентации по сторонам света, жертвоприношениями, магической ролью мастера-строителя, синкретическими действиями языческого и христианского характера. См. об этом: Радович Р. Б. Обряды, связанные с закладкой жилища в Украинских Карпатах (по материалам Бойковщины) // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2011. С. 244–247.

¹⁶⁰ Щанкина Л. Н. Строительные обряды мордвы Сибири и Дальнего Востока // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 5 (11): в 4 ч. Ч. 2. С. 218.

¹⁶¹ Давыдов Д. В. Некоторые особенности постройки и декорирования крестьянских жилищ в 1920-е годы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 8 (14): в 4 ч. Ч. 2. С. 70.

В древности этот консерватизм был свойственен архаическому сознанию всех социальных групп. Отсюда проистекают хорошо известные шаблоны, по которым развивались знаменитые сооружения – пирамиды, зиккураты, бит-хилани. Даже «гуманистическая» архитектура древнегреческих храмов являлась воплощением нерушимых предписаний, что отразилось в ордерной системе, которая выросла из воззрений и практик первобытно-племенного сообщества и достигла своего теоретического апогея в трудах римлянина Витрувия. Несмотря на то, что эволюционная динамика древнего зодчества все же приводила к появлению новых форм и художественных решений, изменения были связаны скорее не с поиском нового, а с совершенствованием старого, с возможностью очистить его от всего неправильно сделанного. Кроме того, эта динамика была очень слабой, обуславливая живучесть тех или иных моделей на протяжении столетий и тысячелетий.

Фиксирование космического цикла, регулярности сменяемых ритмов рождения, жизни и смерти, проявилось и в долговечной привязанности к одному месту у тех социумов, которые изобрели или, во всяком случае, стояли у изобретения городов, появившихся на рубеже мезолита и неолита. Подобно Одиссею, стремившемуся к постоянству мирового стержня древней оливы, первобытные строители протогородов заботились о поддержании постоянства своей локации, к бесконечности сменяющихся поколений в границах одного поселения. Археологические данные свидетельствуют, что жители Чатал-Хююка занимали два холма на равнине Конья в течение многих столетий¹⁶². Город, здания которого, по сути, располагались под одной крышей, населяли люди, хоронившие предков под своими спальными местами. На протяжении веков сохранялся бытовой уклад, художественные приемы настенных росписей, религиозная обрядность, размещение в святилищах алтарей с букраниями над ними, способы погребения трупов и вера в Богиню-мать. Все это свидетельствует в пользу того, что Чатал-Хююк населяли представители одной этнокультурной группы. Возвышенность над равниной, подобно животу роженицы, была полна жизнями сотен обитателей города – детей Великой богини, лоно которой «оформлено» архитектурными сооружениями. Так сохранялся космический закон постоянства. Люди рождались и умирали в одном и том же месте, живые и мертвые не знали пространственного разобщения, а смерть от жизни отделял в качестве эфемерной границы сон, в который погружались каждую ночь живые над останками своих пращуров. Другие протогорода – Хаджилар и Иерихон, – несмотря на периодизацию и смену археологических эпох своего развития, также обнаруживают устойчивость основных форм бытования внутри длительных

¹⁶² По некоторым данным на протяжении веков в нем могло проживать до 7000 человек. См.: Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 17.

хронологических рамок, в условиях существования культуры, в которой сохранялась преемственность социальных установлений от предков к потомкам. Обычай размещать погребения рядом с поселением, в тесной близости к нему, существовал и в Восточной Европе в эпоху поздней бронзы на переходе к раннему железному веку¹⁶³.

Архетип устойчивости (стабильности), фундирующий строительные нормы, принципы градостроения, распорядок общежития, религиозные и гражданские законы, проявляется в тех случаях, когда требуется зафиксировать местоположение социума в физическом или метафизическом пространстве космоса. Причинами такой фиксации может стать не только приемлемость географических или климатических условий. Дело здесь заключается в том, что в культурном сознании стабильность локации и ее архитектурного оформления может восприниматься как генератор постоянства магических свойств и сакральных сил, подтверждающих особый статус того или иного поселения. Отсюда проистекает феномен сохранения многих древних городов при смене правящих династий из чужестранцев и даже при смене народов, когда другая культура принимала условие, при котором сакральная потенция столицы не иссякает лишь при физической целостности города. И коль новый народ желал завоевать власть на новом для себя месте, он должен был сохранить это место нетронутым, обеспечить его устойчивость, как если бы город, действительно, был столпом мира, разрушение которого влекло бы разрушение и вселенной. И наоборот, лишение старого (прежнего) города сакрального статуса сопровождалось закладкой нового на *новом месте*, подобно тому, как Эхнатон построил Ахетатон вдали от Фив. Постоянством священных коннотаций при всех нюансах обладали, например, Фивы, Вавилон, Иерусалим, Рим. Их обитатели находили объяснение *центральному* расположению города различными причинами – основание богами, наличием могилы предков, закладка героем при священных знаменьях и так далее. Несмотря на эпохальные перемены, смену этноса, цивилизации и культуры, в восприятии других народов эти города сохраняли значение космических осей. Даже в средневековом сознании сакральный статус некоторых из упомянутых городов пусть и в новых условиях, на иных религиозных основаниях, но сохранялся. Вавилон, согласно библейской интерпретации, превращался в средоточие мирового зла и порока¹⁶⁴, Рим становился центром папской власти, сохраняя и в православном восприятии метафорический смысл могущества и силы, давая воображению возможность уподобить ему город, равный по значению (Москва – Тре-

¹⁶³ Гимбутас М. Славяне. Сыны Перуна / пер. с англ. Ф. С. Капицы. М.: Центрполиграф, 2008. С. 45, 57.

¹⁶⁴ Библия, кн. Откр., гл. 18, ст. 2–18. Однако не будем забывать, что многие комментаторы и исследователи в нечестивом городе усматривали, помимо прочего, Рим и Иерусалим, а также собирательный образ мировой цивилизации.

тий Рим). Иерусалим, согласно средневековой космологии, на картах изображался в центре Земли, то есть в средоточии всего мироздания по причине своей «исторической» роли, являясь местом погребения Адама и местом Распятия Иисуса Христа.

Одновременно с этим, сознание легко наделяло любой крупный город, обретавший постепенно все большее политическое, экономическое, военное, культурное, религиозное могущество атрибутами центрического положения. С Римом или Иерусалимом по принципу срединной вселенской локации могли сопоставляться и другие города, превращаясь в их подобие, «младшие» копии, при этом неважно, насколько амбиции, допуская такие сравнительные операции, имели под собой твердый, сложенный из фактов, фундамент. Константинополь становится вторым Римом *по существу*, Москва – третьим Римом по принципу метафорической гиперболизации. Риму уподоблялся Авиньон, Париж и Регенсбург, а Иерусалиму – Кёльн¹⁶⁵. В этой связи возникает справедливый вопрос: является ли город как таковой институцией культурного сознания, которая, в свою очередь, покоится на архетипе. Через какие идеи/понятия можно было бы описать такой архетип? Прежде всего – через *порядок, целостность, замкнутость, запретность*. Неслучайно и то, что далеко не каждый населенный пункт можно назвать городом. И дело тут не столько в характере занятости населения, в превалировании промышленного (ремесленного) производства товаров, или в архитектурных особенностях населенного пункта. Так укрепленный хутор, усадьба или село не являются городом, в то время как город обнаруживает не только последовательно возведенную фортификацию, но и *порядок, целостность, замкнутость и запретность*, что проявляется в административном набо-

¹⁶⁵ Соединение образа Иерусалима (земного) с образом конкретного европейского города можно наблюдать в двух алтарных триптихах Рогира ван дер Вейдена – в Миддельбургском алтаре и алтаре Св. Колумбы. «Триптих Св. Колумбы был заказан для Годерта фон дем Вассерфасса (Godert von dem Wasserfass)... жившего в Кельне, в западном эквиваленте Св. Города Иерусалима. Его семейная капелла находилась в Кёльнском соборе, в месте, где хранились реликвии трех Волхвов» (Dixon L. S. Portraits and politics in two triptychs by Rogier van der Weyden // Gazette des beaux-arts. 1987. Mai-June. P. 182).

Изображенный на дальнем плане город символизировал мистическую «персонификацию» Кельном Иерусалима еще и потому, что в триптихе помимо бургундского герцога Карла Смелого и Французского короля Людовика XI был представлен Филипп Добрый, набожность которого была так велика «и настойчиво было его желание отвоевать Св. Землю, что в год смерти, 1467, его сердце было отправлено в Иерусалим» (Ibid. P. 184).

Сама тема триптиха, поклонение Волхвов, наводит зрителя на мысль о том, что город на дальнем плане – город «Грех Магов», то есть Кёльн, в котором находились реликвии этих персонажей евангельского повествования (Ibid. P. 186).

ре правил и законов, обычаев и привычек, согласно которым функционирует городской социум.

Греческий мир был миром городов-государств, за пределами которых человек, по сути, лишался всех своих прав, эжектированный за пределы *порядка, целостности, замкнутости и запретности*. Он переставал быть частью, то есть *упорядоченной* единицей социума. Он терял свою *целостность* (самость), лишенный статуса и «профессии» (ремесла), а также любых общественных маркировок. Его жизненные ритмы переставали задаваться (*замкнутой*) системой социальных координат, а распорядок дня зависел от прихоти стихий, диких животных, разбойников и других неприятностей. Социальные координаты *размыкались*, круг общественных связей разрывался и человек оказывался вне культуры и цивилизации, словно дикий зверь. Последнее, в свою очередь, вело к снятию всех ограничений воли в отношении изгнанника, то есть к выводу его за пределы правовой системы, как системы *запретов*. В гомеровский период человек, находящийся вне своей общины, ничем не был защищен¹⁶⁶. Все, что располагалось за пределами группы, считалось враждебным, а безнравственное отношение к «другому», чужому, рассматривалось как доблесть¹⁶⁷. В конце VII века до н. э. согласно аттическому закону убийство путешественника в дороге не подлежало наказанию¹⁶⁸. По древним законам любое насилие над иностранцем было нормой, и только у алтаря или очага жителя другого города можно было в ряде случаев найти защиту. Эти принципы сильно вредили, прежде всего, международной торговле. К способам решения проблемы еще в архаическую эпоху исследователи относят наделение особым статусом храмов и дорог, идущих к этим храмам через территорию нескольких полисов. Злодейства на священных участках, трактах и пограничных рынках считались либо святотатством, либо настоящим уголовным преступлением¹⁶⁹. Таким образом, архитектурный объект, будь то алтарь, очаг, храм, рынок или дорога, приобретали особый статус, охраняемый неким подобием международного права. Человек в условиях рукотворной среды попадал в правовую среду со своими методиками и практиками ограничения воли другого по отношению к себе. Самой известной формой охранительного гостеприимства в чужом городе является деятельность «ксенов» и проксенов, защищавших уже не только своих гостеприимцев, но любых представителей другого города-государства¹⁷⁰. Таким образом, *порядок, целостность, замкнутость и запретность*, как свойства родного города, становились «частью» путешественника, тем, что он мог «взять» с собой, словно расши-

¹⁶⁶ Лурье С. Я. История Греции. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1993. С. 102.

¹⁶⁷ Там же. С. 107.

¹⁶⁸ Там же. С. 107.

¹⁶⁹ Там же. С. 148–150.

¹⁷⁰ Там же. С. 150.

ряя границы своего дома на всю ойкумену. По сути, древнегреческие полисы были обширными территориями в масштабах области, региона (современного государства маленьких размеров) со столицей, несколькими городами и хорой, которая кормила весь полис. Задолго до греков такой же политически разобщенной была цивилизация древних шумеров¹⁷¹, территориально представляя лоскуты княжеств в Междуречье, каждое из которых имело столицу и земледельческую область. Много позднее, нечто подобное мы найдем и в геополитическом устройстве европейского феодализма XII – XV веков – независимость городов-республик в окружении земледельческих территорий. Город в Средние века также сохранял свои *порядок, целостность, замкнутость*¹⁷² и *запретность*¹⁷³, но уже в системе Магдебургского права. На первый взгляд может показаться, что эти исторические примеры взяты произвольно и без должного основания, слишком велика разница эпох, культур и цивилизаций. Но она существенна только в том случае, если мы рассматриваем города отличных друг от друга исторических периодов, как историко-краеведческие предметно-культурологические феномены. Если же попытаться увидеть в них смысловую общность архаической модели, первообраза, присущего всем временам и всем народам, то за вычетом уникальных особенностей можно разглядеть единый образец-архетип. Люди прошлого интуитивно осознавали наличие этого образца, соединяя в своих историко-мифологических интерпретациях времени реалии разных эпох, не подчиняя хронологическую длительность периодизации мировой истории в нашем современном понимании. Образ города в средневековой ментальности восходил зачастую не к современным населенным пунктам, порой качественно далеким от античного идеала градостроительного искусства, а к библейским прототипам. Культура более древняя воспринималась как своя, или как логическая предшественница современного состояния человечества. В этом смысле древнеримские императоры не были «древними», возбуждая своими деяниями у средневекового человека мысль о

¹⁷¹ Крамер С. Шумеры. Первая цивилизация на Земле / пер. с англ. А. В. Милосердовой. М.: Центрполиграф, 2002. С. 89.

¹⁷² Любопытно отметить, что некоторые новые города в Средние века появлялись ввиду представлений о магических свойствах замкнутого, огороженного пространства, обнесенного стеной и освященного особым ритуалом. См.: *Дживелегов А. К. Средневековые города в Западной Европе*. М.: Издательский дом «Книжная находка», 2002. С. 37–38.

¹⁷³ В замкнутости своей город соответствовал в средневековую эпоху монастырской обители, обладавшей, согласно Ж. Ле Гоффу, *закрытостью* как архитектурным и символично-дидактическим качеством. Примечательно, что как доминирующие центры цивилизации города придут на смену монастырям в XII веке. Некоторые монастыри по своим размерам походили на небольшие города. О *закрытости* обители см.: *Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков* / пер. с фр. Д. Савосина. М.: Текст, 2011. С. 106.

неизбежности, а, следовательно, *современности* имперского миропорядка, возрождаемого то Карлом Великим, то Оттонами, то Фридрихом Барбароссой. Многие достижения античной культуры воспринимались как «обязательные», каковые необходимо поддерживать и восстанавливать, неважно при этом в какой степени редуцированными по отношению к высокому оригиналу прошлого окажутся копии. Процесс постоянного «возвращения» назад во времени к *идеалу* породил феномен «ренессансов» до Ренессанса, блестяще проанализированный Э. Панофским¹⁷⁴. Следует ли удивляться при этом средневековыми рецепциями библейской истории, как непосредственно предшествующей истории того или иного королевства, династии, рода. Вспомним французских королей, мыслящих себя *наследниками* ветхозаветных царей, что нашло отражение в образах скульптуры собора Парижской Богоматери и витражах Сент-Шапель¹⁷⁵. При различиях исторического контекста сохраняется присутствие базового универсального концепта, фундирующего основные смыслы города как феномена культуры и цивилизации, при том, что сам концепт не является искусственным конструктом сознания, но есть архетип коллективного бессознательного, который опирает на себя уже сознательную деятельность человека по воплощению ментальных паттернов во вполне «осязаемые» установления и артефакты. Общий силуэт этого концепта угадывается при знакомстве с историко-архитектурным материалом многообразных культур: несмотря на имеющее место аберрации, можно найти контуры совпадений. Интересны художественные рецепции древности в живописи позднего Средневековья, когда античный город изображался как средневековый с романскими¹⁷⁶, готическими и даже

¹⁷⁴ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / пер. с англ. А. Г. Габричевского. СПб.: Азбука-классика, 2006. 544 с.

¹⁷⁵ Финанс Л. Де. Сент-Шапель. Королевский дворец в Сите / пер. с фр. Е. Кирпичниковой. Paris: Monum, Editions du patrimoine, 2002. С. 1.

¹⁷⁶ С помощью изображения руин, ветхого здания или стилистических особенностей сооружения можно было символически показать историческую и доктринальную конфронтацию между иудаизмом и христианством. Такое выражение идеи противопоставления двух религий «не было новшеством в XV веке. Около 1325 года Жан Пучелло являет новый образ – образ Синагоги, разрушенной с целью использовать ее строительный материал для возведения Церкви. В манускрипте „Град Божий“ (Cite de Dieu) начала XIV столетия изображен Св. Августин, держащий модель нетленного Града Божьего в правой руке и модель гибнущего и разрушенного Града Земного в левой руке» (Panofsky E. Early Netherlandish painting its origins and character. Cambridge-Mass.: Harvard Univ. Press, 1953. P. 135).

Э. Панофский указывает на то, что различия в архитектурном стиле между моделями городов в руках Св. Августина не существует. Однако в руинах хлева, изображаемого в живописи XV века, часто наблюдают романский стиль, «что видно, например, в центральной панели „Алтаря Бладелена“ Рогира ван дер Вей-

ренессансными постройками, (порой с явными оттенками анахронизма)¹⁷⁷, так, как если бы градостроительные, конструктивные и стилистические особенности зодчества XIV – XV столетий принимались как *всеобщие* всеми и без оговорок. Из этого следует, что город как институцию культурного сознания можно рассматривать в качестве некоторого собирательного образа с набором ему присущих черт: компактность застройки, наличие улиц и площадей, крепостных стен и некоего «стержневого» (главного) места. Осевое положение группы объектов на семантической медиане города, например, *дом – площадь – храм*, превращается в его важнейший маркер. Качественные и количественные компоненты этой оси должны были отличать город от любого другого поселения.

Итак, древние, а затем и средневековые города в качестве специфической черты имели осевое положение группы объектов на семантической медиане города: *дом – площадь – храм*. Эта ось отличала город от поселений других типов. Если первичным звеном цепочки считать *дом*, то очевидно, что он является исходным паттерном не только большинства функциональных типов в архитектуре, но и архетипом, на котором фундируются представления, связанные с ценностями оседлого образа жизни. Дом как образ шире объекта архитектуры, и вбирает в себя значения, которые не всегда имеют прямое отношения к зодчеству, например, мать, отец, родина и т.п. Вместе с тем, в строительном искусстве он является началом ветвистой генеалогии различных функциональных типов, по существу, его вариаций, сохраняющих семантическую связь с первичным образцом. Здание городского совета, дворец и храм – тоже дома, в последнем случае план святилища мог восходить к плану жилой постройки¹⁷⁸. В различных языках *первичность* дома отражена в названии: *hôtel de ville* (французский), *Rathaus* (немецкий) – то есть «городской дом», «дом совета», здание муниципальных органов власти. Дворцы также именуются «домами»: *Mauritshuis* в Гааге (Маурицхёйс – дом Морица

дена или в берлинском „Поклонении волхвов“ Среднерейнского мастера Дармштадтских страстей» (Ibid. P. 135–136).

¹⁷⁷ Что можно наблюдать на одной из декоративных панелей итальянских свадебных сундуков второй половины XV века, хранящихся в Национальном музее Ренессанса в замке Экуан во Франции. В истории «Тарквиния и Лукреция», в изображении Рима написаны возвышающиеся вдали Колизей и триумфальная арка Константина. Художника не беспокоит тот факт, что эти памятники отсутствовали в эпоху представленных на картине событий. В XIX столетии панели сундуков, хранящиеся ныне в Экуане, были демонтированы, поскольку экспонировались как произведения живописи. См. о свадебных сундуках из собрания Национального музея Ренессанса в замке Экуан: *Erlande-Brandenburg A. The Château of Ecouen. The National Museum of the Renaissance. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux; Musées et Monuments de France, 1988. P. 28.*

¹⁷⁸ *Бюттен А.-М.* Классическая Греция / пер. с фр. Н. М. Забилоцкого. М.: Вече, 2006. С. 201.

фон Нассау-Зиген)¹⁷⁹. Храм – тот же дом, но дом божества¹⁸⁰. Христианство унаследовало это отношение к сакральному сооружению от языческих предшественников, не разорвав (или не пожелав разрывать) связи между домом Бога и его *домашним* присутствием в социуме, ограниченном городским пространством, как если бы речь шла о семейной реликвии в стенах жилища. И в Египте¹⁸¹, и в Месопотамии божества жили в своих храмах¹⁸², как на особых участках, выделенных для них в городском пространстве¹⁸³, подобно домовому, которому отвели уголок и поставили блюдечко с молоком. Дом и храм «генерировали» городскую среду, но если в случае с домом это происходило в результате количественного приращения построек, объединенных в кварталы и городские районы, то храм обуславливал качественную позицию, наделяя поселение городским статусом¹⁸⁴. В древнем Египте храмы возводили в городах живых и мертвых (некрополях), осуществляя равновесие между двумя состояниями бытия, земным и загробным. Центром шумерских городов являлся участок и храм, к которому боги прикреплялись «административной» санкцией, получая «прописку». Необходимость поклоняться божеству, не обладающему трансцендентностью, привела к возникновению его «ипостасей» и появлению храмов, посвященных богу, живущему только в данном месте не как всеми признанная персонификация, но как поместное проявление этой персонификации. Культ Афины демонстрирует множественность ее эпитетов (ипостасей), святилищ и статуй в разных городах древнегреческой ойкумены: Парфенос, Промахос (Афинский акрополь), Афаия (храм на острове Эгина) и пр. Эта сакральная практика будет унаследована христианским культом святых, когда специфическое проявление персоны обусловлено церковно-исторической или агиографической ситуацией. Культ Богородицы, где образ тесно свя-

¹⁷⁹ В русском языке до сих пор это отчетливо выражено в именовании зданий разного назначения, но не требующих для себя какой-то специфической терминологии – Дом (Дворец) культуры, пионеров, рабочих, детского творчества, быта и пр.

¹⁸⁰ В этом сомневались разве что эпикурейцы, распространявшие доктрину о том, что божество не обитает в рукотворном храме. См.: *Фаррингтон Б.* Указ. соч. С. 140.

¹⁸¹ *Мертц Б.* Красная земля, Черная земля. Древний Египет: легенды и факты / пер. с англ. А. И. Коршунова. М.: Центрполиграф, 2008. С. 338, 343–345.

¹⁸² *Крамер С.* Указ. соч. С. 89–90.

¹⁸³ Вместе с тем, некоторые исследователи отмечают, что в шумерском обществе вся земля принадлежала местному (городскому) божеству, а частные лица владели лишь своими домами, движимым имуществом и рабами. См.: *Веллард Дж.* Вавилон. Расцвет и гибель города Чудес / пер. с англ. О. И. Перфильева. М.: Центрполиграф, 2003. С. 140.

¹⁸⁴ Что-то схожее мы наблюдаем и в России, когда статус села присваивается поселению благодаря наличию в нем церкви.

зан с топонимикой (Владимирская, Казанская, Сицилийская, Ченстоховская, Лурдская), в греческом мире перекрывал культ Афины, при локационном замещении языческого божества христианской святой: Парфенон был освящен в церковь Богородицы, а в юго-восточном склоне скалы Акрополя соорудили пещерный храм Девы Марии. В христианстве трансцендентный характер Бога обусловил «доместикацию» любой церкви, однако в иудаизме и исламе дом Бога локализован географически вполне определенным образом – в Иерусалиме и Мекке¹⁸⁵, – что наделило все остальные сооружения для поклонения статусом молитвенного *дома*.

Дом, исторически обусловленный как жилище, первичное пространство для сохранения жизненных функций человека, будучи архетипом, фундирующим ИКС, обрел полисемантические качества семиотической фигуры и широкие комбинаторные возможности по формированию самых разных символических структур, от модели космоса до резиденции Божества. Именно по этой причине в основе архитектуры как совокупности искусственно созданных объектов лежит *дом* как архетип этого вида человеческой деятельности. Поэтому многие примеры, которые мы приведем в следующих главах, взяты из истории домостроительства (жилищной архитектуры), а сам *дом* (жилище) будем рассматривать как онтический базис для любых сооружений независимо от их функциональной типологии за исключением специфической архитектуры – коммуникационной, промышленной, некоторых видов ландшафтного зодчества.

Рассматривая архитектуру как архетипическое проявление институций культурного сознания (ИКС) мы, разумеется, не сможем охватить все случаи материализации древних фундаментальных образов, все возможные архетипы коллективного бессознательного. По этой причине ограничимся небольшим их количеством, концентрируя внимание на следующих из них – Пространство (Тело), Дом-Дворец-Храм, Пир (Трапеза), Игра (Агон), Мастер (Демиург), Руины, Метаморфозы, Сокровище (Наследие), Разрушение (Смерть).

Выбор этих архетипов обусловлен последовательностью состояний и процессов, в контексте которых, как нам представляется, можно мыслить архитектуру и ее образы. Архитектурная реальность – это реальность *Пространства*, подлинного или мнимого, «овеществленного» при строительстве или существующего как замысел в воображении, как мечта или проект. Пространство суть телесно, это *Тело* есть объем, а архитектура, являясь специфическим телом, служит *Телу*, большому или малому, божественному или человеческому. Окружая *Тело*, зодчество своими сред-

¹⁸⁵ Только в том случае, если Харам, заповеданную мечеть в Мекке, можно рассматривать как централизованную сакральную локацию, аксиологически выделенную на фоне других мечетей в исламе, своего рода «Храм мусульман». См. об этом: *Шукуров Ш. М.* Образ Храма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 122–124.

ствами генерирует некую оболочку для *Тела*. *Тело*, замкнутое конструктивными элементами (плоскостями), техническим контуром сооружения, погружается в пространство *Дома (Дворца, Храма)* или *Дома-Дворца-Храма*. Это пространство имеет бинарный характер. С одной стороны, оно есть пространство материального обеспечения плотских потребностей *Тела*, пространство *Пира (Трапезы)*. С другой – является пространством, в котором актуализируются духовные, ментально-интеллектуальные интенции *Тела*, то есть превращается в пространство *Игры (Агона)*. Это пространство создается не само по себе, а волей демиурга – в архитектурной традиции: *Мастера*, творца, как малых, так и больших величин. В архитектуре, в силу ее объектно-материальной выраженности существует некая бинарная онтическая оппозиция (есть – нет, бытие – небытие), которую можно выразить через противопоставления объекта и *анти-объекта*, то есть Сооружения и его *Руины*. Переход от Сооружения к *Руине* возможен в силу *Метаморфоз*, изменений в пространстве и времени, ввиду чьей-либо воли или, наоборот, безволия, забвения или активного механического вторжения в целостность объекта. *Метаморфозы* – это не только переход от Сооружения к Руинам, но и от качества к качеству, от количества к количеству, от количества к качеству, от формы к форме. Например, от объема к плоскости, от верха к низу, от запада к востоку, от дерева к камню и многое другое. Этот переход, эта *Метаморфоза* – причина аксиологических изменений, когда обыденное становится особенным и обретает качество ценного в силу тех или иных обстоятельств, став *Сокровищем*, а в модусе времени, следовательно, *Наследием*. Однако поскольку время есть количественно-суммарный детерминатив движения процессов в сторону повышения уровня энтропии¹⁸⁶, постольку любой материальный носитель образа, оформленный конструктивной плотью конкретного архитектурного сооружения, обречен на *Разрушение (Смерть)*.

Сделаем выводы, подведем итог. Архетип, являясь первичной составной частью коллективного бессознательного, проявляется через изображение, которое есть описательная фиксация ментального образа любого объекта или явления, выделяемых сознанием из ряда других объектов или явлений при одновременной констатации их экзистенциальной самостоятельности в какой-то важный для нас момент времени в каком-то важном для нас локусе пространства. Проявиться архетипу в изображении помогает набор определенных сигналов, которыми являются символические категории (или символ в широком смысле слова) – аллегория, атрибут, эмблема, знак. Архетип является их предшественником, их онтическим фундаментом, залогом существования. Архетип есть до-

¹⁸⁶ Рейхенбах Г. Направление времени / пер. с англ. Ю. Б. Молчанова и Ю. В. Сачкова. М.: НИЛ, 1962. 396 с.

символ, архаический (первобытно-первичный) материал для символических систем Древности, Средневековья, Нового и Новейшего времени. Архетип, как до-символ, в архитектуре не способен проявить себя в описательном изображении (как в живописи или в литературе), но, несмотря на свою психическую природу, «овеществляется» в самом материальном из искусств, в грузности инертной массы камня, кирпича и бетона, сохраняя смыслы, которые доносит до нас посредством *символических категорий*. В архитектуре архетип в первую очередь обнаруживает свое присутствие как идея пространства (несмотря на многообразие пониманий этого явления). Заостренность на проблемах пространства в зодчестве (от древности до значительно более поздних времен) есть архетипическое проявление интуитивных догадок о пространстве как о физической реалии. Следствием такой конъюнкции строительной практики и рецeпций пространства становится появление модели космоса, которая мыслится в понятиях (терминах) архитектуры. Архаические идеи, выраженные в архитектурных сооружениях, обнаруживают себя в памятниках цивилизаций от первобытного мира до Нового времени, как в сооружениях эпохи неолита и ранней бронзы, так и в произведениях Древнего мира. Особенности географии обширного региона – Европы и непосредственно к ней прилегающих частей Африки и Азии, – способствуют осуществлению межкультурных контактов среди первобытных и древних этносов. Доказательством этому служит не только специфика мегалитического зодчества, распространенного в Старом свете, но и другие памятники материальной культуры, например, керамика, анализ которой фиксирует некую общность идей, отраженных в постройках и сосудах (которая будет проиллюстрирована в последующих главах). Ввиду упомянутых межкультурных коммуникаций архетип можно рассматривать не только как врожденный инстинкт генерирования образов, воплощающихся в произведениях материальной культуры, но и как триггер бессознательного пласта нашей психики, приобретенный в процессе аккумуляции, и включающий способность порождать символические категории. Эти символические категории мы постигаем (понимаем/интерпретируем) сознанием. Сознание – это способность противопоставлять/сопоставлять «я» и «не-я», реальность и *другую* реальность, правду и вымысел. Вместе с тем, сознание допускает сосуществование реального и ирреального, будничного и волшебного, «я» обыденного и «другого я» – «я» сакрального опыта. Сознание, способное на основе архетипов конструировать общие понятия, являющиеся фундаментальными для цивилизаций и культур, и в которые вовлечены такие образы как, например, мать, отец, семья, род, государство и пр., является культурным сознанием. Культурное сознание отличается от сознания обыденного повседневного опыта ритуализацией потребностей, их оформлением в особые «церемониальные» надстройки над физиологическим базисом человеческой природы.

В контексте этой ритуализации происходит «оправдание» потребностей через миф¹⁸⁷, объясняющий как происхождение потребностей, так и ниспосланный сверхъестественными существами дар, посредством которого они удовлетворяются правильным («культурным») способом. **Ритуализация как система, в которую включена мифологическая интерпретация бытия, арсенал разнообразных средств, инструментарий, правовой канон по оформлению удовлетворения потребностей в должный (приемлемый) обряд и есть институция культурного сознания (ИКС).** Архетип предшествует институции культурного сознания, являясь базовым образом, образом-причиной для ее становления, развития, онтического и практического разрастания. Архетипическое проявление институций культурного сознания в силу материальных условий человеческого бытия овеществляется в объектах материального же порядка. Однако предметно овеществляются те образы и идеи, которые обладают высоким аксиологическим статусом, наделяя этим статусом и материализующие их объекты. К ним мы с полным основанием можем отнести архитектуру и как совокупность памятников/произведений, и как практику – искусство или ремесло, – в коих проявляются архетипы коллективного бессознательного. Среди их разнообразия, сознательно сузив круг, мы остановимся лишь на немногих, а именно на *пространстве* и *доме*, *тире* и *игре*, *мастере* и *руинах*, *метаморфозах* и *сокровище (наследии)* и, наконец, на *разрушении*.

¹⁸⁷ Здесь уместно поставить вопрос о всеобщем и универсальном характере мифа, или того, что А. Ф. Лосев называл «абсолютной мифологией». Однако проблема «абсолютной мифологии» как архетипа требует самостоятельного исследования. Об «абсолютной мифологии» см.: *Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политгиздат, 1991. С. 173 – 183.*

Глава II

Архетип телесности как основа рецепций архитектурного пространства

Пространство является неременным условием существования практически всех феноменов культуры. Как трехмерная протяженность, пространство есть вместилище продуктов культуры, произведений искусства, и, вместе с тем, арена обширного практиса, который разворачивается в пространстве как в плане имманенции. Вне его возможно бытие лишь метафизических форм, однако поле действия мысли – суть пространственной среда, коль эта мысль существует как образ, соотносенный с материальными категориями, вещественными характеристиками *тела*: габаритами, массой, плотностью, фактурой, движением, вектором, скоростью и т.п. Даже литературный и музыкальный образ существуют благодаря пространству – вымышленному пространству повествования или физическому пространству распространения звука в воздушной среде. При этом не важно, насколько рецепции пространства той или иной культуры, цивилизации, эпохи, социальной группы могут быть соотносены между собой, являть различия и сходства, демонстрируя разное понимание как геометрического пространства, так и пространства географического, космологического, сакрального, трансцендентного. Мы уже отмечали¹⁸⁸, что при всех различиях пространственных (и временных) представлений в Древности, Средние века, в Новое и Новейшее время, сохраняется аутентичный стержень общих (универсальных) воззрений на природу того пространства, с которым непосредственно имеет дело человек. В операциональном отношении фундаментальных отличий в представлениях о пространстве у людей разного исторического времени быть не может. Операциональный характер нашего существования в пространстве обуславливает общие принципы и функционирования в нем, и его понимания. Агентами операционального взаимодействия в пространстве, проводниками наших овеществленно-материалистических функций, являются тела и первейшим среди них – тело самого человека. Поскольку осознанная активность человека по производству других тел (одушевленных и не одушевленных, животных и искусственных) является куль-

¹⁸⁸ Мухин А. С. Рецепции представлений о пространстве и времени в художественной культуре. Италия и Нидерланды. XV век. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2009. 185 с.

турной деятельностью, постольку *тело* (или *телесность*) – есть основа и главное свойство культуры. Многие ее виды и, в первую очередь те, которые связаны с производством материальных объектов (произведений материальной культуры) соотнесены с телом по формальному признаку, являясь морфогенетическим источником эргономического соответствия между предметом (вещью) и телом человека. Произведения целого ряда видов культурно-технической деятельности – например, искусства костюма, архитектуры и транспорта – можно рассматривать как оболочки человеческого тела. Вне этих оболочек человек лишен бытия как существо, наделенное интеллектом и созидающей силой. Они обусловили распространение *homo sapiens* по планете, расширили географические и исторические горизонты, помогли освоить Землю и шагнуть в Космос в поиске иных миров и иного разума.

Человеческое тело и его оболочки: архитектура, костюм, транспорт

Артефакты окончательно никогда не теряют связи с нашим телом¹⁸⁹. Согласно известному американскому дизайнеру, все изделия соотносятся с человеком, одни более тесно, другие – менее¹⁹⁰. Микропроцессор, дому или спутник с телом связывает его физиология, обусловившая возможность их создания и конкретные формы их воплощения. Представления о малом, едва заметном, легком задают, например, миниатюрность электронных схем. Интуитивное ощущение масс, размеров, скоростей созидает окружающие предметы. Они всегда существуют *в отношении* к телу. Целый ряд вещей «продолжают» некоторые части тела¹⁹¹, участвуя «в усилении „органов“ и потенций человека»¹⁹². Связь между телом и

¹⁸⁹ Эта связь может существовать на уровне энергетического взаимодействия. Человек потребляет скрытую в вещах энергию (продукты питания) или изнашивает их (одежда), амортизирует (транспорт, здания), что соответствует повышению значения энтропии. См.: *Прозерский В. В.* Феномен вещи в ретроспективе и перспективе культуры // *Будущее России: Стратегии философского осмысления (Дни Петербургской философии – 2010)* / ред. колл.: Ю. Н. Солонин [и др.]. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 219.

¹⁹⁰ *Нельсон Дж.* Проблемы дизайна / пер. с англ. Д. Э. Куниной и Д. В. Сильвестрова, предисл. К. М. Кантора. М.: Искусство, 1971. С. 203.

¹⁹¹ Ср.: «Человек – робот не только в личных рефлексах, но и в культурном поведении, и во всех реакциях на продолжения тела, которые мы называем технологиями. Продолжение человека, со всеми их окружениями, суть очевидные области проявления процесса эволюции» (*Маклюэн М., Фиоре К.* *Война и мир в глобальной деревне* / пер. с англ. И. Летберга. М.: АСТ; Астрель, 2012. С. 23).

¹⁹² *Горохов В. Г., Розин В. М.* Введение в философию техники. М.: ИНФРА-М, 1998. С. 9.

предметом видна там, где последний приобретает виртуальный вариант. Напечатанная книга и электронная версия по-разному воспринимаются и различно влияют на усвоение информации. Удерживаемое в руках словно обладает большей реальностью и надежнее закрепляется в памяти, чем считываемое с экрана. По сути, физическая связь с текстом (мы держим страницы в руках) призвана обеспечить цепкость памяти. Кажущийся отсутствующим эргономический контакт тела с *вне-телесным* предметом, порождает восприятие ситуации как абсурдной. Современники А. Белла виделись чудачками, беседующими с коробками и трубками. Позднее человек, произносящий «алло», стал символом городской цивилизации, но стоило телефону «потерять» провод, как пользователь обрел имидж сумасшедшего, говорящего с самим собой. За 10 – 15 лет мы привыкли к нему, но только «плотская» связь телефона с телом обеспечилась проводками гарнитуры, человек вновь стал казаться умалишенным, общающимся с пустотой. Тем более велика близость к телу предметов, которые настолько плотно, повсеместно и всегда нас окружают, что, по сути, являются нашими оболочками – костюм, архитектура и транспорт.

Изначально они охраняли тело, затем обрели дополнительные функции презентации, декорации, социальной детерминации. Костюм – первая оболочка; его заполняют изнутри, он оболочивает тело, даже будучи античной драпировкой¹⁹³. Прямоугольник гематия теряет геометрическую правильность, подчиняясь выпуклостям и округлостям тела, натягиваясь и собираясь складками. Его евклидова сущность становится криволинейностью неевклидовых геометрий. Парадокс заключается в том, что в течение тысячелетий и даже в наши дни для того, чтобы закрыть тело, лишенное выраженных геометрических форм, мы режем, кроим и шиваем геометрически правильные заготовки для одежды. Из треугольных, трапециевидных, округлых и квадратных раскроек создается то, что покрывает поверхности, лишенные геометрической определенности. Насколько наша голова далека от сферы, однако покрывает ее правильных форм цилиндр, котелок или металлическая каска. Стоит ли упоминать правильность развитых архитектурных форм или, скажем, современного автомобильного дизайна. Архетип-матрица дома – это треугольник двух скатов крыши, фронтон над прямоугольным фасадом. Колесо, без которого не мыслимы многие виды транспорта, которое является их сутью, их «логосом» – есть круг, совершеннейшая из всех геометрических фигур. Таким образом, тело, которое невозможно исчерпывающим образом описать через геометрию Евклида, в евклидовом пространстве нашей реальности «оболочено»¹⁹⁴ геометрическими формами.

¹⁹³ Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. М.: Академия Моды, 1993. Т. 1. С. 72.

¹⁹⁴ Здесь и далее мы позволили себе воспользоваться военно-техническим термином. Оболоченная (оболочечная) пуля – современный широко распро-

Одежда и постройки явственно окружают нас. Тело спрятано в костюме, как в футляр. Оберегая себя от непогоды, мы находимся внутри того или иного здания. Транспорт, особенно на ранних стадиях своего развития, не всегда давал возможность укрыться, однако со временем появившиеся корабли с трюмом и надстройкой, крытые повозки, кареты и паланкины превратили транспорт в надежное укрытие, в подобие дома, но движущегося в пространстве. Одежда перемещается в пространстве на наших плечах, здание, как правило, неподвижно, транспорт перемещает нас самих. И вместе с тем, все три вида оболочек тела обуславливают движение, расширяют географию, делают возможным любое освоение и любой маршрут. Оболочки тела ограждают его от пространства, но сами «врубаются» в него, захватывая и приспособлявая, расширяются своими стенами, площадями, перекрытыми кубатурами или стремительно дрейфуют из одной локации в другую, осваивая и приращивая окружение, разрастаясь подобно телу без органов в концепции Ж. Делёза и Ф. Гваттари¹⁹⁵. Самое движение, длительное движение, доступно благодаря оболочкам. Если рассматривать генезис человеческого тела как биологической машины сквозь призму географии его происхождения, то очевидным будет факт ее ограниченности. Физиологически тело человека не приспособлено к широтам, в которых даже плюсовые температуры могут опускаться немногим ниже двадцати градусов тепла. Климатический пояс, в котором отсутствуют температуры ниже +20 °С с учетом суточных, годовых и высотных перепадов, сравнительно невелик. Этим погодным условиям соответствует Восточная Африка, так, в Сомали в районе Бербера даже в феврале средняя температура составляет +26 °С¹⁹⁶. Именно здесь, согласно современным научным данным, прямая предковая популяция человеческого вида обитала более 160 тыс. лет назад¹⁹⁷. Как только человек научился «облачивать» свое тело, он смог пересечь границы этого пояса, отойдя от них на многие тысячи километров. Это обстоятельство косвенно подтверждает тот факт, что первый выход человека за пределы черного континента в Азию, имевший место 135 – 115 тыс. лет назад, оказался неудачным – азиатская группа переселенцев

страненный боеприпас, имеющий т.н. рубашку из меди вокруг свинцового сердечника.

¹⁹⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с фр. и послесл. Д. Кралечкина, науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 22.

¹⁹⁶ Лукоянов С. М. Африка (физико-географическая характеристика). Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. С. 128.

¹⁹⁷ Марков А. В. Происхождение и эволюция человека. Обзор достижений палеоантропологии, сравнительной генетики и эволюционной психологии: доклад, прочитанный в Институте Биологии Развития РАН 19 марта 2009 года. URL: http://evolbiol.ru/markov_anthropogenes.htm (дата обращения: 20.09.2011).

вскоре исчезает¹⁹⁸. Возможно, на этом этапе развития сапиенс еще не был знаком ни с одеждой, ни с простейшим жилищем. Как только произошло их изобретение, эти оболочки человеческого тела позволили биологическому виду стать повсеместным, тем самым порвать с важнейшим качеством животных – географической ограниченностью ареала того или иного вида. Оболочки тела не только осуществили этот разрыв в плоскости физиологии, но и выделили человека из фауны на уровне культуры, определив культуру как важнейшее отличие человека от зверя. Тело породило условие этого разрыва, оно стало своего рода материалом, работая с которым, разрабатывая для которого предметы, человек стал человеком. Прimitивные народы используют самое тело как субстрат для конструирования, так как его изменение, привнесение в него того, чего у тела не было от природы, отличают человека и окружающую его фауну. Так появляются росписи по коже, татуировки и специальные шрамы, прокалывание, изменение формы губ, ушей, шеи, головы, ног. Атавизм этой практики мы наблюдаем и сегодня, когда украшаем себя кольцами, серьгами, браслетами или внимаем советам спортивного инструктора, корректируя тело, наращивая мышцы здесь, убирая жир там...

Возможно, что до появления одежды как таковой именно манипуляции с телом являлись знаком отличия человека от животного, а уже на более поздней стадии таким маркером стала одежда. Превратившись в значимую оболочку, костюм стал тем, что «неотъемлемо», как некая обязательная инсигния человеческого состояния. Именно этим объясняется табуирование наготы во многих обществах, в тех из них, где культура одеваться сильно развита. По отношению к рисунку на теле, ткань с рисунком стала более вариативным предметом. Это же можно сказать о костюме в целом и о его аксессуарах, например, о разнообразии изображения человека и его *ка* в египетских гробницах в длинной одежде, или короткой, в парике или без него, что, было вызвано социальной или ритуальной необходимостью¹⁹⁹. Возможность варьирования оболочки превратилась в почти демиургическое отличие человеческой природы от любой другой. Изменить костюм легче, чем переделать здание, но перестройки в архитектуре продиктованы часто тем же, что и в одежде, не утилитарной надобностью или требованием ремонта, а модой. С позиции этой последней платье и сооружение *устаревают* задолго до того, как успевают прийти в физическую негодность, износиться²⁰⁰. Модное здание, как и модный костюм, становятся маркером своего владельца, вернее, его тела, которое зачастую менее представительно, чем наши оболочки. Восприятие архитектуры как одеяния хорошо известно из опыта религиозных

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Подробнее об этом см.: *Большаков А. О.* Указ. соч. С. 152 – 165.

²⁰⁰ *Нельсон Дж.* Указ. соч. С. 87.

сравнений и аналогий. Вспомним, что Рауль Глабер сказал о мире после 1000 года, будто он облачился в белые платья церквей²⁰¹. Еще очевидней связь между зданием и телом как гомологичными объектами, или, хотя бы образами. Историки архитектуры хорошо знают об уподоблении колонн классического ордера мужским и женским фигурам²⁰², что отмечено еще Витрувием. Андреа Палладио, объясняя причину, по которой древние использовали при строительстве храмов некоторых женских божеств коринфский ордер, говорит о соответствии убранства этого ордера «нежному девическому возрасту»²⁰³. Тот же Витрувий видел связь между пропорциями человеческого тела и храма²⁰⁴. Христианский храм есть «изображение человека, который обожествляет сам себя, обратившись к Богу»: та или иная часть здания представляет ту или иную часть Его тела²⁰⁵. Даже если отбросить символические уподобления, то чисто механически, «как и здание, обнаженная фигура представляет собой баланс между идеальной схемой и функциональными потребностями»²⁰⁶. Телесность архитектуры как некий угадываемый принцип, архетип, уходит корнями в первобытность. Даже планы неолитических храмов на островах Мальтийского архипелага, этих сооружений с округлыми апсидами, по всей видимости, намекают на тучные формы Великой Богини (что хорошо иллюстрируют мальтийские скульптуры того периода)²⁰⁷. Именно в первобытной эпохе надо искать причину телесности архитектуры. Поскольку она – оболочка, и в первую очередь рассматривалась в срезе чисто функциональной способности укрыть тело, то ее способность это тело оконтуривать со всех сторон могла мыслиться как проекция, как процесс оконтуривания человеческого тела, как повторение его, подобно тому, как большая фигура матрешки точно заключает меньшую фигуру, спрятанную в ней. Вторя телу человека пространственно, архитектура принимает понятия, которыми мы обозначаем части тела или детали костюма. Вот лишь некоторые примеры этого антропоморфизма: глава, пята свода, пояска капители, рукава трансепта, кокошник, стропильная нога, каблук-

²⁰¹ Дюби Ж. *Время соборов: искусство и общество 980 – 1420 годов* / пер. с фр. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. М.: Ладомир, 2002. С. 101.

²⁰² *Забалуева Т. П.* История архитектуры и строительной техники. М.: ЭКС-МО, 2007. С. 138.

²⁰³ *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре / пер. с ит. И. В. Жолтовского, под ред. А. Г. Габричевского. М.: Архитектура-С, 2007. С. 7.

²⁰⁴ *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / пер. Ф. А. Петровского. М.: Архитектура-С, 2006. С. 61–63.

²⁰⁵ *Тайны соборов, или Соборы тайны* / под ред. А. Черинотти, пер. с ит. Т. Н. Григорьева. М.: Ниола-Пресс: издательский дом «Вече», 2007. С. 41.

²⁰⁶ *Кларк К.* Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / пер. с англ. М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 29.

²⁰⁷ *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини. С. 191.

чок. Транспорт, отчасти, перенимает этот же терминологический антропоморфизм. Нос самолета и корабля, лобовое стекло автомобиля, спинка кресла, колпак кокпита, ребро шпангоута, муфта, ремень, кулачки. Помимо всего прочего, транспорт, как более поздняя по своему развитию оболочка, заимствует ряд понятий у оболочек более ранних, например, из архитектуры – салон, люк, крыша.

На связь между костюмом, транспортом и архитектурой как оболочками тела указывает еще один вид предметов, культурных установлений цивилизации – посуда, точнее, группа различных сосудов, также обнаруживающих антропоморфизм на терминологическом уровне (ручки, тулово, ножка, носик, горлышко и т.д.). Сосуд мог быть вместителем тела в особых, ритуальных случаях. Размещение праха умершего в сосуде, или вложение сосуда в погребение в качестве инвентаря, обозначало физические границы тела, придавало форму бесформенному – сыпучему пеплу. В некоторых культурах сосуд выполнялся в виде мифического существа или человека с росписью, имитирующей украшения²⁰⁸ или одежду²⁰⁹, но также в виде дома²¹⁰ или повозки²¹¹. Глина (если шире, любой материал или вещество, найденные в грунте) становилась субстанцией телесности (плотью), тем «мясом», из которого в равной степени можно было сделать здание, колеса для повозки, природным асфальтом обмазать плетеные лодки²¹², так, например, для корабля Утнапиштима «дитя приносило смолу земляную»²¹³. И если боги создали людей из «глины», подобно шумерскому Энки или греческому Прометею, то человек, обнаруживая свои демиургические способности, творил из этого материала города, дороги, мосты и корабли. Телу «вылепленному» божеством из глины соответствовала оболочка из глиняного кирпича (дом). На многочисленные

²⁰⁸ У зулусов на глиняные сосуды для пива наносят узоры, называемые ама-сумпа, и восходящие к татуировкам на теле молодых девушек. См.: Овузу Х. Символы Африки / пер. с нем. СПб.: Издательство «ДИЛЯ», 2006. С. 281.

²⁰⁹ Ваза с росписью в виде женской фигуры из Маллии; 2200 – 2000 годы до н. э. (Восточный Крит).

²¹⁰ Вернее, многочисленные глиняные модели домов и святилищ от неолита и до античного периода: модель из Градешницы (начало V тыс. до н. э.), модель храма из Аргоса (около 725 года до н. э.). Наиболее близка по своей форме чаше глиняная модель святилища из Гелайешти-Недя в Северной Молдавии (IV тыс. до н. э.).

²¹¹ Глиняная модель четырехколесной повозки с вместительным кузовом; около 3000 года до н. э. (Будакалас, Будапешт). Шумерский сосуд в виде повозки на четырех сплошных колесах и с головой барана; конец IV тыс. до н. э. (Фара).

²¹² *Страбон*. География в 17-ти книгах / пер. с греч., статья и коммент. Г. А. Стратановского, под общ. ред. проф. С. Л. Утченко, ред. пер. проф. О. О. Крюгер. Л.: Наука, 1964. С. 689.

²¹³ Цит. по: *Флиттнер Н. Д.* Культура и искусство Двуречья и соседних стран. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2008. С. 56.

семиотические параллели между телом, его оболочками и сосудом указывают исторические, мифологические и сказочные эпизоды, например, последний может послужить вместилищем тела, убежищем или жильем для самых разных персонажей – от Диогена до Буратино. Высшим сакральным проявлением такой связи между сосудом и телом является Св. Грааль (если таковой был именно чашей) или в литургическом варианте – потир и патена (в православии – дискос) для Св. Даров, т.е. крови и плоти Иисуса Христа. В художественной практике подобная аналогия обнаруживает себя на примере большого количества вазовых росписей с изображением фигур богов, героев и людей. В краснофигурной традиции греческой вазопиши цвет обнаженного тела героя являлся цветом обожженной глины, незакрытой черным лаком фона, и, таким образом, тело сосуда становилось телом изображенного на его поверхности персонажа. Несложно привести примеры ритонов и асков в форме человеческой фигуры или головы²¹⁴. Вместе с тем, сосуд мифопоэтическим сознанием легко превращался в транспортное средство: в стеклянном сосуде опускается на морское дно Александр Македонский, в бочку заколачивают мать и новорожденное дитя, отпуская их в море, в ступе перемещается Баба-Яга. И, наконец, танагрская пластика, глиняная народная игрушка, фарфоровая скульптура малых форм в Тюрингии и Саксонии XVIII века выражают ту близость тела, глины и одежды, которая характеризует последнюю как оболочку. Именно в этих видах мелкой пластики огромное внимание уделено костюму, во всех деталях воспроизведенному мастером согласно эпохе, стилю и моде.

Стоит ли удивляться, что в своей повседневности мы такое значение уделяем трем оболочкам наших тел, видя в них не только незаменимый функционал, но и нечто, с нами связанное по сути. *Дом – автомобиль – костюм* являются не просто триадой буржуазно необходимого, элементами того, что Дж. Нельсон называл «сверхкомфортом»²¹⁵, но тем архетипическим проявлением представлений о высшем материальном благе, о котором мы часто не догадываемся, но невозможность существования без которого прекрасно осознаем. Эта триада, в таком случае, проистекает не из утилитарного мировоззрения капиталистического индивидуума, рожденного его примитивными потребительскими желаниями, а из того извечного архетипа, который как формула сложился на заре истории. Наши капиталистические декорации всего лишь обусловлены эпохой и экономической формацией, но наличие этих трех оболочек тела предопределено «от природы», хотя сами оболочки имеют теперь, что естественно, антураж современной жизни (престижная недвижимость, дорогой

²¹⁴ Ритон в форме головы девушки (Тарквинии, Национальный музей). Двусторонний карикатурный аск из глины; III век до н. э. (Рим, Музеи Ватикана).

²¹⁵ *Нельсон Дж.* Указ. соч. С. 36.

автомобиль, хороший костюм). Человек, порой, не мыслится вне этих маркеров своего благосостояния, своей успешности, которая повергается ими как эталоном. Подобное отношение к человеку через оболочку происходит потому, что она посылает в социальный космос более сложный сигнал, чем просто сведения об успехе владельца. Этот сигнал является скорее пучком многих лучей, каналов, каждый из которых несет строго свою информацию: о стоимости, о вкусе, о брендовых привязанностях, о кругозоре, о политических симпатиях и сексуальных пристрастиях, о способности рисковать или о предпочтении стабильности. При этом каждый из лучей достигает порой только своего адресата, не обязательно все они с равным успехом устанавливают коммуникацию абсолютно со всеми реципиентами, с завистью или негодованием взирающими на глянцевою поверхность новенького авто или твид дорогого костюма.

Если только что упомянутая нами коммуникация имеет метафизический характер, то, безусловно, есть и такая ее разновидность, которая связывает архитектуру, транспорт и человеческое тело физическим образом. Транспорт сопряжен с архитектурой градостроительными нитями. Именно для него проектируются и прокладываются улицы и проспекты, развязки и тоннели. В глубокой древности дорога и мост были теми объектами коммуникационной архитектуры, по которым могли перемещаться как бесчисленные пешие странники, так и транспортные средства. Миф об Эдипе хорошо иллюстрирует дихотомию пути, движение пешехода и всадника: будущий царь Фив убивает своего отца, не желая уступить дорогу его колеснице. Римская империя, а, следовательно, и наиболее материальный символ ее могущества – архитектура, – существовали до тех пор, пока были исправны знаменитые римские дороги, связывающие воедино самые отдаленные провинции государства. Как только империя пала, стали приходить в негодность ее многочисленные памятники: от запустения, от пожаров военного времени или при демонтаже построек, материал которых шел на строительство уже совсем других зданий. С исчезновением дорог, их транспортных потоков и целых городов, стало исчезать и человеческое тело. Неспособное существовать в других условиях, вне своих оболочек, оно было обречено на физическую гибель. Численность населения сократилась, а само оно деградировало. Когда король остготов Теодорих возвел мавзолей в Равенне, он, по сути, построил оболочку для смертного тела. Этот правитель Италии вряд ли нуждался в комплиментах своим оболочкам: руины дворцового комплекса дают представление об уровне комфорта того времени, а одежда, должно быть, являлась тем лучшим, что могло соперничать по богатству тканей с мантией византийского императора. Но даже этот владыка не мог отыскать во всей стране мастеров, которые бы знали рецептуру римских строительных смесей и технику возведения свода. Его мавзолей построен методом сухой кладки, а вместо свода перекрытием служит гигантская

каменная глыба, которую, отесав со всех сторон, строители уподобили сегментарно-сферическому куполу²¹⁶. Что же говорить о тех рядовых общинниках, подданных многочисленных варварских королей, которые ютились в примитивнейших мазанковых домишках, кутаясь зимой в тряпье, состоявшее по «моде» того времени из элементов местных этнических костюмов и романизованного платья. Их оболочки были скудны и незамысловаты, как и их жизнь на руинах античной цивилизации. Сведения о характере жилой архитектуры, даже на основании литературных источников и археологических данных крайне ограничены. Однако та информация о постройках крестьян и горожан Средневековья, которой мы располагаем, не позволяет отнести народное жилище к высокому уровню комфорта даже для людей ко всему привыкших и гораздо лучше нас приспособленных к экстремальным состояниям окружающей среды. Деревенский дом, схематично описанный Р. Фоссье как пятнадцатиметровое по площади жилище с земляным полом, был и по тем временам примитивным устройством для сохранения того, что мы вкладываем в понятие семейного очага²¹⁷. То же можно сказать и об одежде. Людей постоянно окружал голод и холод, усугублявшийся низкой степенью развития технологий, которыми можно было бы им противостоять. Конструктивно архитектура оберегала человека на пределе своих технологических возможностей. Даже капитальные сооружения каменных замков и соборов приносили немало проблем. Культовые постройки практически не обогревались, весьма низкой была система отопления в замках, отчего сеньоры предпочитали дорогие ковры и шпалеры, отгораживая ими отсеки внутри больших помещений. Жаровня и очаг излучали тепло в ограниченное пространство. Известно, что французский король Генрих III вынужден был брать своих охотничьих собак в постель, согреваясь их теплом. Долгое время средневековый костюм, как и античный костюм, не был выполнен по раскройкам. В нем сохранялось много элементов, представлявших куски ткани, в которые кутались или которые подвязывали различными способами. Можно сказать, что такой костюм не обладал должной степенью герметичности: штаны состояли из чулок, крепившихся шнурками к поясу, рукава шнуровали к плечам верхней одежды, плащ без рукавов заменял пальто. Оболочка имела разомкнутый характер, а одеждой считался любой отрез материи – вспомним историю Св. Мартина, который одел нищего, разрезав свой плаща пополам²¹⁸, или Св. Франциска, раздевшегося дабы отдать отцу всю одежду, и получив-

²¹⁶ *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 99.

²¹⁷ *Фоссье Р.* Люди Средневековья / пер. с фр. А. Ю. Карачинского. СПб.: Евразия, 2010. С. 108.

²¹⁸ *Voragine J. de.* The Golden Legend. Readings on the Saints: 2 vol. Princeton: Princeton University Press, 1995. Vol. 2. P. 292.

шего от доброго огородника только плащ, чтоб хоть как-то прикрыть наготу²¹⁹.

Современный человек герметично скрыт своими оболочками. Наш костюм, особенно на холодное время года, облегает тело, соответствуя своими частями тем или иным его частям. Этот костюм многослоен, непромокаем, непродуваем, он закрывается и застегивается, а толстая подошва обуви делает связь с землей эфемерной. Современный грек и грек эпохи Гесиода практически в одних и тех же условиях одеты совершенно по-разному. Для Гесиода зима – время лютого холода, а одежда, которую он советует носить в своих «Трудах и днях» – это тот же хитон, но только длиннее и толще, однако тоже плохо спасающий от стужи²²⁰. Ныне афинянин если и не радуется зиме, то чувствует себя вполне комфортно в кожаной обуви, пуховой куртке поверх футболки или фланелевой рубашки; мужчины щеголяют в шерстяных пальто, женщины предпочитают меховые (!) шубы, которыми славится Эллада XXI века. Наше отношение к комфорту «облачивает» нас исключительно плотно, разрывая связь с окружающей средой.

То же можно сказать и об архитектуре. Здание превратилось в герметичный пакет, который в случае высокотехнологического состояния оборудования дома, строго дозирует связь с внешним миром. Толстые или утепленные стены, пластиковые окна с микро-вентиляцией, общая вентиляция и воздухоочистительные фильтры, центральное отопление, создающее тепловой контур постройки, потоки горячего воздуха, отсекающие дверной проем холла от улицы, климат-контроль, охлаждающий внутреннее пространство, защищая нас от тропической жары. Все это превращает дом в автономную систему, похожую на подводную лодку капитана Немо. Подобно тому, как Жюль Верн смотрел в будущее, предсказывая новинки технического прогресса, мы можем смотреть на настоящее, обнаруживая, как далеко ушли от тех первых образцов оболочек, каковыми человечество обзавелось в начале своей истории. Космические путешествия даже в пределах околоземной орбиты демонстрируют абсолютную изоляцию человеческого тела от окружающей среды, и если иные оболочки допускают лакуны – точки соприкосновения телесного и внешнего, – когда щеки горят на морозе или голову палит летний зной, здесь любое отклонение от абсолюта ведет к смерти тела. Корабль и скафандр – это и дом, и костюм, и транспорт в единстве своих функций и технических характеристик. Это логическое завершение развития и апогей техногенной оболочки человеческого тела. Как только человек

²¹⁹ *Стикко М.* Святой Франциск Ассизский / пер. с ит. Е. Пастернак, Л. Харитонова, Т. Гитиной. Милан: Христианская Россия, 1992. С. 45.

²²⁰ *Гесиод.* Труды и дни (Земледельческая поэма) // О происхождении богов / сост., вступ. ст. И. В. Шгаль, примеч. В. В. Вересаева, И. В. Шгаль. М.: Советская Россия, 1990. С. 182.

шагнул за пределы планеты, он потерял всякую возможность компромисса в паутине связей тела и окружающего пространства, его оболочка становится непроницаемой границей между ним и Вселенной. Освободившись от земного мира и его условий, от естественного для себя биогеоценоза, завоевав свободу, тело тут же потеряло ее, вынужденное жить в тесном пространстве герметичного кокона из стали и титана. Путь к свободе для тела – это возвращение назад (возвращение в состояние зависимости от многочисленных факторов нашей земной биосферы), или дорога в глубины Космоса в поисках новых планет, новой среды обитания.

Архетип пещеры: от тела богини к телу храма

Однако прежде, чем развитые архитектурные формы, начиная с памятников древних восточных цивилизаций, стали надежным техническим контуром человеческого тела, превратившись в его оболочку (дом) или найдя уподобление ему в своих формах (храм, ордерная система), таковой оболочкой на первобытной стадии развития культуры была пещера – естественное природное явление, подвергнутое человеком «доместикации».

Вместе с тем, помимо того, что она была приспособлена под утилитарные и обрядовые нужды, пещера есть древнейший символ и фетиш самого разного рода поклонений, известный в истории человечества с незапамятных времен. Пещера как объект и образ, или «пещерность» как особое качество, будет занимать наше внимание в связи с семиотическим содержанием целого ряда архитектурных форм и сооружений. По сути, «пещерность», по нашему убеждению, является одним из архетипов коллективного бессознательного, архетипом в том значении, какое в это понятие вкладывал К. Г. Юнг²²¹. Прежде, рассмотрим возможность видеть в пещере одну из форм, предшествующую архитектурным, или наиболее раннее проявление этих форм. В этом случае архитектура будет являться одним из древнейших видов человеческой деятельности и старейшим из искусств. Однако вряд ли можно установить даже приблизительно время его появления. Хронологической определенности мешает подвижность терминологических рамок²²². Археологические данные свидетельствуют о строительной практике в первобытную эпоху, и даже в палеолитический период. Вместе с тем, далеко не все исследователи склонны видеть в

²²¹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. С. 98–99.

²²² Мы решительно не можем согласиться с такими исследователями как Дж. Рёскин, его делением культурно-исторических феноменов на Архитектуру и Строительство, а также наивным взглядом на декоративные формы, якобы превращающие объекты последнего в произведения зодчества. См.: *Рёскин Дж. Семь светочей архитектуры* / пер. с англ. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 55–56.

сооружениях доисторического человека произведения архитектуры, то есть искусства художественной организации утилитарно назначенного пространства. Например, в парижском издании «Истории изящных искусств»²²³ Э. Викингагена, по сути, обзор древнейших памятников начинается с египетских пирамид. Этот скепсис в отношении первобытных строительных практик объясним классическим научным подходом XIX столетия, и даже еще более старыми воззрениями о том, что только высокие эстетические характеристики способны присвоить тому или иному объекту право именоваться произведением архитектуры. Вспомним, например, рассуждения Дж. Вазари о совершенстве правильных форм античного зодчества и о варварстве «немецкой» (готической) работы, постройки которой далеки от подлинного искусства²²⁴. Однако со временем стилевые трансформации в искусстве настолько изменили представления об идеале, что вряд ли правильно было бы искать эталон художественности в каких-либо эпохах и стилях. Начиная с позапрошлого столетия, наука постепенно склонялась к возможности включить в историю зодчества наиболее древние его образцы, поначалу казавшиеся далекими от какого-либо искусства²²⁵. Так, в первой главе своего капитального труда²²⁶ О. Шуази предвещает историю архитектуры кратким обзором строительного дела доисторического человека. В неоднократно переиздававшихся «Очерках по истории архитектуры»²²⁷ Н. Брунова мы найдем целую главу, посвященную архитектуре доклассового общества с анализом объектов жилого, мегалитического зодчества, а также примерами из практики современных первобытных народов. Становлению архитектуры посвящена и знаменитая книга В. Л. Глазычева²²⁸, где древнейшие опыты наших предков целиком реабилитированы как подлинное искусство. Из последних изданий стоит отметить монографию Т. Р. Забалуевой, в которой тенденция видеть полноценную архитектурную деятельность в культуре первобытного общества подтверждается в первой главе²²⁹.

²²³ *Wickenhagen E.* Manuel de l'histoire des beaux-arts. Architecture. Sculpture. Peinture. Paris: Librairie Fischbacher, 1901. P. 1.

²²⁴ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: полное издание в одном томе / пер. с ит. А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. М.: Альфа-Книга, 2008. С. 25.

²²⁵ Что, возможно, связано с открытием первобытного общества, его культуры и искусства, а также зарождением и становлением науки о первобытном человеке. В целом эта тенденция привела к некоторому равноправию первобытной и «классической» культуры.

²²⁶ *Шуази О.* История архитектуры: в 2 т / пер., доп. и коммент. В. Д. Блаватского [и др.] под общ. ред. А. А. Сидорова. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. Т. 1. С. 3–14.

²²⁷ *Брунов Н. И.* Указ. соч. Т. 1. С. 11–39.

²²⁸ *Глазычев В. Л.* Указ. соч.

²²⁹ *Забалуева Т. Р.* Указ. соч. С. 19–31.

Архитектура XX века доказала нам, что любая геометрическая форма, подвергнутая операциям, испытывавшая на себе трансформацию движением и направлением (например, изгибание треугольника или продавливание полуцилиндра) способна быть художественной, вызывать восторженные суждения, порождать образы, тревожащие эмоциональный мир человека. В этом смысле нет больших различий между витой бетонной кожурой музея Гуггенхайма в Нью-Йорке и каменными кольцами Стоунхенджа. И в первом, и во втором случае пространство было подчинено кругу, лежащему в плане и того, и другого сооружения. Таким образом, организация планов и кубатуры подчинялась одному и тому же алгоритму, и существенно отличалась только производственными средствами и производительными силами. Мысль, обращенная к идее круга, возможно, имела один и тот же импульс, побуждаемая гармонией этой фигуры. Если мысль, порождающую идею, рассматривать как обязательный процесс архитектурного творчества, необходимую ступень «проектирования», то именно она будет обуславливать не только утилитарно-строительный, но и архитектурно-художественный характер практики первобытных мастеров. Безывестный строитель с Солсберийской равнины, и Ф.-Л. Райт в процессе мышления ментально манипулировали формами в пространстве, прежде организуя их в своем воображении. Эту виртуальную организацию пространства можно считать важнейшей для зодчества; в некоторой степени архитектура – это и есть организация пространства. По этой причине, те сооружения, в которых наблюдается высокая степень пространственного порядка, могут именоваться архитектурными. Таким образом, мы имеем право расширить понятийные границы зодчества как вида человеческой деятельности, усматривая его рождение еще в палеолитическую эпоху.

В таком случае даже пещеру можно рассматривать как до некоторой степени протоархитектурный объект. Пещера как обиталище человека была «экспроприирована» у природы, у вполне конкретных ее представителей – животных. Борьба со зверем за право обитания в пещере, вероятно, имела не только практический характер, но и распространялась в сферу магического или мифологического освоения мира. Зверь мог мыслиться не только как хозяин места (*locus*), но и как существо, которое занимает *лучшее* место, принадлежащее тому, кто сможет его завоевать. Право владения определялось правом сильного, и в этом не было разницы между присвоением жилища и присвоением пищи, борьба за которую так явственно характеризует первобытный мир. Зверь, таким образом, уступая человеку, как бы передавал ему лучшие качества самого себя, какими он владел до своего поражения. Эти качества в представлении охотника могли мыслиться в тесной связи с характером жилища. Коль скоро пещера была комфортным и безопасным обиталищем, то и хозяин ее мог быть носителем более высоких ценностных характеристик, как бы

заслуживающим эти характеристики в силу своего обиталища. Владелец этого обиталища автоматически наделялся аксиологическими качествами жилища. Эта ситуация хорошо известна по обширному мифологическому и фольклорному материалу, который хранит архетипы, нашедшие конкретное воплощение в той или иной повествовательной форме, персонажах или сюжете. Магический предмет дарит свои чудесные свойства хозяину, наделяя, например, силой, невидимостью или даром превращения. Жилище в этом смысле мало чем отлично от шапки-невидимки или лягушачьей кожи. Так, в замке или дворце обитают особые персонажи, необычные своим социальным статусом (царь, благородный рыцарь), маргинальным положением (людоед, разбойники), физическим состоянием (заколдованная принцесса). В лачуге, хижине или избушке ютится простой люд, те участники повседневности, которых слушатель сказки или рассказчик видели в действительности (дураки, лентяи, крестьянские сыновья-недоросли и пр.). Их дом – это отправная точка, начало пути, который приводит в необыкновенные хоромы, хрустальные дворцы или сказочной красоты терема. В том случае, когда крестьянское жилище становится моделью космоса или вместилищем необычного предмета – печи Емели, скатерти самобранки, волшебной меленки и т.д., – оно теряет свой обыденно-привычный статус и само превращается в особенное обиталище, наделенное исключительными качествами. Крестьянский дом превращается в подобие дворца, если не по своей архитектуре, то по ценностным характеристикам, являя воплощение мечты о совершенном доме, где нет болезней, голода, недостатка. В русской сказке «Петух и жерновки»²³⁰ финал повествуе о космическом равновесии: жерновки, дающие нескончаемый поток пирогов и блинов, возвращены старику и старухе, петушок охраняет их от посягательств со стороны жадного барина. Старики живут счастливо, не зная ни в чем недостатка, дом превращается в средоточие пищевого изобилия. Даже простые вещи (кувшин, рукавица, лошадиный череп), перевоплотившиеся в сказке в дом, обретают волшебные качества, например – вместиельность, противоречащую фактическим размерам предмета. Так, теремок (из горшка или лошадиной головы) способен вместить многих зверей (кроме медведя), постепенно его населяющих²³¹. Хозяин жилища и само жилище начинают корреспондироваться по линии аксиологических обозначений. Завоевавший право жить во дворце (тереме, богатой избе), вместе с тем, имеет право на ценностно-магические характеристики, которыми обладает дворец; эти характеристики словно бы становятся частью его самого, нового (или «законного», прежнего) хозяина.

²³⁰ *Петух и жерновки* // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1985. Т. 2. С. 30.

²³¹ *Терем мухи* // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 2. С. 104–105.

Завоевавший пещеру первобытный человек повышал ценностный статус в своей собственной космологической картине мира. Он становился обладателем особого жилья, подтверждая его наличием свое превосходство. Частым соперником первобытного охотника являлся пещерный медведь, чьи останки и следы присутствия обнаружены, например, в пещере Базау на севере Италии²³². Охота на сильного и опасного зверя, битва за место обитания, не могли не повлечь за собой рецепций, нашедших место в мифологических, а затем и фольклорных мотивах. Изначально такое отражение охот и битв осуществлялось неосознанно, или на уровне интуитивного осмысления особых, «магических» свойств животного, постепенно формируя образы-модели (опиравшиеся на архетип) мифологии. Вспомним специфические черты медведя в мифопоэтической традиции многих народов, уважительное и боязливое отношение к нему. Медведь выступает как владетель определенной «жилой» территории – леса или, более локально, дома. Вторжение в его домен чревато опасностями. В английской сказке о Маше и трех медведях, пересказанной Л. Н. Толстым²³³, девочка посетила дом в отсутствии хозяев, попробовав посидеть на стуле (поспать на кровати), поесть из миски каждого из трех. Эти последовательно выполняемые операции, являли попытку замещения человеком истинного владельца и, таким образом, его устранения: *вещь подошла мне – значит она моя*. Вместе с тем, мы видим любопытную ситуацию «сопротивления» вещи – она не годится девочке по размеру или неудобна. Таким образом, вещь, обладая, как бы волшебными свойствами оберега, не позволяет чужаку завладеть ею, что было бы плачевно для ее *подлинного* (первого) хозяина. Подобный мотив, как архетип, широко распространен в мифологии. Достаточно вспомнить меч в камне, который мог вытащить только один единственный рыцарь, или лук Одиссея, который мог натянуть только хозяин Итаки. Вещь охраняет не только себя, но и то жилое пространство, которое может принадлежать не каждому, а только истинному его владельцу. Интересно, что в случае с Машей в пору девочке пришлось инвентарь самого младшего медведя – маленького медвежонка. Это обстоятельство подчеркивает его неполноценный (незавершенный) статус. Он еще не стал настоящим зверем, «недееспособен». Будучи «недозверем» он обладает рядом «человекообразных» черт: малыми размерами (в масштабе человеческого мира) – его стульчик, миска, ложка и кровать пришлось девочке в пору. Даже то обстоятельство, что именно медвежонок обнаруживает девочку, отвечая, тем самым, на вопрос своих родителей («Кто ел из моей миски?» и т.д.),

²³² Столяр А. Д. Указ. соч. 180.

²³³ Толстой Л. Н. Три медведя // Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1978–1985. Т. 10.

говорит нам о его незрелости. Он лишь может сигнализировать об опасности для своего жилища, но не устранить ее.

Другой пример подобного вторжения в медвежий мир – сказка о Маше и Медведе²³⁴. Здесь девочка оказывается в доме медведя также в его отсутствие. Ясно прослеживается архетипический мотив возвращения хозяина, обнаружившего незваного гостя, но не изгоняющего его, а подчиняющего себе. В доме медведя выстраиваются патриархально-сеньориальные отношения, и человек, попавший в такой дом, становится слугой или рабом, стремящимся к свободе. В этой сказке отчетливо просматривается связь медведя-хозяина и его владений: как только медведь пересекает с девочкой в коробе границу человеческого и животного миров, приближаясь к деревне, его сила (чары) пропадают, поскольку он нарушает связь со своим домом и спасается бегством.

Господство над гостем (над иждивенцем) в доме хозяина – известный сказочный и исторический мотив. Красавица и чудовище, или аленький цветочек – вот, пожалуй, первые, приходящие на ум примеры. Согласно древнеримским законам тот тип брака, который определялся «соглашением о вручении» супруги супругу с умалением ряда прав жены, мог наступить после года проживания в доме мужа²³⁵. Для предотвращения такого порядка женщина до наступления срока должна была провести три дня и три ночи у своего отца, то есть вне супружеского ложа и жилища. Прямо противоположное следствие прошедшего года мы встретим в некоторых средневековых законах, согласно которым серв, проживший в городе год и один день, считался свободным и выпадал из поля юридических претензий своего бывшего сеньора²³⁶. Свобода становится платой за все те блага, которые дает жилище, за хлеб и кров. Дом превращается и в условие закабаления, и в пространство рабского состояния, и в некие узы, которыми гость становится привязанным к хозяину. Вместе с тем, дом становится «частью» самого раба, как бы сливаясь с ним в одно целое, являясь детерминативом подчиняющегося хозяину раба. Последний теряет смысл своего существования вне дома, вне его стен, очага, вне фамилии, того, кто дает очаг. Именно это обстоятельство связано с необходимостью брать родовое имя бывших хозяев в Древнем Риме, что сохраняло единение с домом, словно обеспечивая действенность, легитимность социального бытия.

²³⁴ *Маша и Медведь*: Русская народная сказка [в обраб. М. Булатова, худ. Н. Устинов]. М.: Малыш, 1988. 18 с.

²³⁵ *Гуревич Д., Рапсат-Шарль М.-Т.* Повседневная жизнь женщины в Древнем Риме / пер. с фр. Н. Н. Зубкова, науч. ред. и коммент. А. В. Короленкова. М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 2006. С. 65.

²³⁶ *Васильевский В. Г.* Лекции по истории Средних веков. СПб.: Алетей, 2008. С. 566.

Вернемся к пещерному жилищу. В нем осуществляется связь живущего, пространства проживания и процессов, которые наполняли смыслом жизнь первобытного человека. *Телесность* обитателя и обиталища как бы сливалась в одно целое, позволяя рассматривать пещеру в антропоморфных образах. Примером такого антропоморфизма, возможно, как объекты поклонения, являлись сталагмиты в неолитической пещере Гар-Далам на Мальте²³⁷, один из которых мог быть эмблемой мужской фертильности. Эта телесность во многом была обусловлена сходством морфологических характеристик человеческого тела и естественных пустот в толще земли или горных пород. Подобно тому, как человеческое тело нельзя исчерпывающим образом описать через геометрические формы, так и пещера представляет собой случайную комбинацию объемов, далеких от математической правильности. Пещерные коридоры, галереи, ходы, лазы, залы, – эти наименования далеки от точных соответствий таковым же понятиям архитектуры. Сложно представить то, с чем ассоциировался длинный проход в пещере у первобытного человека (существовала ли вообще какая-либо ассоциация с внешними по отношению к пещере явлениями?). Современная ассоциация пещерного лаза с галереей возникает только в силу нашего знакомства с известным архитектурным объемом различного рода сооружений. Возможно, у древнего обитателя пещер этот же ход был привязан к образу внутренних органов, кишечника, пищевода, так называемого чрева. Последнее могло быть продиктовано охотничьей магией, разделкой туш, хорошим знанием анатомии животных. На это косвенно указывают удивительно реалистичные пещерные изображения зверей эпохи палеолита. Телесность пещеры – это брюшное вместилище. Живот, или его внутренние органы, в качестве конкретных проявлений архетипа в мифологии часто служат местом нахождения человека. Наиболее фундаментальный образ – материнское лоно с плодом²³⁸. Однако в многочисленных мифопоэтических сюжетах существуют и другие вариации обитания в животе. Зевс освобождает своих братьев и сестер из тела съевшего их Кроноса. Иону проглатывает кит, в котором пророк провел три дня и три ночи²³⁹. Даже в авторской обработке сказки этот мотив может существовать на уровне архетипа: бабушка и Красная Шапочка благополучно извлечены дровосеками из брюха волка²⁴⁰. Здесь, вместе с тем, присутствует представление о магическом поедании живого существа. Ритуальный (или витальный) каннибализм первобытных людей не мог не повлиять на становление образов всепогло-

²³⁷ Trump D. H., Cilia D. Op. cit. P. 56–57.

²³⁸ Женщины, желавшие иметь детей, спускались, согласно древнему обычаю, в пещеру Сен-Дарбо в Бретани. См.: *Марсиро Ж.* История сексуальных ритуалов / пер. с фр. Г. Сахацкого. М.: Крон-Пресс, 1998. С. 297.

²³⁹ Библия, кн. Ионы, гл. 2, ст. 1.

²⁴⁰ Этот вариант сказки существует в записи братьев Гримм.

шающего чрева. Бытие человека протекало как бы в двух модусах: в чреве земной юдоли и в чреве матери-земли (если шире, посмертного, принципиально *иного* существования). Как ни удивительно, но именно у Платона мы найдем это *животное*, далекое от понимания истинной природы бытия, существование человека в чреве – в пещере нашего земного мира («подземном жилище») ²⁴¹. Свод неба, в таком случае, не столько свод арочной конструкции, сколько свод «пещерного» тела, поглотившего человечество. Здесь словно напрашивается противопоставление естественного и «строительного»: в пещере человек живет словно в желудке, в толще мяса, плоти ²⁴².

Связь пещеры и плоти в сознании может быть прослежена не только по морфологическому принципу, но и по материалу. Камень и кость, являясь древнейшими инструментами человека, казались родственными субстанциями. Первобытный человек был недалек от истины в своих сравнениях: хорошо известно сходство химического состава некоторых биогенных осадочных горных пород и костных остовов живых существ, послуживших материалом для известняков. В мифологиях разных народов упоминаются кости первосущества, из которых появились горы и камни, а из его плоти возникла почва, как, например, из тела скандинавского Имира ²⁴³. Большое количество волшебных сюжетов повествует о сотворении человека из глины, подобно Адаму, имя которого, возможно, восходит к словосочетанию «красная земля». И камень, и глина – материалы, в изобилии встречающиеся в пещерах. Красный цвет охры сыграл немаловажную роль в становлении телесной образности пещеры. Земля словно имела свою кровь, если точнее: кровь живых существ происходит из земли, подобно воде рек и ручьев. Именно поэтому мертвое тело покрывали красной охрой (или помещали охру в само погребение) и в среднем, и в верхнем палеолите, как бы родня его субстанциально с субстанцией самой матери-земли, куда это тело погружали со времен неандертальцев пещеры Шанидар ²⁴⁴. Подобное к подобному, «прах к праху». Возможно, именно эта субстанциальная близость плоти и пещеры подготовила основание для многочисленных изображений в самих пещерах. Первобытный художник рисовал не просто на стенах, на поверхности, но на материале, *соответствующем* материалу самого изображаемого. Некоторые наскальные картины – это намеренно подчеркнутые «имитации», «вживания», включения, врезания образов в плоть камня и глины.

²⁴¹ Платон. Государство / пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий / общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. М.: Мысль, 1999. С. 295–296.

²⁴² Жители Сахары умеют укрываться от ночного холода в трупе верблюда, погроша его внутренности и забираясь в его тело словно в палатку.

²⁴³ Мифологический словарь. С. 244.

²⁴⁴ Семенов В. А. Первобытное искусство. С. 26–27, С. 33–35.

Это так называемые гравюры, процарапанные в камне, высеченные в камне объемные звериные туши, это «натуральный макет»²⁴⁵, как бы растущий из самой земли. Проблема объема в первобытном искусстве, на наш взгляд, это не столько эстетическая проблема, сколько попытка создать наиболее соответствующий тактильно-визуальному восприятию образ настоящего²⁴⁶. Иными словами, подлинным зверь становится тогда, когда он объемен, осязаем. Только его сродство с пространством настоящих животных и охотников (а оно трехмерно) обуславливает его «дееспособность», *настоящность*, наделяет подлинным онтологическим статусом, а ритуально – дает возможность возродиться-переродиться (души убитых зверей переселялись в нарисованные тела, возвращая их к жизни уже там, за пределами пещеры). Тактильно-визуальное восприятие было «мануальным», руки должны были почувствовать объем или изменчивость скальной поверхности, прорезанной линиями-абрисами или сколотой в технике пикетажа. Тактильное достраивало визуальное. Даже те образы, которые были исключительно живописны по технике исполнения, поражают тщательностью светотеневой моделировки, словно художник, как и в наши дни, в отсутствие подлинного объема хотел обмануть глаз объемом мнимым, как если бы перед зрителем был не рисунок, а рельеф или круглая скульптура. В плохо освещенных пещерах, или и вовсе в полном мраке образы, рассчитанные на «мануальное» восприятие должны были еще сильнее обманывать относительно своей субстанциальности, на ощупь *ничем* не отличаясь от кости или твердых как камень мускулов зверя.

По всей видимости, телесность пещеры не исчерпывалась связью с телесностью животных. Изображений человека от эпохи палеолита сохранилось значительно меньше, чем зверей, но это не отменяет возможности ассоциаций между образами тела земли и тела человека. Как мы полагаем, первично (в палеолите) телесность пещеры была связана с телесностью именно животных, или с телесностью вообще (всех возможных живых существ), поскольку мир и существа, его населяющие, для первобытного сознания являются лишь частями чего-то одного обязательно взаимно проникающего целого. На более позднем этапе (мезолит) могла произойти спецификация образной структуры и классификация образов, когда в одних случаях тело пещеры (в целом матери-земли) представляло собой зооморфные варианты, а в других определенных случаях – антропоморфные типы. В эпоху неолита эта спецификация образов могла стать еще более очевидной. В этом процессе проявления че-

²⁴⁵ Столяр А. Д. Указ. соч. С. 186–188.

²⁴⁶ Наша позиция согласуется с воззрением М. Маклюэна: «примитивное, тактильное искусство и кинетически заряженные ритмы в музыке» являются нормой для любого неграмотного (в нашем случае, первобытного) общества. См.: Маклюэн М., Фиоре К. Указ. соч. С. 92.

ловческого в теллурическом, в постепенной кристаллизации антропоморфизма пещеры мог сказаться принцип, обусловивший эволюцию до-религиозных верований – от анимизма к тотемизму и антропоморфным сверхъестественным покровителям. На Мальте сохранились пещеры-погребения, планы которых, как отмечают исследователи, напоминают силуэты тучного тела Великой Богини, скульптура которой дошла до наших дней²⁴⁷. Впоследствии, эти антропоморфные планы перейдут в планы архитектурных сооружений – мальтийских неолитических святилищ. Хорошо известно, что эта традиция не прервется, и впоследствии самым очевидным уподоблением человеческому телу (телу Богочеловека) архитектурного сооружения станет христианский храм²⁴⁸.

Изоморфизм тела пещеры и тела живого существа породил в культурном сознании архетип обитателя пещеры, того, кто с ней неразрывно связан. Так дракон – частый сторож таких подземных нор, где зарыт клад²⁴⁹, например Фафнир, хранитель сокровищ²⁵⁰, которого убивает Сигурд (Зигфрид), омывшись в его крови²⁵¹. В пещерах живут старцы, волшебные гномы, умельцы-кузнецы и другие персонажи. Эти хтонические по своей природе обитатели хорошо известны в многочисленных легендах и мифах, а их семантическая и аксиологическая окраска широко вариативна: от жестоких драконов и коварных карликов-цвергов²⁵² до добродетельных старцев-отшельников и прекрасных дев. Правда, эти персонажи вполне самостоятельны и могут обходиться без своего пещерного жилища, но в ряде случаев для них невозможно существование за пределами пещеры. Самым грандиозным примером подобного рода является загробный (по сути пещерный) мир царя Аида, его мертвое царство, из которого нет выхода. Даже Эвридика остается там навсегда, несмотря на милость Аида, хотя и по вине своего мужа Орфея. Пещера как бы объединяет два полярных образа жизни и смерти, рождения и конца. В Эгейском регионе местные жители и сотрудники туриндустрии неустанно демонстрируют в разных областях восточного Средиземноморья «пещеры Зевса», где его вскармливала коза Амалфея. Так, «сохранились» пещера Зевса на Крите, и его же обиталище в Турции – пещерный грот в непосредственной близости от национального заповедника Дилек Милли Парк в городке Гюзельчамлы. Зевс²⁵³, в этом смысле, персонаж не менее

²⁴⁷ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 191.

²⁴⁸ Тайны соборов, или Соборы тайны. С. 41.

²⁴⁹ Песнь о нибелунгах: эпос / пер. со средневерхненем. Ю. Корнеева. СПб.: Азбука-классика, 2000. С. 26.

²⁵⁰ Мифологический словарь. С. 570.

²⁵¹ Песнь о нибелунгах. С. 27.

²⁵² Там же. С. 328.

²⁵³ Хотя «канонически» являет собой небесного громовержца подобно Тору, Перуну и Индре.

хтонический, чем германский Один (Вотан) по набору признаков, роднящих его с подземным миром. Он воспитывается в пещере, его кормит животное, которое, в свою очередь, питается травой, растущей из земли²⁵⁴. Мы уже упоминали его, как освободителя братьев и сестер из чрева Кроноса. В этом случае Зевс связан с пещерой как с прообразом такого вместилища, выход из которого либо невозможен (как из пещеры Платона) или невозможен без посторонней помощи. Таким образом, жизнь и смерть как бы сконцентрированы в одном локусе, связаны с одним архетипом – чревом, пожирающим и порождающим, несмотря на то, что в конкретном повествовании это чрево могут воплощать разные объекты.

В христианской живописи хорошо известны родственные мотивы, встречающиеся в иконографиях Рождества, положения во Гроб и воскресения Лазаря. В псковской иконе XIV века «Собор Богоматери» (Москва, ГТГ) спеленатый младенец в яслях словно лежит в пещере Рождества²⁵⁵, что характерно для православной иконографии места рождения Христа, в отличие от католической, где традиционно изображается полуразрушенный хлев. Пещера в этой, как впрочем, и в других древнерусских иконах зияет свои черным зевом, вполне определенно намекая на образ материнского лона, порождающего материнского начала в космическом масштабе. В сценах воскресения Лазаря, как на западе, так и на востоке христианского мира, мы встретим изображение пещеры или скальной гробницы, как символа смерти и всепоглощающего мрака загробного вместилища, хтоническая природа которого вполне очевидна. Любопытно, что, например, на фреске Джотто из капеллы Скровеньи в Падуе и во многих древнерусских иконах мы найдем иконографически идентичные (в силу византийского происхождения мотива) изображения гробницы Лазаря, вырубленной в скале. В западноевропейской живописи сцена положения во Гроб часто разворачивается на фоне пещеры, или скальной гробницы, как у Рогира ван дер Вейдена в «Положении во Гроб» (около 1460; Флоренция, Уффици). В древнерусском искусстве, где в соответствующих сценах также представлен Гроб Господень, образы рождения и смерти связаны посредством изобразительной трактовки двух предметов – яслей и самого гроба. В произведениях различных школ они нарисованы как ящики, параллелепипеды в легкой обратной перспективе без украшений и каких-либо специфических деталей, указывающих на разницу предметов. И в сцене Рождества, и в сцене жен мироносиц у Гроба Господнего эти предметы часто трактованы одинаково

²⁵⁴ Такие животные традиционно относятся к хтоническим, например, у скифов: свиньи и кабаны, питавшиеся желудями и подрывавшие своими рыльцами корни дуба.

²⁵⁵ На иконографию повлияли сообщения раннехристианских авторов; первым упоминает пещеру, в которой родился Христос, Св. Иустин Мученик во II веке.

(различие между яслями-люлькой и гробом отсутствует). Таким образом, ясли новорожденного как бы уже «намекают» на грядущую смерть, равно как и пеленки младенца изображены будто мумификационные бинты Лазаря. Ясли на фоне черного зева пещеры словно заставляют выстроить причинно-следственный ряд и замкнуть цепочку земных событий двумя полюсами – «пещерой» рождения и смерти.

Христианская обрядовая культура, многое из того, что мы найдем в христианской архитектуре Востока и Запада, – все это часто имеет «пещерный» оттенок. Умирая для мира, первые монахи Египта селились в опустевших языческих гробницах левого берега Нила, превратив, например, в обитель заупокойный комплекс царицы Хатшепсут²⁵⁶. Их «смерть» и гробничное пространство древнеегипетской усыпальницы как бы дополняли друг друга. Неизвестно, в какой мере сам отшельник видел такое сродство своего положения и того места обитания, которое он выбрал в качестве кельи. Насколько хорошо знали первые монахи-христиане Египта языческое наследие своей страны. Нельзя исключить, что такое знание существовало, или присутствовало рудиментарным эхом в контексте раннехристианского учения. Если это так, то выбор гробниц в качестве келий был не случаен, как и довольно терпимое отношение к рельефным и живописным сценам с загробными мероприятиями, которые только усиливали эффект присутствия образов из мира иного. Пещерный, подземный, хтонический, загробный характер христианского (особенно в ранний период развития) культа может быть доказан целым рядом характеристик, особых положений, институций, ритуалов, представлений и образов²⁵⁷. Пронзительное противопоставление жизни земной и посмертного существования, страх вечной смерти, поспание этой смерти искупительной жертвой Христа, спасение от смерти и вечная жизнь для праведников, – вот лишь самые общие положения, характеризующие значение смерти в мировоззрении христиан. Отрицается ли она через спасение праведников, или утверждается для грешников – она есть важнейший фактор, мерило смыслов и аксиологическая граница и в христианской этике, и в онтологии. Со временем, смерть превращается в метафору христианской дидактики, но прежде она была более «осязаемым» компонентом праведной жизни – мученики с готовностью шли на смерть, безропотно принимали страдания, умирали ради воскресения и вечной жизни, готовили себя к смерти, не жили, а ожидали смерть, всегда готовые к апокалипсису завтрашнего дня. В архитектуре образ смерти нашел воплощение в катакомбах, этих подземных кладбищах, сложных хтонических коммуникациях. Как и в палеолитических пещерах, коридо-

²⁵⁶ *Маджи Дж.* Луксор. Долины царей, цариц, знати, ремесленников / пер. и доп. М. Талалая. Флоренция: Bonechi, 2004. С. 70.

²⁵⁷ Значительно позднее, в пору высокого Средневековья, в пещерах находились святилища катаров. См.: *Ванеян С. С.* Указ. соч. С. 759.

ры и кубиколы катакомб не знали регулярного плана; норы и аппендиксы в теле матери-земли напоминают гигантский пищевой тракт, лишенный вольного пространства, света и свободы. Специалистам известно, что христианские катакомбы не только кладбища, но также и убежища, и место сбора общины²⁵⁸. Однако со смертью катакомбы связаны именно *умиранием*, христианин на время покидал мир греха и порока, уходил под землю, на встречу с единоверцами, как бы переходя в мир иной, даже если это происходило эпизодически и без должного постоянства. Вместе с тем, индивидуальный опыт посещения катакомб должен был не столько способствовать ощущению тайны избранничества, но усилению противопоставления двух миров (позднее, двух градов по Св. Августину). Подземный, пещерный мир катакомб превращался в символ *иного* во всей широте семиотической интерпретации этого понятия. Этот мир очень сложно уподобить небесному миру, исходя из привычной для нас топологии (земное, дальнее – внизу, небесное, горнее – наверху). Однако если вспомнить, что на христианскую космологию и географию могли повлиять древнеегипетские представления, то несложно райское, блаженное царство праведников найти под землей, там же, где протекал подземный Нил древних египтян и раскинулись Поля Иялу (прообраз Елисейских полей). Иносказательно, вечная жизнь через смерть, через пещерную тесноту подземелий могла быть предсказана на медитативном уровне изобразительных символов, знаков и эмблем²⁵⁹. Простейший из них – зеленая краска, символ вечной жизни²⁶⁰, которой покрыты саркофаги и стены катакомб Св. Павла на Мальте. Более сложные – фигуративные мотивы катакомбной живописи: например, рыба, выложенная в технике галечной мозаики из катакомб Гадрумета (Сусы, Тунис), или история Ионы в ката-

²⁵⁸ *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. С. 28.

²⁵⁹ Именно поэтому из художественно-выразительного языка катакомбной живописи уходит светогенной объем, совершенная пропорций, анатомическая достоверность и реализм античного искусства, поскольку предметом изображения становятся образы нематериальных «объектов», пребывающих в трансцендентном покое – души умерших, аллегории абстрактных понятий, отвлеченных и тайных смыслов. Подробно об этом см.: *Дворжак М.* Живопись катакомб: Начала христианского искусства // *Дворжак М.* История искусства как история духа / пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой, А. К. Лепорка. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С. 18–29.

²⁶⁰ Как символ вечной жизни в системе образов искусства заупокойного культа зеленый цвет хорошо был знаком в Древнем Египте. Так, лицо возрождающегося бога и повелителя царства мертвых Осириса в одной из фиванских гробниц изображено зеленого цвета. Примечательно, что в данном случае Осирис представлен в своей мумификационной ипостаси (спеленатый бинтами), что усиливало контраст «номинального» состояния смерти и фактического состояния жизни подземного владыки. Позднее этот цвет перейдет в колористическую символику христианства.

комбах Калликста в Риме. Сами катакомбы, обладая символической природой, будучи полисемантически, могли явственно указывать не только на противопоставление земного и посмертного, но и на качественную разницу жизни земной, полной искушений, иллюзий и мнимых ценностей и жизни вечной, наполненной подлинным богатством и духовным блаженством. Это противопоставление могло пониматься в духе неоплатонизма, как идеальное и его проекция. Тогда теснота подземных убежищ являла контраст с широким пространством божественного мира, а скупой свет масляных ламп был пародией на свет Солнца. Подобно платоновскому мифу о пещере символика катакомб раскрывала образы подлинного и мнимого, но иллюстрировала их противопоставление более осязаемым и наглядным способом, чем философско-литературная модель в «Государстве».

«Пещерный» характер некоторых форм в христианской архитектуре и позднее, после миланского эдикта императора Константина, будет заявлять о себе в самых неожиданных местах. Это и сохранение катакомб как сооружений, не утративших своей актуальности. Устройство катакомб на Мальте, датируемых IV – V веками²⁶¹, где также сохранилась подземная церковь Св. Агаты в Рабате. Это строительство скальных храмов и приспособление пещер для церковных нужд: например, в восточном склоне скалы Афинского акрополя и сегодня можно увидеть небольшую скальный храм Богородицы. Пещерная церковь Сицилийской иконы Божьей Матери в Воронежской области вырыта в меловых горах. Даже соборные крипты и подземные склепы – это не что иное, как проявления архетипа – пещеры, хтонического вместилища. Вероятно, что и «печоры» (пещеры) древнерусских монастырей – Киево-Печерской лавры и Псково-Печерского монастыря, – восходят по традиции к катакомбам первых христиан, а от них к подземным гробницам и пещерам древнейшего человечества. Даже высоко стоящие над поверхностью земли некоторые храмы в интерьере своем как бы возвращают нас к доисторическим временам. Низкими полукруглыми сводами, толстыми стенами из камня, грубой кладкой, массивными устоями, обилием инертной массы, маленькими окнами и незначительным количеством света псковские средневековые храмы будто говорят о пещерном характере древнейших рационально понимаемых и обживаемых пространств человечества, опыт организации которых сохранился до наших дней. Известны современные пещерные жилища на юге Испании, лишенные, правда, элементарных удобств²⁶², а также в Каппадокии (Турция) в местечке Юргюп²⁶³. В неко-

²⁶¹ *Camilleri Fr. V. J. Saint Agatha. Rabat: Missionary Society of St. Paul, 2001. P. 19.*

²⁶² *Махлина С. Т. Специфика испанского традиционного жилища // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 3. С. 67.*

тором смысле, «пещерность», как архетипическая характеристика архитектуры является неотъемлемой частью семиотического содержания некоторых ее видов. Эта «пещерность» с одной стороны, словно возвращает нас к палеолитическим истокам, сохраняя связь, все время разматываемый поводок, с другой – есть нечто обязательное, что входит в концепт такого понятия как *дом*. Далеко не каждый дом может иметь в своем знаково-эмблематическом поле эту пещерную символику, но дом в его традиционном понимании, как модель космоса, структурная трехчастная лестница этажей мира, по всей видимости, содержит эту «пещерность» как одну из своих характеристик. Она легко прочитывается в самой архитектуре ввиду наличия подземных частей здания. Подпол (подвал) – метафорически понимается как inferнальная или *нижняя* часть Вселенной, жилой уровень – мир людей, чердак (крыша) – небесная сфера. Здесь, в таком случае, «пещерность» может быть равноценна хтоническому пространству, со всеми вытекающими из представлений о подземной части мироздания особенностями. Это не противоречит сказанному выше, что «пещерность» храмов или монашеских келий – есть знак скорбной человеческой юдоли (например, в христианстве), поскольку мир земной понимается как мир тварный, тленный, то есть смертный, а в этом значении – *подземный*, так как именно с подземельем ассоциируется пространство смерти и всех эмблем погребальных ритуалов.

«Пещерность» некоторых функциональных типов архитектуры, ее сооружений и форм может считаться архетипом, берущим, согласно культурологии К. Г. Юнга, начало в первобытном коллективном бессознательном человечества. Отсюда начинается наш страх подвалов, склепов, туннелей и бомбоубежищ, любых замкнутых пространств, мало связанных конструктивными проемами дверей и окон с *внешним* миром. Здесь же кроется исток нашей любви к ярко освещенным комнатам и залам, окнам-витринам и, в конечном счете, причина разрушения инертной оболочки, неважно какими способами – отказом от стен в готике или апофеозом каркасов в архитектуре небоскребов. Мы размыкаем интерьер, словно силясь преодолеть некий закон первобытного сознания, по которому убежище/жилище должно быть чревом рождения и вместе с тем всепожирающим чревом смерти. Первобытное сознание (или скорее бессознательное) мирилось с таким дуализмом архетипа – пещера была местом начала и конца, одинаково доступная для символической интерпретации как порождающая и пожирающая плоть. Однако теперь в архитектуре признано видеть обитель света, который наполняет ее пространство изнутри (осветительными приборами) и снаружи (через оконные проемы-витрины). Это видение архитектурного пространства в целом соответст-

²⁶³ Джан Т. Турция. Колыбель цивилизации / пер. Центра Русской культуры «СОВДИЛ» - Стамбул. Istanbul: Orient, Publishing Service LTD, 1997. С. 145.

вует гедонистическому заряду современной цивилизации, которая в своем азарте потребительского отношения к благам повседневности бежит от любого мрака, в том числе и от мрака смерти.

Освоение пещерного пространства привело к возникновению идеи пространства, его осознанию как данности, которую можно подвергнуть последовательным операциям для трансформации как количественных, так и качественных показателей. Пещера являла границы, зримо и тактильно представленные камнем, его фактурой, массой, или отсутствием света в глубине. В первобытном сознании, вероятно, понятие пространства (или его подобие) могло быть связано с возможностью провести между, посредством неких рамок отделить внешнее от внутреннего, оболочкой очертить вместилище, материализованную (коль она потенциально открыта для наполнения) пустоту. Пространство большого мира редко давало возможность представить условия, согласно которым пустоте можно было бы положить преграду и замкнуть вместилище, оболочив его коконом. Пещера являла очевидный пример такого кокона, «каменного мешка», в котором человек мог прокладывать собственные границы: между залами, галереями, гендерными отсеками, предназначенными для мужчин и женщин, или выделенными зонами для возрастных групп взрослых и детей. Даже изображение на стене (абстрактное или фигуративное) открывало широкие просторы для осмысления пространственных явлений, позволяя освоить «правое» и «левое», «негативное» и «позитивное» (отпечатки рук), линии на плоскости («макароны»), линию и силуэт (цветное пятно), фактуру (техника пикетажа). Малое пространство пещеры стало «лабораторным», предоставляя возможность для опытного постижения трехмерности, для самостоятельных экспериментов с ним и его категориями. Большое (космологическое) пространство оказалось малодоступным. В географическом отношении оно накладывало целый ряд ограничений, определяя характер маршрутов, по которым мог перемещаться первобытный (да и не только) человек. Сколько-нибудь сложная комбинация физико-географических флюктуаций либо делала дрейф невозможным (высокие горы, болота, океан), либо изменяла маршрут, своей силой искривляло его направление (поиск перевалов, брода, обходных путей). Чем ниже был технический уровень культуры или цивилизации, тем больше маршрут зависел от внешних факторов, тем более они его искажали, подвергали редукции изначальный идеальный образ пути. Постепенное освоение технических средств (моноксил, бальсовый плот, колесо) все в большей и большей степени способствовали пассионарности человечества или отдельных его групп. Однако на долгое время горизонтальный вектор движения оказался первичным и преимущественным: путешествие по равнине или по морской глади, по полю или через лес. Вертикальное направление представляло известные трудности, подъем на большую высоту был либо чрезвычайно опасен, либо невозможен. Высо-

кая гора своей неприступностью уже давала гарантии недосыгаемости божествам, которые на ней обитали (Олимп, Геликон). Мифологические истории о покорении неба человеком (Дедал и Икар) не находили параллелей в практическом освоении вертикали. И только архитектура дала возможность преодолеть ее пусть и в неразрывной связи с поверхностью земли, в неизбежной зависимости массива кладки от фундамента. Первые архитектурные опыты в области монументального строительства выявили по существу две важнейшие задачи зодчества – перекрытие внутреннего полезного пространства и удержание высоты стен. И если первая решалась с известными допущениями относительно того, что считать внутренним полезным объемом и каковой должна быть степень его свободы, то для второй очевидным решением был количественный параметр – сумма единиц измерения длины над горизонталью²⁶⁴. Легендарный и вместе с тем архетипический в литературной традиции мы найдем образ Вавилонской башни, экзистенциальный смысл которой заключался в ее высоте. Однако точкой отсчета вертикали была не поверхность земли, а ее глубина. Можно и вовсе поставить под сомнение вопрос о геометрических границах вертикальной линии, коль скоро она являла собой ось мироздания. Эта линия вряд ли может мыслиться в геометрических терминах и как явление рациональной геометрии. Ее природа заключалась лишь в ее направлении через отсеки космоса и, собственно, только стратегическая композиция вселенной придавала смысл самой оси миро-

²⁶⁴ По сути, до строительства Пантеона в Риме, степень свободы внутреннего полезного архитектурного объема определялась техническими возможностями и характеристиками материала стоечно-балочных конструкций, т.е. того насколько сможет выдержать балка перекрытия свой собственный вес не сломавшись находясь при этом между двумя крайними точками опоры. Ни египтяне, ни греки не могли преодолеть сил вертикальной нагрузки. Отсюда берет происхождение как гипостильный зал в грандиозных древнеегипетских храмах XVIII – XIV веков до н. э. (Карнак, Луксор), так и теснота интерьера древнегреческих храмов, где внутреннее пространство было заполнено колоннами, поскольку невозможно было перекрыть архитравом расстояние между стен без дополнительных опор. Показательным примером является храм Аполлона в Дидимах (ныне Турция). Этот колосс в силу гигантского пролета между противоположными стенами целы так и не дал возможности перекрыть его стропильной конструкцией, у него так и не было крыши, а в качестве перекрытого двухскатной кровлей святилища был сооружен внутри целы небольшой храм, символизирующий собой дом божества. Свободные внутренние пространства стали возможны благодаря своду, первые опыты возведения которого мы найдем в Микенах конца второго тысячелетия до н. э. Проблема вертикали, как безусловной характеристики постройки, наоборот, была решена в качестве технической задачи почти сразу. Пирамида Хеопса в Гизе имела проектную высоту в 147 м (ныне 137 м), которую смогли покорить вновь только в конце XIX века при возведении башен Кёльнского собора (157 м).

здания. Иными словами, эта ось принадлежала как небу, так и хтоническому подземелью. Эта дихотомия вертикальной оси, прочерченной через два полярных уровня мира, и пересекающей тонкую пленку человеческой юдоли (плоскость плана имманенции), нашла отражение в первобытной архитектуре, где вертикальное и горизонтальное, подземное и внешнее (открытое небу и свету) являло удивительный синтез, стремление к магическому компромиссу между бинарными оппозициями. Эти оппозиции имели не только пространственную природу, но и гендерный характер. Подобно тому, как у древних египтян земля (бог Геб) и небо (богиня Нун) сливались в архитектонике космического дома – Геб, как фундамент, Нун как крыша, свод, – у неолитических и энеолитических строителей нуминозная сила разнополюх божеств была выражена в широком обводе кромlexов и курганов (женское начало), в вертикали менгиров и опорных столбов (мужское начало). Интересным примером семиотического содержания первобытной архитектуры, следующего по сравнению с пещерным этапом шагом в развитии зодчества, являются сооружения на островах Мальтийского архипелага, которые мы рассмотрим несколько подробнее ниже.

Мальта, как и большинство островов Средиземноморья, заселяется в неолитическую эпоху, в VI тыс. до н. э. Первые земледельцы прибыли на архипелаг с берегов Сицилии, в пору зрелой керамики импрессо²⁶⁵, возможно, даже тогда, когда значительные территории между Мальтой и Сицилией были сушей, что в некоторой степени облегчало путь через пролив. В наши дни расстояние между островами занимает порядка 80 километров, в то время как в 5300 – 5000 годы до н. э. оно могло составлять вполровину меньше. Возможно, что таяние ледников привело к постепенному повышению воды в Средиземном море. Если его уровень был на 100 метров ниже нынешнего, то в ледниковый период два острова были соединены длинным перешейком²⁶⁶.

Древнейшая стоянка на Мальте датируется 5000 годом до н. э. Это пещера Гар-Далам, в которой были обнаружены следы человеческой деятельности, многочисленные кости животных, микролиты, костяные орудия труда, а также чаши и шаровидные горшки. Над узким проходом возвышается большой сталагмит, влажный и зеленый, своими формами намекающий на мужскую фертильность, и в первобытную эпоху служивший объектом поклонения. Останки фауны, найденные в этой пещере, экспонируются ныне в музее, расположенном над стоянкой, через залы которого, вниз по специальным лестницам-террасам можно попасть на площадку, ведущую в саму пещеру.

²⁶⁵ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 188.

²⁶⁶ Trump D. H., Cilia D. Op. cit. P. 25.

Среди подземных и скальных пространств, являющих примеры приспособления природных объектов под жилище и места погребения, стоит назвать гробницы в Шимшии и некрополь Шара-Цикл недалеко от городков Шара и Виктория на втором по величине острове Мальтийского архипелага Гозо. Несколько особняком стоит Хал-Сафлиени недалеко от Валетты, поскольку этот гипогей искусственно вырублен в скалах под землей, с залами, лестницами, порталами и своего рода тщательно вытесанным сводом. Ко всему прочему, подземный некрополь музеефицирован и открыт для посещений по предварительной записи.

Другую группу памятников Мальты и Гозо составляют неолитические сооружения, которые традиционно интерпретируют как храмы. Их насчитывается 43 на двух островах архипелага. Степень сохранности и доступности различна. Так, например, постоянно действующими музейными объектами являются храмы в Таршине, Хагар-Киме, Мнайдре и Гжантии. Храмы Та-Хаграт и Скорба работают по полтора часа один раз в неделю, но их можно хорошо рассмотреть из-за ограды, в то время как руины храма Буджиббы находятся на территории большого отеля, куда открыт свободный вход для знакомства с достопримечательностью.

Неолитические храмы Мальты – мегалитические сооружения, пространство которых окружено ортостатами (вертикальными плоскими плитами), а осевые проходы оформлены дольменами (стоечно-балочной конструкцией из двух опорных камней и одного блока перекрытия). Строительный опыт первобытных мастеров позволял перемещать блоки, достигавшие веса в несколько тонн. Один из самых больших таких камней в кладке комплекса Гжантии весит 50 тонн. Стоит отметить тщательность, с какой обработаны блоки дольменов – они имеют правильную форму и ямочную насечку в качестве декора. В ряде случаев все блоки кладки гладко отесывались: в Таршине это ортостаты стен, а в Хагар-Киме – квадры, вероятно, главного фасада. Качество обработки превосходит то, что можно видеть среди мегалитов Дании, Бретани, не уступает нурагам Сардинии, циклопической кладке Микен и Тиринфа, и менее совершенно лишь в сравнении с облицовкой древнеегипетских построек.

Однако наиболее любопытным является даже не уровень работы с материалом, а планы сооружений. При всех различиях они подчинены общей схеме: многие храмы образуют парные комплексы или даже состоят из трех построек, от осевых коридоров которых в стороны расходятся полукружия апсид, количеством три, четыре, пять или шесть²⁶⁷. Ряд исследователей сравнивают форму плана с силуэтом тучной женщины, руки, ноги, голова и торс которой имеют примерно равные объемы. Сравнение опирается на культ Великой Богини, богини матери, чьи статуэтки, скругленных очертаний, были обнаружены в некоторых хра-

²⁶⁷ Ibid. P. 72

мах²⁶⁸. Такой план соответствует форме скальных гробниц (например, в Шимшийе), на что указывал еще Д. Эванс: яйцевидные вместилища гробниц (крипты) уподобились апсидам в храмовой архитектуре²⁶⁹.

Если мальтийские мегалиты действительно являются храмами, то, посвященные богине праматери, они должны были быть средоточием сил плодородия, образно выражая основные его категории – изобилие, достаток, здоровье, силу, нескончаемую цикличность рождений, перерождений и смерти. Такие обряды имели средоточием молитв верующих волшебные предметы. В Таршине была обнаружена в одной из апсид колоссальная статуя богини, а также два каменных котла. Священный сосуд с мировым деревом вырезан в рельефе на алтаре храма в Хагар-Киме. Возможно, что ритуальный сосуд, прежде всего, намекал на архетип вместилища, который оформлялся в узнаваемые образы женского тела, материнского чрева роженицы-кормилицы. Матриархальная культура стимулировала представление о плодородных силах Вселенной, сконцентрированных в одном месте и одновременно спрятанных от взора непосвященных. Так тайна зачатия и рождения ассоциировалась со столь же таинственным сосудом, который позднее найдет выражение в легендах различных народов, от рога козы Амалфеи и сказочных горшков с нескончаемой пищей до Св. Грааля.

Удивительным является и количество построек. Около полусотни храмов на острове площадью 30 на 30 километров. Сооружения возводились в течение двух тысячелетий, с V по середину III тыс. до н. э., и некоторые из них – современники комплекса фараона Джосера в Саккара и Белого храма в Уруке в Месопотамии. Исполины не требовали ремонта и подновлений в силу значительной тяжести строительных материалов, обеспечивающих большую прочность кладки. Возможно, население, не знавшее войн, ограждаемое от внешних напастей морем, в мягком климате и при избытке продуктов питания, численно только увеличивалось, что требовало для исповедующих культ новых сооружений. Однако храмы не были предназначены для входа в них «прихожан». Как и во многие языческие святилища, в них допускались только жрецы или группа лиц, например, для обрядов посвящения. Некоторые храмы имеют дополнительные входы и выходы, что, возможно, было обусловлено характером ритуала, допускавшего процессии по осевым коридорам во время обряда инициации или в других случаях²⁷⁰. Остальные члены общины ожидали

²⁶⁸ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 191.

²⁶⁹ Семенов В. А. Первобытное искусство. С. 278.

²⁷⁰ Некоторые из этих коридоров сориентированы на стороны света или на природные объекты, например, на остров Филфла выходит одна из галерей храма Мнайдры. Принцип географической и космической ориентации был вообще характерен для мегалитического зодчества первобытной эпохи, а также и для архитектуры Древнего мира. Это заставляет нас не соглашаться с мнением ряда уче-

снаружи, перед главным фасадом, который смыкался с двором, остатки которого можно видеть в Таршине и Мнайдре. Правда, и здесь число присутствующих снаружи, учитывая необходимую пространственную близость к ритуалу, не могло превышать двух тысяч человек. Таким образом, количество храмов росло, становясь центрами «диоцезов» со своими жрецами и своей общиной. Общинный характер организации культа допускал наделение каких-то святилищ особым значением, а также периодические «съезды» священнослужителей в главных религиозных центрах, что позднее будет отмечено у кельтов I тыс. до н. э. – I тыс. н. э.

Мальтийские неолитические храмы могли использоваться и с другими целями, например, как резиденция вождя, место брачной встречи жрицы и жреца, место заседания совета (своего рода первобытный булеветерий) или общинного собрания²⁷¹ самых авторитетных членов племени или округа. Предположение о многофункциональности сооружений может быть оправдано в силу двух причин. Во-первых, известны постройки подобного рода в других местах – «Красное здание» в Уруке (начало III тыс. до н. э.) – не храм, а возможно центр общественного назначения²⁷². Во-вторых, обязательная сакрализация любого другого здания (когда всякая постройка отражала космические идеи или в той или иной степени была связана со сверхъестественными силами) не мешала использовать его и как святилище, и как жилище или общественное сооружение. Тут уместно вспомнить священный мотив дома в мифологии вообще, или, например, у древних ирландцев. У последних особые дома (дворцы короля или знатных людей) рассматривались и как средоточие волшебных сил, магических предметов, и как символ гостеприимства и продовольственной стабильности королевства²⁷³, и как место, где разворачивалась драма сказочного повествования, часто кульминация легенды²⁷⁴. Подобные постройки были центральным локусом космоса, где осуществлялись все важнейшие мероприятия для человека неолитической эпохи.

ных о том, что именно христианство принесло практическое использование символических знаний о пространственных координатах в строительное искусство. См. об этом: Ванеян С. С. Указ. соч. С. 82.

²⁷¹ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 191.

²⁷² Флиттнер Н. Д. Указ. соч. С. 80.

²⁷³ *Разрушение Дома Да Дерга* // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 124.

²⁷⁴ *Воспитание в Домах Двух Чаш* // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 93.

Эту догадку отчасти подтверждают большие боковые апсиды храмов Мальты, особенно храма в Мнайдре. По сути, они являют собой полукруглые в плане залы, которые имеют площадь до 20 кв. м. и могли бы вместить 20 – 30 человек, представителей общины или ее избранников. Каждый из залов, таким образом, был вполне определенным гендерным пространством, для мужчин и женщин, или для разных поколений общинников. Так еще распределялись пещерные залы в эпоху палеолита. В некоторых храмах – Хагар-Киме, Мнайдре, Гжантии на острове Гозо – сохранились так называемые «алтари», напоминающие стол и состоящие из вертикальных и одной горизонтальной плиты, напоминая, кстати, каменную мебель неолитического дома в поселении Скара-Брей на Оркнейских островах. Вероятно, они предназначались для ритуального приготовления или поедания пищи: храм обретал назначение пиршественного зала, со стола которого каждый мог получить часть магической еды, своего рода «святые дары» первобытной «евхаристии». Если подобного рода процедура имела архетипический характер, то понятным становится позднейший мотив Круглого Стола в кельтских сказаниях о короле Артуре. Допуская, что неолитическая Европа была пронизана культурными влияниями, заимствованием традиций, а также общим культом Великой Богини²⁷⁵, можно предположить перемещение на большие расстояния строительных идей и принципов с последующим сакральным к ним отношением. По этой причине мальтийская ситуация могла воспроизводиться и в других регионах Европы, учитывая повсеместный характер мегалитической архитектуры того времени. Интересно значительно более позднее упоминание, например, в ирландской мифологии происхождения ирландцев от Скоты, дочери фараона²⁷⁶ (в сложной цепи генеалогических связей), которое может быть «воспоминанием» о древнейших миграциях неолитических земледельцев с берегов Малой Азии через Северную Африку и средиземноморские острова (Мальту в том числе) к Гибралтару и в Атлантику, или через Галлию к Ла-Маншу и Британским островам.

Как бы то ни было, древние храмы Мальтийского архипелага возможно рассматривать не только в узких границах их автохтонного происхождения, но и в контексте общей практики мегалитического зодчества древней Европы.

²⁷⁵ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 244.

²⁷⁶ Из «Книги Захватов Ирландии» // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 51.

Антропоморфизм архитектурного пространства

Проявление архетипа *тела* в архитектурном пространстве вело к интенсивному наполнению образов зодчества различными семиотическими смыслами. *Телесность* разнообразных сооружений обнаруживает себя в традициях самых разных народов в течение веков и тысячелетий. Здание как *тело*, подспудно понимаемое в той или иной культуре как гомогенный объект телу человека, существовало в широком спектре разнообразных художественных и технических решений. Чрезвычайно интересным обстоятельством является своего рода «синкретический антропоморфизм», проявлявшийся в процессе столкновения культур, их глубочайшей аккумуляции в процессе драматического крушения цивилизаций старых и рождения новых. Представители противоположных по структурному и аксиологическому модусу культур, тем не менее, зачастую одинаково (или аутентично) мыслили архитектурное сооружение как телесный объект. Во многих случаях этому способствовали «культурные связи», межкультурные коммуникации между «экуменическими» локациями Средиземноморья. Традиция гробниц, футляра для мертвого тела, существовала тысячелетиями, сохраняя близость сакральных смыслов и схожесть внешней формы как архитектуры, так и погребального инвентаря. Одним из общих принципов таких погребений (пирамид, мастаб, скальных гробниц, курганов, толосов и пр.) является избыточное количество инертных масс – камня или насыпного материала, – над погребальной камерой умершего. Это обстоятельство до сих пор очень трудно объяснить, а видение проблемы часто лежит в плоскости исключительно утилитарной: необходимость защитить тело и сопутствующие ему ценности от посягательств грабителей²⁷⁷. Однако защитить погребение от грабителей можно было и гораздо более простыми средствами – выставить стражу, усилить общественный контроль. Многие типы погребений первобытного мира и древности, вместе с тем, принципиально связаны с превосходной количественной мерой строительного материала. Поскольку в основном этим материалом являлась «хтоническая» масса камня и земли, постольку гробница (независимо от типа) становилась частью подземного мира, и таким образом, тело умершего уже с момента погребения как бы существовало в подземном царстве мертвых. Порой гробничная постройка в буквальном смысле понималась как локация (а не как его символическое представление) царства умерших, т.е. оказавшись в ней, живой посещал своего предка или родителя, что с обрядовой точки

²⁷⁷ Для Древнего Египта эта тенденция была характерна уже на самой ранней стадии исторического развития. См., например: *Эмери У. Б.* Архаический Египет / пер. с англ. Н. Н. Каменской и А. С. Четверухина. СПб.: Журнал «Нева»; Летний Сад, 2001. С. 149.

зрения хорошо демонстрируют древнеегипетские ритуалы посещения родичей. Гробница становилась местом гостеприимства (со стороны хтонических сил). Архетипическим отголоском этих представлений (посещение живым мертвого) являются мифологические сюжеты, сохранившиеся в литературных текстах. Иннана отправляется навестить сестру, хозяйку подземного мира, Одиссей и Эней встречаются со своими отцами в царстве мрачного Аида, Орфей пытается вызволить оттуда Эвридику и т.д. и т.п. Таким образом, маркером потустороннего характера гробничного пространства являлась инертная масса ее конструкции. Это не исключало представлений о небесном пребывании мертвых, вспомним подземелье христианских катакомб и запредельную хтоничность (как реальную, так и семиотическим образом понимаемую) их пространств. В ряде случаев посещалась не сама гробница, а специальные сооружения при ней, в которых могли проводиться особые обряды, как, например, в поминальных храмах Древнего Египта (один из них хорошо сохранился в Гизе – нижний заупокойный храм фараона Хефрена).

Поскольку подземный мир как формальное отражение мира живых должен был соответствовать представлениям о его протяженности, значительных габаритах, постольку архитектурные сооружения символически уподобляли ему свои пространства посредством массивных объемов, иррациональных с точки зрения инженерно-строительного решения, но уместного с позиции семиотических смыслов. Наличие избытка здесь словно символизировало само бытие, наделяло онтически статусом тот ситуативный круг явлений, который, наоборот, в нашем представлении связан с небытием, отсутствием чего-либо. Несмотря на то, что люди прошлого рассматривали смерть как существование умершего в *ином измерении бытия*, они не могли не видеть принципиальную разницу между живым человеком, связанным бесчисленным множеством флюктуаций и причинно-следственных отношений со своими близкими, друзьями, соплеменниками и мертвым, который с ними был связан совсем иначе, по каким-то странным и не всем понятным законам. Да, с ним можно было поддерживать ритуальную коммуникацию, или использовать жрецов-колдунов в качестве посредников, но сама эта коммуникация как будто бы существовала вне привычных явлений и форм, не таких очевидных как формы обыденного мира, не таких онтически определенных, как формы существования привычных вещей. Иное измерение бытия все время ускользало от полного онтологического захвата, нуждалось в более *вещественном* доказательстве своего присутствия (своего пусть и *иного*, но существования). Желанием осуществить этот онтологический захват более цепко, поиском более веских и наглядных данных *иногобытия* смерти объясняется тысячелетняя общечеловеческая традиция предельной материализации агентов смерти, овеществление образов ее присутствия *здесь и сейчас*, а не только где-то в подземном, надземном или ином из-

мерении/отсеке/коридоре. От погребального инвентаря древних народов и до современных проявлений ритуальных услуг мы видим одно и то же – тактильную и зрительную овеществленность разнообразных предметов, как если бы ей соответствовали (в действительности не существующие) материальные характеристики умершего, или его духа, его ментально-магического проявления. Парадокс ситуации заключается в том, что с развеществленным субъектом «тонких» миров, с тем, кто осуществил переход от плотского существования к духовно-эфирному бытию, сопоставляется материальность самых разных *вещей*, от драгоценных украшений и тканей до еды, питья и ремесленно-профессиональных принадлежностей (лук, меч, прибор для письма, измерительные стержни зодчего). Среди объектов столь овеществленной аллюзии на бытие мертвеца важнейшими являются объекты погребального зодчества. Их масса и тяжесть как нельзя лучше утверждали загробный онтис, и чем больше земли или камня присутствовало в постройке, тем сильнее архаическое сознание убеждало себя в инобытии загробного мира и его обитателей.

Ко всему прочему, исток традиции избыточных инертных масс при возведении гробниц, на наш взгляд, следует искать в первобытных практиках почитания матриархального предка. Поскольку мертвый отправляется не просто в особый отсек мироздания, но, гендерно ориентированный как женское, материнское пространство натальных смыслов, отсек этот подспудно связан с родящим лоном. Отсюда практика скорченных труположений, когда мертвому придают в погребальной камере позу эмбриона. В этом смысле высокий коэффициент инертных масс гробничного сооружения должен был являть *тело* матери, Великой богини, или той, которая связана с рождением всего сущего²⁷⁸. Вернувшись после смерти в «материнское» лоно, мертвец получал возможность либо родиться (обрести бытие) в подземном (и часто не таком уж и мрачном) мире, либо переродиться и восполнить цепь реинкарнаций. Поскольку архетипически воззрения на успешное материнство часто были связаны с представлениями о тучной плоти (Виллендорфская «Венера», мальтийские статуи и статуэтки), инертная масса гробничных сооружений символически воплощала телесный достаток и словно бы гарантировала удач-

²⁷⁸ Подземный мир тесно связан с образом именно женского божества, и в этом смысле строго архетипичен. Сестра Инанны была владычницей мира мертвых, как и германская Хелль. Лоухи, хозяйку Похьёлы, также ассоциировали с персонажами и миром смерти. Отголоском матриархального характера власти над умершими является потребность в жене для бога подземелий, что нашло отражение в мотиве похищения Персефоны/Прозерпины Айдом/Плутоном или Мокоши Велесом. Даже у египтян, несмотря на верховенство доброго бога Осириса в полях Иалу, именно деятельность его супруги Исиды позволила собрать разрубленное на куски тело мужа, сделать из него мумию (в чем Исиде помогал Анубис) и зачать от мумии Хора.

ное рождение. Постепенное смещение социальных акцентов в сторону патриархальных ценностей могло либо придать «рождающему лону» отцовский характер (что мы наблюдаем в Египте: бог земли Геб – мужской персонаж; Зевс рождает Афину из своей головы), либо процесс рождения наделить мужской механикой воспроизводства (египетский бог Атум создает мир из своего семени), либо и вовсе репродуктивные функции конвертировать в некое творческое, «профессиональное» деланье (библейская история о Боге-Творце, Боге-Архитекторе). Однако в архитектуре эта аксиологическая переориентация в координатах «мужское-женское» так и не нашла последовательного воплощения. Архетип *Великой матери* оказался сильнее семантики новых социальных ролей патриархального общества, продолжая сохраняться в образной структуре многих феноменов культуры различных эпох. Женщины-плакальщицы становятся обязательными участницами во многих обрядах, связанных со смертью, рождением и перерождением. Их изображения можно встретить в рельефах и скульптуре Древнего Египта, равно как и радующихся сытой загробной жизни прекрасных танцовщиц на стенах гробниц в сценах заупокойного пира. Скорбные фигуры прекрасных дев мы найдем на древнегреческих погребальных лекифах. Образы «синагоги» и «церкви», встречающиеся в средневековом искусстве, хотя и не говорят напрямую о смерти и рождении, кроме того что имеют женский характер, намекают на смерть старой (Ветхозаветной религии) и рождение новой, способствующей вечной жизни (религии любви и благодати Нового завета). И, наконец, сама Богородица, как вместилище Троицы, как священное чрево Рождества Мессии, часто символически мыслилась в качестве архитектурного объекта – здания христианского храма.

Поскольку мы невольно (или подчиняясь логике наших рассуждений) затронули семиотическое содержание погребальных сооружений и храмов как репрезентативной формы *тела*, позволим себе обратить внимание на сооружения, которые в силу своей общей сакральной природы объединили пространство гробницы и святилища, что в истории архитектуры разных культур можно обнаружить нередко. Напомним, что порой идеальные представления разных народов, вовлеченных в процесс аккультурации, соединялись в причудливые образы, воплощенные в конкретных памятниках историко-культурного наследия. Среди таковых, в качестве показательного примера, обратимся к усыпальнице остготского короля Теодориха Великого, построенной неизвестными мастерами на сломе эпох, при крушении античного мира и нарождавшегося господства варваров в начале средневековой поры, ко всему прочему, являвшейся сооружением пограничным как по назначению, так и по конфессиональной принадлежности. Принадлежа королю-арианину, это сооружение отражало религиозные представления и христиан, и бывших язычников, а

также мифопоэтические воззрения древних германцев, что, до известной степени, обнажает архетипическую образную природу данной гробницы.

Мавзолей Теодориха в Равенне по праву считается величайшей из сохранившихся до нашего времени постройкой остготов. Это сооружение хорошо известно как знаменитый памятник архитектуры раннего Средневековья и, вместе с тем, как хрестоматийный пример зодчества эпохи варварских королевств. Оценка художественных и инженерных достоинств этого здания в литературе часто выражена сквозь призму снисходительности к строителям VI века, которые, как это может показаться на первый взгляд, уже не владели частью приемов и технических навыков древних римлян²⁷⁹. Такое прохладное отношение к произведению рубежа двух исторических эпох, в свою очередь, есть наследие ренессансного скепсиса по поводу достоинств культуры «темных веков», подсознательно живущее и в нас и так ясно выраженное известной фразой Гиберти – «С тех пор, как кончилось искусство...»²⁸⁰. Даже П. П. Муратов, этот знаток и тонкий ценитель наследия Италийской земли, констатирует почти полное отсутствие художественного интереса к последнему пристанищу Теодориха²⁸¹. Отчасти подобное невнимание к заслугам раннесредневековых умельцев оправдано в контексте общего упадка искусств и ремесел в период гибели империи. Учитывая определенный регресс, как в практике, так и в теории строительного дела, выделим, как минимум, три обстоятельства, указывающие на трудности, с которыми пришлось столкнуться мастерам остготского короля. Во-первых, здание возведено из массивных каменных блоков методом сухой кладки без раствора²⁸², что, возможно, говорит о проблемах с его приголовлением. Во-вторых, вместо подлинного свода оно перекрыто монолитным из единого каменного блока ложным куполом²⁸³. В-третьих, при установке этого купола, который как крышку поместили над всем сооружением, не смогли добиться его центровки – скобы-выступы на окружности свода асимметричны по отношению к порталам нижнего и верхнего ярусов мавзолея.

²⁷⁹ См., например: «... в мавзолее Теодориха сильны примитивные черты, восходящие еще к архитектуре доклассового общества», *Брунов Н. И.* Указ. соч. Т. 2. С. 442. Или: «Мавзолей отличается массивностью и непроработанностью общего решения», *Забалуева Т. П.* Указ. соч. С. 229.

²⁸⁰ *Гиберти Л.* *Commentarii* / пер. с ит., примеч. и вступ. ст. А. Губера. М.: ИЗОГИЗ, 1938. С. 17.

²⁸¹ *Муратов П. П.* *Образы Италии.* М.: Республика, 1994. С. 96.

²⁸² *Всеобщая история архитектуры:* в 12 т. Т. 4. / под. ред. Н. Д. Колли, А. А. Губера. Л.-М.: Издательство литературы по строительству, 1966. Т. 4. С. 32–33.

²⁸³ «Стремясь подражать римлянам, пришлые строители не владели, однако, их техникой. Римская конструкция купола оказалась для них недоступной» (*Нессельштраус Ц. Г.* *Искусство Западной Европы в Средние века.* Л.; М.: Искусство, 1964. С. 44).

Первая из этих проблем может оказаться мнимой, поскольку хорошо известно, что другие сооружения Равенны, построенные в правление короля, возводились из кирпича и на растворе, следовательно, рабочие того времени знали римские строительные смеси. Вместе с тем, некоторые древнеримские объекты создавались без применения связующего вещества в кладке при работе с массивными тесаными блоками, как это видно на примере моста Понт-дю-Гар (I век)²⁸⁴. Однако последние две задачи (сооружение свода и подъем значительных тяжестей с последующим точным их размещением) решались с большим трудом.

В подражание некоторым памятникам древнеримской архитектуры мавзолеем был возведен согласно центрическому типу композиции²⁸⁵. Это подражание не было слепым копированием образцов более высокой культуры представителями культуры менее развитой, а скорее осознанной необходимостью следовать сложившимся имперским традициям. Такие традиции, как особые институты цивилизации, рассматривались в тесном синтезе государства и культуры, власти и духовного совершенства. Следование античным образцам являлось маркером соответствия античному миру, империи, как если бы вне ее любое культурное бытование было бы невозможным. Законы, обычаи, городская жизнь, обряды, церковная организация (арианская или ортодоксальная), архитектура, – все являлось обязательным набором геополитического образования, которое претендовало на то, чтобы именоваться государством. Представление Теодориха (осмелимся говорить о представлении) о том, что только в формате римского мира возможно эффективное существование цивилизации, полностью совпадало с реальностью. Именно поэтому король стремился не к простому копированию древнеримских установлений, а к глубинному, сущностному их усвоению. И это усвоение не было эфемерным. Практически всю свою юность Теодорих провел при дворе византийского базилевса в Константинополе в качестве почетного заложника, изучая науки древнего мира, латынь и греческий, наблюдая, вместе с тем, роскошь и величие античной архитектуры²⁸⁶. Приближение к себе ученых римлян (Боэция, Кассиодора) лишь подтверждает его стремление укрепить свой трон знаниями. Желая сделать достояние римской цивилизации фундаментом для нового здания европейского политического и культурного мира, он надеялся распространить римские обычаи в области права, государственного строительства и культуры на весь германский

²⁸⁴ Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей: классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности / пер. с нем. Л. И. Кныш. 21-е изд., испр. и перераб. М.: ЗАО «БММ», 2006. С. 31.

²⁸⁵ Тяжелов В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. М.: Искусство, 1981. С. 29.

²⁸⁶ Пфайльшифтер Г. Теодорих Великий / пер. с нем. В. А. Певчева. СПб.: Евразия, 2004. С. 25–27.

регион²⁸⁷. Его намерения не были идеалистичны. Варвары поздней античности и раннего Средневековья вряд ли представляли собой совершенно чуждый римскому прошлому, непроницаемый для усвоения древней культуры, элемент европейской геополитической реальности. Все больше германцев служило в римской армии в IV – V веках, все больше их было среди римской чиновной администрации еще до крушения империи, а представители германской аристократии поднимались на верхние ступени государственной иерархии, как, например, полководец Стилихон. Теодорих и сам был тем, кто из среды общинно-племенной знати возвысился не просто до главы остготского королевства, но де-юре являлся византийским наместником в Западной Римской империи. Его статус требовал соответствующих символов власти, одним из которых и была центрическая гробница наподобие мавзолея Адриана или ротонды Галерия. Ее формы должны были подтверждать не только существование традиции, но и действенный ее характер, непрерывающуюся преемственность. Не случайно именно поэтому Кассиодор в своей «Хронике» включил готов в число «исторических народов», а в несохранившейся «Истории готов» прославлял знатный род Амалов²⁸⁸ (из которого происходил Теодорих), доказывая закономерность восхождения монарха на престол, по сути, Западной части империи, или того, что от нее осталось. Архитектурный облик мавзолея короля являлся подтверждением идей Кассиодора, но только не на «бумаге», а в камне. Опишем это сооружение.

В нижней (десятиугольной) части здания применен свод, а также использован известняк в кладке. Последнее обстоятельство обнаруживает стремление придать монументальный характер облику этой, в общем-то, небольшой постройки. Ввиду подобной задачи строители остановили свой выбор на особых приемах и элементах, к которым принадлежат простое распределение объемов и масс, а также глухая аркада²⁸⁹. Тяжелые квадры истрийского известняка напоминают руст римских зданий. Это соединение античных методов и тех умений, которые были знакомы зодчим-варварам²⁹⁰, превращает мавзолей остготского короля в пограничный

²⁸⁷ Васильевский В. Г. Указ. соч. С. 200–201.

²⁸⁸ Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего Средневековья. Конец V – середина VII века. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. С. 84, 86.

²⁸⁹ *Die Kunst der Romanik*. Architektur. Skulptur. Malerei / R. Toman. Köln: Konemann, 2004. P. 75.

²⁹⁰ Вопрос об авторстве мавзолея, по всей видимости, так и останется открытым. С определенной долей уверенности можно сказать, что в его строительстве принимали участие все же местные мастера, как представители мирной профессии римского населения остготского королевства. Трудно предположить, что у самих остготов были специалисты, которые могли бы выполнить наиболее ответственные и сложные работы в камне, или, тем более, желавшие владеть таким ремеслом, как ремесло каменщика, а не военным делом.

памятник, в котором то ли еще сохраняется наследие древнеримской культуры, то ли утерянное, оно уступает практике новых хозяев исчезающей империи. Такой двойственный характер сооружения отражает двойственную же природу самого короля и всего его государства, которое словно делилось на две части, два народа, каковыми управлял монарх – римлян и готов²⁹¹, – со всеми вытекающими последствиями сосуществования разных культур, которые Теодорих если и не стремился соединить в одно целое, то пытался устранить между ними наиболее опасные противоречия. Возможно, что каменная архитектура этого драматического времени, эпохи переселения народов, в целом питалась наследием античного мира²⁹². Собственная история капитального строительства у этих племен и этносов только еще начинала складываться. Общая оценка исследователей склоняется к констатации утраты инженерных и архитектурных знаний, а возведение купола-монолита уподобляет усыпальницу мегалитическим сооружениям²⁹³. Однако при внимательном изучении гробницы Теодориха очевидным становится не только «варварский» метод решения конструктивных задач, но и явное несоответствие конструкций нижнего и верхнего ярусов. Почему купол верхнего отсека вытесан из цельного камня, в то время как арки и подлинный крестовый свод сирийского происхождения в перекрытии нижней части здания²⁹⁴ выложены из дискретных элементов кладки? Если мастера владели технологией возведения истинного свода, почему не воспользовались ею при перекрытии верхнего яруса гробницы? Действительно ли высечение монолитного купола-крышки из единого блока представлялось более рациональным, а, главное, физически более легким решением, чем возведение, например, крыши с деревянными стропилами? Попробуем ответить на эти вопросы.

Важным обстоятельством является возведение насыпи для подъема по ней монолитного свода на самый верх сооружения²⁹⁵. Этот технический прием, на первый взгляд, кажется вполне логичным ввиду отсутствия более развитых механических средств у строителей Теодориха. Однако и помимо насыпи потребовались бы дополнительные операции с

В декоре второго яруса использован орнамент сирийского происхождения, что косвенно указывает на возможную этническую принадлежность строителей. См.: Шуази О. Указ. соч. Т. 2. С. 63.

²⁹¹ Уколова В. И. Указ. соч. С. 83–84.

²⁹² Тяжелов В. Н. Раннее Средневековье. М.: Белый город, 2006. С. 18.

²⁹³ Шуази О. Указ. соч. Т. 2. С. 64.

²⁹⁴ Там же. С. 63 – 64.

²⁹⁵ *Мавзолей Теодориха* // *Википедия*: [сайт]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Мавзолей_Теодориха (дата обращения: 10.08.2011).

большим по весу монолитом²⁹⁶, пока он не стал после обработки со всех сторон куполом, и, следовательно, до этой обработки значительно больше весившим. Каким образом этот монолит вывезли из карьера, доставили до берега, погрузили на корабли и перевезли с кораблей на место строительной площадки? Даже если он уже был отесан в карьере, значительный вес предполагал бы и другие инструменты, например для затаскивания на судно. Возможно, наряду с наклонной насыпью применялись рычаги и блоки. В таком случае, указание на откапывание всего здания из-под насыпи могло быть неверно понятым хронистами сообщением об обнаружении под землей уже существующего сооружения, чужой гробницы или крипты. Таким образом, можно объяснить столь различные по конструкции и стилю два этажа усыпальницы короля. Первый ярус был сооружен задолго до правления остготов в Италии (например, в III – середине V века), а второй – построен над первым после его нахождения. Это косвенно подтверждает расположение мавзолея в низине, постоянно затапливаемой еще в начале XX века водой²⁹⁷, и эта балка могла появиться, как своего рода ров, после откапывания первого яруса-крипты. В таком допущении нет ничего фантастического, если вспомнить насколько естественной являлась практика перестроек, достраиваний и заимствований в течение всего Средневековья. Опровергнуть подобное предположение может указание на единство строительного материала – истрийского известняка, – который использовался для обоих ярусов мавзолея. Однако мы не владем информацией относительно того, применялся ли известняк этого сорта так широко в Равенне в течение, например, III – V веков, то есть еще до правления варварского короля (493), или к нему обратились только в эпоху Теодориха. Если этот камень привозили из Истрии специально для строительных работ в Равенне еще в пору существования Римской империи, то возможно, что для возведения верхней части гробницы мог быть использован камень уже существовавших построек, но разобранных для новых нужд. Такая практика хорошо известна, и самым печальным примером каменоломни может стать римский Колизей, служивший карьером для добывания строительных материалов вплоть до XVIII века. В таком случае из Истрии, через море могли доставить лишь блок для купола. Этими рассуждениями мы хотим показать,

²⁹⁶ Вместе с тем, значительным представляется и диаметр купола. Однако различные источники приводят разные его параметры. Э. Викингген указывает на 10,5 м (*Wickenhagen E.* Op. cit. P. 35). Б. Ф. Флетчер говорит о 35 футах, что примерно равно тем же 10,5 м (*Fletcher B. F.* A history of architecture on the comparative method. London: Batsford, 1905. P. 187. URL: <http://www.archive.org/stream/historyofarchite00fletuoft#page/n5/mode/2up>. (дата обращения: 12.09.2011)). Ц. Г. Нессельштраус упоминает 14,5 м (*Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. С. 99).

²⁹⁷ *Пфайльшифтер Г.* Указ. соч. С. 194.

что даже единство материала не может быть непреодолимым опровержением гипотезы о уже сооруженном до Теодориха первом ярусе гробницы, лишь надстроенной в его правление. Итак, если нижний этаж мавзолея уже существовал в качестве усыпальницы, то именно этим можно объяснить различия в перекрытиях – истинный свод внизу, выложенный древнеримскими строителями, владевшими такой техникой, и ложный купол над верхней частью, возведенной и покрытой ложным сводом уже при Теодорихе теми, кто такой техники не знал. Именно так можно ответить на три поставленных выше вопроса.

Однако если отбросить возможность более раннего существования нижнего яруса всей постройки, то придется признать, что строители, владевшие методикой возведения свода и, в том числе, куполов, применив клиновидную кладку для арочного покрытия ниш в первом ярусе, сознательно отказались от нее при перекрытии второго этажа. Этот отказ должен был иметь особую мотивацию, так как влек за собой сложные и изнуряющие работы, грозившие к тому же, в случае неудачи, разрушением если и не всей постройки, то верхнего (второго) ее этажа. Первой причиной, по которой отдали предпочтение монолиту, могла стать проблема нейтрализации сил распора свода. Если в арочном кольце нижнего яруса силы распора уравнивали друг друга, встречаясь в пятах арок и взаимно погашая себя, то такого элемента, противодействующего силам распора купола в верхнем ярусе, не было, а его реализация представлялась неосуществимой. Действительно, купол опирается на кольцо второго этажа усыпальницы, и противодействовать его силам распора может лишь инертная масса кладки верхней части стены. Однако при такой «пологой» геометрии купола его силы распора воздействовали бы под острым углом к горизонтали, осуществляя давление практически в бок. Выдержать подобное давление стены, сложенные насухо, не могли. Если раствор еще придавал дополнительную прочность кладке, то его отсутствие способствовало бы опрокидыванию каменных блоков стен и разрушению здания. Применить систему контрфорсов оказалось невозможно, так как давление на стены осуществлялось бы по всей окружности в месте опоры свода, а не точно, как это происходит в случае с нервюрами. К тому же, любой архитектурный элемент, выступавший в качестве контрфорса, потребовал бы размещения на площадке между вторым и первым ярусом, а она, вероятно, служила для расположения обходной галереи с колоннадой или аркадой. Поперечные арки такой галереи (от опор на краю площадки к стенам второго яруса) могли бы уравновесить силы распора свода только при соблюдении одновременно двух условий. Во-первых, опорные элементы (колонны или пилоны) должны были обладать значительной массой, поскольку в конечном итоге именно на них приходился бы вектор сил распора свода, но для мощных опор, в этом случае, попросту не нашлось бы места – площадка слишком узка. Во-

вторых, поперечные арки подобно аркбутанам опирались бы на точки приложения сил распора свода, если бы он имел крестовый или нервюрный характер, то есть с ребрами, несущими основную нагрузку всех сил, возникающих в своде, а возведение такого свода оказалось, действительно, не под силу мастерам Теодориха. Положение мог бы спасти более высокий купол, имеющий и более крутую геометрию, где вектор суммы моментов сил распора свода в клиновидной его кладке приходился под углом хотя бы в 45 градусов относительно горизонтали. Но возведение такого свода повлекло бы увеличение количества строительного материала, или сложности, перечеркивающие любые технические методы и средства.

В этой ситуации использование монолита стало наиболее приемлемым, а главное – гарантирующим ожидаемый результат вариантом. Монолитный ложный купол давал целый ряд преимуществ. Он освобождал от необходимости продумывать и осуществлять систему контрфорсов во внешнем пространстве вокруг второго яруса усыпальницы, что позволяло возвести круговую галерею с использованием относительно легких опор (колонн) и плоского перекрытия (архитрава) этой галереи. Он не требовал дополнительных лесов и кружал, а также кропотливых работ по раскружливанию свода. Он обеспечивал долговечность постройке: такой свод не грозил обрушением из-за просадки или выхода из строя опорных элементов. Подобный свод нельзя разрушить, извлекая из него клиновидные камни или кирпичи, поскольку таковых у него нет. И, наконец, такой свод обеспечивал прочность всему сооружению, доказательством чего является его хорошая сохранность и в наши дни. Не будем забывать, что общий вес монолита равен почти 470-ти тоннам²⁹⁸. Эта масса оказывает сильное давление на все здание, которое несет монолит. При этом в стенах гробницы возникают вертикальные нагрузки, которые прижимают квадры друг к другу, вызывая силы поверхностного трения, крепче раствора скрепляя элементы кладки. Возможно, именно это обстоятельство – необходимость гигантским весом прижать каменные блоки стены, выложенной без раствора, – сыграло определяющую роль в выборе ложного купола, монолита в качестве покрытия верхней части здания. Кажущаяся сложность обработки огромного камня является таковой лишь на первый взгляд. Сам известняк – относительно мягкая порода, хорошо поддающаяся воздействию железными инструментами. При обтесывании массивного блока могли воспользоваться лекалами, позволявшими проверить правильность его геометрической формы в процессе работы. Наконец, король никуда не спешил, строительство мавзолея связывают с 520 годом, то есть со временем за шесть лет до его смерти, когда государь был еще 64-летним мужчиной, полным сил и здоровья. В Европе все еще

²⁹⁸ *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. С. 99.

сохранялось рабство, и, следовательно, наиболее тяжелую и черновую работу можно было поручить рабам, о производственном комфорте которых никто не помышлял, а уже потом передать дело настоящим мастерам-строителям.

Не стоит забывать и о символическом аспекте при возведении такого культового сооружения как гробница. Усыпальница Теодориха должна была стать не только домом для его брэнного тела, но и небольшой часовней²⁹⁹. Однако, как и всякая сакральная постройка, несмотря на арианский характер исповедуемого Теодорихом культа, она представляла модель Вселенной, о чем говорит ее центрическая композиция. В этом случае нижний и верхний ярусы символически обозначали земное и небесное начало, на что убедительно указывает равносторонний крест плана внутренних отсеков первого этажа. Этот крест – не столько символ Распятия, сколько модель земного мира с его ориентацией на четыре стороны света, с его горизонтальными пространственными оппозициями право – лево, вперед – назад. В таком случае верхний ярус усыпальницы, очевидно, ассоциируется с небом, куда устремляется после смерти душа короля, и чье тело находилось тут же в порфировом саркофаге³⁰⁰. Этот небесный характер верхней части здания подчеркивал пологий купол, символизируя горный мир. Согласно первым строкам Библии этот мир есть небесная твердь, следовательно, и небо, это не летучий эфир, а плотная и прочная поверхность, твердая, как литое зеркало (Иов, гл. 37, ст. 18) или купол-монолит королевской усыпальницы. Крест на внутренней поверхности купола – это уже символ небесных пространственных детерминативов, указующих на обширность (на то, что распространено по всем направлениям) и бесконечность неба. Вместе с тем, семиотика креста, как орудия распятия, искупительной казни Христа, в сознании связывалась с Евхаристией, и в подобной ассоциации с литургическими сосудами, например, с потиром. Купол, таким образом, превращался в чашу, свидетельствуя о жертве ради воскресения, и, следовательно, о вечной жизни души, души короля. Сходство с перевернутым сосудом придают скобы-уголки, высеченные из общего блока и напоминающие ручки килика или петли котла. Любопытно и то, что с личностью короля традиция связывала чашу и ее магическое значение: Эннодий упоминает кубок с вином, который король поднял вверх как символ победы в самой гуще боя³⁰¹. Монолитность купола как нельзя лучше соответствовала цельности богослужебного сосуда. Свод, выложенный из отдельных своих элементов, не смог бы восприниматься «литым», как чаша, в силу особенностей еще во многом архаико-мифологического сознания короля-варвара и остготско-

²⁹⁹ Пфайльшифтер Г. Указ. соч. С. 192.

³⁰⁰ Существует утверждение, что прах короля находился в урне, установленной на самом верху купола. См.: Fletcher B. F. Op. cit. P. 187.

³⁰¹ Пфайльшифтер Г. Указ. соч. С. 60.

го населения Италии. Подобно тому, как в глубочайшей древности первобытное население Европы покрывало насечками сосуды, как бы скрепляя полосы глины, из которых их лепили, «обеспечивая» им большую герметичность, так и в VI веке купол, высеченный из единого камня (подобно вырезанным из камня сосудам), сохранял в людском восприятии сходство с не пропускающей жидкость чашей. Сознание, сохраняющее веру в действенность механизмов симпатической магии, обязывало строителей воспроизводить те или иные архитектурные формы так, чтобы они полностью соответствовали предметам, с которыми находились в семиотической связи. Если признать последнее обязательным, понятным становится отказ от дискретно возводимого купола в пользу купола-монолита еще и по соображениям символического характера.

Отношение к мавзолею остготского короля в Равенне, лишенное восторженной аксиологии, является, скорее всего, следствием культурологической парадигмы, присущей исследователям XIX – XX веков, и обусловленной особыми формами институций культурного сознания европейского человека последних двух столетий. Кажущаяся примитивность этого сооружения на поверку выходит сильно преувеличенной. Использование тесаных каменных блоков не идет в разрез с античной практикой. Греки активно обращались к методу сухой кладки, соединяя квадраты металлическими скобами и пиронами. Римляне использовали сухой шов при строительстве мостов, акведуков и дорог. Остготы лишь апеллировали к одному из известных античных приемов, полагая его вполне уместным при сооружении гробницы. Отказ от подлинного свода в пользу монолитного купола, как мы пытались показать это выше, мог быть продиктован вполне резонными соображениями как инженерного, так и символического порядка. Арки нижнего яруса, если только он не был возведен в III – V веках еще до Теодориха, убедительно доказывают знакомство создателей мавзолея с технологией истинного свода из дискретных элементов, что так часто использовалось в древнеримской архитектуре. И только центровка купола-монолита относительно осей симметрии усыпальницы вызвала непреодолимые трудности, либо такие, в виду решения которых эта маленькая погрешность казалась незначительным отклонением от совершенства. Действительно, купол необходимо было бы приподнять на многочисленных тросах полиспастов и в висячем положении повернуть в горизонтальной плоскости, как это делают в наши дни, укладывая бетонные плиты перекрытий на стропях строительных кранов, что могло быть невыполнимо по причине тяжести монолита. Либо, не приподнимая купола-крышки, начать разворачивать его по собственной оси, подобно тому, как мы поворачиваем шкалу ранга вокруг часового циферблата, что могло вызвать смещение блоков каменной кладки и разрушение верхнего яруса мавзолея. Преодоление этой проблемы и вправду оказалось невозможным в те времена, но, вместе с тем, у нас нет дока-

зательств, что ее могли бы разрешить и в эпоху расцвета римского строительного искусства.

Отдавая дань уважения мастерам германского короля, этого ревнителя античной культуры и ее последовательного защитника, (последнего истинного хранителя устоев римской цивилизации на Западе)³⁰² стоит признать, что его усыпальница была возведена согласно той строительной традиции, которая была вскормлена трудом многих поколений древнеримских зодчих. Арка, каменная кладка, центрический план, купольное завершение композиции здания, обходная галерея второго яруса, – все здесь нашло применение. В своих конструктивных и художественных чертах мавзолей Теодориха в Равенне сохранил достижения римской архитектуры и завещал их тому периоду Средневековья, когда эти достоинства древнего зодчества будут использоваться повсеместно, словно превосходящая тот стиль, который позднее нарекут романским.

На примере мавзолея Теодориха мы убедились, насколько тесна взаимосвязь между конструктивными особенностями здания и его символическими смыслами. В случае с гробницей остготского короля, которая совмещала два сакральных обрядово-ритуальных пространства (храм-часовня в нижнем ярусе и склеп второго этажа), *тело* как архетип и *телесность* как обязательное качество человеческого мира подлежали репрезентации в зримо-осязательных формах центрической постройки. Как и в первобытном и древневосточном зодчестве (вспомним, что возможными строителями мавзолея были сирийские мастера) здесь был применен принцип высокого коэффициента инертных масс (толстые стены, купол-монолит), которые своей тектоникой утверждали онтис инобытия. Вместе с тем, фокусом как инженерно-строительных достижений, так и семиотического содержания являлся купол, который воплощал не только символизм уже упомянутых нами позиций (небо, священная чаша), но и архетип тела в его высшем космическом проявлении. Поскольку купол как таковой (как некая модель) тяготеет к формам полусферическим или сегментарно-сферическим, постольку в нем потенциально скрыта сфера и не только как геометрическая фигура³⁰³, но и как образ вселенной. Однако вселенная уже обладает конкретизированными смыслами вместилища со своей структурой, частными подробностями иерархического членения, описательными характеристиками ее наполнения/населения и т.п. Если отвлечься от вселенной (картины мира) как одного из возможных проявлений пространства и обратиться к простран-

³⁰² *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / пер. с фр., общ. ред. Ю. Л. Бессмертного. М.: Прогресс-Академия, 1992. С. 34.

³⁰³ Если мысленно продолжить оболочку полусферы, заключающую собой купол Пантеона, вниз до уровня земли, то она сомкнется в идеальный шар, нижняя, противоположная зениту точка которого, будет лежать на плоскости основания постройки.

ству как таковому, то его суть нагляднее всего представит сфера. В сфере мы найдем архетипическое проявление идеи пространства (его измерений, протяженности, шири, свободы), архетипическое проявление *тела*. Вспомним, что у Платона в диалоге «Тимей» космос, хоть и является высшим антропоморфно организованным существом, в геометрическом отношении есть идеальная сфера, т.е. фигура, в которой все точки приведены в некое равенство по отношению к центру, во всяком случае, сведены к общему для них принципу пропорционального удаления от центра. Охватывая трехмерность целиком и без остатка, «без углов», такая сфера подобна телу без органов (Ж. Делёз, Ф. Гваттари). Она равномерно заполняет собой сколько угодно большие протяженности, свидетельствуя о своей безграничности, способности бесконечно расширяться и вбирать. Именно в такой фигуре, в таком геометрическом (стереометрическом) теле заложена возможность иносказательного описания высшей сущности в определении Св. Августином Бога с безграничным центром и отсутствующей окружностью. Магия сферы, богатство потенциального высказывания различных тайных смыслов, качество сферы как репрезентанта *тела*, предопределили в символическом отношении значение купола как семиотической фигуры³⁰⁴. Рассмотрим символику купола на некоторых примерах.

Между куполом как конструкцией и идеей купола есть несомненная разница. Конструктивно так называемый истинный купол (свод) должен отвечать определенным техническим характеристикам, среди которых – дискретность его оболочки. Однако идея купола часто воплощалась в формах хоть и близких своду, но по своим качествам далеким от перекрытия, выложенного из отдельных клиновидных кирпичей или камней. Такие формы (ложный свод) были известны в глубокой древности, когда из монолита высекалось подобие арки над пролетом между стен. В ряде случаев безымянные мастера выкладывали перекрытие из отдельных блоков, между которыми, однако, не возникало сил распора свода, а нагрузки либо распределялись вертикально (от верха до низа кладки), либо имели место силы поверхностного трения. Неолитический курган в Ирландии, Нью-Грейндж, и усыпальницы в Микенах имеют, несмотря на разницу во времени («Гробница Клитеместры» датируется примерно 1220 годом до н. э.)³⁰⁵, не только похожую композицию, но и общий принцип перекрытия. Это сходство позволяет М. и Ч. Квеннеллам сравнивать неолитическое погребение Усиниш на

³⁰⁴ Разумеется, что в художественном и инженерном отношениях значение сферы как геометрической основы архитектурных форм заключалось в особых эстетических качествах и в возможности перекрывать дискретными элементами свода значительные пространства между опорами.

³⁰⁵ *Papahatzis N.* Mycenae. Epidaurus. Tiryns. Nauplion. Agharnes: Clio, 1978. P. 63

Гибридных островах с купольными гробницами в Микенах, ошибочно, правда, именуя могилу Атрея гробницей Агамемнона³⁰⁶. Помещение накрывалось тесаными камнями, расположенными друг над другом с постепенным смещением каждого следующего ряда кладки все ближе к вертикальной оси симметрии сооружения, что приводило к смыканию камней последнего ряда такой «лестничной» кладки в зените «свода». Как уже упоминалось, в подобном перекрытии, внешне напоминающем истинный купол, отсутствует боковой распор, а вертикальная нагрузка не вызывает усилий, которые кладка могла бы передавать вбок, на опорные стены. В куполе римского Пантеона боковой распор погашен монолитностью оболочки, отлитой из бетона, а в мавзолее Теодориха в Равенне отсутствует, поскольку купол выточен из единого массива. Современные купольные покрытия, или те, которые появились за последние двести лет, обнаруживают самые разные решения, часто каркасные с использованием металлоконструкций, вантовых растяжек и других, далеких от дискретной кладки элементов.

Однако, несмотря на конструктивную разницу между ложным и истинным сводом, стоит отметить некую общую интуитивно угадываемую идею. Стремление не только перекрыть цельное пространство без лишних опор, но и задать наблюдателю некие пространственные координаты, освоение которых порождало бы определенные впечатления, или ощущения, аффекты, вызываемые художественным чувством³⁰⁷, переживаемые благодаря способности воспринимать замкнутое пространство все и целиком. Именно эта пространственная цельность (простор интерьера без опор) и порождает наиболее сильный эстетический эффект благодаря таким архитектурным формам как купол (истинный или ложный). Однако сам эстетический эффект вряд ли имеет самостоятельную силу, и, скорее, порожден, неким архетипом (интуитивно ощущаемым первичным образом пространства), который мы едва угадываем, но который позволяет установить целую цепь ассоциаций, как правило поэтического, или религиозно-экстатического свойства. Купол в своем воображении мы родним с небом, Космосом, Божественным Логосом и прочими сакральными или устойчивыми моделями, обладающими высокой степенью аксиологии.

Однако поставим вопрос, имеют ли эти ассоциации общий корень, и мог бы источник мифопоэтических уподоблений купола космосу (вселенной, первосуществу) опираться на архетип, сформировавшийся в эпоху, когда не могло быть конкретизирующих его понятий: ни космоса, ни логоса, ни неба. Пространственная цельность подкупольного объема наиболее очевидным образом выражала идею *единого*, которая могла обре-

³⁰⁶ Квеннелл М., Квеннелл Ч. Указ. соч. С. 142.

³⁰⁷ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 31.

тать конкретную программу в контексте того или иного религиозного мировоззрения, например, символизируя соборность в христианстве, единство народа Божия³⁰⁸. Вместе с тем, эта же цельность инспирировала идею некоего вместилища, абсолютного пространства, не связанного ни с материей, ни со временем или скоростью, подобно той модели пространства и времени, которые выражены в *субстанциальной* концепции Ньютона³⁰⁹. Эта идея, в свою очередь, порождала другую – идею (или образ) чего-то внутреннего, запретного. Если свод внешне не проявлялся (был скрыт насыпью или стропилами), то такое вместилище могло пониматься в интровертном модусе – все что вбирает, принимает, поглощает, запрещает, герметизирует и, следовательно, эзотерическим путем касающееся только избранных, посвященных. Внешне проявленная оболочка купола, наоборот, могла символизировать некий объем, но противопоставленный окружающему пространству: пустота в пустоте, вместилище во вместилище, сфера в сфере. Это последнее обстоятельство генерирует идею проекции: большого в малом, внешнего во внутреннем, небесного в земном, божественного в человеческом, макрокосма в микрокосме. Отсюда проистекает возникновение цепочки биполярных понятийных групп, которые складываются в фундаментальные антиномии многих мировоззренческих систем, религиозных и даже донаучных концепций: земля – небо, человек – бог, женское – мужское, четное – нечетное, западное – восточное.

Возможно, такое «проекционное» порождение биполярных смыслов проявляется задолго до возникновения купола как конструкции. Однако попытка воплощения в материале идеи цельного внутреннего пространства, замкнутого со всех сторон и отделенного от всего внешнего, появляется на заре строительной практики человечества. Побудительной причиной осознанно/неосознанного противопоставления внешнего и внутреннего могло стать освоение пещер первобытным человеком и, особенно, тех, которые имели широкие и просторные подземные залы, а также попытка создания искусственной оболочки вокруг своего тела, в результате чего возникли разного рода шалаши, хижины и палатки. Поскольку оболочка окружает тело, то мотив «кружения» в данном случае обязателен. Производной от этого мотива выступает круглая в плане постройка, конкретные типы которой появляются уже в палеолитическую эпоху, например, круговое жилище на Мезинской стоянке (Украина). Круг (в плане сооружения) как фигура, окружал человека в буквальном смысле слова. На начальном этапе развития архитектуры этого было достаточно. Ввиду невозможности возведения каменного или кирпичного свода над

³⁰⁸ Шукуров Ш. М. Указ. соч. С. 322.

³⁰⁹ Молчанов Ю. Б. Понятие одновременности и концепция времени в специальной теории относительности // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века. М.: Наука, 1979. С. 142.

постройкой, довольствовались ее круглым или вообще центрическим планом. Таким образом, центрические постройки – даже не имеющие никакого перекрытия или перекрытые плоско, – являлись прямыми предшественниками сооружений, где купольные (псевдокупольные) конструкции появляются как таковые. Наряду с круглым планом с древнейших времен обращались и к прямоугольному. Статистика предпочтений имеет локальный характер, мы не наблюдаем приоритета какой-либо формы, а выбор круглого или прямоугольного плана менялся в зависимости от влияния той или иной культуры, географии и времени строительства. Вместе с тем, круглые дома могли иметь дополнительный сакральный смысл, являясь помимо жилищ еще и специфическими архитектурными фетишами или символами, обусловленными воплощением в образной системе первобытного мифопоэтического сознания архетипов коллективного бессознательного. Примером одновременного применения прямоугольных и центрических планов может послужить застройка Иерихона после 6500 года до н. э. с домами того и другого вида³¹⁰. Большое количество прямоугольных домов (Поселение Ленковцы в Поднестровье, трипольская культура)³¹¹ и даже святилищ (Поселение Дивостин, Сербия, поздний период культуры винча)³¹² было обнаружено при археологических исследованиях неолитических и энеолитических городищ континентальной Европы. С другой стороны, в среднем течении Евфрата (Сирия) в селении Мюрейбет, принадлежащем натуфийскому культурному ареалу (V тыс. до н. э.), обнаружены круглые в плане дома, из которых состояла вся деревня³¹³. Овальные, полукруглые, лепестковые в плане помещения или подобные апсидам свойственны неолитическим храмам Мальты. Кромлехи в Британии хоть и не являются жилыми сооружениями, но имеют круглую форму, вместе с тем, округлыми в плане были выложены из камня дома неолитической деревни Скара-Брей в Шотландии.

Круглый план связан не только с утилитарными задачами по сохранению и рациональному распределению тепла в помещении или технологической целесообразностью в строительной технике первобытного и древнего мира, но и с потребностью в символическом высказывании, в иносказании на языке кодов и эмблем. Разрешить вопрос до конца относительно того, чем вызвано использование двух принципиально различных геометрических форм плана, крайне проблематично. Даже внутри одной и той же традиции, имеющей последовательно продуманную архитектурную концепцию, отшлифованную долгой практикой в течение веков, трудно объяснить одновременное применение того и другого плана.

³¹⁰ Глазычев В. Л. Указ. соч. С. 20.

³¹¹ *Археология СССР. Энеолит* / отв. ред. В. М. Массон, Н. Я. Мерперт. М.: Наука, 1982. С. 186.

³¹² Гимбутас М. Цивилизация Великой богини. С. 76.

³¹³ *Caubet A., Pouyssegur P. Der Alte Orient*. Paris: Kommet, 2001. P. 22.

Так, например, в типологии древнегреческих храмов моноптер и толос, несмотря на следование ордерной системе, существенно отличаются от периптера, диптера или простиля. Различие между указанными типами подтверждает тот факт, что даже при наличии выверенной композиционно-конструктивной схемы, когда строительные задачи решаются отработанным и проверенным способом, сохраняется некий отличающийся от всего прочего вариант, существование которого объясняется не столько архитектурно-художественными принципами, сколько каким-то особым содержанием, которое сооружение определенного типа способно передать, выразить в символической форме. Является ли различие геометрических фигур основанием для того, чтобы предположить наличие скрытого символического смысла, семиотического кода архитектурной формы или целого сооружения? Или геометрия здания в каждом случае продиктована разными функциями построек? Однако как в случае с типологией в древнегреческом храмовом зодчестве, функции (культовые) могут быть одними и теми же при разнообразии конструктивного и художественного решения.

Вернемся к купольным конструкциям. Можно отметить, что в большом количестве случаев их функция как особой архитектурной формы сводится к перекрытию пространства, как правило, в сакральных зданиях. Даже тогда, когда свод применяют при возведении жилых построек, он отражает глубоко магический смысл патриархального пространства дома как модели архаически понимаемого космоса, либо космоса, сотворенного, так сказать, высшей санкцией (персонифицированным демиургом). И в том, и в другом случае, купол как геометрическая фигура, тело трех измерений и материальный объект несет идею пространства высшего порядка, то есть пространства универсального, вбирающего в себя все многообразие явлений и вещей. Купол и его идея «совпадают» по принципу их материального (экзистенциального) соответствия, коль скоро пространство есть одна из форм существования материи. Не является ли в таком случае купол неким *подобием* пространства, но создаваемого уже не божеством, а человеком, который словно подражает роли Творца. Такое уподобление двух пространств (созданного богом, и созданного человеком) сродни ритуалу симпатической магии. *Малое*, в таком случае, уподобляется *большому* по целому ряду соответствий, по аналогии. Так, глиняный сосуд, которому присущ известный антропоморфизм, есть тварь (утварь) по отношению к человеку, как и сам человек по отношению к богу-демиургу. Подобно тому, как божество изготавливает из глины человеческое тело (мягкое, податливое, пластически послушное), вдыхая в него жизненную энергию, так и человек лепит сосуд из глины, наполняя его оболочку ценными, значимыми для него продуктами (тоже имеющими символику). Человек как мастер подражает богу. Он подра-

жает богу и при *конструировании* пространства, но значительно более скромного, чем то, которое имеет космический масштаб.

Не есть ли такое подражание-конструирование в чем-то близким алхимическому процессу, как магическому деланию, повторению сакральных операций, результатом которых должны стать образы/смыслы («алхимические» вещества: ртуть, сера, свинец), проявляющие извечные архетипы (алхимическую субстанцию) в зримых формах архитектуры (в алхимическом золоте). *Творческие* процессы по «материализации» идеи/образа/архетипа становятся «молитвой», трансцендентным актом, в котором проводник священных сил (архитектор, маг, алхимик) может сделать процедуру действенной, наделяя настоящей божественной силой сам продукт волшебства, архитектурное сооружение. Купол в сознании наблюдателя становится фетишем исключительных потенций, а его внешняя и внутренняя поверхности способны породить мощный аффект, который только усиливается в силу невысказанности ощущений наблюдателя. Однако при этом сам статус фетиша не подлежит сомнению, и наблюдатель способен не только подвергнуть рефлексии свою оценку, но и привести хотя бы общие (первые, поверхностные) резоны в пользу его фетишизации. Далеко не всегда эти резоны имеют характер исчерпывающей интерпретации. Как правило, и создателя (архитектора) и наблюдателя (зрителя) волнует какой-то один символический аспект или ограниченный комплекс семиотических кодов. Кристофер Рэн преднамеренно включил в композицию лондонского собора Св. Павла купол, подобно тем, какие он видел в Париже, одновременно уподобив свой храм собору Св. Петра в Риме³¹⁴. В этом уподоблении купол символизирует верховную власть короля над англиканской (английской) церковью, словно в противовес символике купола собора Св. Петра в Риме, главного католического храма, отождествляемого с властью папы. Однако ни власть короля, ни власть папы не охватывает семиотического содержания купола вообще (как некоей универсальной модели), а не только куполов в ренессансных, барочных и классицистических конструктивно-художественных и символических вариациях. В XVI столетии используя купол как архитектурную форму, Палладио абсолютно сознательно обращается к ней как к символической категории. В храмах, спроектированных им, купол насыщается знаковостью небесной сферы, горнего мира, трансцендентной реальности, где в своей неизбежности пребывает Господь. Однако купол является доминантой в загородной резиденции (в жилом доме), в знаменитой вилле Ротонде близ Виченцы. Это объясняется во многом тем, что заказчиком был папский прелат Паоло Алмери-

³¹⁴ Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. Указ. соч. С. 222–223.

ко³¹⁵. Здание, таким образом, не функционально, но семиотически превращается в дом-церковь, виллу-храм, сакральный («храмовый») характер которому придает купол. Символизм этого памятника, воплощавшего в камне высшие эстетические принципы Ренессанса, обусловил неудобство его утилитарного функционирования³¹⁶. В этой связи стоит поставить еще один вопрос: является ли купол неотъемлемой частью культовой архитектуры и насколько широко может применяться в светском зодчестве? Как показывает исторический опыт, общая секуляризация всех сторон жизни социума в эпоху Нового времени вела и к обмирщению символики купола или, если шире, свода. Процессы социальной секуляризации и «разцерковления» художественных образов протекали параллельно. В европейской архитектуре XVII – XVIII веков купол применялся не только при строительстве храмов, но и при возведении дворцовых построек (Во-ле-Виконт), и даже увеселительных сооружений (павильон катальной горки в Ораниенбауме). Однако его десакрализация не была полной. Хронологические границы нашего материала не позволяют уйти далеко вперед во времени, приводя примеры из XX века, но даже беглый взгляд на архитектуру тоталитарных государств этого столетия выявляет в куполах многочисленных общественных зданий идею сакрального характера государства, вождя или народа. В значительно более ранний период, в эпоху абсолютизма, перенос сакрального с образов традиционно церковных на светские, можно наблюдать в применении куполов и сводов при возведении сооружений, игравших большую роль в идеологической программе государственной власти. Так, Зеркальная галерея Версаля, по сути, превращена полукруглым сводом в церковный неф, в котором дворцовый церемониал, центром коего был король-солнце, уподоблялся храмовому священнодействию³¹⁷. Не менее очевидна символика куполов здания Императорской Академии художеств в С.-Петербурге. Они покрывают академическую церковь Св. Екатерины и конференц-зал, находясь на одной оси, проходящей через центр симметрии плана здания от северного фасада к южному, минуя внутренний циркульный двор. Пространства противоположных объемов как бы сопоставлены: одно – принадлежит Дому Божьему, церкви, другое – храму искусств, с изображенным в куполе покровителем муз Аполлоном. Дост-

³¹⁵ Constant C. *The Palladio guide*. New-York.: Princeton Architectural Press, 1993. P. 107.

³¹⁶ Лисовский В. Г. *Архитектура эпохи Возрождения: Италия*. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 533, 535.

³¹⁷ Сказанное согласуется с воззрением на Большой дворец как на семантический центр мироздания (космическую модель которого представлял весь дворцово-парковый комплекс), где пребывает светило – абсолютный монарх. Подробно об этом см.: *Очерки истории теории архитектуры* Нового и Новейшего времени: коллективная монография / под ред. И. А. Азизян. СПб.: Коло, 2009. С. 68–70.

ройка этих помещений К. А. Тоном и роспись свода кисти В. К. Шебуева, представляющая «Торжество на Олимпе по случаю учреждения Академии художеств», были осуществлены к 1837 году³¹⁸.

Особенностью купола (свода) является его криволинейная поверхность. Значимость этого обстоятельства подчеркивает существование в строительной практике плоских сводчатых перекрытий (клиновидный камень или кирпич выкладываются по прямой линии между двумя точками опоры), однако их применение не было столь широким, как использование криволинейного свода. Криволинейная поверхность – качество особого рода, – для архитектуры она до некоторой степени всегда противоестественна. Наиболее удобной и рациональной в техническом отношении при изготовлении конструктивных форм является плоскость нулевой кривизны – стены, полы и потолки, кровельные скаты. Свод в данном случае – есть нечто экстраординарное, и в том числе сложностью своего возведения. Кривая линия задает глазу принципиально другой маршрут, чем монотонная прямая стен, особенно если она проведена над головой, описывая свободное пространство. Само пространство под этим сводом становится *круглым*, подобно тому, как литейная форма придает определенно выраженные морфологические характеристики аморфно расплавленной массе металла. Пространство словно становится управляемым и его фундаментальные характеристики, описываемые направлениями трех осей, приобретают дополнительный вектор между этими осями – дуга *разрушает* углы, плоскости и параллели. Она задает принципиально иное движение взгляду: все равно, что чертить линию на листе бумаги или на поверхности шара. Чеканная ясность евклидовых плоскостей сменяется, вдруг, уклончивостью римановой кривизны. Сочетание двух этих пространств (евклидова и риманова) в одном объеме (в объеме одного сооружения), по всей видимости, и является наиболее сильным художественно-конструктивным эффектом, который порождает самые яркие впечатления у того, кто попадает под покатые склоны свода. Этот эффект превосходства круглого над прямоугольным, объемного над плоским, криволинейного над прямым, в конечном итоге мог быть артикулирован в риторике религиозных представлений о космосе. Здесь достаточно вспомнить легенду о послых князя Владимира, которые, оказавшись в Софийском Константинопольском соборе, не знали, где они находятся, на земле или на небе³¹⁹. Это «незнание» было порождено, прежде всего, нарушением ориентации в пространстве, которое было привычным в отношении прямоугольных координат *назад – вперед, вверх – вниз*. Но как только обыденные ориентиры были наполнены сложным маршрутом кривых, по которым был выложен свод, пространство стало чужим,

³¹⁸ Лисовский В. Г. Академия художеств. Л.: Лениздат, 1982. С. 66.

³¹⁹ Брунов Н. И. Указ. соч. Т. 2. С. 421.

иным, а, следовательно, стало обладать всей совокупностью сакральных характеристик (небо). И пускай это небо было явлено не все целиком, а только своей малой частью, словно нартекс трансцендентного мира, оно уже в малом своем рукотворном теле было способно говорить о небе большом, о том, где обитают высшие инстанции. Для интенсификации только что описанного пространственного эффекта внутренняя поверхность свода покрывалась сложными изображениями, усиливающими криволинейный маршрут в нашем зрительном восприятии. И делалось это либо особыми средствами живописной композиции, симметрия которой подчеркивала криволинейное расположение фигур, либо сложными орнаментальными мотивами (как в архитектуре ислама), состоящими из многократно сплетающихся друг с другом лент, образующих спираль или лабиринт – символ Вечности³²⁰. Эти ленты и ремешки, полосы и пояса образуют порой столь сложную геометрию, что очевидным становится желание древнего мастера сделать все, чтобы избежать прямого маршрута. Ибо прямая линия от точки к точке (а кратчайшее расстояние есть прямая) – это путь земной, путь небесный же соответствует криволинейному скольжению узоров, изощренно разрушающих в восприятии зрителя образ плоскости, образ земного пространства. И коль скоро образ купола есть образ неба, то пути в этих небесных просторах неисповедимы, их нельзя проложить подобно штурманскому курсу на карте, их нельзя предвидеть, ибо прокладывает и предвидит эти маршруты только Бог. И если это так, то купол является не только свидетельством небесного в мире земном, не только его архитектурным «представителем», но и приобретает характер мистических врат. Особые конструктивные проемы – световые окна в зените купола и в фонарях, – словно отправляют взгляд дальше, уже в подлинное небо, которое мы видим «через» оболочку купола. Световое окно вызывало сильнейший аффект и художественного, и религиозного толка (в нерасчлененности ощущений наблюдателя). При этом не столь уж и важно, лился ли свет через часто прорезанные окна барабана (Св. София в Константинополе), или через донце фонаря (Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, Св. Павла в Лондоне). В тех же случаях, когда нарушить целостность кладки свода было нельзя (как в древнерусском зодчестве), «окно в небо» изображали средствами живописи – это и золотой фон (символ божественной эманации), и фигуры небожителей, и лик Христа-Пантократора.

Таким образом, купол становился ориентиром, или посредником, который, свидетельствуя о небе, словно задавал «психологический» вектор устремлению чувств, помыслов, экстатических переживаний верующего. Молящийся знал, где *низ* и где *верх*, и неосознанно/осознанно определял координаты своего тела в пространстве, строго помещая себя на верти-

³²⁰ Шукуров Ш. М. Указ. соч. С. 79.

кальной оси симметрии, по которой мысленно мог воспарять к небесам, подобно тому, как шаман путешествует по стволу дерева между этажами мироздания. Купол как семиотическая фигура обретал действенность лифта или лестницы, подобно той, которая снилась Иакову, поднимающая человека *вверх* в его вечном поиске высшего предела. Как не вспомнить здесь слова Пико делла Мирандолы о телесной и небесной любви, которая возвышает людей. «Благодаря первой (небесной. – А. М.) любви человек достигает такой стадии – если поднимается вверх от совершенства к совершенству, – что, соединив полностью свою душу с интеллектом, превращается из человека в ангела; весь воспламененный ангельской любовью [...] возносится к самой высокой части нижнего мира. Таким образом, очищенный от грязи земного тела и преобразенный в духовном пламени любовной силы, поднявшись к интеллигибельному небу, счастливо отдыхает в объятиях первоотца»³²¹. Направляясь к Богу, люди совершенствуют себя и становятся все лучше и лучше, порывая в бесконечности с тем своим ничтожеством, от которого они когда-то начали путь. Символом этой бесконечной пропасти между несовершенством отдельных состояний человека и его духовным ростом, поднимающим его к самому Творцу, и является купол.

Подведем итог наших рассуждений во второй главе. Архетип *телесности (тела)* проявляется не только в символических категориях, характеризующих семиотическое содержание отдельных построек, но и в общей практике строительного дела, в искусстве архитектуры в целом. Архетип телесности в культуре обнаруживает себя в сложении троичной оболочки тела человека, в одежде, транспорте и архитектуре, благодаря которым в физическом мире тело способно существовать и развиваться, вплоть до сложнейших форм бытования цивилизации, как в духовном, так и техническом ее аспектах. Древнейшее архетипическое проявление *тела* ввиду развития институций культурного сознания можно обнаружить в традиции использования пещеры как до-архитектурной формы, «овеществленного» тела матери-земли, а затем и в «пещерности», которая есть качество многих архитектурных объектов. «Пещерность» некоторых функциональных типов архитектуры, ее сооружений и форм, может считаться архетипом, берущим согласно культурологии К. Г. Юнга начало в первобытном коллективном бессознательном человечества. Этот архетип актуализирован на границе жизни и смерти как фундаментальных констант человеческого бытия. Следовательно, проявление архетипа «пещерности» в тесном существовании с архетипом тела находит свое выражение в образах материнского лона, витальных образах рожде-

³²¹ *Мирандола П. дела.* Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бенивьени / пер. Л. Брагиной // Эстетика Ренессанса: 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 296.

ния, но и имеет обратное по знаку символическое содержание – смерть, и соответственно обнаруживает материализацию в объектах погребального зодчества. Дуализм архетипического проявления образов жизни и смерти, ритуалов, связанных с рождением и погребальной практикой, обусловленных архетипом тела, заявляет о себе в такой генеральной архитектурной форме как купол. Последний мы можем наблюдать в погребальных сооружениях, культовых богослужебных постройках, жилищных объектах зодчества. В куполе как в символической форме соединяются многие, в том числе и противоположные смыслы, среди которых – единение земного и небесного, твари и творца, несовершенства и гармонии, человека и Бога.

Глава III

Архетип жилища. Дом-Дворец-Храм

Жилище как таковое – это пространственное условие экзистенциального позиционирования живого существа в онтических координатах. Тезис «мы живем в жилище», несмотря на свою тавтологию, исчерпывающим образом указывает на то, что жизнь как модус бытия субъективного носителя разума вне жилища невозможна. Даже если таковым «жилищем» является протяженная среда (геобиоценоз), мы вправе говорить о среде как о месте обитания, если ее физические условия позволяют сохраниться виду или дают возможность функционировать индивиду в социальной группе ему подобных. В этом смысле метафора «Земля – наш общий дом» обретает характер вполне достоверного указания на способность, например, человека обитать на ее поверхности даже без дополнительной организации каких-либо приспособлений для повышения комфорта, разумеется, в географических поясах, лишенных экстремальных климатических показателей. Сужение масштаба среды обитания до ограниченной пространственными характеристиками формы ведет к появлению более локализованной среды обитания, микросреды, микрожилища (или жилища в его обыденном смысле), т.е. дома. Организация технических параметров последнего лежит в сфере архитектуры как вида человеческой деятельности. Поскольку жилище как среда свойственно большинству животных (биологических видов), постольку его интуитивное «распознавание», интуитивные рецепции его образа, лежат на уровне первичных инстинктов, а, следовательно – на уровне архетипа, коль скоро архетип является, среди прочего, одним из инстинктов (см. определение, данное в первой главе). Физическое (архитектурно-конструктивное) пространство дома обусловлено «сжатием» жизненной среды окружающего мира до компактного и ограниченного локуса, который полностью отождествляется с его владельцем. Метафизическое пространство дома, наоборот, значительно шире и «вбирает» в себя космические просторы, моделируя этажи и отсеки вселенной. При буквальном расширении площадей и объемов сооружения происходит экстраполяция метафизически понимаемого космоса на физически существующие пространственные параметры участка застройки. Увеличение размеров здания (дворца) как бы дает повод считать его аналогом «большого» космоса, а его хозяина (царя) – владыкой мироздания. Отсюда сакрализация дворца и его обитателей во многих традиционных культурах. Следующей ступенью такой сакрализации является храм (не обязательно в каноническом конфессио-

нальном значении), который и есть сама вселенная с живущим в ней божеством. Трехчастная структура (дом-дворец-храм) имея вектором своего развития предельную степень священного, по сути, уже закладывает условия для того, чтобы в традиционном жилище видеть «храмовость» как его неотъемлемое качество. Мы не ставим перед собой целью дать исчерпывающий обзор семиотики культовых сооружений, замахнуться на подобную задачу вряд ли кто вправе в масштабе относительно небольшого труда, тем более, что в науке предпринимались успешные попытки подобного рода, но справедливым образом коррелированные либо до группы однотипных сооружений (С. С. Ванеян), либо до ярко выраженной и очерченной логикой историко-культурного развития традиции (Ш. М. Шукуров). Однако для нас представляется интересным охарактеризовать те семиотические свойства архитектурного сооружения, которые, во-первых, наделяют его сакральными характеристиками независимо от собственно функционального назначения (храм), даже если при этом он остается домом (жилищем)³²²; а, во-вторых, те из этих свойств будут нам любопытны, которые лежат в границах актуализации архетипа. Посвятим настоящую главу *дому*, рассмотрим архетипические проявления институций культурного сознания в его пространстве.

«Дом Гесиода»: генезис жилищной архитектуры в древности

Как мы видели в предыдущих главах, источником многообразия в зодчестве, начальным образцом для генезиса и эволюции разнообразных функциональных типов в архитектуре послужил дом – не как объект узкого конструктивно-художественного и этнографически-краеведческого смысла, а как жилое пространство, наполняемое богатым семиотическим содержанием. Дом является первичным («домашним», непосредственно окружающим) репрезентантом пространства (*телесности*), а также важнейшим техническим и семиотическим контуром всякого тела – будь это тело физиологически понимаемым организмом, или предметом (вещью), принадлежащим системе иносказаний, содержащим определенную символику. Это обстоятельство подталкивает нас к изучению дома в его историко-архитектурном аспекте, порождает необходимость внимательнее отнестись к специфике человеческого обиталища и взглянуть на конструктивно-строительные и образно-эстетические характеристики дома

³²² В данном случае мы разделяем смысл высказывания Дж. Рёскина о том, что «греческие храмы и готические своды были лишь более прочным, более долговечным воспроизведением утилитарных деревянных сооружений» (*Рёскин Дж.* Лекции об искусстве / пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2008. С. 79–80).

более пристально, чем это, казалось бы, на первый взгляд, требовало наше исследование.

Жилище как объект окружающей нас природы старше и архитектуры, и самого человека, ибо встречается в мире животных с большой степенью вариаций. Мы уже упоминали, что борьба первобытного человека с диким зверем за жилище привела к возникновению пещерного дома и освоению его пространства, а через него и пространства вообще, т.е. тех его локусов, которые постижимы архаическим, традиционным и повседневным сознанием, и далеки от многомерности микро- и макромиров. В этом смысле первобытный, древний, средневековый и современный человек находятся в поле одного и того же опыта операционального подчинения пространства своим нуждам, и только в сравнительном аспекте мифопоэтического, донаучного и современного научного постижения мира имеют дело с разными, по сути, категориями. Пространство, подчиненное доместикации, в процессе осмысления стало подспорьем в понимании окружающей действительности, и именно дом превратился в метафору многочисленных «архитектурных» концепций картины мира (у разных народов и в разные эпохи): от трехэтажной стратиграфии космоса, до образа колеса-солнца (керексуры) и мандалы. С развитием мифопоэтических и донаучных рецептов Вселенной усложнялась и семиотика жилища (божества, человека, сверхъестественных существ). Эволюционный переход от мифопоэтических метафор к донаучной рефлексии, а от нее к научной теории и практике с их типологизацией, классификацией, специализацией, методологическим разделением гносеологических этапов, шел параллельно процессу усложнения понятия *дом* и появлению на этом фоне функциональной типологии в архитектуре со спецификой и узким назначением отдельных ее типов. Там, где общественная мысль (в различных ее «профессиональных» вариантах) прибегала к анализу явлений мироздания, «рассечению» его феноменов, их вскрытию и расчленению ради гносеологического комфорта, усложнялась и архитектура в своей классификации, типологии, понятийном аппарате, наборе правил, предписаний и характере конструкций. Это заставляет нас обратиться к тому, что составляет собственно материальную сторону зодчества. Рассмотрим архетипическое проявление институций культурного сознания с учетом конструктивно-технических, социально-культурных, экономических и географических факторов, влиявших на особенности жилищной архитектуры. Сделаем это на нескольких примерах древнего зодчества. Обращение к древнему зодчеству объясняется тем, что именно в эту эпоху складывается индивидуальный дом как объект хозяйственной деятельности, как центр существования микро-социумов (например, патриархальной семьи), как сооружение, многие конструктивные элементы которого, объемы и пространственно-композиционные решения отчасти сохранились до наших дней, обнаруживая удивительную устойчивость на

фоне технического и научного развития цивилизаций. Кроме того, дом как индивидуальное жилище, рассчитанное на интимный мир одной семьи, или социальный круг, включающий/объединяющий родичей, друзей, домочадцев, наполнен семиотическим содержанием, сохраняющим актуальность и в наше время. На протяжении тысячелетий (примерно с рубежа мезолита и неолита), являясь овеществленной проекцией семьи как ячейки общества, дом долгое время развивался как объект жилищной архитектуры индивидуального назначения, что порой объясняется доминированием сельских поселений и характером деревенской архитектуры по преимуществу индивидуальной. Индивидуальное частное жилище было настолько устойчиво как тип, что сохранило себя и в городской архитектуре вплоть до Нового времени (а то и позднее, если вспомнить современные «таунхаузы» предместий). Несколько особняком стоят исторические примеры коллективного проживания в одной постройке. Не будем указывать на доходные дома новоевропейской эпохи, как явления довольно поздние по своему времени, однако даже упоминание инсул древнего Рима требует некоторых пояснений. Инсулы являют интереснейший случай организации коллективного жилья, по всей видимости, первые в своем роде доходные дома античного мира. Их внешний вид обладал внушительностью человеческого муравейника, а древнеримские законы запрещали строительство инсул на высоту более тридцати метров, поскольку туда не добывала вода из пожарного гидранта. Последнее обстоятельство указывает на масштаб сооружений. Вместе с тем, в некоторых случаях архитектурно-пространственная организация инсул отличалась от того, что мы привыкли видеть, начиная с XVIII столетия в европейских странах в качестве многоэтажного квартирного дома. Инсулы в Помпеях представляли не высотные квартирные дома, а кварталы, застроенные индивидуальным одно- двухэтажным жильем (своего рода кондоминиум), принадлежащие одному владельцу и сдаваемые внаем. Таким образом, индивидуальный дом, как основной тип жилища, доминировал даже при существовании практики строительства сооружений для коллективного проживания большого количества чужих друг другу людей. Обратимся к некоторым примерам индивидуальной жилой постройки.

Архитектура античного мира сохранила для нас преимущественно памятники монументального зодчества, по которым мы судим о технических и художественных достоинствах строительного искусства древности. Храмы, театры, стадионы, портики, амфитеатры и термы дают тот эстетический материал, который формирует не только многочисленные стереотипы в отношении греческой и римской архитектуры, но и демонстрирует образцовые формы, на которые опирались в своих поисках «идеального» зодчества мастера Средневековья, Ренессанса, Классицизма и более поздних исторических эпох. Вместе с тем, несмотря на имею-

щиеся материальные свидетельства, дошедшие до наших дней, жилищное строительство представлено, не считая отдельных случаев, скудно – на уровне фундамента или нижней части стен. И если руины Помпей или археологический квартал в Эфесе дают возможность наблюдать античные жилые дома практически целиком, то камни Дугги, Приены, Волюбилиса или мозаичный пол римской виллы в немецком Ненниге на границе с Люксембургом, скорее намекают пытливному уму на устройство здания, предлагая путь реконструкции его внешнего облика.

В то время как древнеримское жилище еще открыто для исследования на основании свидетельств материальной культуры, жилищная архитектура Древней Греции остается изученной недостаточно, археологические сведения о ней являются неполными³²³, тем более в отношении домов сельских жителей. Одним из источников изучения и гипотетического восстановления облика таких сооружений, может послужить поэма Гесиода «Труды и дни»³²⁴. Попробуем, опираясь на этот памятник литературы VIII века до н. э.³²⁵, реконструировать хозяйство и усадьбу земледельца того времени. Подобного рода реконструкция заслуживает пристального внимания еще и потому, что неизбежно при восстановлении облика жилого дома сельской местности приходится учитывать не только социально-экономические условия архаического периода развития этой страны, но и природно-климатическую и географическую специфику региона, в нашем случае, горной Беотии. Не стоит забывать и о том, что в данном контексте в тесной связи выступают два таких вида человеческой деятельности, направленные на удовлетворение физических и культурных потребностей человека, как архитектура и костюм³²⁶ (строительство и одежда). Последний также нуждается в реконструкции. Взаимное функционирование этих двух видов искусства (тандем, казалось бы, принципиально разных вещей) обуславливало существование человека и как биологической единицы (особи и группы вида), и как высокоорганизованного культурного существа. Можно сказать, что архитектура и костюм являются внешними оболочками нашего тела, через посредство которых, в большинстве случаев, осуществляется контакт человека и окружающего его мира, часто дополняемый еще одной оболочкой – транспортом, его возможным внутренним пространством (тентом повозки, трюмом корабля). Наличие этих оболочек, их характер, историческая и этни-

³²³ *Всеобщая история архитектуры*: в 12 т. Т. 2. / под ред. В. Ф. Маркузона и Б. П. Михайлова. М.: Изд-во литературы по строительству, 1973. Т. 2. С. 24.

³²⁴ *Гесиод*. Указ. соч. С. 167–190.

³²⁵ *Ἡσίοδος. Ἔργα καὶ ἡμέρας*. [Электронный ресурс]. URL: <http://el.wikisource.org/wiki/> (дата обращения: 10.02.2011).

³²⁶ Использование этого термина в отношении древнегреческой одежды не совсем правомерно. См.: *Захаржевская Р. В.* История костюма: от античности до современности. М.: РИПОЛ классик, 2006. С. 40.

ческая специфика и определяют ту сферу, которую мы именуем культурой, во всяком случае, ее материальную часть.

«Труды и дни», приписываемые Гесиоду, часто датируют VIII веком до н. э. Содержание поэмы, при всей дискуссионности вопросов композиции отдельных стихов, сводится к развернутой программе ведения домашнего (в значении «владение», «крупное имущество») хозяйства. Собственно именно в этом литературном произведении мы встречаемся, пожалуй, впервые в таком качестве с экономической (от греческих слов «ойкос» – *дом*, и «номос» – *правило, закон*) рефлексией. Гесиод дает советы своему нерадивому брату Персу, который не только удачно отсудил у него часть отцовского наследства благодаря взяткам, но и растранижил свое имущество, приведя к краху собственный надел, теперь выпрашивая у Гесиода подаяние. Стоит отметить, что поэт, советуя брату правильно вести хозяйство, подразумевает крупное землевладение. Об этом свидетельствует упоминание «царей-дароядцев» (т.е. судей)³²⁷, вынесших за мзду решение в пользу Перса, что подразумевает крупную сумму взятки. Косвенные аллюзии на состоятельность домовладыки находим и в рассказах о секретах земледелия и мореходного дела. Предполагается, что один человек ведет и сельские работы, и морскую торговлю на собственном корабле, что вряд ли было по карману рядовому общиннику. Рачительный хозяин у Гесиода – это патриарх, владыка многих домочадцев, возвышающийся над детьми, родственниками, слугами и рабами. Уподобить его обыкновенному крестьянину все равно, что сравнить с простым пастухом библейского Авраама.

Учитывая особенности многочисленной патриархальной семьи, можно сразу же предположить значительные размеры жилища, а также его высоту. Высотные параметры, на первый взгляд, являются наиболее трудным и спорным показателем при осуществлении реконструкции здания, однако в поэме присутствует стих, который можно рассматривать как ключ к решению этой проблемы. Излагая особенности кораблевождения, поэт предлагает для просушки повесить корабельный руль (*pedalion*)³²⁸ над очагом. Несмотря на то, что выражение «руль корабельный повесишь над дымом»³²⁹ являлось фигурой иносказания, указывающей на конец кочевого образа жизни и начало оседлого существования

³²⁷ Гесиод. Указ. соч. С. 170.

³²⁸ Автор выражает признательность доценту СПбГУКИ В. П. Поршневу за помощь в работе над уточнением фонетики. В круглых скобках приведены слова древнегреческого языка, используемые Гесиодом, но в латинской транскрипции для удобства чтения. Сверка слов русского перевода с оригиналом осуществлялась по изданию: *Древнегреческо-русский словарь*: в 2 т. / сост. И. Х. Дворецкий. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. Т. 1: 1043 с., Т. 2: 1904 с.

³²⁹ Гесиод. Указ. соч. С. 184.

того или иного человека, содержание этой фразы говорит нам о распространенной в то время практики просушки этой важной детали корабля именно таким способом. Вплоть до Средневековья, руль корабля не крепился к штевню. Он представлял собой кормовое весло, более короткое, чем гребное, подвешивающееся с боку кормы, имевшее в длину 3 – 4 м (в зависимости от габаритов корабля). Его размеры и расположение над открытым источником пламени определяют высоту главного жилого покоя, который от пола и до коньковой балки мог достигать 6 – 7 м, а то и больших значений. Подвес осуществлялся вертикально, что обеспечивало равномерную просушку весла и препятствовало растрескиванию древесины. Руль-весло коптилось на дыму, так же как коптились некоторые виды продуктов, развешанных под стропилами в отсутствие прошивки потолка досками.

Такое высокое здание должно было иметь значительную площадь основания, а также достаточное для различных нужд количество помещений. Гесиод для обозначения дома использует слово «oikos» и только один раз «domos». Эти слова можно считать синонимами, включавшими такие значения как *здание, храм, имущество, состояние, крупная семья*, или *род* с различными по статусу домохозяевами. Для многочисленной фамилии требовалось и крупное жилище с общим залом, где располагался очаг, с комнатой хозяина, с мужской (андрон) и женской (гинекей) половинами, комнатами для престарелых родителей, детей, слуг, рабов, утвари, инвентаря, хранения особо ценных припасов. Центральное значение зала с очагом очевидно. Это была не только самая большая комната в доме, где все собирались для приема трапезы, но и особая, возможно, сакральная часть здания, вход в которую был строго регламентирован. Архетип волшебных свойств пламени, его космическое, небесное происхождение³³⁰ должны были определять особый пространственный статус главного помещения, его «стержневой» характер. Дым, поднимавшийся в отсутствие печи и дымохода через отверстие в крыше к небу, руль, мерно покачивающийся на коньковой балке над очагом, – все это образовывало своего рода мировую ось, пусть и в домашнем масштабе, увводя мысли собравшихся подле огня к просторам ойкумены. Здесь, глядя на руль, можно было рассказывать и слушать сказки, мифы и легенды, истории и морские приключения многочисленных греческих героев, а присутствие корабельной снасти только усиливало правдоподобие подвигов Геракла или злоключений Одиссея. Эта вертикаль не только раскрывала горизонт, словно проявляя, говоря словами Ж. Делёза и Ф. Гваттари, план имманенции, но и обращала ввысь через три уровня мироздания: хтонический, земной и небесный. Харон перевозил души умерших через Стикс. Земной кормчий направлял судно по изведанным и неизведанным маршрутам

³³⁰ Вспомним миф о похищении огня Прометеем.

Средиземноморья. Золотая ладья (чаша)³³¹ Гелиоса служила ему транспортным средством ночью. Главный зал с очагом, вероятно, таким образом, уподоблялся кораблю. Неслучайно поэтому, позднее, в VI – V веках до н. э., протяженный корпус древнегреческого храма, главная его часть, именовалась «наос» (корабль), унаследованная римлянами, а затем и христианами, в церквях которых внутренние галереи называются нефами, а в русской традиции либо наосами, либо попросту «кораблями». Уместно будет вспомнить и то, что специального помещения для культовых ритуалов в жилом здании не было, возможно, очаг и был средоточием религиозных помыслов в жилище. Вместе с тем, специфическая храмовая архитектура греков восходит к жилой части крупного ансамбля (царского дворца микенской эпохи), к мегарону, представляя собой в основе дом с двухскатной крышей, и по своему назначению отвечая важнейшей функции – служить домом для божества. Вероятно, обширное помещение с очагом ввиду проблемы его перекрытия имело стоечные элементы, столбы, стоящие в ряд, что усиливает для нас сходство этой части сооружения с храмовым пространством. Не стоит забывать и о том, что многие греческие храмы, как архаического, так и классического периодов, были невелики по размерам (храм в антах, простиль, амфипростиль). Об этом свидетельствуют, например, модель храма из Аргоса (VIII век до н. э.; Афины, Археологический музей), храм Ники Аптерос, сокровищница афинян в Дельфах и другие памятники.

Главная жилая постройка земледельца VIII столетия выкладывалась из кирпича-сырца или забутовывалась глиной с обязательным возведением деревянного каркаса³³². Поскольку греки не использовали строительный раствор, толщина стен была не менее 50 см, чтобы их инертная масса легче принимала вертикальные нагрузки от стропильной конструкции крыши, а та изрядным весом прижимала бы слои кирпичной кладки, усиленной каркасом. Археологические данные свидетельствуют о сырцово-каркасных жилых домах, возведенных на фундаменте из булыг, и в более позднюю эпоху. Пол утрамбовывали или обмазывали глиной, хотя в спальной части комнаты могли настилать доски. Последнее тем более было необходимо, что зимой от неглубокого подпола или прямо от земли могло тянуть холодом в суровых, по меркам жителей южных Балкан, зимних условиях. Керамическая черепица только-только появилась к VIII веку до н. э.³³³, и самым распространенным кровельным покрытием все еще оставалась солома, которую должна была прижимать к стропилам деревянная обрешетка, так как значительная площадь кровли имела избыточную парусность при сильном ветре, и солому могло попросту

³³¹ *Мифологический словарь*. С.145.

³³² *Полевой В. М.* Искусство Греции. Древний мир. М.: Искусство, 1970. С. 85.

³³³ *Всеобщая история архитектуры*: в 12 т. Т. 2. С.15.

едуть. Материал стен в сыром зимнем климате Беотии, описанном у Гесиода, требовал защиты: сырец, вероятно, прикрывали от влаги длинные (до 1 – 1,5 м) свесы, либо козырек на столбах вдоль всего дома. Опорой служили именно столбы: ордерной системы в условиях деревенского зодчества той эпохи не было, да и в монументальной архитектуре она только начинала складываться. Дверные проемы закрывались навесными дощатыми полотнами³³⁴, оконные – в зимнее время соломой или бычьим пузырем, в летнее оставались открытыми. Они давали скудный свет, вентилировали помещения, и во избежание сквозняков, возможно, находились выше человеческого роста или под самой крышей. Большую часть года жизнь усадьбы проходила вне интерьера, поскольку того требовали многочисленные хозяйственные работы: в доме лишь ночевали и принимали пищу в общем зале при свете очага и масляных лам. Бытовое использование масла подтверждает и Гесиод. Зимой он советует девушкам находиться «подле матери милой»³³⁵, натершись маслом (*lipelaio*) и готовясь ко сну во внутреннем покое, вероятно, в одной из комнат гинекея.

Помимо главного здания усадьбы в общую архитектурную композицию земельного комплекса входили и служебные сооружения. Поэт упоминает амбар, используя слово, обозначающее не зерновой склад (*sito-boleion*), а деревянный домик, хижину (*kalia*). В нашей реконструкции это почти равное дому каркасно-дощатое здание для размещения продовольственных припасов, в первую очередь зерна. Его крупные размеры обусловлены необходимостью хранить не только снятый урожай и корм для скотины, но и всякого рода продовольствие и различные припасы, которых должно было хватить надолго с учетом большого количества домочадцев, образовавших патриархальную семью в два – три десятка человек особенно в холодные годовые сезоны. Здесь же должно было быть достаточно места для хранения судовых снастей, в том числе и длинных гребных весел («корабля мореходного крылья»)³³⁶, которые можно было бы настелить на архитравы перекрытия под самой крышей.

Гесиод описывает зиму как суровое время, с промерзшей землей, сильным ветром, снегом (*nifa*) и морозом (*kríos*), что в более прохладном климате первого тысячелетия приводило к настоящим бедствиям в горных областях Греции. Декабрь называется лютым для скотины месяцем. Мы полагаем, что самые драгоценные животные земледельца – пахотные и тягловые быки, – должны были содержаться в отдельной постройке – в глинобитно-каркасном хлеву. Гесиод оценивает быков (*boas*), как настоящее сокровище, описывая взятие их в долг для работы, а также отказ ссудить ими «безлошадного» соседа. Ко всему прочему, бык рассматри-

³³⁴ См., например, в описании дворца царя Итаки: Гомер, «Одиссея»: песнь 23, строка 194.

³³⁵ Гесиод. Указ. соч. С. 182.

³³⁶ Там же. С. 184.

вался в те времена не только сквозь призму хозяйственной пользы, но и не без особого культового к нему отношения. Бык-кормилец не просто возделывал землю; он соединялся с ней в космическом коитусе, что в архаическом земледельческом сознании приводило к зачатию будущего урожая, роды которого у матери-земли, как заботливая повитуха, принимал жнец. Этот родоначальный характер быка хорошо отражен в древнегреческой мифологии: Зевс в его облики похищает Европу, а Посейдон, оплодотворяя Пасифаю, становится отцом Минотавра. Последний в греческом мифопоэтическом сознании есть отголосок древнейших минойских сакральных практик, посвященных быку. Культ быка распространен с эпохи неолита и в Малой Азии (о чем свидетельствуют букрании Чатал-Хююка), с эолийского побережья которой был родом отец Гесиода, позднее переселившийся в Беотию. Таким образом, бык, наделявшийся характеристиками особо почитаемого животного, должен был иметь собственный «дом», надежный и крепкий, как и у человека.

Овцы и козы – традиционный мелкий скот Балкан, – вероятно, содержался так же, как в более позднее время в Европе к северу от Альп: в загонах с высоким соломенным навесом, но без стен, так как шерсть животных спасала их от мороза. Соломенный навес (овчарня) не претерпел существенных изменений на протяжении тысячелетий. Исследователи утверждают, что его конструкция – двух или четырехскатная крыша на столбах, переплетенных в нижней части ивняком, как корзина – уже существовала в гальштадтский период (900 – 400 годы до н. э.)³³⁷. Овчарни такого типа строили на крестьянских дворах и в позднем Средневековье: одна из них показана на миниатюре «Февраль» братьев Лимбург³³⁸ в «Роскошном часослове герцога Беррийского». Подобное сооружение сохраняло актуальность до XX века – прекрасный образец выставлен в голландском музее под открытым небом в Арнеме. Если конструктивные принципы оставались неизменными в течение столетий, можно предположить, что согласно им возводились такого рода постройки и во времена Гесиода.

Еще один интересный объект хозяйственной деятельности, обуславливающий особенность сельской архитектуры – четырехколесная телега (*hataxa*)³³⁹, состоящая из «сотни частей»³⁴⁰. Дорогой и сложный в изготовлении предмет должен был бережно храниться в пору дождей и снегопадов. Для него, вероятно, возводился «каретный» сарай простейшей конструкции (каркас, обшитый досками), где мог стоять еще и плуг (*arotron*) – также сложно устроенный агрегат. Птице отводилась неболь-

³³⁷ *Всеобщая история архитектуры*: в 12 т. Т. 4. С. 47.

³³⁸ Возможно, автором является только Поль Лимбург.

³³⁹ Этим же словом Гесиод обозначает плуг, что указывает на колесную конструкцию, хотя использует и слово «*arotron*».

³⁴⁰ *Гесиод*. Указ. соч. С. 180.

шая каркасная клетушка с соломенной крышей, стоявшая перед птичьим загоном посреди усадьбы. Весь двор и его постройки окружала высокая (чуть выше человеческого роста) крепкая каменная стена. Ее Гесиод описывает в том месте своего повествования, где настоятельно рекомендует мужчинам справлять нужду, повернувшись к ограде лицом. Этот странный обычай усугублялся еще и тем, что мочиться «чтущий богов, рассудительный муж»³⁴¹ должен был сидя и ни в коем случае против Солнца. Отправление естественных потребностей лицом к стене, возможно, было продиктовано соображением стыдливости (или благопристойности), поскольку специального отхожего места в доме, скорее всего, не было. Положение на корточках сокращало расстояние от мочеиспускательного канала до земли, предотвращая сильное разбрызгивание мочи и попадание ее капель на голые ноги мужчины. Запрет освобождаться от естественных продуктов жизнедеятельности на виду у солнечного бога продиктован уважением к нему, но, не исключено, что таким образом не допускалось ответного действия со стороны божества, Фэба-Аполлона, который мог насыпать чуму (в «Илиаде» Гомера), распространяющуюся, в том числе, и посредством нечистот. Что касается женского населения усадьбы, об их гигиенических ритуалах Гесиод умалчивает; жизнь гинекея была для посторонних покрыта тайной. И все же, мы видим, насколько еще примитивным было устройство сантехнических коммуникаций, так хорошо развитых во дворцах Ближнего Востока и Крита, но являвшихся пока еще невозможной роскошью для рядовых граждан греческих полисов и тем более хоры³⁴².

Итак, в архитектурном отношении комплекс усадьбы состоятельного земледельца представлял собой значительный, в 1500 – 2000 кв. м участок, обнесенный стеной и застроенный по периметру различными сооружениями. В нашем случае, к двум перпендикулярным стенам примыкали жилой дом и амбар, с противоположной амбару стороны возводились хлев и овчарня. Рядом с овчарней – птичник, к четвертой стене участка примыкал сарай для телеги, имевший внешние ворота. Пространство двора, таким образом, оставалось свободным, как для повседневных занятий, так и для хозяйственных процессов. Несмотря на отличие усадьбы от классического и эллинистического жилого дома, некоторые элементы комплекса (открытое пространство двора, навес на столбах вдоль стены) станут прототипами для более развитых архитектурных форм античного жилища, таких как перистиль и ордерная колоннада, да и позднее сохра-

³⁴¹ Там же. С. 187.

³⁴² В классическую и эллинистическую эпохи, а также во времена поздней империи туалеты общественные и частные распространились в античном мире повсеместно. См., например, «Дом нимф» в городе Набэль (Тунис).

нятся в балканской и придунайской традиции, например, в румынском народном зодчестве³⁴³, в молдавском крестьянском доме с галереей³⁴⁴.

Однако какими бы продуманными ни были господский дом и прилегающие к нему постройки, они не могли обеспечить надлежащий уровень комфорта в зимний период. Античный мир рисует в нашем воображении жизнь полную тепла и света субтропического пояса Средиземноморья, где полностью отсутствуют ненастья северных широт. Действительно, жаркий климат Эгейского региона открывал широкие возможности для хозяйственной, и прежде всего, земледельческой практики человека. Вместе с тем, сильный зной, постоянная потребность в пресной воде, заставляли ценить прохладу и находить возможности ее генерации. Поэтому в жилой архитектуре так активно используется камень, глина, сырцовый кирпич, земляные полы. Однако зимой достоинства такого жилища подвергались сильной девальвации, особенно учитывая то, что греки дома не пользовались обувью³⁴⁵, что в этом случае обычно приводит к сильной потере тепла через подошвенную поверхность ступни³⁴⁶. Стоит помнить и о том, что период климатического оптимума с резким потеплением в пределах 5 °С, наступивший приблизительно в начале голоцена, то есть 15 тысяч – 11 тысяч лет назад, уже закончился³⁴⁷. Его завершение приходится на вторую половину II тыс. до н. э., совпадая с пробуждением европейских ледников и максимальным, за всю послеледниковую эпоху, их продвижением 3,5 тысячи лет назад, примерно, между 1400 и 1300 годами до н. э.³⁴⁸. Наступление альпийских ледников, согласно таблицам, приведенным в книге А. С. Мони́на и Ю. А. Шишкова, отмечено незадолго до VIII века до н. э. Окончание климатического оптимума завершилось похолоданием, которое и привело к современному климату³⁴⁹. Поскольку периоды между потеплениями более прохладны, можно утверждать, что в целом климат континентальной Греции в первом тысячелетии д.н.э. был более холодным, чем теперь. Приходится признать устойчивость отрицательных температур в декабре и январе, особенно в горных областях, где земля промерзала, а значения воздуха опускались ниже нуля по шкале Цельсия, возможно, на 3 – 4 градуса. Даже если тем-

³⁴³ *Всеобщая история архитектуры*: в 12 т. Т. 3 / под ред. Ю. С. Яралова. Л.-М.: Изд-во литературы по строительству, 1966. Т. 3. С. 495–500.

³⁴⁴ Там же. С. 496.

³⁴⁵ *Комиссаржевский Ф. Ф.* История костюма. Минск: Литература, 1998. С. 83.

³⁴⁶ *Губернский Ю. Д., Лицкевич В. К.* Жилище для человека. М.: Стройиздат, 1991. С. 135.

³⁴⁷ *Монин А. С., Шишков Ю. А.* История климата. Л.: Гидрометеиздат, 1979. С. 320.

³⁴⁸ Там же. С. 341.

³⁴⁹ Там же. С. 340.

пература окружающей атмосферы равна значениям в пределах +8 °С – +10 °С, что соответствует средним показателям января в современных Афинах³⁵⁰, большинством людей (в силу наших физиологических особенностей) она будет ощущаться болезненно; при +4 °С – +5 °С для раздетого человека наступает сильный дискомфорт, а 0 °С и -1 °С на улице или в помещении для неподготовленного и плохо одетого человека могут обернуться катастрофой. Таким образом, даже так называемая мягкая зима становилась тяжким испытанием для беотийцев и других жителей горных районов страны. В плохо отапливаемых мазанковых, кирпичных или каменных домах, пользуясь только теплом очага и жаровни, они старались наладить быт, сохраняя незначительное количество тепла различными средствами: вспомним совет Гесиода натираться на ночь оливковым маслом. Одним из способов согреться, наряду с укрытием в жилище, является использование одежды, как термоизоляционной оболочки нашего организма.

Произведения древнегреческого искусства, воспевающие красоту человеческого тела, и представляющие это тело нагим, даже там, где нагота отчасти прикрыта одеждой, не дают нам никаких сведений относительно зимнего костюма. Его изображения практически отсутствуют. Тонкие складки пеплосов, хитонов и хламид не допускают мысли о том, что они выполнены из толстой шерсти или войлока. Единственным, пожалуй, изображением аксессуаров на «экстремальные» случаи, являются редкие рисунки широкополых шляп («петас»), дорожных сапог и плащей из вальной ткани³⁵¹ в греческой вазописи³⁵². Древнегреческий костюм не знал раскройки³⁵³ и пуговиц, представляя по сути драпировки из прямоугольных отрезков ткани³⁵⁴, схваченные в нужных местах многочисленными пряжками и застежками³⁵⁵. Элементы костюма других народов – штаны, куртки, меховые одежды – греки с презрением отвергали, считая их признаком дикарей³⁵⁶. Это обстоятельство только усиливало непригодность древнегреческой одежды для холодного времени года. В контексте всего сказанного представляются интересными сделанные Гесиодом описания зимних одеяний селянина-земледельца. Среди рекомендаций поэта мы встретим указание на необходимость носить теплый мягкий плащ (hlēna),

³⁵⁰ См. таблицы №44 и №45: *Климаты Западной Европы* / под. ред. А. Н. Лебедева, А. Ю. Егоровой. Л.: Гидрометеиздат, 1983. С. 123, 126.

³⁵¹ Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. М.: АО «Академия Моды», 1993. Т. 1. С. 74.

³⁵² Наблюдение доцента СПбГУКИ, старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа А. Е. Петраковой.

³⁵³ Мерцалова М. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 74.

³⁵⁴ Там же. С. 72.

³⁵⁵ Комиссаржевский Ф. Ф. Указ. соч. С. 58.

³⁵⁶ Лурье С. Я. Указ. соч. С. 36.

верхнюю³⁵⁷ длинную рубаху (hiton) из грубой шерсти³⁵⁸ (архаический хитон) и о пользе закрытой обуви, выстланной внутри войлоком (pilos)³⁵⁹. И уже совсем «варварским» воспринимается совет изготовить плащ-накидку из козьих шкур³⁶⁰. Использование меховой одежды говорит о зимних температурах ниже нуля и снежном покрове в горной местности.

При всех вариациях, общая конструкция зимнего костюма древнего грека может быть реконструирована следующим образом. На голое тело надевалась длинная рубаха без рукавов (хитон). Как всякий хитон она представляла отрез материи, сложенный пополам так, чтобы одна половина прикрывала тело спереди, а другая – со спины. Вверху, на плечах, и с одного бока такая одежда скреплялась застежками или шнурами. Поверх этой нижней части одеяния набрасывалась точно такая, но изготовленная из грубой шерсти, которую опоясывали ремнем или веревкой. Для того, чтобы прикрыть плечи и руки, возможно, покрывались еще и плащом – гиматием, тем более, что позднее, в классическую эпоху, хитон и гиматий составляли полное одеяние грека³⁶¹. Последний накидывали так, как мы накидываем на плечи банное полотенце. Если его противоположными концами обматывали руки – получалось некое подобие рукавов, утеплявших плечевой пояс. Возможно, этой цели служил не гиматий, а фарос – своего рода шарф³⁶². В дополнение ко всему полагался плащ из шкур, скрывавший полностью спину, плечи, ноги, бока и державшийся на груди благодаря прочному шнуру³⁶³. На голове носили войлочную шляпу (pilos)³⁶⁴ или меховой колпак, чьи изображения встречаются на сосудах; а ноги обували в башмаки, описанные Гесиодом. Однако каким бы теплым ни казался зимний костюм беотийца, он, судя по описаниям в поэме, согревал недостаточно. Люди в это суровое время года подобны старцам, согбенным, «с головою, к земле обращенной»³⁶⁵, спешащим «в корчму, разогретую жарко»³⁶⁶.

Справедливо было бы задать закономерный вопрос: зачем Гесиод советует тепло одеваться зимой, к тому же, описывает устройство некоторых элементов костюма? Если подробный рассказ об особенностях зем-

³⁵⁷ *Комиссаржевский Ф. Ф.* Указ. соч. С. 61.

³⁵⁸ *Гесиод.* Указ. соч. С. 182.

³⁵⁹ Там же. С. 182.

³⁶⁰ Там же. С. 182.

³⁶¹ *Комиссаржевский Ф. Ф.* Указ. соч. С. 65.

³⁶² *Мерцалова М. Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 78.

³⁶³ Такой плащ с веревочной застежкой был известен уже шумерам, его изображение можно рассмотреть на штандарте из Ура (около XXVI века до н. э.; Лондон, Британский музей).

³⁶⁴ *Гесиод.* Указ. соч. С. 182.

³⁶⁵ Там же. С. 182.

³⁶⁶ Там же. С. 181.

леделия, домашнего хозяйства и мореплавания продиктован спецификой этих «профессий», тонкости которых могли быть неизвестны несведущему в них человеку, то знание о пользе теплой одежды в холодное время года присуще всем людям и приобретаются с опытом, начиная с первых лет жизни. Гесиод же дает совет своему брату, взрослому человеку, обремененному семьей и выдавшему не первую зиму.

Ответить на этот вопрос можно следующим образом. Вероятно, поэт дает совет касательно устройства и изготовления зимнего костюма потому, что его на самом деле не было, во всяком случае, в строгом смысле этого слова. Действительно, ведь мы почти не находим его изображений в искусстве. К тому же, какими бы неприятными не казались зимние месяцы, их было всего два. Ноябрь только еще приносил первые осенние холода, а в феврале уже наступала весна. На «Пелике с ласточкой» (конец VI – начало V века до н. э.; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) мужчина и юноша встречают птицу обнаженными по пояс, в тонких спадающих на бедра хламидах. По причине кратковременности зимы, это время года в сознании древнего грека воспринималось как аномалия, непродолжительный сбой в череде жарких месяцев весны, лета и ранней осени. Следовательно, о специальном сезонном костюме просто не задумывались, надеясь перебиться восемь недель, кутаясь в несколько полотняных или шерстяных плащей и проводя в основном время дома, ближе к очагу: как особую добродетель Гесиод рассматривает способность занять себя домашними делами в эти недели³⁶⁷. Для жителей равнин, с более мягкой, чем в горных районах, зимой теплой одежды и вовсе не существовало. Беотия была значительно менее развитой областью, чем Аттика или Лаконика³⁶⁸, поэтому «варварские» наряды в этой сельской стране еще могли с некоторой долей терпимости прижиться у местного населения, но только не у лакедемонян или афинян. Возможно и то, что единообразной и традиционной зимней одежды не было и у самих беотийцев, и каждый сам решал, как ему пережить холода, кутаясь в то, что попадало под руку. Иными словами, у Гесиода было неограниченное поле для изо-

³⁶⁷ Там же. С. 181.

³⁶⁸ В художественном отношении Беотия и город Фивы тоже не занимали передовых позиций в древнегреческом искусстве. Отсюда отсутствие изображений, делающих зримым зимний костюм, а художники других полисов, соответственно, не придавали значения такой безделице, как зимнее платье чужестранцев – жителей другого города-государства. Вместе с тем, нельзя полностью отрицать интереса к экзотическому платью иностранцев. На сосуде греческой работы из кургана Куль-Оба (С.-Петербург, Государственный Эрмитаж) хорошо видны выполненные в невысоком рельефе скифы в длинных штанах, толстых куртках, закрытых башмаках и высоких колпаках. Скорее всего, собственная зимняя одежда оказалась столь маргинальной для греческой «моды», что в изображениях она игнорировалась.

бретательства, и, возможно, его советы – суть описания его собственных, как сказали бы сейчас, разработок зимнего платья. Может быть даже рационализаторство сельского поэта являлось следствием семейных традиций. Этим объясняются советы в адрес родному брату. Их можно было бы интерпретировать как скрытый смысл, слова между строк: «Эй, Перс! Одевайся тепло, помнишь, как учил нас *наш* отец». В этом сквозит даже какая-то ностальгия по ушедшему семейному миру, по тому времени, когда Гесиод и Перс были частями одной большой семьи, любовь которой разрушил неразумный брат, отсудив у другого часть наследства своими коррупционными махинациями. Отец этих двух братьев был выходцем из малоазийской Кимы, где жители имели контакты с различными этносами континентальной части полуострова, высокогорный климат которого учил правильно одеваться. Не исключено, что некоторые элементы зимнего костюма проистекают оттуда, а их устройство и изготовление использовались отцом Гесиода уже после того, как он переселился в Беотию.

Несмотря на изобретательный характер Гесиода и его вклад в развитие костюма, не стоит ему приписывать слишком многое. Рациональное отношение к одежде не являлось, в данном случае, результатом научной рефлексии, долгих теоретических размышлений и специально поставленных экспериментов, что будет иметь место в греческой донаучной практике времен Архимеда или в эпоху Герона Александрийского. Удачное решение задач по созданию зимнего платья обязано здравому смыслу, интуиции, житейскому опыту и той «мужицкой психологии», которую приписывают поэту-земледельцу. Более того, некоторые формы теплой одежды, по всей видимости, являются архетипическими, и на определенном этапе исторического развития присущи многим народам, во всяком случае, Старого Света. Вопрос можно поставить и иначе, эти формы сезонного костюма являются всеобщими для обитателей соответствующего климатического пояса в силу изначального базового, присущего человеческой психике априорно, знания в качестве архетипических моделей, или являлись результатом заимствований и культурного обмена. Последнее, например, могло быть плодом взаимных контактов эолийских и ионических греков и жителей материковой части Малой Азии, тем более что в сфере изготовления легких одеяний такие заимствования ионийцами азиатских традиций специалисты в области истории костюма отмечают³⁶⁹.

Каким бы удобным ни казался Гесиоду зимний костюм, он не являлся совершенным, гармонично приспособленным к низким температурам природного окружения, как, например, костюмы народов Крайнего Севера.

³⁶⁹ Мерцалова М. Н. Указ. соч. С. 72–74.

ра, сохранившие свои основные черты со времен палеолита³⁷⁰. Тонкая (пусть и шерстяная) ткань, отсутствие подкладки, пришитых рукавов, чулок, брюк, перчаток³⁷¹ и настоящих теплых шарфов, необходимость подвязывать разные элементы и скреплять их фибулами, сам принцип драпировки, делали зимнюю одежду беотийцев несовершенной. Это несовершенство объясняется тем, что природные условия, потребовавшие специального сезонного костюма, проявились в историческом масштабе сравнительно недавно, за 200 – 300 лет до времени Гесиода, в конце II тыс. до н. э., когда завершился климатический оптимум и начался холодный период, длившийся до VIII века н. э. За два – три столетия, ввиду медлительной динамики технического прогресса и застылых эвристических способностей архаического сознания, греки попросту не успели «изобрести» зимнюю одежду. Подобная ситуация в Европейском регионе повторится еще раз, когда между VIII – XIII столетиями, начиная с эпохи викингов и до наступления «малого ледникового периода» XIII – XIX веков³⁷² новый климатический оптимум³⁷³ принесет более легкие «стандарты» костюма, каковой сохранится к более суровому XV столетию³⁷⁴. Вспомним еще раз миниатюру «Февраль» братьев Лимбург (около 1410-1450). Крестьянин рубит дрова в заснеженном зимнем лесу, облаченный в легкую распахнутую настежь тунику, из-под нее виднеется короткое нижнее белье, брэ, а брюки-чулки (шоссы) скатаны до колен, обнажая бедра; у него нет ни рукавиц, ни шапки. Другой селянин зябко закутался в плащ с головой. Замерзшие подростки греются у домашнего очага. Из одежды на них тонкие котты, нижние рубахи и спущенные чулки; и мальчик, и девочка, подняв подол, обнажают свои гениталии подле огня, демонстрируя отсутствие теплого белья или хоть какой-то его замены. Этим приемом художник не просто передает холод зимнего времени, но заставляет зрителя его почувствовать³⁷⁵.

Итогом нашего исследования, результатом теоретических рассуждений, мы предлагаем считать графические реконструкции усадьбы, выполненные автором в компьютерной программе для проектирования жи-

³⁷⁰ Семенов В. А. Первобытное искусство. С. 35.

³⁷¹ Перчатки были известны древним египтянам: см. погребальный инвентарь гробницы Тутанхамона.

³⁷² Монин А. С., Шишков Ю. А. Указ. соч. С. 355.

³⁷³ Винодельческими регионами становятся южные берега Балтики и Англия, зерновые культуры начинают выращивать в Исландии, и только в XIV веке этим видам сельскохозяйственной деятельности наступит конец. См.: Монин А. С., Шишков Ю. А. Указ. соч. С. 362, 363.

³⁷⁴ Слепцов А. М. Разработка методов анализа и обобщения палеоклиматических данных (история климата восточной Европы в последние два тысячелетия): автореф. дисс. ... канд. тех. наук. М.: Моск. энергетич. ин-т, 2002. С. 9, 20.

³⁷⁵ Наблюдение доцента СПбГАИЖСА А. В. Степанова.

лых зданий (ArCon Home-2), и зимнего костюма, рисованного в традиционной технике (бумага, графитный карандаш, тушь, перо). Реконструируя жилую архитектуру и одежду сельского жителя VIII столетия до н. э., невольно приходишь к мысли, насколько далеки были *труды и дни* древнего грека той эпохи от идеального «золотого века», с тоской по ушедшим временам воспеваемого самим Гесиодом. Постоянные трудовые заботы, долгие бытовые хлопоты, тяжелые сельскохозяйственные работы, опасные морские путешествия, несвобода от голода и холода, - все это заставляло надеяться на милость судьбы и богов в борьбе с их изменчивостью и капризами. И на пути этой борьбы самую весомую помощь человеку оказывали три его оболочки – костюм, архитектура и транспорт – описаниям которых такое пристальное внимание в своей поэме уделяет Гесиод.

Сельский индивидуальный дом как центр патриархального владения послужил прототипом и для городских построек, что проявляется в усадебном характере последних. И древнегреческий, и древнеримский жилой дом от классического периода и до позднего эллинизма сохраняли характер замкнутой постройки, несмотря на расположение в городских кварталах, напоминая усадьбы земледельцев, окружая внутренний двор с прилегающими к нему помещениями или самостоятельными строениями для проживания и хозяйственных нужд. Чем богаче был владелец такого дома, тем очевиднее была связь с сельским прототипом. И в Греции, и в Риме, ввиду этого получает распространение перистильный двор в композиционном центре всего жилого комплекса³⁷⁶, превращая его в подобие загородной резиденции, но внутри городских стен, несмотря на то, что в римской традиции внутренними открытыми объемами были не дворы, а атриумы (помещения с комплювием в перекрытиях над имплювием). В римской архитектуре такая городская усадьба, сохраняющая генетические связи со своим прототипом, «Домом Гесиода», приобретает название «*villa urbana*» (городская вилла). Рассмотрим хотя бы два примера подобного жилищного зодчества.

На территории римской провинции, именуемой Проконсульская Африка, в III и IV веках н. э. достиг своего расцвета Неаполис, погребенный ныне под тунисским городком Набэль. Археологические изыскания, начатые в 1965 году, выявили небольшой район древнего города, который уже в наши дни превращен в охраняемое музейное пространство под открытым небом. Музеефицированные археологические раскопки предлагают посетителям окунуться в мир руинированных древностей. Знакомство с осколками античной архитектуры в современном Тунисе пред-

³⁷⁶ Прекрасный пример такого дома мы найдем на Мальте в Рабате. Дом был обнаружен в 1881 году и тщательно исследован во время раскопок 1920 года. Его перистиль реконструирован. См.: *Bonanno A., Cilia D. Malta. Phoenician, Punic and Roman*. Firenze: Midsea Books Ltd, 2005. P. 308–310, 314.

ставляется и легким, и сложным одновременно. Легким, потому, что, как и во многих североафриканских странах, здесь прекрасно сохранились не просто отдельные сооружения периода римского владычества, но и целые города – Дугга, Сбейтла, Керкуан, Утика, Карфаген – порой даже лучше, чем в самой Италии. Сложным, потому что восстановить облик того или иного сооружения посетителю музея под открытым небом бывает тяжело. Некоторые из городов хорошо сохранили общую композиционную схему, мостовые, нижние ряды каменной кладки и отдельные здания, как в Дугге и Утике. Другие – величественные, но единичные памятники римской архитектуры, как, например, амфитеатр в Фисдрусе. Набэль занимает среди этих свидетельств античности скромное место, более славясь своими замечательными пляжами и старинной традицией производства расписной керамики. Однако и в этом, облюбованном туристами-отдыхающими местечке, можно провести много времени и в маленьком археологическом музее, и на территории раскопок.

Здесь обнаружено две постройки IV века н. э. – рыбная фабрика с ваннами для обработки рыбы и с восстановленным навесом, покрытым черепицей над ними, а также «Дом нимф» – большое жилое здание, занимающее почти 1500 кв. м площади целого квартала, выходящее фасадами на три улицы, две из которых параллельны друг другу. Мы предлагаем не только описание жилого римского дома, но и реконструкцию внешнего облика здания, известного по надписи, сохранившейся в бассейне и сообщающей его название. Используя фотографии и план, с помощью компьютерной программы для проектирования попытаемся представить «Дом нимф» таким, каким он мог быть более полутора тысяч лет назад.

Большие размеры здания говорят о богатстве владельца, который не только задумал сооружение сложное в конструктивном отношении, с многочисленными помещениями и широким внутренним двором, но и украсил дом значительным количеством прекрасных галечных мозаик. Полы покрывали изображения орнаментального характера, а на стенах находились многофигурные композиции на мифологическую тематику. Геометрические мотивы и сейчас украшают полы комнат и центрального двора, а сцены с богами и героями перенесены в экспозицию археологического музея в Набэле.

«Дом нимф» представлял собой тип североафриканского жилого здания³⁷⁷, в котором одновременно были совмещены и греческая схема (внутренний двор с колоннадой по периметру – перистиль), и римская (атриум, устроенный в жилой части комплекса помещений). Вместе с

³⁷⁷ Сидорова Н. А., Чубова А. П. Искусство Римской Африки. М.: Искусство, 1979. С. 47.

тем, эту постройку можно отнести и к типу т.н. городских вилл (*villa urbana*)³⁷⁸ – значительных по размерам и с садом внутри³⁷⁹.

Все помещения «Дома нимф» сгруппированы вокруг перистильного двора, в который попадали с улицы через вестибюль и коридор. Сам дом и его внутренний двор в плане имеют форму неправильной трапеции, что должно было вызвать сложности с расстановкой колонн по периметру перистилия, т.к. расстояния между ними носили в античной архитектуре регулярный характер. Даже изменения этих расстояний должны были проектироваться продуманно и ритмично, как, например, на фасадах Парфенона, где между крайними колоннами расстояние меньше, чем между стоящими возле средней части. В середине перистилия располагался садик с бассейном, и сейчас хорошо сохранившимся. Сад или цветник в африканских домах не являлся редкостью, но поскольку существует мнение, что в «Доме нимф» находилась философская школа³⁸⁰, этот сад мог иметь не только архитектурное, но и символическое значение, отсылая посетителя дома мысленно к «Садам» Эпикура.

Прямо напротив входа, на северо-западной стороне двора, размещалось большое помещение в несколько десятков кв. метров – триклиний – зал, служивший столовой. Справа и слева от него, соответственно с запада и севера, возведены два атриума – комнаты с отверстием (компливием) в стропильных конструкциях крыши, через которые дождевая вода попадала в неглубокий бассейн (имплювий). Балки перекрытия поддерживали колонны, образуя опоры по периметру отверстия. Сказать точно, сколько находилось колонн в атриумах, сложно – сохранилась лишь одна база от колонны в западном атриуме. Но по аналогии с атриумом в доме с названием «*Omnia tibi Felicia*» города Дугги, можно предположить, что их было шесть. Жилые комнаты группировались вокруг атриумов, а также, возможно, занимали все северо-восточное крыло дома. В юго-западном крыле находилась кухня, что подсказывают остатки каменного сточного желоба, хозяйственные помещения и помещения для прислуги. Многие римские дома имели лавки, несмотря на то, что в городах специально строили магазины с торговыми местами как в Лептис

³⁷⁸ *Словарь античности* / сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне, пер. с нем. М.: Прогресс, 1989. С. 190.

³⁷⁹ Дома такого типа, с большим внутренним перистильным двором, были широко распространены в греко-римском мире. См., например, т.н. *дом № 33* в Приене. *Rumscheid F., Koenigs W.* Priene. A guide to the «Pompeii of Asia Minor». Istanbul: Ege Yayinlari, 1998. P. 140–147. Возможно, распространение перистилия имело место далеко на Востоке. Этот тип двора был обнаружен во дворце города Ашур (парфянского времени). См.: *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток / пер. с фр. Н. П. Алампиевой. М.: Искусство, 1985. С. 106.

³⁸⁰ *Aounallah S.* Les vestiges de l'antique Neapolis // Nabeul.net: [сайт]. URL: www.nabeul.net/neapolis_site/ (дата обращения: 14.11.2006).

Магна в Ливии³⁸¹. Двери лавок выходили прямо на улицу. Возможно, такая лавочка размещалась и в западном углу нашего здания.

Еще один вопрос, который встал перед нами в процессе реконструкции, это наличие второго этажа. Известно, что римские жилые дома могли, в некоторых случаях, иметь 2 – 3 этажа, хотя преимущественно – это были дома для городской бедноты. Однако известные сооружения римской империи допускают практику двухэтажного строительства и среди богачей³⁸². Мы предположили, что над триклинием мог располагаться второй ярус с портиком, обращенным на юго-восток и двускатной крышей с фронтонами по сторонам. Ориентированный на юго-восток портик повторял схему храмового строительства, согласно которой главные фасады римских храмов смотрели на юг, восток или юго-восток, что было удобно, учитывая продолжительность светового дня и положение солнца над соответствующими участками горизонта. Вместе с тем, открытый на юго-восток портик давал возможность хозяину дома не только следить за тем, что происходит во внутреннем дворе и смотреть за входом в дом, но и наблюдать прибрежный пейзаж, отдыхая в потоках освежающего морского ветерка. На втором этаже, таким образом, мог находиться таблинний – зал для деловых встреч и, своего рода, кабинет хозяина.

Важной для нас задачей являлось определение высоты первого этажа. Поскольку «Дом нимф» сохранился только на уровне первых нескольких рядов кладки, определить истинную высоту здания сейчас сложно. Можно исходить из того правила, что в принципе, жилые здания были просторны, а высота потолочной балки значительна. Это объясняется тем, что изначально, в частности, в атриумах римских домов располагался очаг, там, где позднее появится импловий, а дым от него выходил через комплювий – отверстие в перекрытиях. Само слово «атриум» восходит к выражению «почерневшее от копоти». Учитывая проблему задымленности кубатуры помещения, нужно допустить высоту первого этажа в четыре, а то и пять метров. Позднее, когда место очага занял бассейн, традидия, по всей видимости, сохранила высокие потолки в римских домах.

Существует и другой путь реконструкции высоты всего здания, исходящий из высоты несущих элементов постройки – колонн. Колонны различных ордеров, известных античному миру, имели особые пропорции. Так, «мужественные» колонны дорического и тосканского ордера более приземисты, «коренасты», чем утонченные коринфские и композитные колонны. Диаметр основания тосканской колонны меньше количество раз можно отложить в высоте самой колонны, чем диаметр основания колонны коринфского ордера. Соотношения диаметра и высоты

³⁸¹ Сидорова Н. А., Чубова А. П. Указ. соч. С.77.

³⁸² Например, дом «Casa a Graticcio» в Геркулануме или «Loreius Tibertinus» в Помпеях. Об этом см.: Stierlin H. The Roman Empire. From the Etruscans to the Decline of the Roman Empire. Koln: Taschen, 2004. P. 106, 110.

колонны каноничны в архитектуре и редко нарушались. Таким образом, имея в распоряжении данные о диаметре колонны, мы можем допустить точное значение ее высоты, а на основании этого и высоты первого этажа. Нам показалась приемлемой для первого этажа «Дома нимф» высота от пола до потолка в 4,5 м, а в отношении всего здания – 12 м. Мы допускаем также, что колонны в «Доме нимф» принадлежали тосканскому ордеру.

Говоря об ордерной системе, необходимо объяснить высокий антаблемент из несомых балок, лежащих на колоннаде перистиля. Он может показаться большим, но соотношение высоты антаблемента к высоте самой колонны у греков и римлян встречается и как 1:4 и как 1:5. Мы остановились на значении 1:4,44, поскольку балки антаблемента служили еще и ветровой доской для самих стропильных конструкций крыши, защищая их от ветра и дождя. Это кажется существенным, т.к. климат Туниса зимой является жестким для африканского региона – пронизывающие ветры, постоянные холодные дожди и даже мокрый снег. Широкие ветровые доски способны защитить от влаги и сырости не только конструкции крыши, но и пространство под колоннадой перистиля, а также внутренние помещения с широкими проходами и дверными проемами.

Стоит отметить высокую степень комфорта и гигиенических требований, которые удалось соблюсти строителям «Дома нимф». Мы уже упоминали о водосточном желобе в юго-западной части здания, через который бытовые отходы из кухни выводились в канализационный коллектор, спрятанный под мостовой юго-восточной улицы. В восточной комнате дома сохранилась латрина (отхожее место) с высокими подлокотниками. Нечистоты из нее через небольшой сток попадали в канализацию под мостовой, а в том месте улицы, где проходил коллектор, и сейчас видны каменные плиты, открывавшиеся для прочистки стока.

Таким образом, можно заключить, что «Дом нимф» являлся значительным по своей архитектуре и живописному убранству примером римского городского дома. Он ни в чем не уступал знаменитым «Дому с колоннами» и «Дому с мозаикой» в Волубилисе в Марокко, или жилым зданиям в Помпеях, Геркулануме и Стабиях.

Еще одним интересным памятником древнеримского жилищного зодчества, достойным рассмотрения в качестве примера того, насколько распространенным являлся тип усадебной городской постройки с внутренним двором, свидетельствующий о связях с архитектурой сельской хоры, является уже упомянутый «*Omnia tibi Felicia*» – римский жилой дом в Дугге. Древнеримский город провинции Африка – Дугга (Тугга) – ныне находящийся на территории государства Тунис, зарегистрирован

как объект №794 всемирного наследия Юнеско³⁸³. Этот памятник античной архитектуры, хорошо сохранившийся пример римского градостроительного искусства, изобилует интересными произведениями зодчества: Капитолийский храм, арка Александра Севера, театр, термы. Особняком стоит пунический мавзолей, как наследие уже иной средиземноморской цивилизации. Среди построек, дошедших до наших дней и составляющих не только городскую среду, но и музейное пространство стоит назвать жилые дома Дугги. Самый известный среди них – «Дом Одиссея», названный так по прекрасной мозаике (Тунис; музей Ле Бардо) со сценой, в которой герой гомеровского эпоса представлен привязанным к мачте. На другой стороне улицы, полукругом охватывающей центральную часть города, почти напротив, находится «*Omnia tibi Felicia*»³⁸⁴. Об этом доме и пойдет речь, а его реконструкцию, выполненную с помощью компьютерной программы для архитектурного проектирования, мы предлагаем вниманию читателя.

«*Omnia tibi Felicia*» – типовой жилой частный дом, вариации которого возводили во многих городах империи. Постройка занимает площадь около 200 квадратных метров, что свидетельствует о скромности жилища и принадлежности хозяев к средней прослойке городских торговцев или ремесленничества – во II – III веках н. э. Дугга переживает экономическое процветание³⁸⁵. По площади, количеству комнат, характеру конструкций, этажности дом «*Omnia tibi Felicia*» уступает знаменитым домам Рима, Помпей или уже упомянутому «Дому нимф». Однако он интересен именно тем, что дает представление о жилище небогатого жителя Римской империи, то есть о жилище «среднего класса» огромной державы.

На севере Африки получили распространения дома греческой схемы³⁸⁶ с внутренним двориком – перистилем – с колоннадой по периметру, либо дома комбинированного типа с перистилем и атриумом. Однако дом «*Omnia tibi Felicia*» восходит именно к римской модели – его ядром является атриум: большой зал с неглубоким, в 40 см, импловием (бассейном) посередине и комплювием (отверстием в крыше) над ним. Выбор такой композиции удобен в северной Африке, учитывая дождливый зимний сезон с температурами от +10 °С. Перекрытия комплювия несли шесть колонн, вероятно, тосканского ордера. Высота помещений, возможно, достигала 5 м. Мы остановились на значении в 4,5 м, исходя из расчета пропорций колонн атриума по сохранившимся базам. С севера к

³⁸³ Dougga (Thugga) // UNESCO. World Heritage List (Официальный список объектов всемирного наследия Юнеско): [сайт]. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/794> (дата обращения: 7.08.2008).

³⁸⁴ Названный так по словам приветствия, выложенным мозаикой в вестибюле дома. См.: *Khanoussi M. Dougga. Tunisia: Delta Impression*, 2002. P. 46.

³⁸⁵ *Сидорова Н. А., Чубова А. П.* Указ. соч. С. 91.

³⁸⁶ Там же. С. 47.

атриуму примыкает таблиний, по сторонам от которого находятся две алы – боковые комнаты. Причем, восточная ала отделена от таблиния узким коридором, выходящим в атриум через высокий проем без косяков, порога и притолочной балки. Между западной алой и таблинием находятся два тамбура, соединяющие атриум с маленькой комнатой в северо-западном углу дома, вероятно, лавкой. С западной стороны атриума расположена комната в 14 кв. м и несколько меньший по площади вестибюль, в южной стене которого когда-то находилась парадная дверь на улицу. С восточной стороны атриума есть большая вытянутая комната с тремя дверными проемами различной ширины в одной и той же стене. Фундаментов внутренних стен, которыми она была бы разделена на три малых помещения с тремя дверными проемами в атриум, в этой комнате не обнаружено. Это обстоятельство наводит на мысль о том, что количество помещений восточной части дома могло варьироваться, и при необходимости большая восточная комната разделялась на три маленьких временными деревянными перегородками. Таким образом, атриум окружен помещениями только с трех сторон, в то время как часто и атриум, и перистиль были обнесены комнатами по всему периметру. В доме «*Omnia tibi Felicia*» атриум с четвертой, южной стороны замыкает глухая стена, отделяющая всю постройку от улицы. Вряд ли в стене были окна – шум улицы нарушал бы спокойствие жильцов. Оконные проемы в здании, вероятно, отсутствовали, так как окно не являлось общим местом в архитектуре Древнего мира в отличие от наших дней. Освещению помещений способствовал комплювий атриума и широкие двери комнат. Может именно для инсоляции нужны три дверных проема, устроенные в стене большой восточной комнаты. Несомненно, что комнату квадратную в плане, или близкую квадрату, легче осветить одним проемом, в то время как вытянутый прямоугольник восточной залы требовал большего. Освещение посредством дверного проема объясняется тем, что таковой проем по площади больше оконного, следовательно, может пропустить в помещение большее количество света.

Мы полагаем, что здание было одноэтажным³⁸⁷. В пользу этого предположения говорит не столько толщина стен, хотя 50-ти сантиметровые стены первого этажа могли бы выдержать вертикальную нагрузку второго яруса, сколько небольшая площадь комплювия – около 8 кв. м. Этого явно недостаточно, чтобы при общей высоте атриума (если бы он был окружен двухэтажными помещениями, она бы достигала 9 м) можно было бы обеспечить необходимое количество света в нижних комнатах. Сложный план постройки (неправильный прямоугольник) привел к

³⁸⁷ В то время как дома состоятельных граждан империи могли иметь и два этажа, например, уже названные «*Casa a Gratticcio*» и «*Loreius Tibertinus*» в Помпеях. См.: *Stierlin H. Op. cit.* P. 106, 110.

асимметричной конфигурации крыши с разными углами ската кровли (от 38 градусов до 12 градусов на различных участках стропильной конструкции). Это, в свою очередь, затруднило бы возведение второго этажа даже над каким-нибудь одним помещением первого яруса, например, только над таблинием, как в «Доме нимф». Построенный с использованием местного известняка, «*Omnia tibi Felicia*» мог быть обмазан известковой штукатуркой³⁸⁸ с орнаментальными росписями в интерьере. Как и в большинстве сооружений античного мира крышу здания здесь покрывала глиняная черепица.

Несмотря на урбанистический и чисто функциональный характер сооружения, где все подчинено комфорту в понимании поздней античности с учетом сезонно-климатических особенностей региона, дом «*Omnia tibi Felicia*» структурно связан с сакральными и космологическими воззрениями древних людей. Центром дома является атриум – первоначально в архитектуре римлян это комната для очага с дымоходным отверстием в потолке. Очаг – сакральный центр мира, транскрибированный в пространство фамильного дома. Вокруг очага, как вокруг космической оси размещаются комнаты, предназначенные для представителей различных гендерных и социальных отсеков древнего общества: отца, матери, детей, свободных домочадцев и рабов. Дом, таким образом, отражал социальную стратификацию как бы экстраполированную на космологическую картину мира. Любопытно, что дом «*Omnia tibi Felicia*» почти точно сориентирован по сторонам света – таблинимум (кабинет хозяина, отца) открыт широкой дверью на юг, как многие храмы античности. Со временем атриум превращается в залу с бассейном для сбора дождевой воды, которая попадала в него через комплювий. Вода, как первоэлемент и одна из стихий, сменяет собой огонь; сакральный характер жилища уступает место функции.

Перечисленные и проанализированные примеры, пусть и немногочисленные, позволяют сделать вывод относительно того, что жилой дом античности, как правило, за исключением некоторых специфических случаев, отражал в своих архитектурных особенностях устройство как социального, так и физического космоса. Устойчивость модели (индивидуальный жилой дом патриархальной семьи) объясняется фундаментальными особенностями самой семьи как институции культурного сознания. На уровне архетипа, дом представлял общественную связь между членами социума («ойкоса»), целиком зависящими от патриарха, домовладыки, хозяина, а в римскую эпоху и от его законной жены. Последнее обстоятельство обнажается в этимологии слова *domina* – хозяйка дома по праву брака с хозяином дома, – что делает явной связь между человеком, вла-

³⁸⁸ О высоком уровне технологий строительных смесей римлян см.: *Забалуева Т. П.* Указ. соч. С. 165–166.

деющим домом (и домочадцами), и самой постройкой, *domus*. Эта связь была порождена зарождением семьи и тех отношений, которые выстраивались в семье по принципу иерархии. В эпоху становления раннеклассового государства и его постепенного расцвета, иерархия семейных уз была экстраполирована на государственное устройство, где правящий субъект приобретал функции отца для всего социума. Как следствие, онтос дома, как индивидуальной постройки для существования патриархальной семьи, нашел свое отражение в архитектурном устройстве и социальной организации дворца – дома для отца государства. Рассмотрим на некоторых примерах семиотику такого сооружения.

От дома к дворцу и храму: сакрализация и фортификация жилища: семиотический аспект

Дворцовая архитектура – неотъемлемый феномен художественной культуры и строительной техники Древнего мира. Как и большинство объектов, порожденных цивилизацией, дворец имел не только явные значения, связанные с представлениями о комфорте, защищенности и красоте царского жилища, но и более скрытые семиотические коды, подспудно выраженные в мифологии древних народов. Одним из наиболее ярких сюжетов, в котором упоминается особое дворцовое пространство, является сказание о Минотавре и лабиринте-дворце царя Миноса. Опираясь на греческий миф, попробуем вскрыть семиотику дворцовой архитектуры.

Легенда о Минотавре – это история о «там» и «здесь». Два мира противопоставлены по принципу бинарной оппозиции как близкое и далекое, свое и чужое. Греческий и «догреческий» миры сталкиваются, сохраняя диффузию на уровне воспоминаний о предшественнике, оставившем свои атавизмы на теле более молодой цивилизации. Афины и Тезей – город и царь (будущий царь) являют характеристики столпов *своего мира*. Они как две колонны на фасаде храма в антах поддерживают порядок, устои земного, человеческого *сущего*. Человек актуализирует свой онтос, все многообразие социальных и личных отношений, коммуникации с богами – в полисе. Государство – это город: кирпичи, камни, черепица, улицы, агора, акрополь, храмы и статуи. Имея утилитарную причину, они *означают* более сложный ордер, выстраиваемый человеком в природе, силы которой хоть и персонифицированы божествами мужского и женского пола, но, все же, подчиняются слепому року. Боги порой не могут противиться судьбе. Рок слеп, а боги – зрячи, они имеют прекрас-

ные глаза: «волоокая Гера богиня»³⁸⁹, наполненные светом («светлоокая дева, Паллада») ³⁹⁰. Рок и боги противоположны как тьма и свет, актуализируя еще одну оппозицию. Слепец часто видит то, что предназначено роком, то есть грядущее, которое для зрячих есть тьма. Зрячие видят свет, но тем хуже оказаться для них во тьме, запертыми во мраке словно в подземелье, в подземелье лабиринта.

Итак, город греков – это шарнир космоса, втулка, вокруг которой вращается все многообразие вещей, порядков и отношений. Округленный «космос до состояния сферы» и круглое же тело³⁹¹. Даже топографически – город находится в центре, то есть «город должен представлять собой среди всего окружающего пространства центральный пункт»³⁹². Территория идеального государства должна быть «легко обозрима»³⁹³. Пространство государства нарастает вокруг точки, обволакивает ее как перламутр песчинку, превращая в жемчужину. Город и хора не столько противопоставлены, сколько встроены друг в друга, как ось в колесо. Хора совершает годовой круг сельскохозяйственного цикла, вращаясь, кормит город, а над ней возвышается утес: афинский Акрополь – скала над Аттической равниной, с ее хлебными полями и выпасами для скота. Над плоскостью возносится вертикаль, как над плоскостью вращения юлы возносится вертикаль стержня, напоминая веретено в руках мойр, нить судьбы в руках рока.

Это *свой* мир. Ему противостоит *чужое* (позднее – варварское, не эллинское). *Чужое* локализовано, сфокусировано в лабиринте на острове, далеко в море. Туда идут, повинувшись року, выплачивать позорную дань кораблю, везущие девушек и юношей Минотавр. Афины и Крит отмечают две точки маршрута: начало и конец – широко распространенную модель мифологического пространства, а «путь – лучшая, наиболее динамичная и глубинно-интенсивная характеристика пространства»³⁹⁴. Герой начинает *исход* и стремится к *цели*. Он отправлен *оттуда* и идет *туда*. Задание он получает *здесь*, а выполняет его *там*. Двигается *туда* и

³⁸⁹ Гомер. Илиада // О происхождении богов / сост., вступ. ст. И. В. Шталь, примеч. В. В. Вересаева, И. В. Шталь. М.: Советская Россия, 1990. С. 37.

³⁹⁰ Там же. С. 45.

³⁹¹ Платон. Тимей / пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева // Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий / общ. ред. А. Ф. Loseva [и др.]. М.: Мысль, 1999. С. 436.

³⁹² Аристотель. Политика / пер. с древнегреч. С. А. Жебелева // Аристотель. Этика, Политика, Риторика, Поэтика, Категории. Минск: Литература, 1998. С. 683.

³⁹³ Там же. С. 682.

³⁹⁴ Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Часть I. М.: Радикс, 1993. С. 76.

возвращается *обратно*; «туда и обратно»³⁹⁵. Точки этого маршрута в мифе о Минотавре отмечены противоположными цветами, двумя ахроматами. Отплывая из Пирея, корабль поднимает черный парус, а возвратиться должен с белым в случае победы.

Остров как фокус фабулы и локация всего *иного* – парадоксальный объект. Он и наследство крито-микенской эпохи, и одновременно греческий своими персонажами: Европу похищает Зевс, Пасифаю посещает Посейдон, Дедал и Икар мастерят крылья. Этот парадокс объясняется тем, что подлинный, а не мифологический Крит населяли греки, и в пору формирования сказочных сюжетов он давно был *своим*, однако оставившим следы неподражаемо высокой *чужой* культуры. Вспомним, как Гомер восхищенно описывает вещи крито-микенской цивилизации, недостижимой красоты и ремесленного качества для его современников, например, кубок Нестора³⁹⁶. Острова – это навигационная реальность Эгейского моря и одновременно – «союзники» прибрежной линии большой земли, материковой суши³⁹⁷. Обильно населенные, с городами и бухтами, они служили и ориентиром в море, и надежным укрытием от непогоды, точками-пристанями на маршруте «туда и обратно». Эллинская цивилизация одновременно и континентальная, и островная, но обязательно морская, не развивающаяся в глубину материка. «Прибрежный» ее характер хорошо заметен на примере Малой Азии. В то время как ионическое побережье было усеяно портами, отдаленные территории оставались необжитыми вплоть до возвышения Пергамского царства. И только при Евменосе II в 200-х годах до н. э. вдали от моря основывается город Иераполис, сохранивший уже римские сооружения I – III веков: храмы, термы, театры, портики, ворота и агору³⁹⁸.

Греческий мир живет на границе моря и суши. Греки в виду моря всегда чувствовали себя дома, несмотря на то, что когда-то до прихода на Балканский полуостров они так долго жили вдали от обширных водных пространств, что потеряли общее индоевропейское слово «таге», заменив его карийским «талатта»³⁹⁹. И хотя земледelec и моряк имели разные курсы своих хождений, их объединяют общие понятия, намерения и процессы. Одиссей, симулируя безумие, идет за плугом, а затем становится моряком, прокладывая маршрут двадцатилетнего странствия через ост-

³⁹⁵ В том смысле, какой вкладывал профессор Дж. Р. Р. Толкиен в свои произведения: герой уходит свершать подвиги и, изменившийся личностно, возвращается с победой обратно.

³⁹⁶ На упадок художественного ремесла в гомеровскую эпоху указывает и С. Я. Лурье. *Лурье С. Я.* Указ. соч. С. 69, 79.

³⁹⁷ *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 38.

³⁹⁸ *Денизли, Памуккале.* Денизли: Любительский клуб музеев и старинных работ города Денизли, 2002. С. 17–18.

³⁹⁹ *Лурье С. Я.* Указ. соч. С. 33.

рова на Итаку. Плуг и руль корабля были знакомы Ясону. Капитан «Аргон», он пашет поле и засеивает его зубьями дракона. Геракл вовлечен в сельскохозяйственные работы, чистит конюшни, а затем отправляется морем в Колхиду среди аргонавтов. Гесиод среди рецептов правильной жизни наиболее настойчиво дает Персу советы в хлебопашестве⁴⁰⁰ и мореходстве⁴⁰¹. До сих пор в нашем сознании корабль *бороздит* морские просторы так же, как и плуг *бороздит* землю. Для греков хлеб и корабль, земля и море были несокрушимой реальностью экономической жизни, без которой невозможен был человеческий онтос. Нуждавшиеся в зерне (ибо посевных площадей было недостаточно), они ввозили его из-за моря, с Крита и из Египта, отправляя чужестранцам оливковое масло морским же путем. Остров на этом пути обещал отдых экипажу, пополнение запасов, но и таил самые разные опасности: от свирепых Циклопов до обольстительной Цирцеи.

Остров Крит, как конечная точка движения *туда*, и есть лабиринт, во всяком случае, в мифе *неразличимы* царство Миноса и жилище Минотавра. Также неразличимы сам Минотавр и лабиринт – и то, и другое некая аномалия, тайна, невидаль, опасность, ужас⁴⁰² и смерть. Чудовище становится *гением места*⁴⁰³. Лабиринт и лабрис – две кривые линии. Последний – это топор, двухсторонняя секира с лезвиями, напоминающими рога быка. Бык и Минотавр – диффузия, такая же двухсторонняя, как и двулезвийный топор, – соединение человека и животного, Пасифаи и Посейдона, земли и моря. Пасифая – это земля. Ее тело оплодотворяет Посейдон, превратившись в быка, так же как бык соединяется с землей, посредством плуга проникает в нее, обещая обильный урожай. Культ быка на Крите был и оргиастическим (фреска «Игры с быком» Кносского дворца), и земледельческим. Путь быка по пашне – бустрофедон – это движение зигзагом по полю (*туда и обратно*) тоже лабиринт. Подобные «лабиринты» на земле, т.н. «троянские города» выкладывали камнями, но только далеко на севере Европы⁴⁰⁴. Возраст этих артефактов весьма трудно определяется разными исследователями от бронзового века до Средневековья и даже Нового времени⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ Гесиод. Указ. соч. С. 179–181.

⁴⁰¹ Там же. С. 184–186.

⁴⁰² Ср.: «Ужас берется (если берется) из неизвестности: неизвестно, куда ты угодишь, и что выкинет Минотавр» (Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / пер. с итал. Е. Костюкович. М.: Астрель; CORPUS, 2011. С. 109).

⁴⁰³ О *гении места* (Genius loci) см.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 44.

⁴⁰⁴ Существенная разница этих объектов с пашней заключается в форме: если пашня покрывает прямоугольное пространство, то «троянские города» – это круглые спирали.

⁴⁰⁵ Керн Г. Лабиринты Мира / пер. А. Рудаковой и Л. Шведовой. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 339, 348–349.

Легендарный лабиринт восходил как к прототипу к Кносскому дворцу. Его горизонтальная структура, разворачивающаяся по площади, сформирована большим множеством помещений. Такая ячеиковая композиция архитектурных объемов должна была казаться запутанной. Вертикальная структура Кносского дворца имела этажное членение. Нижние, плохо освещенные или вообще не освещенные ярусы (своего рода базамент) использовались как хозяйственные помещения, среди прочего и для зерна. Лабиринт Минотавра – подземное жилище, хтоническое пространство сил плодородия и могильная тьма. Интересно, что Тезей, свершающий подвиг в «подземном» пространстве лабиринта, является героем, имеющим отчетливо выраженные хтонические характеристики. Со стороны отца, Эгея, Тезей имел среди предков автохтонов Эрихтония, Краная и Кекропа. Божественным отцом героя, сочетавшимся с его матерью Эфрой, был Посейдон, что делало первого братом Минотавру. По пути в Афины Тезей убивает потомков хтонических чудовищ: Перифета, Синиса, кроммионскую свинью, Скирона (сына Посейдона), Керкиона и Дамаста. По наказу Эгея Тезей одолевает марафонского быка. Ко всему прочему, он достает со дна моря перстень Миноса, участвует в охоте на калидонского вепря, помогает Пирифю добыть в жены богиню царства мертвых Персефону, но впоследствии погибает от рук царя Ликомеда, столкнувшего Тезея со скалы в море⁴⁰⁶. Как видно, персонажи, связанные с героем, являются хтоническими по своему характеру (например, бык и вепрь), либо пространство действия имеет хтонические черты (море и Аид).

В лабиринте (дворце) находят смерть данники, юноши и девушки. Возраст их точно не определен, но указание на молодость позволяет предположить крайне юные годы – четырнадцати-пятнадцати лет. Именно в это время в Спарте, например, происходило разделение девочек и мальчиков на группы для занятия в гимназиях. Этот же возраст был приемлем для половых контактов: девушек выдавали замуж, юноши получали наставника, взрослого мужчину, приучавшего своего питомца и к сексуальным затеям. Минотавр, имея власть над данниками, господствует над их телами, *над ними как над телами*, со всей широтой эротических смыслов вытекающих отсюда аллюзий. Победенный, поработанный не имеет сексуальной самостоятельности, независимо от своего пола, и только герой и победитель, Тезей, определен как собственно субъект сексуальных интенций связью с Ариадной, *нитью с Ариадной*, в отличие от афинских юношей и девушек. Союз «и» указывает на восстановление некоей космической целостности мужского и женского начала. Минотавр как некая аналогия смерти кормится и теми, и другими, то есть родом человеческим, где ни женщины, ни мужчины не избавлены от конца зем-

⁴⁰⁶ Мифологический словарь. С. 537–538.

ного пути. Вместе с тем, нежный возраст указывает на *начало*, исток человеческой жизни, как на зерно, брошенное в землю, чтобы через время оно обрело силу колосса. Боги требуют юных жертв (Ифигению или Исаака) с тем, чтобы открыть нечто новое – военный поход или историю народа. Отсюда архетип образа вечно возрождающегося юного божества, умирающего и попадающего в преисподнюю подобно шумерским Инанне, Думузи, египетскому Осирису, греческому Дионису, до некоторой степени и скандинавскому Бальдру. Минотавр ждет жертвы циклично, раз в год⁴⁰⁷, обнаруживая космический (или земледельческий) круговорот: корабль афиняев курсирует между двумя точками *туда* и *обратно*.

Поскольку лабиринт Минотавра – это мифологический парафраз архитектурной реальности Кносского дворца, «воспоминание о дворцах Крита»⁴⁰⁸, постольку дворец царя Миноса – это модель мироустройства, где нижние (хтонические) этажи занимает человекобык (то есть плодородные и до известной степени неукротимые силы природы). Таким образом, царский дворец – не только жилище человека, но и сверхъестественных сил, этим объясняется священный статус его пространства. Дворец не потому запретное место для всех остальных, что в нем живет царь, а потому, что в нем живет не только царь, но и волшебные, божественные, *иные* существа. Так, дворцы ассирийских владык охраняли пятиногие шеду, фланкируя ворота, например, из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине VIII века до н. э. (Париж, Лувр). Позднее крылатые быки, выполненные в горельефе, украшали дверные проемы «Ворот всех стран» в Персеполе⁴⁰⁹. Другой страж – четырехкрылый гений – сохранился на пилоне пропилей в Пасаргадах (550-е годы до н. э.)⁴¹⁰. На стенах процессионной дороги бога Мардука в Вавилоне были отштампованы в невысоком рельефе на глазурованном кирпиче львы, образующие шествие по обе стороны магистрали. Здесь же, на пилонах ворот Иштар представлены быки бога Адада и драконы бога Мардука⁴¹¹. Дворец-святилище города Телль-Халафа на реке Хабуре имел портик со сфинксами и священными животными, везущими на спинах стоящих богов (грома и войны, Солнца и Хебат, богиню-мать)⁴¹². В этом смысле дворец имеет храмовые характеристики. Он, как и языческий храм – дом божества. В нем располагается святилище, как во дворце Зимри-Лима в Мари, где находился «санктуарий» Иштар, либо он принадлежит божеству наравне с

⁴⁰⁷ *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / подгот. изд.: В. Г. Борухович, ред. Я. М. Боровский. Кишинев: А-CAD, АО «Triest», 1993; репринт 1972. С. 75.

⁴⁰⁸ *Забалуева Т. Р.* Указ. соч. С. 127.

⁴⁰⁹ *Всеобщая история архитектуры*: в 12 т. Т. 1. / под ред. О. Х. Халпахчьяна [и др.]. М.: Архитектура-С, 2008. Т. 1. С. 300.

⁴¹⁰ Там же. С. 298.

⁴¹¹ *Флиттнер Н. Д.* Указ. соч. С. 315.

⁴¹² Там же. С. 268–269.

царем, как Кносский дворец, где знаки культа быка обнаруживаются во многих местах. Дворец заперт для смертных, вход в лабиринт и выход из него – неразрешимая загадка, и только клубок Ариадны помогает найти верный путь во мраке пересечения самых потаенных маршрутов. Но для божества дворец открыт. Зевс легко проникает в любые чертоги, наполняя лоно красавиц семенем для репродуцирования новых героев.

Однако дворец остается преимущественно жилищем. В этом он сохраняет в себе изначальную суть архитектуры, и вместе с тем некий бинарный принцип: первичное соседство и функционирование сакрального и жилого-бытового (повседневного). Первые приспособленные под укрытие от сил природы пространства – палеолитические пещеры, были предназначены не только для жилья, но и для поклонения духам или душам убитых на охоте животных, обрядам инициации и другим ритуалам. В ряде случаев такие пещеры не использовались для проживания, но только для культа, как Труа-Фрер и Нио во Франции⁴¹³. Культурная и жилая архитектура долгое время сосуществуют как два единственных и равноценных функциональных типа, к которым позднее (в эпоху неолита) добавляется третий – фортификация. Дворец царя соединяет в себе и то, и другое.

Несмотря на то, что царский дворец в древности являл собой особое, сакральное пространство, он, вместе с тем, не являлся особым сакральным жилищем, не имел сакральные характеристики, как специфически отличающие его от всех других жилищ, например, его подданных. Думается, что всякое жилище являлось моделью космоса хотя бы на уровне элементарных установлений – очаг (центр мира, ось), спальня (ложе, институализация брачного пространства), кладовая (хтонический мир, плодородные силы природы), вход (граница между *там* и *здесь*, *чужим* и *своим*). Дом царя отличался количественно от жилища простолюдина, и был репрезентативной картиной вселенной, где вместо чана с водой устраивали водопроводную систему (реки, озера), вместо очага – царскую кухню (мастерскую демиурга), спальня становилась личными покоями (архетип женского плодовместилища), кладовые – складскими помещениями (дарящими изобилие сверхъестественных сил природы). Это подтверждает конструктивно-плановая типология жилища: распространенный на Востоке бит-хилани. На уровне городской ячейки бит-хилани – жилой дом; в совокупности присоединительного принципа (дворик к дворику, помещение к помещению) он превращался во дворец. Дворец нарастал по горизонтали, приращивал к себе все новые и новые территории, расширялся и покрывал площади, подобно *раковой опухоли* или «те-

⁴¹³ Семенов В. А. Первобытное искусство. С. 40–41.

лу без органов»⁴¹⁴. Его композиционная доминанта развивалась параллельно горизонту, а не выстраивалась вертикально как в пирамидах и зиккуратах. Строительный опыт древних архитекторов позволял решить проблему «высотного» здания: жилые городские постройки шумеров насчитывали до трех этажей⁴¹⁵, а инсулы древних римлян поднимались на высоту более чем двадцать метров⁴¹⁶ – но дворец рос вширь. Таковы чертоги Зимри-Лима в Мари, Саргона II в Дур-Шаррукине, дворцы Телль-Халаф на реке Хабуре, в Кноссе и Фесте, Персеполь, и, вероятно, лабиринт⁴¹⁷ в Хаваре⁴¹⁸. Город и дворец фараона соединяются в единое целое в Ахетатоне, название которого указывает на горизонт («Горизонт Атона»), как ширь и между царских владений, горизонталь которых дублируют в более скромном масштабе раскинувшиеся помещения дворца. Дворец становится вселенной в прямом смысле слова, картой владений, отражающей изобилие царства. Комнаты и залы таких сооружений образовывали непрерывную совокупность ячеек-сот, между которыми перемещались сквозь многочисленные двери, по коридорам, проходам, колоннадам и внутренним дворам. Пространства нарезались согласно соотношениям здравого смысла или космической и социальной иерархии. Царь образовывал ось юлы, вокруг которой вращались функции многочисленных помещений, их назначения и смыслы. И это кручение развивало все сооружение в плоскости, наматывая все новые и новые пространства, удовлетворяя желания, материализуя потребности, наращивая площади. Дворец был *слишком* жилищем, в котором стремились соединить всё, и в этом смысле жилище становилось идеальным, совпадая с пространством вселенной, где тоже было *всё*.

Незнакомые с монументальной архитектурой евреи времен Иакова и Иосифа приписали пирамидам функции, которых у тех не было, превратив их в житницы фараона⁴¹⁹. Горсть зерна, прижатая к почве силой зем-

⁴¹⁴ «Тело без органов – это непроемляющее; но оно производится на своем месте и в свое время в коннективном синтезе как тождество производства и произведенного ...» (*Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип ...* С. 22).

⁴¹⁵ *Крамер С.* Указ. соч. С. 107.

⁴¹⁶ *Забалуева Т. Р.* Указ. соч. С. 172.

⁴¹⁷ *Геродот.* Указ. соч. С. 155–156.

⁴¹⁸ Геродот описывает лабиринт как множество галерей, покоев и дворов, половина из которых – подземные гробницы, а другая половина – наземные помещения. Этот огромный комплекс имел, вероятно, двойное назначение усыпальницы-дворца, в котором 1500 комнат верхней части предназначались для жреческой администрации. Страбон отмечает ритуально-жертвенный и судейский характер помещений, соответствие количества египетских номов количеству залов для представительств регионов страны, а также называет лабиринт дворцом. См.: *Страбон.* Указ. соч. С. 747–748.

⁴¹⁹ *Силиотти А.* Пирамиды Египта / предисл. и коммент. З. Хавасса, пер. Е. Борисовой и А. Дубровского. Vercelli: White Star, 2003. С. 20–21.

ного притяжения, вращательным движением планеты, словно повторяя кручение юлы, нарастает конусом вверх, и как пирамиды заканчивается острием вершины. Зрительная аналогия подсказала кочевникам несуществующее назначение исполинов. Но, возможно, их заблуждение было порождено по-своему понятыми рассказами египтян о том, что фараон, погребенный в толще камня, становился подобным зерну, коль он, повторяя образ Осириса, превращался в царя подземного мира, из тела которого, как это видно на некоторых изображениях, всходят колосья. Пирамида хранила в себе царя-зерно и в этом смысле была *житницей фараона*. Житницей был и дворец, но в буквальном смысле, порождая не только экономическое благополучие, но и представления о сказочном богатстве, сокровищах, хранимых во дворце. Вместе с тем, зернохранилища дворца заведомо делали его материализацией плодородных сил природы, которая хранит их в себе до поры до времени, а затем щедро делится с человеком, в те дни, когда голодные могли получить из царских закромов горсть эммера. Дворец становился концентрацией таких сил, фокусом пищевого изобилия. Здесь уместно вспомнить, что символически у жителей Месопотамии сбор урожая и его хранение рассматривались как акт волшебного соития Инанны (хижины для собранных фиников) и Думузи (фиников, вносимых в пространство хижины)⁴²⁰. Архитектурное сооружение выражало мифологему вместилища, куда проникает репродуктивная сила. Женское и мужское сливались во дворце как на перекрестке вселенной, обеспечивая цикличность актов рождения, перерождения и смерти. Именно поэтому присутствие знаков смерти во дворце становится столь же естественным, как и в гробницах. Энкиду умирает во дворце, где он лежит шесть дней и семь ночей, ибо Гильгамеш не в силах расстаться с телом мертвого друга. Смерть настигает животных – львов и онагров – на ортостатах во дворце Ашшурбанипала в Ниневии (VII век до н. э.), и быков – во дворце Ашшурнасирапала в Кальху (IX век до н. э.). В низком рельефе исполнена «чайная» церемония, где наслаждаясь напитком, Ашшурбанипал с не меньшим удовольствием взирал на голову мертвого врага. Битвы и охоты не только представляли царя храбрым воином и талантливым полководцем, но и победителем общего закона – конечного увядания. И если в действительности это было не так, то все же царь «отодвигал» свой конец далеко в будущее, выходя победителем из противостояния со смертью. Лев, бросившийся на колесницу, уже поставил лапы на возок, но вдруг спущена тетива или воткнуты острые копыя. И если Гильгамешу, чья история была обнаружена на табличках во дворце в Ниневии, не удалось найти бессмертия, ассирийский правитель надеялся обеспечить себе долгую жизнь, спасаясь от *неминуемого*. В конечном итоге и Тезей спасается от неми-

⁴²⁰ Якобсен Т. Указ. соч. С. 51.

нуемого, он сохраняет жизнь себе и своим спутникам, обманывает смерть в лице человекобыка.

Таким образом, победа над смертью включается в некие мистерии, призванные символизировать возрождение, перерождение, смену циклов природы во всей полноте земледельческих культов. Пространство дворца не только служило подобием различных локаций мироздания (хтонического мира и мира земного), но и было, вероятно, местом проведения различного рода ритуалов, в этом уподобляясь храмовому пространству. Смерть как переход, а не только как конец определенного этапа, могла быть вплетена в обряды инициации именно в пространстве дворца, поскольку дворец своей двойственной хтонической (подземной, волшебной) и теллурической (земной, человеческой) природой сам обнаруживал пограничье между мирами. Переход из одного мира в другой, например, из детского (до-воинского состояния) во взрослый (в состояние воина, моряка, главы дома) мог сопровождаться игрищами на специальной площадке, каковая сохранилась в Кносском дворце (внутренний двор), где претендент на новый статус состязался с быком, что изображено на фреске, реставрированной сэром Артуром Эвансом. Как и в мифе, где Тезей преодолевает переход, спасающий его от смерти, сражая Минотавра (смерть которого дарует жизнь всем остальным), в обряде инициации победа над быком означает обретение нового состояния, завоеванного на ристалище дворца.

Дворцовая молельня или святилище могли хранить и материальные знаки сверхъестественного присутствия, или особый инвентарь для богослужений. Так, во дворце Зимри-Лима была обнаружена статуя Иштар с кувшином в руках (XVIII век до н. э.; Халеб, Музей). Вырезанный из общего с богиней камня, он соединялся с водопроводной системой. В нужный миг церемонии вода подавалась по трубам, и фонтан бил из кувшина, являя знак будущего изобилия, обещая богатый урожай⁴²¹. Подобно рогу козы Амалфеи, кувшин являлся символом всякого достатка, и если рогом впоследствии владела в античной мифологии Кибела, то только по наследству от финикийской Астарты, происходя от культа последней, которая в свою очередь восходила к Иштар древнего Мари. Сосуд, горшок, котел с нескончаемой пищей или волшебным напитком – столь устойчивый архетип, что прямые иллюстрации сами собой очевидны. Подобный сосуд часто хранится во дворце как сокровище. Котел для пищи в сказании о разрушении Дома Да Дерга упоминается в качестве знака продовольственной безопасности и гостеприимства ирландцев в правлении доброго короля Конайре (I век до н. э.)⁴²². Он находится в Доме Да Дерга вместе с другими сосудами, которые в мифе служат атрибутами

⁴²¹ Флиттнер Н. Д. Указ. соч. С. 196.

⁴²² Разрушение Дома Да Дерга. С. 124.

некоторых героев, перечисляемых соглядатаем, посланным к Дому рассмотреть воинов короля⁴²³. В ирландских сказаниях упомянуты две чудесные золотые чаши из королевских Домов (дворцов). Несмотря на то, что в тексте жилище именуется «домом», описание мифических построек соответствует общему понятию чертогов, «палат», грандиозных и дивно украшенных, с полом, вымощенным медными плитами с бронзовой инкрустацией⁴²⁴. В дворцовые чаши доила чудесных коров девушка Этне, которая могла пить только молоко и только из этих сосудов, так как была заколдована от желания принимать какую-либо другую пищу⁴²⁵. Сами коровы, которые, как и Минотавр, принадлежали правителю и жили в его хозяйстве, считались священными. Согласно легенде их привезли из «Индии» (с Востока) и связаны они с христианством, что позволило исследователям отождествить упомянутые чаши с позднее появившемся образом Св. Грааля⁴²⁶. Уже в средневековых романах о Персифале сосуд находит воплощение в Св. Граале, помещенном в укрепленный дворец – замок Мунсальвеш. Центральное, по смыслу, а не в геометрическом отношении, место сосуда в жилище обусловлено близостью очага и процессом приготовления пищи. Котел или горшок становится вместилищем еды и локализуется на очаге или в печи, вызывая сакральные связи со сверхъестественными силами в различных обрядах и поверьях, например, у славян⁴²⁷. Вместе с тем он обладает двойной природой (мягкий в процессе изготовления из глины или металла и твердый – как готовый предмет). Бинарный характер сосуда вызван его связью с огнем и водой (двумя из четырех первоэлементов). В целом, сосуд сопряжен со всеми стихиями: он сделан из *земли* (найденного в земле); в процессе изготовления используют *огонь*; в нем готовят, держат *воду*, питье; во время приготовления пищи или напитка поднимается пар, а из очага – дым, устремляясь вверх, к *воздуху*. Священная посуда становится перекрестком мировых субстанций и потому в архитектурном пространстве помещается в *центр* или обозначает некий смысловой центр всего сооружения, что видно из легенд о короле Артуре, когда Св. Грааль являют рыцарям в зале Кругло-

⁴²³ Там же. С. 122–126.

⁴²⁴ *Воспитание в Домах Двух Чаш*. С. 88.

⁴²⁵ Там же. С. 93.

⁴²⁶ См. комментарии к изданию: *Воспитание в Домах Двух Чаш*. С. 258.

⁴²⁷ *Топорков А. Л. Горшок // Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М.: Эллис Лак, 1995. С. 142 – 143.

го стола⁴²⁸, каковой сам был средоточием дворцового пространства Камелота⁴²⁹.

Сосуд как фокус всякого блага, которым властитель способен одарить подданных, находится в руках статуи Гудеа, правителя Лагаша (XXII век до н. э.; Париж, Лувр). Исполненный в невысоком рельефе на поверхности статуи, этот сосуд изливает два потока, струящихся по одеждам Гудеа, чем являет более ранний аналог статуи Иштар из дворца Зимри-Лима в Мари. В потоке вод изображены рыбы, плывущие против «течения» – в кувшин, что обнаруживает близость мифу об Энки, который, желая спасти людей от голодной смерти, позволил появиться обширным косякам рыбы⁴³⁰, вероятно, из Персидского залива вверх по течению Тигра и Евфрата. Так, правитель олицетворяет собой щедрого и доброго бога⁴³¹, покровителя людей и заступника их перед Энлилем, две струи, вытекающие из кувшина – две реки, а кувшин – священноеместилище всякого блага, куда стремятся достаток и изобилие.

Сосуд, связанный с женским плодородием, с Великой Матерью (Великой Богиней)⁴³², становится и жертвенным, и демиургическим предметом. Древнейшие его образцы, найденные на Мальте, представляют в Хагар-Киме рельефное изображение вазы с «древом жизни», а в Тарксиене – большую, возможно, жертвенную чашу, вмонтированную в пол галереи святилища. Назначение другой огромной каменной чаши, вырезанной с большим трудом и находящейся здесь же, в западной апсиде, можно только предполагать⁴³³. Правда, эти сосуды были обнаружены в мегалитических сооружениях, традиционно классифицируемых как храмы. Неолитической культуре принадлежат и антропоморфные поильники с грудью и сосцами, из которых должны были литься молоко или вода: сосуд из Маллии (Восточный Крит, конец III тыс. до н. э). Интересным примером «дворцового» сосуда может являться медный чан⁴³⁴ (возможно, большая гидрия или кратер), в котором спрятался царь Эврисфей, испугавшись связанного Эриманфского вепря⁴³⁵, принесенного в качестве

⁴²⁸ *Мэлори Т.* Смерть Артура: в 3 кн. / пер. с англ. И. М. Бернштейн. М.: Обьеде-е «Всесоюз. молод. книж. центр», 1991. Кн. 3. С. 15–16.

⁴²⁹ В тексте: «... и всякий рыцарь уселся на своем месте, как и прежде» – то есть на то место, которое было определено ему за Круглым столом. См.: *Мэлори Т.* Указ. соч. Кн. 3. С. 15.

⁴³⁰ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 140–141.

⁴³¹ Согласно Т. Якобсену так изображался и сам бог Энки. См.: *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 129.

⁴³² О Великой Богине см.: *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини. С. 243.

⁴³³ *Trump D. H., Cilia D.* Op. cit. P. 108.

⁴³⁴ Аполлодор говорит о медной бочке под землей. См.: *Аполлодор.* Указ. соч. С. 33.

⁴³⁵ *Мифы в искусстве старом и новом.* С. 274.

трофея двоюродным племянником царя, Гераклом. Любопытно, что после смерти героя царь преследует его потомков, Гераклидов, но те обретают приют в Аттике именно у Тезея.

В некоторых волшебных сюжетах человек находит убежище в сосуде. Это не только уже упомянутый Эврисфей, но и, например, Джек из английской сказки, который залез в медный котел великана, ожидая удобного случая обворовать его⁴³⁶; в поздней авторской версии – Буратино, забравшийся в кувшин в таверне «Трех пескарей». Соединение человека и сосуда, своего рода конъюнкция (герой и сосуд – в общем локусе), обнаруживает архаические представления об антропоморфном характере горшка, имеющего тулово, горлышко, ножки, ручки, и часто вылепленного из глины, как и человек. Материал роднит посуду и архитектуру, так как и для того, и для другого использовались глина, камень, дерево, металл и стекло. Модели построек, сохранившиеся от древнейших времен, демонстрируют знаковые и формальные сходства сосуда (вместилища), тела и архитектурного сооружения. Так, в Породине (Македония) была найдена глиняная модель святилища в виде тела Великой Богини (6000 год до н. э.)⁴³⁷. В фольклорно-историческом контексте можно обнаружить дом-сосуд: Диоген обустраивается в бочке (по некоторой версии в амфоре), а мистер Виноградина и его жена, персонажи английской сказки, живут в винной бутылке⁴³⁸.

То обстоятельство, что для сосудов и построек использовали материал, из которого демиург творит человека, роднит архитектурное сооружение с телом как таковым (*т.е. с телом без органов*). В легенде о Минотавре таким демиургом выступает Дедал, строитель лабиринта. Античная традиция приписывала Дедалу еще и мастерство скульптора: созданные им фигуры были не только прекрасны, но и иллюзорно правдоподобны. Исполненная Дедалом статуя Геракла обманула последнего: приняв ее за врага, силач разбил изображение куском скалы⁴³⁹. Уподобление человека статуе было у греков не только метафорой, населившей сказания (история Пигмалиона), не только подспудно выраженной идеей сходства акта Демиурга – творца живого – с актом мастера, искусного «художника», но и фактом действительности. Вспомним обычай украшать, облачать, расписывать, покрывать воском и умащать скульптуры, что вело к прямой аналогии статуи и живого тела, или делало ее заменителем тела. История некоего Клизифа, совокупившегося в самосском храме со статуей боги-

⁴³⁶ Джек и бобовый стебель. С. 386.

⁴³⁷ Гимбутас М. Цивилизация Великой Богини. С. 281–282.

⁴³⁸ Мистер Виноградина // Сквозь волшебное кольцо. Британские легенды и сказки / пер. с англ. Н. В. Шерешевской. М.: Правда, 1988. С. 378.

⁴³⁹ Мифы в искусстве старом и новом. С. 173.

ни⁴⁴⁰, говорит о зыбкой границе в сознании людей между реальностью статуи и реальностью тела.

В шумерском мифе прежде чем сотворить человека из глины, боги лепят из нее сначала ломти – для создания семи мужских и семи женских зародышей – между которыми кладут кирпич⁴⁴¹. Кирпич-сырец (из высушенной на солнце глины) являлся самым распространенным строительным материалом в Месопотамии, и настолько важным, что имел собственное божество – Куллу⁴⁴². Таким образом, тело здания и тело человека начинают отождествляться, что нашло позднее выражение в уподоблении тела христианского храма мистическому телу Христа. Подобие тела дворца человеческому телу не столь очевидно, как в случае с храмом, однако все его пространства так или иначе «вращаются» вокруг персонажа, как диск юлы вокруг стержня, нарастают, оформляются в «тело без органов», пряча в нем тело героя легенды или исторической реальности, служа ему, удовлетворяя все его потребности, существуя ради него. Одиссей строит спальню своего дворца вокруг брачного ложа, выполненного из спиленной, но не выкорчеванной маслины⁴⁴³. Соединение мужского и женского на этом ложе ведет к появлению новой жизни, нового тела – Телемаха. И, собственно, к этому ложу, как к некоему центру всех помыслов, к оси своего дома, стремится Одиссей во время долгих странствий. Не случайно, заключительными аккордами «Одиссеи» являются, в том числе, описания, связанные с этой огромной кроватью, помещенные в 23-ю, предпоследнюю, песнь поэмы. Поскольку ложе вмещает тело человека во время сна, подобия смерти, постольку оно есть «щадающий» вариант смертного одра. Человек на ложе начинает земной путь в акте зачатия и находит конец жизни в постели умирающего. Погребальный характер дворцового пространства выражен в приготовлениях по оплакиванию мужа, когда Пенелопа мастерит саван Одиссею. Изготовление савана придает гробничный характер царским покоям, в которых находят смерть навязчивые женихи. Таким образом, тело человека как бы свершает свой круг в пространствах дворца как в пространствах космоса, или людской юдоли, ойкумены, проходя различные стадии существования, осуществляя обряды, отмечающие эти стадии, например свадьбу и похороны, как две противоположности, то есть начало новой жизни и смерть – неудавшиеся сватовства женихов и их истребление Одиссеем.

⁴⁴⁰ Герцези. Женщина в физиологическом, патологическом и нравственном отношениях / пер. с доп. д-ра мед. З ... го. СПб.: Издание Н. С. Аскарханова, 1901. С. 293.

⁴⁴¹ *Якобсен Т.* Указ. соч. 138.

⁴⁴² Там же. С. 104.

⁴⁴³ Гомер. Одиссея // Илиада; Одиссея / пер. с древнегреч. Н. Гнедича, В. Жуковского. Алма-Ата: Мектеп, 1986. С. 603.

В лабиринте Минотавра смерть находит Минотавр, а Тезей и его спутники – находят выход. Здесь запутанные чертоги корреспондируются с гробницей в архетипическом значении родящего лона. Герой и пленники словно рождаются заново, а их возвращение благодаря нити Ариадны сравнимо с чудесным спасением из замкнутого пространства, покинуть которое невозможно или только благодаря чуду. Это не только поздние описания сокровищниц арабских сказок (пещера Али-Бабы, открывавшаяся по волшебному слову⁴⁴⁴, или подземелье Алладина, откуда он был перенесен джином), но и библейские образы – чрево кита, где провел три дня Иона (Иона, гл. 2), гробница воскресшего Лазаря (Ин., гл. 11, ст. 41-44) и сам Гроб Господень. Из замкнутого пространства герой находит тем или иным способом выход. Герой осуществляет переход *оттуда туда*, но в обновленном состоянии: *богатым, спасенным, воскресшим*. Лабиринт Минотавра превращает Тезея в подлинного героя. Сооружение подвергает его статус метаморфозе, усиливает либо подтверждает особенные качества персонажа. Разница между домом и дворцом существует не только по причине различия архитектурных форм, но и в силу принадлежности тому или иному герою. Царь, обитая в царском доме, будучи хозяином, превращает его во дворец. Но существует и обратная связь: обитающий как хозяин во дворце становится царем, потому что место обитания – дворец. Место и личность сплетены, они воздействуют друг на друга и в этом смысле, действительно, образуют некое тело, уподобляя владыке его владения, а владения – владыке. Лабиринт и Минотавр – суть одно, некое чрево, порождающее героя, а герой, рожденный в лабиринте – это плод. Так дворец превращается в мать (со всеми возможными параллелями между материнским чревом и могильным вместилищем, как начало и конец), в ту отправную точку, в тот старт, который открывает путь «туда и обратно», ясно обозначая две противоположности любого маршрута – «там» и «здесь».

Таким образом, дворцовое пространство обнаруживает ряд интересных значений, связанных с целым комплексом как архетипических моделей, так и с представлениями, выраженными в образах и сюжетах конкретных мифов народов Средиземноморья, Ближнего Востока и Европы. Это, прежде всего, изолированность дворцового пространства, замкнутый его характер, местоположение в особом месте (на острове). Дворец обретает черты жилища, храма, житницы, сокровищницы, являя собой модель вселенной, в которой отражены представления о хтоническом мире и его плодородии, о цикличности жизни и смерти, соединении мужского и женского начала. Центром дворца становится священный сосуд, символизирующий не только сумму материальных и духовных благ, но

⁴⁴⁴ *Тысяча и одна ночь*: сборник. М.: НФ «Пушкинская библиотека», АСТ, 2003. С. 484–485.

человеческое тело, Человека, свершающего «круг земной» в пределах своей юдоли.

Как мы видели выше, дворец является во многом репрезентантом личности владыки и на уровне этой функции его пространство – есть пространство праздника, торжества, помпезно обставленного священнодействия. Дворец, до некоторой степени, обнаруживает свой экстравертный характер, он открыт во внешний мир как декларация могущества и власти. Даже если дворцовое пространство и имеет запретный характер, то скорее на уровне магического охранительного локуса, чья неприкасаемость освящена авторитетом сверхъестественных сил. В техническом отношении такая постройка уязвима для грубого вторжения, лишенная фортификационных сооружений она не может стать надежным убежищем там, где метафизика уступает прозаическому вторжению механизмов и орудий в тонкую ткань символических смыслов. Большинство дворцов древности не являлись неприступными крепостями, и чем больше дворец был связан с идеей торжественной постройки, утопающей в роскоши, снабженной всем необходимым для комфорта и уюта, от водопровода дворца Зимри-Лима до висячих садов Семирамиды, тем меньше он был приспособлен для суровых условий осадной войны. Это обстоятельство привело к раннему осознанию необходимости специфических сооружений именно для ведения военных действий, где все подчинялось идее фортификационной целесообразности. Уже в эпоху мезолита складывается принцип оборонительного сооружения, хотя главным врагом, по всей видимости, были дикие животные. Несмотря на свой оборонительный характер, Иерихон, Чатал-Хююк, Хаджилар и городища неолитической Европы защищали от куда менее опасного врага, чем сам человек. Однако некоторые объекты первобытной эпохи и древности имели, вероятно, самое настоящее оборонительное назначение. Среди таковых можно вспомнить нураги Сардинии, или город-крепость Мегиддо. Начиная с бронзового и раннего железного века, крепостной характер поселений становится все более очевидным, такие населенные пункты археологи открывают вдали от центров Средиземноморских цивилизаций, в частности, в Восточной Европе. Упомянем лишь крепость на холме Тясмин (Украина) эпохи раннего железа, настоящую цитадель с глинобитным валом, рвом, несохранившимися стенами из коробчатых срубов и частоколом⁴⁴⁵. Такие оборонительные сооружения привычно ассоциируются с замком, хотя специфически этот термин роднят с гораздо более поздней эпохой, Средневековьем. Однако принципиальная организация хорошо защищенного пространства не претерпела существенных изменений (как идея) в течение тысяч лет, что обнаруживает интересное сходство между,

⁴⁴⁵ Гимбутас М. Славяне. С. 45–46.

например, Су-Нуракси в Барумини (Сардиния)⁴⁴⁶, акрополями крито-микенской поры и средневековыми цитаделями, при всей специфике и разнице конкретного материала. Зарождение замка как фортификационного сооружения, укрепленного дома, восходит к первобытной эпохе и сохраняется вплоть до Нового времени. Однако замок является не только крепостью, но также связан с доместикацией пространства, обживаемого человеком. Дом-крепость обретает семиотические свойства, в чем-то близкие сакральным характеристикам дома как такового (архетипа дома), а в чем-то особый символизм, зависимый от культурного климата времени и ментальности людей той или иной эпохи. Замок, как и дворец, интересен своей семиотикой и, так же как и дворец, связан с освоением пространства (телесности), с пониманием этого пространства, с «привыканием» к этому пространству тела хозяина, своего владельца. Замок, ввиду своей интровертности (коль он неприступен и закрыт в буквальном смысле слова), демонстрирует понимание пространства строго противопоставленного на внешнее и внутреннее, чужое и свое, враждебное и дружественное. Замок как индикатор рецепций пространства заслуживает более тщательного анализа, который мы осуществим избирательно, на, казалось бы, случайных примерах. Во-первых, воспользуемся средневековым материалом, коль скоро именно с ним связана история «классического» замкостроения в Европе. Во-вторых, тем материалом, который представлен многообразно во всей полноте как ранних образцов, так и поздних, как руинированных, так и хорошо сохранившихся, как исключительно оборонительных сооружений, так и имеющих уже новые черты удобной загородной резиденции. Обратимся к французским замкам Средневековья.

Во французском языке «замок» обозначают слова *château*, *château-forteresse* и *manoir*, в то время как *forteresse*, *bastide*, *bastille* – это крепости⁴⁴⁷. *Manoir* – не столько архитектурный термин, сколько юридический: сооружение как правовой центр фьефа. *Château-forteresse* – укрепленное поместье, а *château* – жилище феодала, хозяина аристократического происхождения, не обязательно фортификационного характера. Таким образом, *шато* является архитектурно оформленным домовладением сеньора

⁴⁴⁶ Этот нураг напоминает настоящий средневековый замок принципом своей архитектурной организации. В центре неукрепленного поселения из круглых в плане, тесно пристроенных друг к другу домов, возвышается монументальная циклопической кладки башня («донжон»). Основание башни окружено кольцом сравнительно невысоких стен с неким подобием бастионов, а сама башня по углам имеет «турели».

⁴⁴⁷ *Larousse*. Dictionnaire de poche. Paris: Larousse, 2009. 1034 p.

и в этом смысле, замками будут Анжер, Брус, Лаварден, Кверибюс, но и дворцы - Лувр, Версаль, Во-Ле Виконт⁴⁴⁸.

Историю замков можно разделить на три этапа: дозамковый, эпоху замков, и время дворцов (перестройка замков, строительство дворцов). Первому этапу соответствуют сооружения, далекие от стереотипа средневековой цитадели с башнями, стенами и донжоном. Во Франции и в Англии⁴⁴⁹ они представляли насыпные холмы с деревянной башней, обнесенной частоколом из бревен, с мостом, соединяющим ворота с подножием насыпи или контрэскарпом рва⁴⁵⁰. Даже по тем временам такие укрепления были слабыми при осаде и штурме, служа скорее убежищем от дурного празднующающегося люда, чем от войска в несколько сотен человек. Города, окруженные тыном, мало отличавшимся от стен замков той поры, легко сдавались⁴⁵¹, как Париж, который взяли не имевшие осадных орудий норманны в 845 году⁴⁵², но не сумевшие прорвать его остроенные укрепления в 888-м.

И, все же, даже столь примитивное убежище мы могли бы охарактеризовать как сооружение замкнутого, *интровертного* типа. Замок становится оболочкой феодального «я», той оси, вокруг которой концентрируется фьеф, близлежащие земли и Вселенная. Такое восприятие «я» внутри замка-футляра соответствовало рецепциям географического пространства, когда ойкумена топологически «вращалась» вокруг локального места проживания конкретного человека или группы⁴⁵³: европейский океан леса с островками-прогалинами человеческой цивилизации (господское жилище, деревня, городок, дом епископа)⁴⁵⁴. Структура феодальной раздробленности совпадала с рецепциями пространства, предполагая нали-

⁴⁴⁸ Cassaigne J., Cassaigne A. 365 châteaux de France. Genève: Aubanel, 2007. 744 p.

⁴⁴⁹ Вместе с тем, средневековый хронист Ордрик Виталий объясняет невозможность противостоять завоеванию Вильгельма Нормандского почти полным отсутствием в Англии укреплений, которые во Франции назывались «замками». См.: *Макглинн Ш. Узаконенная жестокость: правда о средневековой войне* / пер. с англ. В. В. Найденова. Смоленск: Русич, 2011. С. 157.

⁴⁵⁰ *Окишотт Э. Рыцарь и его замок. Средневековые крепости и осадные сооружения* / пер. с англ. А. Н. Анваера. М.: Центрполиграф, 2007. С. 56–57.

⁴⁵¹ К 888 году норманны разграбили Руан, Нант, Орлеан, Бордо. См.: *Блок М. Феодальное общество* / пер. с фр. М. Кожевниковой и Е. Лысенко. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 26.

⁴⁵² *Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада*. С. 46.

⁴⁵³ Например, поселения скандинавов (тех же норманнов), мыслились центрами мира, что видно из наименований (Medhús, Medalland, Midberg). Население таких мест не нуждалось в более конкретных названиях, так как для них существовал только один дом или двор – их собственное жилище. См.: *Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры*. С. 61.

⁴⁵⁴ *Дюби Ж. Указ. соч.* С. 33.

чие многих самостоятельных центров (миро-осей) и обуславливая характер самой замковой архитектуры. Интровертный характер замков раннего и высокого Средневековья был обусловлен не столько оборонительными задачами, сколько социокультурными и психологическими особенностями восприятия пространства. Подчеркнем слабость фортификации и немногочисленность гарнизонов многих замков того времени⁴⁵⁵. Даже когда, начиная с XII века замок (жилище феодала) превращается в настоящую крепость благодаря камню, который входит в обиход мелких и средних сеньоров⁴⁵⁶. развитие вооружений в XIII – XIV столетиях нивелирует достижения фортификаторов, выявляя слабые места: самое укрепленное сооружение далеко не всегда было способно выдержать осаду и штурм. История осад не имеет алгоритма, и уникальна неожиданными поворотами и непредвиденными обстоятельствами. Шато-Гайар, задуманный неприступным, был взят Филиппом II Августом⁴⁵⁷. Относительно слабый Каркассон оказался непобедимым во время осады 1240 года. Парадоксом строительства замков является огромное их количество (во Франции оно «неисчислимо»)⁴⁵⁸. В это же время развитие артиллерии и подрывного дела сводило эффективность укреплений к минимуму⁴⁵⁹, или заставляло осажденных применять методы осаждающих против них самих – контрмины, штурмы контрвалационных и циркумвалационных линий⁴⁶⁰, расположение крепостных батарей на обстрел своих же передовых укреплений⁴⁶¹ и т.д. Однако этот парадокс будет снят, если мы убедимся в жилищном характере замка. Чем больше становилось сеньоров – тем больше возводилось жилищ, выразивших средневековую парадигму географического и космического пространства, в которых ядром был владелец, что подчеркивалось формами грандиозного донжона как центра композиции ансамбля. Донжон – не просто место обороны и проживания сеньора, достаточно вспомнить расположение жилых и административных помещений за его пределами во дворе. Он символизировал власть

⁴⁵⁵ От нескольких человек до полутора сотен. См.: *Окиотт Э.* Указ. соч. С. 98.

⁴⁵⁶ *Блок М.* Указ. соч. С. 294.

⁴⁵⁷ *Виолле-ле-Дюк Э. Э.* Крепости и осадные орудия. Средства ведения войны в Средние века / пер. с англ. Е. В. Ламановой. М.: Центрполиграф, 2007. С. 92.

⁴⁵⁸ Там же. С. 80.

⁴⁵⁹ Именно поэтому в ряде случаев строители замков и не пытались бороться с артиллерией, надеясь на городские укрепления. На миниатюре, датированной 1450 годом, из «Роскошного часослова герцога Беррийского», виден замок Лувра с листами (стенами предполья) перед Сенной. Стены замка изобилуют большими оконными проемами, что крайне не предусмотрительно с фортификационной точки зрения, возможно именно на листы возлагались задачи по обороне и города, и замка.

⁴⁶⁰ *Виолле-ле-Дюк Э. Э.* Указ. соч. С. 30.

⁴⁶¹ На случай их захвата противником.

феодала, был «храмом» религии меча. «Культовый», *замкнутый*, эзотерический характер союза воинов, давших клятву на мече, хорошо читается в донжоне замка Кузи, с его круглыми залами и высокими, почти куполообразными нервюрными сводами, словно в центрической капелле, где могли разместиться 1200 – 1500 человек⁴⁶². С переходом от феодальной раздробленности к единению государства вокруг короля, полицентризм лишается смысла, его символика теряет актуальность, замок превращается в дворянское поместье или во дворец, что так хорошо видно в третей период – в XVI столетии в пору зарождения абсолютизма.

Централизация государства, усиление монарха в правление Людовика XII, Карла VIII и Франциска I совпадают с художественными контактами между Францией и Италией во второй половине XV – первой половине XVI веков. Проникновение ренессансных идей в культуру Франции осуществляется благодаря итальянским походам французских королей и приезду итальянских мастеров. Леонардо участвует в проекте Шамбора, а его мастерская становится школой для местных художников. Однако буквального приятия итальянских идей, особенно в архитектуре, не произошло. Например, в то время как итальянская знать гнездилась в городских дворцах и загородных виллах, развивая два типа построек, французская – обитала в сельских замках⁴⁶³.

Развитие зодчества в Италии в XV – XVI столетиях осуществлялось реанимацией античных принципов, что подтверждается трудами Альберти, Палладио и Виньолы, а также практикой обмеров и коллекционированием антиков. Пропорции, порядок в организации фасадов и ордерная система легли в основу архитектурного кредо итальянских строителей, стремившихся порвать с традициями Средневековья. Французское зодчество эпохи Возрождения, принимая достижения южных соседей, синтезирует средневековые и ренессансные черты в уникальный национальный стиль, соответствующий времени сложения нации. Композиционная вертикаль ризалитов, башен, башенок, труб, люкарн, щипцов и шатров, прямоугольные окна и двери, – все отсылает к готике. Тяжеловесность, капитальный характер стен – к романскому наследию. Этот стиль имеет французский «акцент», выражает идею централизованной власти, принципы нарождающегося абсолютизма. Пренебрегая региональными отличиями средневекового зодчества, новая архитектура опирается на подлинно национальное, ища его в готике. «Дух готики глубоко вошел в сознание нации, ее вкусы»⁴⁶⁴. Если для Вазари архитектура Севера, немецкая манера – это варварство дикарей-готов, то для Франциска I готическое

⁴⁶² Виолле-ле-Дюк Э. Э. Указ. соч. С. 107.

⁴⁶³ Zerner H. Renaissance Art in France. The Invention of Classicism. Paris: Flammarion, 2003. P. 61.

⁴⁶⁴ Петрушевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков. Л.: Искусство, 1973. С. 7.

прошлое ассоциировалось с «местными» готами, германцами-франками, империей Карла Великого, централизованный характер которой был выражен в Аахенской капелле, облаченной в готические наряды.

Как и в итальянском зодчестве, где постулируется геометрическая правильность, ясность, совершенство пропорций и исполнения, а центрический план становится самоцелью, превращаясь в основу не только отдельных сооружений, но и идеальных городов, во французском находят себе приют эти же правила. Для итальянца центрическая фигура – это геометрическое совершенство, удовольствие от математической неизбежности в себе самой. Правильные формы для француза – рациональный мотив, хранящий средневековую традицию конструировать и вскрывать различные семиотические коды. Если для итальянского художника круг или квадрат – прежде всего залог эстетической гармонии, а потом уже символ, то для французского мастера они – семиотические фигуры, зашифрованные на уровне архетипа. Центрический план Шамбора – это гимн королевской власти. Центр, удерживающий в равновесии покорную периферию провинций. Главная лестница замка закручивает два винтовых марша так, чтобы спускающийся и поднимающийся не могли встретиться друг с другом. Их пути не пересекаются, так же как не пересекаются судьбы короля и подданного, аристократии и третьего сословия; обласканного властью и репрессированного ею. Спуск и подъем здесь, очевидно, действия широких семиотических толкований, подобно шестивию ангелов по лестнице Иакова.

Замок Шамбор – это шато, роскошное жилище вне фортификационного назначения. Однако не только отсутствие оборонительной функции отличает его от прежних крепостей, но и принцип организации пространства. Средневековый замок – это точка сконцентрированного и обособленного феодального «я», пространство, недружелюбно замкнутое в себе: башня-донжон господина, да пятачок двора с ютящимися службами от свинарника до казармы. Мир замка отсечен от внешнего мира не только стенами, но и осознанными оппозициями *моего и чужого, опасного и безопасного, дома и чужбины*; это точка на евклидовой плоскости феодальных отношений, укол на карте Средневековья. Шамбор открыт миру, готовый «наматывать» его пространства на шток двухвитковых маршей, накручивая и приращивая уголья, земли, владения, территории. Лестница, обозначая безусловную централизацию, превращается в ось державы, в гравитационное поле которой попадают новые жертвы, лишённые политической самостоятельности и становящиеся подданными короля. Франция растёт, ее аппетиты призывно разжигают заокеанские просторы, и для нее начинается эпоха Великих географических открытий. Теперь границы страны не увидеть с парапета башни, их можно представить внутренним взором, наматывая и приращивая к своему телу, к телу коро-

ля, которое в единении личности и королевства⁴⁶⁵ становится подобием тела без органов⁴⁶⁶, столь же индифферентное к миру, сколь и активно желающее его поглотить, присоединив к своему домену.

Шамбор (как, впрочем, и замок Блуа), открыт внешнему пространству отсутствием замкнутых отсеков донжона⁴⁶⁷. Равно комфортны и приспособлены для жилья все его залы. Широкие галереи с огромными оконными проемами противопоставлены своим конструктивным антиподам – непроницаемым стенам. Через эти галереи, как через рубеж между внутренним и внешним пространством, интерьер соединяется с наружной средой, например, с парком, а через его растительные формы и со всей Природой, то есть с Миром как таковым.

Основная схема перестройки французских средневековых замков сводилась к следующему: чтобы они не могли использоваться фортификационно (особенно, учитывая развитие артиллерии)⁴⁶⁸, а только как жилище дворян, одна стена прямоугольного двора удалялась. Отсутствующие укрепления уже не отделяли шато от окружающего мира. Внутренний двор становился открытым, с композиционным переходом вовне посредством небольшой ограды, аркады, декоративного пруда, сада или парка (Шазерон, Жюмильяк-ле-Гранд); в проекте замка Экуана А. Дю Серсо восточное крыло двора значительно ниже остальных⁴⁶⁹. Толстые стены обустраивали как жилые помещения (Монмирай). В них прорезали окна, что не давало возможности противостоять хорошо вооруженным королевским войскам. Донжон перестраивался в жилой дом, службы размещались в башнях, стоящих отдельно без снесенных уже куртин (Баннегон). Жилые и парадные покои переносятся на периферию комплекса. Центральное положение хозяина замка теряло геометрическую наглядность. Развитие именно этого принципа приведет в XVI – XVII веках к проектированию обширных внутренних дворов регулярного плана, ставших центром композиции замка, его выразительным пространственным эффектом, что видно в Шато-Анет, Фонтенбло и Квадратном дворе Лувра. В парижских отелях XVIII столетия мы обнаружим жизненность этой схемы: парадный корпус, флигели и курдонер, распнутый одной, забранной кованой оградой стороной, на улицу или в парк.

Феодалный антропоцентризм уступает место ренессансному антропоцентрическому универсализму, Вселенной, где пространство гомоген-

⁴⁶⁵ Вспомним более позднее у Людовика XIV: «Государство – это Я».

⁴⁶⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип С. 22.

⁴⁶⁷ Об открытости замка позднего Средневековья, со ссылкой на Ж.-М. Песеза, говорит и Ж. Ле Гофф. См.: *Ле Гофф Ж.* Герои и чудеса Средних веков. С. 72.

⁴⁶⁸ Носов К. С. Осадная техника Античности и Средневековья. СПб.: Полигон, 2003. С. 73.

⁴⁶⁹ *Erlande-Brandenburg A.* The Château of Ecouen. P. 8.

но и каждая точка равноценна другой, что находит отражение в перспективных построениях, в которых все точки подчиняются законам зрительного восприятия пространства Евклида. Неслучайно, поэтому, ренессансный замок не заканчивался там, где проходили его фасады. Сады и парки, пруды и озера включались в общий ансамбль. Порой такая протяженность во внешнюю среду, освоение ландшафтов, подчинение их архитектуре, находили выражение в перспективах каналов и аллей, уводя взгляд не в дикий и враждебный мир, но в глубины подчиняющейся человеку Природы. В XVII веке подобное перспективное единение постройки и пейзажа воплотится в парковых аллеях Версаля, в канале Фонтенбло, в Большой галерее Лувра времен Генриха IV, уходящей к дворцу Тюильри⁴⁷⁰.

Метафорически выражаясь, в соответствии с ренессансным антропоцентрическим универсализмом, ныне человек «совпал» с пространством мира. Позднее Паскаль скажет: «В пространстве вселенная объемлет и поглощает меня, малую точку; мыслью я ее объемлю»⁴⁷¹. Так, замок становится дворцом – то есть домом без крепостных стен.

Опираясь на анализ даже избранных примеров, можно сделать общий относительно третьей главы вывод о том, что дом как культурная форма, являясь архетипической фигурой, институционально был связан с личностью и отождествлялся уже не только с *телом* человека (архетипом тела), но и с конкретной персоной. Собственно человек *полноценным* становился только тогда, когда обретал дом, был его хозяином. Дееспособность индивида могла быть закреплена на уровне правовых норм социума, например, соответствуя законодательно обычаям патриархального рабства. В таком случае, космос выстраивался вокруг персоны отца, домовладыки. Физический мир мог найти наглядную аналогию в устройстве здания, или комплекса построек, в ансамбле земледельческой усадьбы или городского поместья. Социальная вселенная проективно находила себя в устройстве семьи, где иерархия определяла пространственную локацию домочадцев, каждого в своем отсеке домашнего вместилища. В *доме* устанавливалось равновесие между функциями индивидуума (личности), находившегося в центральной семантической позиции по отношению к *дому*: в лице патриарха соединялась административная функция (хозяина) и сакральная функция (жреца) по управлению стихиями посредством ритуалов и обрядов. В таком доме сакральная локация становилась столь же значимой, что и святилище божества (дом бога). При этом интересно было бы отметить, что при *доминировании* домовладыки исключалась конкуренция со стороны других людей, или даже, сверхъестественных

⁴⁷⁰ Разрушен в 1871 году. См.: *Барто Г., Кёниг Э.* Лувр. Искусство и архитектура / пер. с нем. В. Молотникова и Е. Суржаниновой. Кёпеманн, 2007. С. 26–27.

⁴⁷¹ *Паскаль Б.* Указ. соч. С. 77.

существ. Последние могли находиться в доме (дворце) на правах вспомогательного «персонала», или вынужденного (побочного) «компонента». Это вскрывается на примере «устранения» младшего члена домовладения, что архетипически проявлено в мифе о Минотавре (запертом в лабиринте как в темнице) или библейской истории о жертвоприношении Авраама, когда сын элиминируется из онтического поля *дома* из опасений, вызванных его *отцеборческой* функцией⁴⁷², также хорошо известной в мифологии. В сеньориальной системе европейского феодализма проблема *отцеборчества*, или, если шире, социального конфликта между условно равными младшими и условно равными старшими членами социума, снимается за счет вассальной зависимости с ее кодифицированными регламентами, клятвами и оммажем. Зримым воплощением такой сдерживающей системы кодов (во многом символических) становится замок – не только фортификационное сооружение, но и своего рода маркер в пространственных координатах средневекового феодального космоса. С кризисом феодализма, с усилением абсолютизма и, соответственно, с появлением гипертрофированного личностного центризма монарха, лишаются своей семантической осевой (в масштабе космоса) структуры и замки, превращаясь из *замкнутых* объектов в разомкнутые по отношению к мировому пространству системы.

⁴⁷² Ср.: «Тогда задрожал Исаак и вскричал в своем страхе: „Господи на небеси, смилуйся надо мной, Бог Авраамов, смилуйся надо мной; если нет у меня отца на земле, будь моим отцом!“» (*Кьеркегор С. Страх и трепет / пер. с дат. и коммент. Н. В. Исаевой и С. А. Исаева. М.: Республика, 1993. С. 19).*

Глава IV

Архетипы как фундаментальные идеи в пространстве архитектуры

Архитектурное пространство в равной степени необходимо как для удовлетворения повседневных физиологических потребностей человека, так и для его духовных устремлений. Архитектурный фон сопровождает многие действия человека на пересечении его телесных и ментальных нужд. Зодчество, таким образом, есть материальное объектно-вещественное условие для сложения и развития базовых установлений многих культур и цивилизаций, которые, в свою очередь, могут быть подвергнуты рецепциям с учетом их контекстно-средовой и семиотической связи с объектами архитектуры, ее традициями, новациями и носителями ее практик. Ввиду многообразия таких установлений выделим три из них, наиболее полно иллюстрирующие основные направления человеческой деятельности: трапезу (физиологический формат нашего существования), игру (духовно-интеллектуальную активность человека), мастерство/мастера (творческие интенции, креативную способность преобразования мира).

Архитектурное пространство трапезы и игры

В культурной практике прием пищи (застолье, пир) является частью поведенческой программы, входящей в круг фундаментальных институций цивилизации, институций культурного сознания. Об обрядовой стороне еды у различных народов специалистам известно более чем достаточно. Однако стоило бы обратить большее внимание на пространство, окружающее трапезу, и у оседлых этносов являющееся по сути архитектурным. Именно с этой целью мы постараемся проанализировать содержание мифов, легенд и сказок на предмет выявления модели, в которой бы застолье (еда) и постройка (интерьер, его наполнение) являлись обязательными элементами древнего архетипа. Подтверждение последнего мы вправе ожидать хотя бы исходя из бинарной схемы семиотической связи «еда – дом», на что указывает распространенная лексема «хлеб и кров», намекающая на архетипический характер бытовых основ человеческого существования. Необходимость в жилище и пище составляла главную заботу человека в его борьбе за выживание. Вместе с тем, утилитарное стремление удовлетворить потребность в крыше над головой и еде почти

всегда сопровождалось осмыслением этой потребности не только как физиологически обусловленной, но и как имевшей метафизическую причину (установленную богами, первопредком, героем-демиургом и т.д.). Выражением этого осмысления становятся сказочные истории о трапезе, осуществленной в доме, дворце или храме. Рассмотрим некоторые примеры из ритуальной практики различных культов, избранные сюжеты древних мифов, народных сказок и сказок, подвергнутых авторской обработке.

Так, в шумерском мифе о «Инанне и божественных силах» захмелевший Энки необдуманно дарит Инанне *ме* (волшебные знаки, обеспечивающие устои цивилизации)⁴⁷³. Богиня навещает Энки в его владениях, в Абзу, который шумеры мыслили как океан пресных вод под землей, однако так назывался и храм Энки в городе Эреду⁴⁷⁴, каковой был его домом. Из текста явствует, что опьяневший хозяин потчует гостью ячменной лепешкой с маслом, чистой водой и пивом из сосуда в виде львиной головы «на священном столе, столе Неба»⁴⁷⁵. Похожее описание гостеприимства мы находим и в хетто-хурритском эпосе «Песнь об Улликумми», где два брата, Ташмишу и Тешуб, принимают у себя в доме солнечное божество, спешащее поведать им о каменном великане. Они предлагают ему стул и стол для трапезы с едой и питьем, но бог солнца потерял аппетит из-за великой тревоги, которую ему внушает каменный великан. Тешуб спрашивает о причине отказа от угощений, говоря «разве плох» тот или иной прислужник, который отвечает за стулья, праздничный стол и раздачу вина⁴⁷⁶. Тем самым в тексте эпоса обозначается наличие целого придворного этикета, предполагающего отказ гостя от подношений ввиду ненадлежащего исполнения стольником или чашником своих «профессиональных» обязанностей.

Пир в гостях у богов, например, у того же шумерского Энки, отражает религиозную практику древнего населения Месопотамии: снабжение богов всем необходимым, в том числе и пищей. Так в мифе, именуемом «Сошествие Инанны в Подземное царство», Думузи, прося убежища у бога солнца Уту, напоминает, что он приносил еду в храм Инанны⁴⁷⁷, сестры Уту. Согласно аккадскому мифу «Сказание об Атрахасисе», род людской был создан Нинтур и Энки после восстания младших богов, отказавшихся работать на божества старшего ранга⁴⁷⁸. Окруженный в своем доме разбушевавшейся толпой, Энлиль призывает Энки, и тот придумывает создать из глины и крови одного из младших богов подневольное

⁴⁷³ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 133–134.

⁴⁷⁴ *Мифологический словарь.* С. 8.

⁴⁷⁵ *Мифологии Древнего мира.* С. 143.

⁴⁷⁶ Там же. С. 188–189.

⁴⁷⁷ Там же. С. 140.

⁴⁷⁸ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 138 – 139.

существо, которое обеспечивало бы своей деятельностью небожителей. Смысл жизни человека, таким образом, заключался в служении богам и в их кормлении в том числе. С этой целью в городах Двуречья возводились не просто культовые сооружения, а целые храмовые хозяйства. На храмовом участке высоко возносилась ступенчатая башня (зиккурат) со святилищем. Во дворе, обнесенном стеной, располагались обширные закрома, куда свозилось все изобилие доступных в то время продуктов питания. Такие хозяйства имели в своем распоряжении слуг и рабов, обрабатывающих земельные наделы, принадлежащие божеству. Отсюда видно, что храмовое пространство шумерского города было местом священного застолья, которое проходило в окружении стен, в непосредственной близости от хранилищ для продовольственных запасов, тщательно оберегавшихся нехитрой фортификацией от остальных жителей города. Симптоматично и то, что храмовый участок был принадлежностью городского пространства, а не особой локацией за пределами городских стен, как мы это встречаем в других регионах мира. Город, священный участок и храм были той средой, в которой только и мог принимать пищу бог. Сама же пища являлась залогом культурного статуса её принимающего. Так, Энкиду, человек-дикарь, рожденный в степи, ест траву и пьет с животными у водопоя⁴⁷⁹, но когда блудница приводит его в селение пастухов, он обучается потреблять хлеб, пить пиво и становится вполне дееспособным человеком⁴⁸⁰. После этого путь их лежит в город к Гильгамешу, в котором Энкиду доказывает свою силу и становится другом царя, если шире – полноправным городским жителем шумерской цивилизации. Он живет во дворце, носит одежды, ездит с Гильгамешем по городу. Превращение в человека стало возможным не только благодаря ласкам блудницы, но ввиду приобщения к культурным установлениям цивилизации – одежде, рукотворной еде и архитектурной среде. Интересно и то, что в сказании о Гильгамеше описание трапезы за городом, вне поселения носит уменьшительный характер. Так, рефреном повторяется одна и та же речевая формула, повествующая о быстром утолении голода на скорую руку – «отломили ломтик»⁴⁸¹, в отличие от пиршественных хлебосолов в Уруке. В сказании «О все выдавшем» упоминаются приношения всевышним: мать Гильгамеша одаривает хлебом Шамаша на ступенях зиккурата⁴⁸². Гильгамеш, в свою очередь, преподносит яства Шамашу, накрыв стол⁴⁸³. И хотя в последнем случае в поэме не сохранились строки, опи-

⁴⁷⁹ «О все выдавшем» со слов Син-леке-унниннии, заклинателя / пер. И. Дьяконова // Поэзия и проза Древнего Востока: в 2 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. С. 167–168.

⁴⁸⁰ Там же. С. 173.

⁴⁸¹ Там же. С. 181.

⁴⁸² Там же. С. 180.

⁴⁸³ Там же. С. 199.

сывающие окружение происходящего, его «сценическое» пространство, можно допустить, что все это имело место на храмовом участке, ввиду необходимости использовать тяжелый предмет домашней утвари. Пространство культовой архитектуры становится местом приема пищи; не домом всеобщей молитвы был храм древности, но своего рода столовой для божества.

В тексте Библии мы не раз найдем упоминание Жертвенника всесождения⁴⁸⁴, пространственным обрамлением которому служила архитектура в том или ином ее виде или конструктивной типологии. Сам, являясь до некоторой степени объектом архитектуры малых форм, он изначально устанавливался во дворе Скинии⁴⁸⁵, а затем во внутреннем дворе Храма Соломона⁴⁸⁶. Несмотря на его символическое значение, связанное с актами этического и канонического содержания, он был местом приготовления божественной пищи, если под таковой можно понимать жертву всесождения⁴⁸⁷. В качестве жертвы приносили животных, хлеб, елей, вино⁴⁸⁸.

В античной языческой традиции жертвенники (алтари) имели все храмы. Приношение в качестве основного дара богам пищи сопровождалось архитектурным контекстом, зданием храма, территорией ансамбля священного участка. Гекатомбы упоминаются как самые дорогие подношения. Связь пищи и богатства, или пищи и качественных характеристик того, кого использовали как пищу, говорит о том, что дом бога и ритуал, связанный с имитацией важнейших физиологических функций (поедание, распитие, совокупление) находились в общей обойме высших материальных ценностей социума. Принесение в жертву Ифигении свидетельствует об аксиологических особенностях девушки, которой одной оказалось достаточно, чтобы умилостивить богиню и отправить целый флот греков к берегам Трои. По сути, каннибальский акт приятия человеческой жертвы как бы вскрывает наличие тайных (запретно-подспудных) желаний божества, одновременное удовольствие от вкушения нового «блюда» и возможности нарушить табу. Это допущение имеет смысл в контексте упоминания Артемиды, потребовавшей жертву, охотницы, которая как всякий охотник питалась плотью. В одном из вариантов мифа говорится о замене Ифигении ланью, телкой или медведицей. Артемиде тотемически поклонялись как медведице, и использование этого животного в качестве жертвы можно рассматривать как поедание самого себя. Ифигения, наоборот, часто уподоблялась Артемиде, и ей поклонялись в Аттике как одной из ипостасей Артемиды. Таким образом, свиде-

⁴⁸⁴ Библия, кн. Исход, гл. 27, ст. 1–9.

⁴⁸⁵ Библия, кн. Исход, гл. 40, ст. 6–8, 29–33.

⁴⁸⁶ Библия, кн. 3-я Царств, гл. 6, ст. 22.

⁴⁸⁷ Библия, кн. Исход, гл. 29, ст. 10–25.

⁴⁸⁸ Библия, кн. Исход, гл. 29, ст. 38–41.

тельство о принесении в жертву того, кто близкородственен получающему жертву, утверждает принцип подобия поедающего и поедаемого, когда священная пища становится гомогенной по своей субстанции тому, кто ее потребляет. По одной из версий Ифигения была принесена в жертву в Бравроне. Там же, в Бравроне она и ее брат Орест остались после бегства из Тавриды⁴⁸⁹. В Бравроне было основано святилище Артемиды, от которого сохранились руины храма и место погребения девушки.

Погребение, гробница являлись еще одним локусом «столования», но если в храм приносили в основном дары имущественного порядка (драгоценные и дорогие предметы), то гробница наполнялась едой не в меньшей степени, чем предметно-вещевым контентом. В погребальный инвентарь пищевые подношения часто входили как обязательные элементы ритуала поминовения усопших. Исключительно сильно традиция кормления мертвых была развита в Древнем Египте, где она имела непосредственную связь с архитектурной средой – многочисленными гробницами, поминальными храмами, некрополями и пирамидными ансамблями. Родственники были обязаны не только один раз вложить в склеп все необходимое, но приносить провиант регулярно, как если бы речь шла о «трехразовом» питании или полном пансионе⁴⁹⁰. Порой, после смерти их самих, в особый контракт вносились пункты, согласно которым жрецы должны были и дальше снабжать их и пращуров всем необходимым⁴⁹¹. Иногда такая обязанность ложилась тяжелой ношей на потомков, которые кормили своих предков в течение столетия⁴⁹². В качестве священных, сакрально-мистических двойников подлинных предметов использовались изображения загробных блюд на стенах погребальной камеры⁴⁹³ в технике невысокого рельефа или фрески. Здесь же могли находиться и целые сцены трапезы, часто веселой и разнузданной, с признаками гастрономической или алкогольной невоздержанности. Гробница представляла самый настоящий загробный дом, в котором пиры не прекращались так же, как это было и при жизни их владельца. Прием пищи, таким образом, даже если он и не изображался в окружении архитектурных форм, все равно протекал внутри помещения, так как сюжетное содержание фресок и рельефов не имело непреодолимой границы между пространством гробницы и воображаемым пространством двумерной картины плоскости. Существуют изображения погребенного, вкушающего пищу. На деревянной панели (одной из пяти) зодчего Хесира, найденной, что приме-

⁴⁸⁹ *Мифологический словарь*. С. 261.

⁴⁹⁰ *Мертц Б.* Указ. соч. С. 429.

⁴⁹¹ Там же. С. 430.

⁴⁹² Там же. С. 431.

⁴⁹³ Там же. С. 431.

чательно, в комнате подношений⁴⁹⁴ в его мастабе в Саккаре, он представлен сидящим перед столиком с поминальными хлебцами.

Сложная ритуальная схема кормления мертвых впоследствии у разных народов обрела более скромные черты пищевых даров представителям потустороннего, inferнального или подземного мира. Можно полагать, что она является не столько заимствованной, сколько архетипически распространенной, и на заре становления египетских ритуальных практик была унаследована от первобытных представлений о необходимости делиться пищей с любым сверхъестественным существом. Прямой проекцией этих архетипических воззрений является русская традиция угощения домового, блюдечко с молоком для которого устанавливалось в строго определенных местах дома. Сам прием пищи многих сказочных героев подразумевал дом не только как место трапезы, но и как особого рода пространственный каркас, в котором трапеза или ее последствия могли иметь действительно космические в контексте сказки масштабы. Поедание гороховой каши в русской сказке «Петушок-золотой гребешок и чудо-меленка»⁴⁹⁵ приводит к появлению горохового дерева, выросшего из закатившейся в подпол горошины. Вариантом этой истории является другая русская сказка «Петух и жерновки»⁴⁹⁶. Здесь дуб скрепляет архитектурно обозначенные этажи мироздания (подполье – хтонический мир, горница – мир людей, чердак и все что выше крыши – небесный мир). На небесах, поднявшись по дереву на самый верх, старик обнаруживает еще один атрибут пира – волшебную ручную мельницу (жерновки), которая производит готовые блины и пироги, стоит только ее повернуть. Любопытно, что мотив нескончаемо генерирующего продукты питания волшебного предмета, пусть и не всегда, но часто связан с архитектурным пространством. В немецкой сказке «Сладкая каша», обработанной братьями Гримм, волшебный горшочек произвел такое ее количество, что заполнил все улицы и площади города, превратив его в гигантскую миску или блюдо. Такое изобилие яств в градостроительном масштабе нашло отражение в гастрономических праздниках и весельях, которые протекали на узких улицах и площадях старинных городов. Многометровую кёнигсбергскую колбасу или хлебные эквиваленты этого гиганта торжественно проносили через весь город, чтобы устроить пир на площади, словно в интерьере под открытым небом.

⁴⁹⁴ *Сокровища Египта*. Иллюстрированный путеводитель по Египетскому музею в Каире / ред. А. Бонджоанни, М. С. Кроче; предисл. З. Хавасса; пер. с англ. Е. Ильиной [и др.]. М.: Астрель, АСТ, 2003. С. 48.

⁴⁹⁵ *Петушок-золотой гребешок и чудо-меленка*: Русская народная сказка [в обраб. М. Булатова; худ. Б. Маркевич]. М.: Малыш, 1977. 11 с.

⁴⁹⁶ *Петух и жерновки* // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1985. Т. 2. С. 30.

Связь дома и трапезы хорошо прослеживается в эпической литературе, например, у Гомера. После битвы с троянцами Нестор приглашает Махаона в шатер, где приготовлены удобные кресла и красивый стол с медным блюдом сладкого лука, медом и «ячной мукою священной». В знаменитом золотом кубке Нестора (с фигурками голубок) Гекамеда мешает особый винный напиток⁴⁹⁷. Патроклу Нестор рассказывает об угощении в Пелеевом доме, где во дворе была принесена жертва, а гостей в «чертогах» услаждали «изобильной трапезой»⁴⁹⁸. Менелай празднует свадьбу сына и дочери «под высокою кровлею дома», привечая неожиданно прибывших Телемаха и Писистрата, которые хотели расспросить его о судьбе отца Телемаха, Одиссея. Дом поражает убранством из меди, слоновой кости, золота, серебра, электра, гладкими столами, тяжелыми золотыми кубками. Прежде чем войти, юноши любуются фасадом дворца, в особой комнате свершают омовения в каменных ваннах, а после рядом с Менелаем получают лучшие мясные блюда⁴⁹⁹. Указание на любованье дворцом царя заслуживает пристального внимания. Сын спешит узнать о батюшке, но, тем не менее, остановлен роскошью архитектуры, не в силах отвести от нее свои глаза. И только тогда, когда взор героев насытился эстетическим впечатлением, молодые люди прошествовали в покои. Здесь можно смело утверждать, что созерцание архитектуры чертогов было вызвано не притворной вежливостью и не архаическим этикетом, а именно художественным чувством. Правила приличия требовали ожидания хозяина или разрешения войти у ворот дома, но после приглашения гости могли пройти во внутренние помещения сразу⁵⁰⁰. Однако Телемах и Писистрат задерживаются перед дворцом, словно позабыв о цели своего визита и об обязательном угощении, ожидавшем их в глубине чертога.

Дворец Одиссея, которого ищет его сын, скромнее, чем у Менелая, но и он является местом для пира. Изменив обличье, Афина посещает Итаку, видя во дворе женихов, играющих в кости, в то время как в зале готовят столы к трапезе. Их моют губкой, на них раскладывают мясо. Телемах подвел Афину «к прекрасноузорному креслу, тканью застлав, усадил, а под ноги придвинул скамейку». Для умывания приносят золотой кувшин

⁴⁹⁷ Гомер. Илиада // Илиада; Одиссея. С. 165.

⁴⁹⁸ Там же. С. 168.

⁴⁹⁹ Гомер. Одиссея // Илиада; Одиссея. С. 392.

⁵⁰⁰ Такие жесты вежливости легко объяснимы исходя из повседневной военной необходимости. Пришельца нужно было сначала идентифицировать как не враждебно настроенного к хозяину человека из «внешней» реальности, и только после этого он превращался в гостя, которому оказывали всевозможные знаки внимания.

и серебряный таз, столы заставляют блюдами, в золотые кубки наливают вино⁵⁰¹.

Римская традиция не уступает греческой в пышности. «Энеида» Вергилия повествует о богатом убранстве дворца Дидоны и пиршественном инвентаре. Светильники свисают с золоченых потолков⁵⁰², зал украшен дорогими коврами, пурпуром, «стол отягчен серебром, на золоте кубков чеканных выбиты длинной чредой деянья славные предков, подвиги многих мужей от начала древнего рода»⁵⁰³.

В раннесредневековом ирландском сказании о разрушении Дома Да Дерга и в «Песнях Дома Бухета» упоминается котел в качестве символа гостеприимства⁵⁰⁴ как минимум в двух случаях⁵⁰⁵, а в королевских домах находятся две золотые чаши, куда доила чудесных коров девушка Этне⁵⁰⁶. Описание магического жилища, сидов (волшебных холмов), соответствует понятию дворца, с полом, вымощенным медными плитами, инкрустированными бронзой; на полу стоят серебряные лежа⁵⁰⁷. В позднесредневековой авторской версии легенд о короле Артуре также упомянут волшебный замок, где короля и его спутников угощают «всеми винами и яствами, каких только могли они пожелать», а после провозжат в покои, где «роскошнее убранства не видывал король в своей жизни»⁵⁰⁸.

Жилища сказочных животных тоже могут «гостеприимно» встретить путников своими удобствами и вкусным угощением, или являться местом их приготовления. В русской народной сказке «Маша и Медведь»⁵⁰⁹ последний объясняет девочке ее пленение: «Будешь печку топить, будешь кашу варить, меня кашей кормить». Он указывает ей на вполне определенные гендерные функции в пространстве жилища, а сам выступает в антропоморфной роли патриарха, хозяина, поручения которого по дому должны выполнять домочадцы. Печка в формуле «будешь...» есть не что иное как сакральный объект центральной и по отношению к дому, и по отношению к космосу локации. Каша – атрибут еды вообще, некий ее собирательный образ, подобно хлебу. Так, хлеб и очаг в пространстве жилища определяют поведенческие координаты членов социума, жен-

⁵⁰¹ Гомер. Одиссея // Илиада; Одиссея. С. 364-365.

⁵⁰² Вергилий. Энеида / пер. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского // Вергилий. Энеида. Сервий. Комментарии к «Энеиде» Вергилия. М.: Лабиринт, 2001. С. 23.

⁵⁰³ Там же. С. 21.

⁵⁰⁴ *Разрушение Дома Да Дерга*. С. 124.

⁵⁰⁵ *Песни Дома Бухета* // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 162.

⁵⁰⁶ *Воспитание в Домах Двух Чаш*. С. 93.

⁵⁰⁷ Там же. С. 88.

⁵⁰⁸ *Мэлори Т.* Указ. соч. Кн. 1. С. 116.

⁵⁰⁹ *Маша и Медведь*. Указ. соч.

щина исполняет работы по дому, а хозяин – дает ей указания⁵¹⁰. Такие указания вправе давать муж жене. Очевидно, что в этой сказке замаскирован архаический мотив брака женщины с животным (медведем)⁵¹¹. Вместе с тем, удержание девочки зверем взаперти есть не что иное, как форма запрета⁵¹², часто встречаемая в мифах и легендах. Здесь запрет словно обеспечивает устойчивость космологической конструкции, элементами которой являются хлеб и кров, а также персонажи, населяющие архитектурное пространство сакральной локации – лесного дома. Сам этот дом, запрятанный в глуши, по всей видимости, имеет некоторые черты так называемого большого дома⁵¹³, особой постройки у первобытных и архаических народов, связанной с мужскими культами и обрядом инициации. В сказках в таком доме живут мужские персонажи, и заселение в него девушки обусловлено, среди прочего, необходимостью готовить пищу⁵¹⁴. Известная английская сказка о трех медведях, пересказанная Л. Н. Толстым⁵¹⁵, демонстрирует нам первичный уровень понимания жилища – стол и кров. Дегустация девочкой каждого блюда является бессознательной интерпретацией ритуала (процесса) взаимного уподобления. Медведь, как исключительно сакральное существо у многих народов, сравнивается с человеком (живет не в берлоге, а в доме, сидит на стуле, ест из тарелки). Человек же, в это время, подобен зверю – ест его кушанья, спит в его постели. Такой порядок взаимных уступок можно рассматривать как своего рода оборотничество, когда персонажи меняются ролями, легко допуская конверсию своего состояния как в одну, так и в другую сторону. Это подтверждают многочисленные мифологические истории о пище, которая преобразует человека в зверя, а зверя – в человека. Самая известная из них – эпизод «Одиссеи», когда часть команды царя Итаки превращается колдовством Цирцеи в свиней после пир: «В дом их Цирцея ввела, посадила на стулья и кресла, сыра, зеленого меда и ячной муки замесала им на прамнийском вине и в напиток подсыпала зелья»⁵¹⁶.

⁵¹⁰ Чем именно занят медведь, когда уходит из дому – неизвестно. Возможно, его пребывание за пределами жилища и есть некая «мужская работа», хлопоты определенного гендерного типа. Таким образом, женское, в конституции патриархального космоса, определяется как внутреннее (интровертное), а мужское, как внешнее (экстравертное) но не в качестве психотипов, а в роли дозволенных поведенческих программ.

⁵¹¹ *Пропт В. Я.* Русская сказка / науч. ред., комм. Ю. С. Рассказова. М.: Лабиринт, 2000. С. 369.

⁵¹² Там же. С. 200.

⁵¹³ *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / науч. ред., комм. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. С. 95.

⁵¹⁴ Там же. С. 98.

⁵¹⁵ *Толстой Л. Н.* Указ. соч. Т. 10.

⁵¹⁶ Гомер. Одиссея // Илиада; Одиссея. С. 463.

В архитектурном отношении мотив оборотничества, т.е. поворота вокруг оси (в купе с образами застолья или пищи) можно проследить на обильном мифопоэтическом материале. Самый известный образ – избушка на курьих ножках, способная поворачиваться по волшебному слову доброго молодца. Поворот такого домика символизирует пограничье между разными мирами, миром людей и загробным миром. Он словно ключ, открывающий двери для пересечения такой границы. Сама Баба-Яга, как хтонический и заупокойный персонаж, является, вместе с тем, и носителем специфических кулинарных знаний. Она перемещается в ступе, умеет готовить непрошенных гостей или похищенных детей в печке, подкидывая их словно хлеб на лопате. Если упоминание лопаты и печи можно интерпретировать как рудиментарные воспоминания об обряде инициации, которую осуществляет Яга в качестве богини загробного мира, повелительницы зверей и леса⁵¹⁷, то ее изба и участок (обнесенный человеческими костями) есть не что иное, как храмовое пространство языческого ритуала, пространство капища или святилище для принесения в жертву даров, где она хозяйничает, словно жрица. В обыденной повседневности такой архитектурный объект как мельница мог рассматриваться как аналог волшебной избушки, особенно если корпус у нее поворачивали целиком в поисках нужного направления ветра (мельница-столбовка)⁵¹⁸. Мельник и мельница имели в народном сознании широчайшие символические коннотации: от ярко выраженных негативных (сношение с дьяволом, ночные шашни) до возвышенно-позитивных (мельница гостей, знаменующая Евхаристию)⁵¹⁹.

Помимо избушек, лесных домиков колдунов и ведьм, широко распространены и образ замка, который способен претерпевать метаморфозы, например, замок спящей красавицы, после пробуждения которой жизнь в замке-дворце оживает, а сказка заканчивается пиром. То же можно сказать и о замке фей в шотландской сказке о двух скрипачах, где они играли на пиру таинственной публике. Одна ночь в таком замке равна была нескольким десятилетиям в родной деревне, где после возвращения никто не узнал музыкантов⁵²⁰. Пространственные метаморфозы здесь уступают место временным превращениям, когда в разных локациях бытия время течет по-разному. Однако оно имеет строго определенную детерминацию: это время пира, проходящего в волшебных стенах, и именно

⁵¹⁷ *Мифологический словарь*. С. 83.

⁵¹⁸ *Пиляевский В. И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С.* История русской архитектуры. Л.: Стройиздат, 1984. С. 27–29.

⁵¹⁹ *Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV – XVII веков. Реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 34.

⁵²⁰ *Два скрипача из Стратсти // Сквозь волшебное кольцо. Британские легенды и сказки / пер. с англ. Н. В. Шерешевской. М.: Правда, 1988. С. 247–251.*

единение места и действия (архитектуры и трапезы) обуславливает временные кульбиты, движение времени с разными скоростями.

Как видно из этих, пусть и немногочисленных примеров, традиция застолья в мифопоэтическом сознании мыслилась в сопровождении роскоши или волшебства – дивного убранства интерьера, мебели и столовых приборов. Только в некоторых случаях описания соответствуют исторической действительности. В остальном – мы наблюдаем психологическую потребность в соответствии пищи и дома; чем богаче трапеза, тем богаче архитектура интерьера и его наполнение. Одно отражалось в другом по определению, и было, например, для грека столь же естественным, как единение красивого тела и красивой души. Богатство дома являлось маркером гостеприимства, чем богаче хозяин, тем он щедрее, но, возможно, описание палат, заполненных золотом, являлось художественным приемом для показа того, что передать словом крайне сложно – вкусовых качеств трапезы. Драгоценные металлы и украшенные интерьеры должны «воздействовать» на небо и язык, так же, как на них действуют соль и пряности. Яркость меди или блеск серебра, гладь слоновой кости или отполированного дерева подспудно, на уровне едва угадываемых ощущений, находили сродство с жаром мяса или глянцевої кожицей яблока. Зрительные образы доносили вкусовую и обонятельную «образность» пищи. Её локализацией в интерьере был стол, что подтверждает его частое появление в мифах. Соединение обряда застолья с жертвоприношением яств богам привело к появлению престола, алтаря, что позднее проявится в образах священного вкушения (например, таинства Евхаристии в христианстве), а не просто утоления голода.

Трапеза была не только едой в потребительском смысле, но и богатством, собственностью, ею одаривали друзей, её жертвовали богам, и, как любое сокровище, она нуждалась в укрытии. Таковым укрытием был дом (дворец, храм), архитектурное пространство которого имело охранительные характеристики. Абзу Энки – царство подземных вод, или святилище на храмовом участке, обнесенном оградой, в Эреду. Чертоги античных героев, вероятно, являлись мегароном – залой за портиком в глубине двора с каменной стеной. Архитектурная композиция ясно описана у Гомера: гости дожидаются хозяев у ворот, и лишь затем пересекают двор, ведущий в глубину владений. В ирландских сказаниях дома мифологических персонажей либо имеют волшебные свойства, охранительные колдовские чары (подобно холмам-сидам), либо заполнены вооруженными богатырями, параллель чему найдем в германских источниках о Валгалле с Одином (Вотаном) и погибшими в бою воинами. Это впоследствии получило развитие в «фортификационных» образах, – замках Камелот и Монсальват (Мунсальвеш) – средневековых легенд о короле Артуре. В русской народной сказке «Царевна-

змея»⁵²¹ храбрый казак оказался в оловянном замке, где все украшено бархатом, серебром и зеркалами, а стол полон еды. Однако, размещенный на вершине горы, с высокими стенами, оловянный дворец не выпускает на волю. Запрет на проникновение в дом, равно как и на выход из него, является симметричной функцией сакральной локации, каковой может быть место изобильного застолья.

Этот замкнутый («запретный») характер архитектурного пространства трапезы вызван древнейшим пониманием аксиологии пищи, уходящим в палеолит, когда пещерное жилище и еда составляли неразрывное целое в системе ценностей человека. Подобная ситуация сформировала архетип, модель которого, включающая в себя ось с закрепленными на ней базовыми понятиями культуры («хлеб – кровь»), нашла конкретное выражение в мифах древних и средневековых этносов.

Отчетливо видно, что трапеза связана с архитектурным пространством как могут быть связаны два установления цивилизации. Одно и другое понималось как рукотворное, чего не было в природе до активной деятельности человека, и что являлось маркером особого состояния этноса, его «культурностью», его отличием от всего чужого, «некультурного», «нецивилизованного». Отсюда внимание к пище как к «деланному», рукотворному и требующему мастерства. Двойственный характер еды заключался в ее естественном происхождении как сырья, однако пригодной к употреблению она становилась благодаря целому ряду манипуляций. Мясо жарили, парили, варили, пекли, вялили и засаливали. Из него получали изысканные деликатесы. Молоко превращали в сыр, виноград – в вино. Зерно претерпевало целую цепочку метаморфоз: от посева и сбора колосьев до выпекания хлеба – отличного от своего начального состояния продукта. Эти изменения исходного материала были сродни тому, что происходило в архитектуре. Куски камня обрабатывались в блоки, дерево отесывалось со всех сторон, и круглые стволы становились плоскими досками или квадратными в сечении брусьями; аморфная глина обретала правильную форму кирпича. И пища, и архитектурное сооружение становились знаком превосходства, социального, этнического, культурного и цивилизационного. Это были символы победы над природой, если не над всей целиком, то над теми ее сферами, которые определенным образом проводили границу между животным и человеком. В то время как зверь гложет сырое мясо и обитает в норе, человек принимает специально приготовленную пищу, участвуя в ритуалах застолья под сводами дворца или в стенах своего дома. Некое семиотическое единство еды и постройки нашло отображение в традиции пряничного домика, или если шире, сооружения, которое можно съесть. Этот домик хоть и встре-

⁵²¹ *Царевна-змея* // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1985. Т. 2. С. 268–270.

чается в своем наиболее известном варианте в сказке Ш. Перро, но, вероятно, имеет архетипическую природу, на что указывает наличие похожей сказки в русском фольклоре – «Старик на небе». Старик полез на бобовое дерево, да обнаружил там дом из блинов и калачей и стал им лакомиться⁵²².

Наполненный продовольственными припасами дом (или склад, амбар) начинал ассоциироваться с самими этими припасами. Египетские пирамиды в библейском тексте упомянуты как житницы фараона⁵²³, на мысль о чем навели треугольные формы, идентичные вертикальному сечению конуса зерновой кучи. Таким образом, согласно ветхозаветному тексту форму сооружению придает форма продовольственного продукта, что можно поставить в параллель несколько иному явлению, когда архитектурные формы диктует пусть и священная, но посуда, например, чаша Будды, послужившая прототипом куполу ступы.

На связь продовольственного изобилия с архитектурным сооружением указывает мистическое единение суженых в процессе космического брака. Наиболее древний аспект этого явления мы находим в шумерских представлениях об Инанне, как о хижине (кладовой, амбаре) для хранения фиников и ее супруге Думузи-Амашумгальанне, как о корзинах урожая фиников, которые заносят в хижину-амбар⁵²⁴. В этой мифопоэтической конструкции связь супругов понимается буквально – Думузи входит в Инанну, – в то время как в других традициях связь женского образа с постройкой может осуществляться на ином уровне, посредством заточения женского персонажа в сооружении. Наиболее известным сюжетом является история Данаи, заключенной в башню, где ее посещает Зевс. В христианской агиографии этот мотив перерабатывается в историю о Св. Варваре⁵²⁵. В древнеирландских мифах встречается эпизод о девушке Месс Буахалла, запертой в доме без дверей, где ее посещает птица, совокупляющаяся с пленницей, отчего у той появляется ребенок, будущий король Конайре⁵²⁶. В русских сказках этот же мотив трактуется как попытка героя завладеть красавицей, живущей в высоком тереме⁵²⁷. В праздниках и обычаях, связанных с весенним возрождением природы (на Троицу) у некоторых европейских народов присутствует штурм хижины или шалаша, как-то связанного с женским персонажем. Шалаш объявляется заколдованным замком, при этом упоминаются ведьмы, способные

⁵²² *Старик на небе* // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 32–33.

⁵²³ *Силиотти А.* Указ. соч. С. 21.

⁵²⁴ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 51.

⁵²⁵ *Мифологический словарь.* С. 115.

⁵²⁶ *Разрушение Дома Да Дерга.* С. 103–104.

⁵²⁷ *Семь Семионов* // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1984. Т. 1. С. 258–259.

пробирается в помещение без дверей, а после штурма ряженные, усевшись в хижине или беседке, ругают девушек. После этого убивают лягушку для вызова дождя и плодородия⁵²⁸. Вспомнив царевну-лягушку в некоторых сказках, можно предположить, что в ее образе отражены представления о богине плодородия, или богине-земле, которая способна принимать облик прекрасной девы, а смерть лягушки является иносказательно переданным мотивом преобразования зверя в человека (женщину), особенно после уничтожения добрым молодцем кожи лягушки. Подобный волюнтаризм со стороны младшего сына, женившегося на амфибии, продиктован желанием не допустить обратного превращения девы (жены) в животное⁵²⁹. Таким образом, очевидной становится связь между продовольственными ценностями социума и ценностным аспектом супружества. Трапеза и супружеский ритуал являются теми символическими мероприятиями, актуализация которых осуществляется в архитектурном пространстве. Пища и женщина понимаются как архетипы вселенского плодородия. В данном случае еда мыслится исключительно архаически, не как продукт готового употребления, появляющийся как бы сам собой (в магазине), а как результат плодородных сил природы, как хлеб, рождающийся от матери-земли, и эта мать обретает статус не только рождающего божества, но и супруги, открывающей свое лоно космическому супругу, без которого невозможно рождение⁵³⁰. Материнские функции словно бы дополняются эротическими функциями возлюбленной, женская природа кроме рождающей способности (дающей урожай) приобретает умения дарящей сладострастные ласки любовницы⁵³¹. Эти эротические навыки становятся ценными не менее чем те, которые способствуют плодородию. Аксиологические качества матери-жены свидетельствуют о патриархальной ситуации, в которой миф приобретает дополнительные детали. Важнейшей из них является здание, которое своим пространством фундирует уже иные отношения между женщиной и мужчиной, не матриархального доминирования матери-роженицы, а подчиненного положения матери-любовницы. Дом (дворец, замок), в таком случае, есть знак маскулинной картины космоса. И если в палеолите и мезолите пещерное жилище упо-

⁵²⁸ Фрэзер Дж. Дж. Указ. соч. С. 143–144.

⁵²⁹ Царевна-лягушка // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: 3 т. М.: Наука, 1985. Т. 2. С. 260–267.

⁵³⁰ Отсюда обязательное рождение героя, после любовных утех мужского и женского персонажа в языческой мифологической традиции. Женское плодородие катализируется мужской осеменяющей силой. Зевс (Посейдон) превращается в пахаря (или быка), а плугование уподобляется половому акту.

⁵³¹ Вспомним поэтическое сравнение женского лона со спелым хлебом и цветами в Песни песней: «Твой живот – это ворох пшеницы с каёмкою красных лилий» (Библия, кн. Пес. пес., гл. 7, ст. 3; перевод И. Дьяконова). Здесь объединены и плодородие, и эротика.

добляется материнскому лону, то, начиная с позднего неолита, жилое пространство постройки превращается в покровительственную эгиду отца, патриарха-домовладыки, под дланью которого собраны все домоладцы. Однако гендерный образ архитектурного сооружения не является стабильным, и в более поздние эпохи мог синтетически объединять в себе разные индексы, так, например, христианский храм понимался как лоно Богоматери⁵³², а башня – символ мужской фертильности – как «столб Давидов», будучи еще одной эмблемой Богородицы.

Уподобление персонажа постройке приводит порой и к антропоморфизму принимаемой пищи. Маниями (Manie) древние римляне называли хлеб, изготовленный в форме людей⁵³³. В Швеции выпекали каравай в форме девушки, персонифицирующей дух зерна; во Франции из теста делали сдобного человечка, которого съедали в конце жатвы⁵³⁴. Самый, пожалуй, грандиозный пример подобного рода – это святые дары Евхаристии, в обряде которой хлеб и вино пресуществляются в плоть и кровь Иисуса Христа. Архитектурное пространство здесь – это не просто технический контур из кирпича или камня, а особое пространство с целым комплексом символических значений, среди которых мистически понимаемые объемы храма превращаются в самого Христа⁵³⁵.

Таким образом, мы можем признать подчас обязательное наличие трапезы в окаймлении архитектурной оправы как в культовых практиках, так и в мифопоэтических сюжетах. То или иное сооружение порой немислимо без застолья или продуктов питания, как если бы речь шла о конструктивном элементе стен или кровли, или декоративном убранстве постройки. И хотя наличие пищи (ритуальное, хозяйственно-бытовое и пр.) в самых разнообразных зданиях не является ни в коей мере необходимостью собственно архитектурно-строительного рода, в семиотическом отношении *дом* (и реальный, и мифологический, и сказочный) с неизбежностью становится вместилищем еды. Она часто превращается в настолько неотъемлемый элемент сооружения, что мы вправе говорить о метафизическом единстве архитектуры и пищи, единстве, подобном единению души и тела. Камень, дерево, металл и стекло интерьера словно являют косную субстанцию неживой природы, в то время как яства и напитки свидетельствуют о трепетной плоти органической материи.

⁵³² Символически это можно понимать, как отождествление Богоматери с Церковью, каковое было принято в Средние века. См.: *Ян ван Эйк. Благовещение*. Из собрания Национальной художественной галереи. Вашингтон, США / авт. ст. М. Б. Пиотровский, Н. Н. Никулин. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. С. 19.

⁵³³ *Фрэзер Дж. Дж.* Указ. соч. С. 516–617.

⁵³⁴ Там же. С. 505.

⁵³⁵ Христианский храм есть «изображение человека, который обожествляет сам себя, обратившись к Богу»: та или иная часть здания представляет ту или иную часть Его тела. См.: *Тайны соборов, или Соборы тайны*. С. 41.

Мертвое и живое будто соединяются в человеческом теле, окружая его снаружи и наполняя его изнутри, явственно демонстрируя синтез «хлеба и крова» – этого древнейшего архетипа в культурах человеческой цивилизации.

После насыщения тела тем, без чего оно не может существовать по необходимости (в классификации потребностей Эпикура, пересказанной А. Шопенгауэром, пища занимает первое место)⁵³⁶, человек волен отдаться во власть того, что, на первый взгляд, находится вне всякой борьбы за первейшие ресурсы по поддержанию жизни тела, во власть игры и прочих интеллектуальных забав, которые мы могли бы отнести в отсек «ненужностей» (искусство, спорт, коллекционирование, музейная деятельность, игра). Рассмотрим архетипические проявления игры в пространстве архитектуры.

Игра – это то, что бесполезно и необязательно⁵³⁷. Дом функционален и утилитарен в своей необходимости – это жилище, по-разному устроенное, многообразных типов: сельская усадьба, городское здание, дворец царя, место обитания людей, богов, героев и чудовищ. Домом является и пещера Циклопа, и лабиринт Минотавра. Они различно организованы, сориентированы и соотнесены с верхом и низом, светом и тьмой, пространством и временем, а также движением и покоем. Лабиринт не останавливает. Между лабиринтом и стеной, лабиринтом и дверью есть разница. И стена, и дверь, запирающий ход тяжелый камень или шахта в древних гробницах суть репрессирующий элемент – они прекращали путь, останавливали идущего. Лабиринт в отличие от них мягок, лжив и манящ. Если ворота преграждают ход (их смысл в стоянии, в статике), то лабиринт развивает путь. Он увлекает, ведет, крутит, поворачивает, плутает и заставляет идти. Движение становится постоянным, а в теории – бесконечным. У идущего по лабиринту две интенции: одна – найти дорогу, проложить ее к намеченной цели; другая – посмотреть, что там за поворотом, за углом, за горизонтом. Эта последняя – есть не просто потребность, а некая константа нашего сознания, архетипическая установка на удовлетворение гносеологических желаний.

Лабиринт не был хранилищем гробниц. Легенда о Минотавре рассказывает, что здание имело запутанные пространства, сооруженные искус-

⁵³⁶ Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости / пер. с нем. Н. М. Губского. М.: Советский писатель, 1990. С. 43.

⁵³⁷ Это отчасти доказывает распространенность игры в животном мире, где все силы брошены на поддержание жизни в борьбе за существование. Однако даже в такой среде звери находят возможность играть, так как это делают, например, щенки, не обороняющиеся и не добывающие себе пищу в квази-агрессивных выпадах, но лишь имитирующие нападение. См.: Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова, коммент. Д. Э. Харитоновича. М. Прогресс-Традиция, 1997. С. 21.

ником Дедалом⁵³⁸. Дворец, дом царя, и есть лабиринт. Прототипами Кносского дворца, как сооружения со сложным планом, могут послужить некоторые постройки ближневосточных владык, например, Зимри-Лима в Мари и Саргона Великого в Дур-Шаррукине. Однако неизвестно, были ли строители критских дворцов знакомы с переднеазиатской архитектурой. Вместе с тем планировочный характер дворцов в Кноссе и Фесте послужил созданию мифа о лабиринте⁵³⁹, в котором живет чудовище. Его страшное жилище – словно болото, оно постепенно затягивает в себя, вовлекает мало-помалу с каждым шагом и с каждым новым поворотом, приближая жертвы – афинских юношей и девушек – к Минотавру. Он играет с ними, не сразу расправляясь и поедая, а дурачит (*придерживает*), словно кошка с мышкой, в чем ему помогает лабиринт. Дом Минотавра – это дом игры.

В эту игру вовлечена другая игра, Ариадны с Тезеем; ее помощь – залог его любви к минойской принцессе⁵⁴⁰. Тезей играет с Минотавром, он знает, что сын Посейдона и Пасифаи⁵⁴¹ не догадывается о клубке, нить которого прокладывает навигацию через лабиринт. Тезей нарушает правила, согласно которым только Минотавр обладает правом знать план здания. Игровой процесс развивается, ветвится как сам лабиринт, позволяя нам увидеть его исток – семя морского бога. Страсть Пасифаи к животным порождает игрушку – пустотелую корову на колесах, изготовленную Дедалом⁵⁴², где, спрятавшись в надежде соблазнить быка, она соблазняет Посейдона, принявшего бычий облик. Сексуальная игра порождает цепь событий, ведущих к лабиринту.

Нить Ариадны – исключительно домашняя вещь, и домашняя, и женская. Это плод кропотливых усилий тянущих пряжу в женской половине дома, в гинекее, из которого выход на улицу греческого города был строго регламентирован. То обстоятельство, что нить – продукт домашней работы – помогает выйти за пределы дома на просторы ойкумены, является парадоксальным по своей сути. Клубок в русских сказках катится по лесной тропинке, указывая путь герою к цели. Для клубка, как и для колобка, быть снаружи – противостоестественно. Колобок, созданный теплом образующей дом оси – печи, очага – оставляет предназначенное для него жилое пространство дома («я от дедушки ушел, я от бабушки ушел») и, преодолевая лабиринт дороги, катится к своему трагическому пределу, чтобы сгнуться в пасти коварной лисички. Нить Ариадны не привела ее в

⁵³⁸ Аполлодор. Указ. соч. С. 49.

⁵³⁹ Забалуева Т. Р. Указ. соч. С. 127.

⁵⁴⁰ Аполлодор. Указ. соч. С. 77.

⁵⁴¹ По одной из версий мифа Пасифая соединилась не просто с быком, при- сланным Посейдоном, а с самим Посейдоном. См.: *Мифологический словарь*. С. 367.

⁵⁴² Аполлодор. Указ. соч. С. 49.

объятья Тезея; хитроумный бог, веселый и пьяный Дионис⁵⁴³, похищает красавицу.

Дом и внешний мир, таким образом, противопоставлены. Дом хранит, но за стенами начинаются опасности и приключения. Вместе с тем дом является моделью космоса. Дом, как и космос, обладает осью, вертикалью. Ее наиболее естественное обозначение – струящийся дым, восходящий от очага. Конструктивно очаг в сооружениях жилого типа помещался в главном (срединном) месте, часто определяя круглый план постройки. Атриум (буквально «помещение, почерневшее от копоти»)⁵⁴⁴ римского дома изначально был комнатой с очагом, дым которого выходил через отверстие в крыше, ставшее затем комплювием. Печь русского дома – объект всякого волшебства. Емеля едет на печи. Печь спасает Машеньку и Ванечку от диких гусей-лебедей. Печь соединяет (как мировая ось) противоположности – огонь и воду: в печи готовили пищу и мылись. Дым от огня – не только вектор противоположностей (верх – низ, земля – небо, человек – бог), но и коммуникация – лестница или телеграф. Жертва всесождения дымом своим источает «благоухание, приятное Господу»⁵⁴⁵, сообщая ему о вере жертвователей. Вертикаль часто обозначается высоким растением. В скандинавской мифологии дом вождя строился вокруг векового ясеня. В русской сказке о петушке и меленке гороховое дерево прорастает из подполья через комнату и чердак на небо, соединяя три этажа мироздания (хтонический, людской и небесный). Даже кровать Одиссея – это хоть и спиленное дерево, но отмечающее центр его дома, спальни, возведенной вокруг оливы⁵⁴⁶, средоточие жизни, место зачатия и возможности продолжения рода.

Поскольку дом есть модель космоса и как модель повторяет в редуцированном виде его отсеки и характеристики, процессы и события, постольку игра, разворачивающаяся в домашнем пространстве и превращающая его в игровое пространство, есть модель серьезных, «больших» отношений. Охотничий ритуал первобытных воинов в пещере с изображениями животных является игрой, воспроизводящей *настоящую* охоту там, по ту сторону пещеры. Пещера – жилое пространство, игра повторяет мировые процессы, которые *по-настоящему* возможны уже за пределами жилища. Игра часто является миметическим действием. Играющий ребенок подражает взрослым независимо от целей (развлечение, обучение, коротание) и независимо от содержания самой игры. Сохранились древнеегипетские приводимые в движение веревочкой игрушки –

⁵⁴³ В Афинах жена архонта-царя вступала в ритуальный брак с Дионисом в Буколионе – храме Диониса-пастыря, отождествлявшегося греками с быком. См.: *Аполлодор*. Указ. соч. С. 164.

⁵⁴⁴ *Словарь Античности*. С. 60.

⁵⁴⁵ Библия, кн. Левит, гл. 1, ст. 9.

⁵⁴⁶ Гомер. Одиссея // Илиада; Одиссея. С. 603.

мышка и зернотерщик (обе в Музее древностей в Лейдене; зернотерщик – 1300-1200 годы до н. э.). Последний – модель подлинного действия, тяжелой домашней работы по растиранию зерна.

Внутри дома были удобные пространства для игры. Устройство ближневосточных, древнеегипетских и античных жилых сооружений предполагало место, где жильцы проводили большую часть дня. В битхилани, в перистильном греческом или римском доме⁵⁴⁷ внутренний дворик был ареной домашних отношений, в том числе и игровых. В Египте таковым целям служил двор, обнесенный стеной. Во дворах не только протекала хозяйственная деятельность, но и сама игра. Игрушка-зернотерщик повторяла движения, которые ребенок мог наблюдать, глядя на слугу или раба. Косвенным подтверждением того, что дом был игровым пространством, является наполнение домов для вечной жизни – египетских гробниц. В них находят все необходимое в царстве Осириса, среди прочего и игры, например, «настольную» *сенет*, чем-то напоминающую уголки, с доской в 30 клеток (на египетском языке *перу* – «дома») ⁵⁴⁸. В гробнице Мерерука на одной из стен сохранилось изображение играющих детей. Взявшись за руки, они не исполняют какой-либо танец или ритуал, а опершись ногами на стопы товарищей, раскачиваются, пытаясь сохранить равновесие. Мастаба Мерерука как дом вечной жизни наполнен смехом и беззаботностью детской игры.

До сих пор игры хорошо приживаются в домашнем пространстве, и хотя в них играют и за стенами, с особой охотой – все же дома. Самая домашняя игра – в прятки. Прятаться удобно в уголках, местечках, закутках и предметах мебели. Процесс прятанья совмещает страх и удовольствие. Страх – не успеть спрятаться или быть найденным, и удовольствие – от *неприсутствия* самого себя, от *вычитания* себя из поля зрения (реальности) ищущего. Спрятаться – значит вычеркнуть себя из бытия, умереть на время для другого. *Игра со смертью* превращается в сексуальное наслаждение, которое неосознанно для ребенка (оно сублимируется в чувство веселья, восторга и тревоги), но которое обозначено в мифологии. Шумерская Инанна расстается с одеждой: чтоб пройти через семь ворот в мир мертвых она отдает привратникам по вещице, оказавшись голой перед своей сестрой – хозяйкой преисподней Эрешкигаль ⁵⁴⁹. Превращенная в кусок мяса, она спрятана от живых, и боги просят вернуть красавицу, определив взамен ее супруга Думузи. Он умирает, но прорастает как бог урожая изобилием фиников, а его жена персонифицирует хижину для хранения плодов ⁵⁵⁰. Финики вносят в хижину, Думузи входит в Инанну.

⁵⁴⁷ Римские дома часто имели греческую перистильную схему, см.: *Сидорова Н. А., Чубова А. П.* Указ. соч. С. 47.

⁵⁴⁸ *Сокровища Египта*. С. 36.

⁵⁴⁹ *Якобсен Т.* Указ. соч. С. 73.

⁵⁵⁰ Там же. С. 51.

Миф о Психее – тоже игра в прятки. Амур дважды прячется от нее. Сперва, запретив видеть себя, во мраке ночи он навещает Психею на брачном ложе: он спрятался, он невидим. Второй раз, когда девушка *обнаружила* при свете лампы рядом прекрасного бога⁵⁵¹, Амур покидает ее, спешит из дворца. Чтобы вернуть Амура Психея должна его *найти*.

Игра в прятки преобразует дом, поскольку наделяет ценностными качествами те *locus*'ы, которые до начала игры не имели смысла – пустота между кроватью и полом, занавесью и окном, дверью и углом и т.д. Все эти места вдруг становятся необходимыми, так как помогают спрятаться, скрыться, исчезнуть. Они обретают аналогию с предметами, скрывающими героя (шапка или плащ-невидимка), а посему приобретают волшебные характеристики, и, следовательно, аксиологически более значимы, чем кабинет отца, спальня матери или сад. Игра в прятки смещает ценностные акценты с тех деталей, которые имели первостепенную важность, когда дом был только моделью вселенной, хотя стоит отметить, что это смещение не является безусловным и в ряде случаев может произойти совпадение космологической ценности той или иной части дома и ее значимости в контексте игры. Подполье, подвал – это мир подземных (хтонических) существ и место, где, спрятавшись, можно ждать ищущего. Минотавр скрывается в лабиринте (в нижних, цокольно-подвальных и плохо освещенных этажах Кносского дворца). Тезей ищет его там. Ариадна в игре в прятки находится *между* ними, как возлюбленная Тезея и как сестра монстра⁵⁵². Два мальчика и девочка: выбрав одного из них, она способствует уединению, то есть условию, при котором возможна новая игра, игра сексуального любопытства – обнажение гениталий для разглядывания себя.

Среди прочих игр в доме стоит вспомнить пятнашки, войну (казаки-разбойники), в школу, в магазин, в дочки-матери, в любую действительность: солдатики, кораблики, машинки ... Дом становится ареной всякого действия. Граница между замкнутым пространством дома и воображаемым пространством *большого мира* стирается. Именно фантазия компенсирует недостаточность *подлинности* игрушек, кровати и ковра. Р. Л. Стивенсон уподобляет постель горам, долинам и морю⁵⁵³, по которому он пускается в странствие, будучи болезненным ребенком, вынужденным часто оставаться дома⁵⁵⁴. Додумывая, играющий достраивает обыденную реальность предметов быта, наделяя их качеством гор, полей,

⁵⁵¹ Апулей. *Метаморфозы* / пер. с лат. М. Кузмина // Петроний. Сатирик. Апулей. *Метаморфозы*. М.: Правда, 1991. С. 229.

⁵⁵² Аполлодор. Указ. соч. С. 49.

⁵⁵³ Стивенсон Р. Л. Страна кровати // Р. Л. Стивенсон. *Избранные сочинения*: в 2 т. М.: Литература, 2000. Т. 2. С. 611.

⁵⁵⁴ Стивенсон Р. Л. *Моя постель – ладя* // Р. Л. Стивенсон. *Избранные сочинения*: в 2 т. М.: Литература, 2000. Т. 2. С. 610.

городских улиц и т.п. Дизайнерам игрушек хорошо известно, что высоким спросом пользуются те, которые максимально приближены по исполнению к предметам *взрослого мира*. Автомобильчик с металлическим кузовком и открывающимися дверцами, с резиновыми колесиками и пружинным моторчиком, с фарами, светящимися от электрической батареи, становится *настоящим* автомобилем.

Достраивание в воображении *недостающих* деталей, как игрушечной машинки, так и Вселенной, осуществляется дома, когда малыш, урча в подражании гулу мотора, катает колесики по ковру, грезя шоссе или бездорожье. В малом пространстве (дома) открывается большое пространство (мира). Это положение сравнимо с мыслями Ж. Делёза о том, что в картинах Вермеера в интимной атмосфере, изображенной на холсте комнаты, есть намек на мировые маршруты посредством нарисованной географической карты на стене⁵⁵⁵. В данном случае, сказки, рассказанные на печи, или компьютерные игры одинаково уводят наше сознание из дома *вовне*. Электронные игры – это те же легенды и мифы, имеющие возможность интерактивного вмешательства в становление сюжета. Сказитель – такой же игрок, только полем игры для него является не машина и программы, а пространство воображения. Воображение выводит его на просторы, по которым скитается Одиссей, Ланселот или Иван-дурак, но путь начинается в доме, у очага, пиршественного стола или на печи.

Дом как вместилище игровой среды неизбежно являет границу между внешним и внутренним. В этом кроется алгоритм архитектуры как искусства возведения оболочки вокруг полезного пространства, ибо архитектура не только трехмерна, как и скульптура, но и обладает внутренним полезным объемом. Дом есть коробка или ящик со всеми вытекающими отсюда сходствами с сундуком или ларцом. Связь между домом (жилищем) и ящиком прослеживается на уровне языка. *Ca* в итальянском названии *Ca'd'Oro* («Золотой дом») или *Ca'Rezzonico* (венецианский дворец)⁵⁵⁶ близко слову *cassone* (происходит от итальянского *cassa* – ящик, сундук), сундук для приданого. *Kassa* – помещение (дом) для хранения денег. Итальянские палаццо эпохи Возрождения – дома банкиров и купцов, выглядят как тяжелые каменные сундуки, надежно хранящие свои сокровища (палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции). Слова романского происхождения этимологически близки словам германской языковой группы: «касса» и английское *case* (коробка, чемоданчик, футляр, оболочка, типографская касса) сродни голландскому *huis* (дом), английскому же *house* и славянскому *xata*. Архитектурное сооружение как

⁵⁵⁵ Делёз Ж. Критика и клиника / пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб.: Machina, 2002. С. 93.

⁵⁵⁶ «Дом Редзониго», принадлежавший богатому семейству Редзониго с середины XVIII века. См.: *Fasolo A. Palaces of Venice*. Verona: Arsenale Editrice, 2004. P. 38.

вместилище и хранилище обнаруживает себя во многих традициях. Средневековые ларцы-реликварии часто исполнялись в виде драгоценной шкатулки и модели церкви одновременно. Богато украшенные, они напоминали сокровищницу в виде ларя и дома. Сама церковь рассматривалась как сооружение, построенное в качестве гигантского реликвария – Сент-Шапель в Париже для хранения Тернового Венца и других Сокровищ⁵⁵⁷.

Пространственно-семантический парадокс дома заключается в том, что он как коробка, подобно матрешке, хранит в себе другие коробки, ящики, шкатулки, лари, сундуки, а последние – это уже предметы мебели. Шкаф, имея признаки архитектурной формы, помещенный в интерьере, становится ящиком в ящике, тем более удивительным, если он воспроизводит элементы здания. Тому примером – традиция кукольных домиков, характерная для Европы (и особенно Голландии) в XVII – XX веках. Кукольный домик – мебельный оборотень, двуличная вещь, принимающая на себя черты и архитектуры, и мебели, вводящая в заблуждение своим масштабом и исключительной тщательностью изготовления мельчайших деталей.

Как таковые кукольные домики были развлечением для богатых, дорогой игрушкой для взрослых. Детям не позволялось прикасаться к этой забаве – слишком больших денег стоило жилище, не способное служить таковым. В конструктивном отношении кукольный домик представлял собой корпусный ящик, в закрытом положении похожий на кабинет, отделанный панелями красного дерева с наборным рисунком на створках, или простых очертаний, но благородный по оттенку древесины и лака. С виду он ничем не отличался от других предметов мебели в доме зажиточного бюргера. Но стоило вложить ключик в скважину и распахнуть дверцы, как владелец и его гости оказывались перед фасадом городского дома в миниатюре; открыв панели фасадной доски, любовались уменьшенной копией жилого здания в разрезе. На нескольких этажах устраивали до десятка комнат различных по назначению, каждая из которых была заполнена тонко сработанными предметами быта – от картин в рамках до столов, сервированных серебряной и фаянсовой посудой. Все настоящее, только маленькое: картины, написанные маслом, обои тисненой кожи или китайского шелка, деревянная мебель, шерстяные ковры и даже играющие музыкальные инструменты. Удивительно правдоподобные вещи Гулливер мог бы принять за имущество лилипутов. Если, находясь в музее, смотреть на них в бинокль (это необходимо сделать, дабы рассмотреть всю прелесть крошечных предметов), то видишь странную метаморфозу. Все эти кресла, блюда, рамы, поставцы и даже пресс для глажки белья вдруг теряют свою крошечность. Они превращаются в *большие*

⁵⁵⁷ Финанс Л. Де. Указ. соч. С. 1.

вещи, которые словно разглядывают издалека: кажется, будто мы наблюдаем столик с дельфтским кувшином не с расстояния в полметра, а подлинный предмет, отдалившись от него на сотню шагов.

Кукольный домик – это дом в доме, и если он в свою очередь отражает всю структуру космоса, исподволь, архетипически, то является не просто его моделью, но моделью модели Вселенной. И одновременно кукольный домик – это коробка, ящик, сундук, шкаф, тот самый кейс – *case*, голландский *huis*, то есть дом ... опять дом. Дом, в который можно играть, в доме, который является пространством для игры. Сам феномен модели (не строительного макета, а модели) остается во многом загадкой. Древнейшие из них относятся к эпохе неолита (миниатюрная каменная модель постройки с перекрытиями, IV – III тыс. до н. э.; Ла-Валетта, Археологический музей). Сохранились таковые от Египта и ближневосточных культур, известны модели древнегреческих храмов, например, упоминавшийся уже из Аргоса с двускатной крышей и кубическим наосом, представленный, по сути, как архетип дома. Возможно, такие «игрушечные» дома имели заупокойное назначение и наряду с другими предметами погребального инвентаря были призваны обеспечить комфорт их владельцу в загробном мире. Модели носили, вероятно, и вотивный характер, посвященные в качестве даров богам. Позднее христианская традиция призывает необходимым изображение храма в руках донатора или какой-либо постройки в руках святого в качестве его атрибута.

Игровым, в собственном смысле слова, маленький домик становится лишь в XIX – XX веках, когда возникает мир уменьшений: миниатюрных повторений больших вещей – от паровоза и железной дороги до линкора и самоходной артиллерийской установки. Среди них найдется место и дому, из дерева, жести, картона или пластмассы, он, оказавшись игрушкой, потеряв свое утилитарное назначение в качестве жилой постройки, обретет подлинность *бесполезного* и *необязательного*, превратившись из игрового пространства в саму игру.

Однако имеет место и обратный переход: от игры к деятельности, явно обнаруживающей свое функциональное назначение, свою утилитарную оправданность, к творчеству. Как бы мы не относились к творческой активности человека, находя в ней некий вид свободы, модус независимого от многих условностей существования индивида (или даже личности), «поэтически» озаренного, находящегося под воздействием вдохновения (то есть под воздействием по отношению к сознанию внешних и скрытых сил), результатом этого состояния является появление аксиологически необходимых творений материального и нематериального характера. Эти творения, созданные гением, зачастую в полном одиночестве, вдруг превращаются в фокус живого интереса со стороны *всех остальных*, которые умело находят возможность беззастенчивого пользования творением на самых разных ступенях социальной рефлексии: от искрен-

него восторга ценителя до коммерческой рациональности циника общества потребления. Игра превращается в работу. Необязательное становится обязательным, коль скоро оно способно приносить деньги и почет. На этом переходе, в контексте такой сублимации бесполезного в полезное, когда творчество способно обогатить (во всех смыслах) общество, появляется фигура мастера, т.е. не просто деятеля, но креатора, наделенного особыми качествами, в том числе и «профессионального» порядка, мастерством. В следующем разделе рассмотрим архетипическое проявление мастера и мастерства в архитектуре как в материальной совокупности памятников, так и в особом роде деятельности.

Созидание и разрушение в контексте творческой деятельности мастера

В современной художественной культуре как-то сам собой отпадает вопрос о ремесленном или профессиональном качестве исполненного произведения, одним словом, о мастерстве. Нельзя сказать, чтобы мастерство как таковое вообще потеряло актуальность в искусствах нынешнего века, но его наличность стала вовсе необязательна. Искусство прошлого существовало на пике стремления к мастерски исполненной вещи. Мастерство было не только мерилom художественного достоинства шедевра или условием эстетического аффекта, но и концептом любого творческого намерения. Без априорно переживаемого желания сделать что-либо с мастерством не имело смысла и вовсе приниматься за работу. Если использовать модель Ж. Делёза и Ф. Гваттари в интерпретации концепта как такового (правда, философского)⁵⁵⁸, состоящего из компонентов, то искусство как концепт могло бы рассматриваться в наличности *творчества* (психологического состояния), *самой вещи* (произведения) и *мастерства*. В современном искусстве (или т.н. актуальном) от этого последнего часто отказываются, сохраняя *творческий акт*, т.е. психологическое состояние (самой разной природы и самых разных интенций со стороны художника) и *вещь* (конечное нечто, выполненное по причине возникшего состояния). Мастерство настолько потеряло статус чего-то обязательного, что само понятие *мастер* стало неточным применительно к современным художникам. Напротив, мастера прошлого мыслили себя только в этой категории независимо от филологической специфики термина и разницы его дефиниций. Пласт легендарной и документальной традиции постоянно подтверждает исключительность мастера и его вы-

⁵⁵⁸ Согласно французским мыслителям концепт, в строгом смысле слова, может принадлежать только философии, а сама философия – есть искусство создания концептов. См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 6, 10, 15.

соких умений и знаний⁵⁵⁹. Можно привести множество примеров, которые говорят нам о постоянной эскалации профессиональных качеств художника⁵⁶⁰. Его мастерство – не состояние, а постоянное становление. Оно обнаруживается в достижении определенного уровня, когда вдруг плод мастерства покидает пределы привычного класса вещей и становится, благодаря этому мастерству чем-то большим, чем он мог бы быть, оставаясь в прежнем классе, причем переход этот осуществляется из низшего (в онтологическом смысле) отсека в высший. Пигмалион исполнил прекрасную статую Галатеи, столь замечательную, что влюбился в нее, а боги, отвечая его мольбам, ее оживили. Статуя настолько совершенна, что перестает быть скульптурой (покидает класс произведений искусства), становясь человеком. Мастер уподобился демиургу, божеству, творящему людей как скульптор⁵⁶¹. Позднее Леонардо сравнивает художника (мастера) с «неким богом»⁵⁶², творящим мир своей картины. Понятно, что в данном контексте не любой автор может уподобиться божеству, или получить такой титул (божественный Рафаэль, божественный Тициан), но лишь мастер.

Как только мастер способен сделать нечто вне порядка, как только он открыл в себе становление, его мастерство тогда есть не просто качество профессиональной природы, а процесс, который позволяет и изменяться вещам, им изготовленным, становясь все лучше и лучше, и самому ему изменяться, достигая то ли более высокого состояния, то ли обретая иную природу. Не случайно египтяне обожествили зодчего Имхотепа, а античная и средневековая практика сочинять дивные анекдоты о художниках, превращая их отчасти в мифологических, сказочных персонажей, является, по сути, вариантом обожествления, сравнимым с «раскруткой» любой деятельной фигуры современной массовой культуры.

Мастер, становясь кем-то большим, или становясь лучшим, постоянно вынужден отстаивать свой статус, он находится не просто в становле-

⁵⁵⁹ Вспомним древнегреческие рассказы о Зевксисе, который нарисовал виноград, соблазнявший своим правдоподобием летящих клевать его птиц. Или жизнеописание историю о Джотто, нарисовавшем ровный круг без циркуля. См.: *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения / вступ. ст. А. И. Рошина. СПб.: ТО Пальмира, 1992. С. 29–30.

⁵⁶⁰ Карель ван Мандер подтверждает интеллектуализм Яна ван Эйка, отмечая, что тот читал Св. Августина, правильно изобразив плод фиго в руке Евы. См.: *Мандер К. ван.* Книга о художниках / пер. с нидерландск. В. М. Минорского. М.; Л.: Государственное издательство «Искусство», 1940. С. 37.

⁵⁶¹ Прометей создает людей из глины, и в качестве скульптора часто представлен в античном искусстве. См.: *Мифы в искусстве старом и новом.* С. 163–165.

⁵⁶² *Соколов М. Н.* Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 49.

нии, но в агоне с другими мастерами. Соревнования мастеров, их борьба, является фактором влияния на имя мастера. Если оно известно, значит, заслужило быть вечным, но для обретения такого имени необходимо погрузить в забвение имя соперника, или, во всяком случае, заставить его потускнеть. Подобные столкновения, действительные и легендарные, обретают форму то состязания (Зевксис и Паррасий; Гиберти и Брунеллески), то открытой неприязни (Леонардо и Микеланджело; П. Пикассо и А. Модильяни), то дружбы-вражды (А. Блок и А. Белый), то болезненной зависимости друг от друга (П. Гоген и В. Ван Гог). А иногда, утверждение себя вне всякой борьбы (в значении: вне конкуренции) подвигает к гордому одиночеству, к отказу от всякого соперничества, при осознании, что ты и так лучший (Рембрандт).

В мифопоэтической традиции мастер настолько важен, что он вдруг превращается в некий параллельный демиургу образ⁵⁶³. Это не только художник, или ремесленник творческой профессии, но и оружейник, воин, ткач, вор и т.д. Здесь уместно вспомнить сказку братьев Grimm о трех сыновьях одного отца, которые вернулись домой, демонстрируя свое мастерство: брадобреля, брившего зайца на бегу; фехтовальщика, отбившего все капли дождя; кузнеца, подковавшего на ходу четверку лошадей. Мастер может то, чего не может другой, или никто другой, и потому он занимает свой особый отсек в структуре мифа или подлинной социальной реальности.

Современный художник к мастерству не то чтобы не стремится, не обладает им часто принципиально, нарочито сторонясь, либо по какой-то причине сугубо концептуальной, как это бывает у исповедующих некую бесхитрость, примитивизм, либо по причине невозможности обрести мастерство. Отсюда часто заведомо слабая форма многих произведений современного («актуального») искусства⁵⁶⁴. Поскольку мастерство – это становление, процесс, постольку его обретение связано с постоянным изменением себя, своих качеств и как следствие, своих вещей. Но такой процесс явно обнаруживает идею некоего восхождения, преодоления ступеней стратиграфии, от низа к верху, указывая тем самым на иерархию. Иерархия же как принцип претит современному человеку (не только художнику) в силу все более агрессивной распушенности, вседозволенности и вообще безответственности демократического мира. Быть стано-

⁵⁶³ О соотношении демиурга и ремесленника (мастера) см.: *Светлов Р. В.* Демиург «Тимея»: метафора ремесленника и природа рассудка // Универсум платоновской мысли: космос, мастер, судьба (космогония и космология в платонизме, «тимеевская» традиция и античная физика): материалы VI Платоновской конференции 28 – 29 мая 1998 года. СПб.: СПбГУ, 1998. С. 16–26.

⁵⁶⁴ *Степанов А. В.* О корректности суждений применительно к «актуальному» искусству // Современное искусство и художественный музей: комментарии. СПб.: СПбГУ, 2008. С. 165.

вающимся, значит быть иерархичным, достигать ступеней, мало-помалу, проходя уровни, получая наслаждение от их прохождения (что сохранилось в наиболее яркой форме у компьютерных игроков). Но достигая нужного уровня иерархии, вы неизбежно выстраиваете иерархически все поле отношений вокруг себя: с другими художниками, со зрителем, заказчиком, меценатом / спонсором, куратором и т.д. Устанавливая иерархичность такого поля, вы все так же, по сути, стремитесь вписать свое имя в вечность, а имя соперника (гипотетического, потенциального, действительного) погрузить в Лету. Вы встраиваете себя в агон, в отношении соревновательности, понимая, что каждый другой, устанавливая иерархию и формируя поле вокруг себя, неизбежно пересечется на границах полей с вашим и тогда начнется состязание, явное или подразумеваемое. Наличие великого множества таких иерархически организованных мастеров, каждого со своей иерархией, которая в свою очередь выстраивает поле отношений с другими участниками, превратит состязание в битву. Отношение битвы предполагает риски и, уничтожая демократию, равенство прав на то, чтобы быть художником, подразумевает, что останутся немногие, или немногие те, чьи ниши, отсеки, места, пьедесталы удовлетворяли бы их амбициям. Эти риски не могут устроить современных художников, и они предпочитают конвенцию (называя ее свободой творчества и плюрализмом в искусстве) с такими же, как они, соглашениями, по которому всякая иерархия уничтожается, агон отпадает, процесс восхождения исключается в принципе, а вместе с этим исчезает и концепт мастера.

Однако далеко не везде такая ситуация возможна. Даже в современной культуре, в зависимости от вида искусства, а порой от конкретного лица, школы, сообщества, группы единомышленников, мастер и мастерство сохраняют себя в обязательном порядке. Среди видов творческой деятельности можно назвать фотографию, кино, музыку, драматическое искусство, дизайн и архитектуру, которые позволяют сохраняться концепту мастера и мастерства. Это вызвано тем, что результат в этих искусствах (*вещь, произведение*) достигается только техническими средствами, вне владения которыми он невозможен⁵⁶⁵. Мы сейчас говорим не о высо-

⁵⁶⁵ Нечто подобное мы могли бы наблюдать в процессе «превращения» ремесел в искусства в эпоху Возрождения, когда за «профессией» закреплялся более высокий статус в силу существования более сложных практических и теоретических оснований какого-либо вида искусств. Архитектура имела в своем распоряжении математический арсенал и литературную традицию в лице Витрувия. Живопись, стремясь в стан художеств, должна была упрочить себя таким же образом в математике (перспектива) и теоретических трактатах. См. об этом подробнее: *Альхтин А. В.* Из истории художественно-культурной жизни Венеции: рождение отдельного мастера // *Философия связующая нить ...* (к юбилею Э. П. Юровской)

ких художественных качествах произведения, а о том минимуме качества, ниже которого нельзя сделать что-либо в вышеупомянутых искусствах. Даже самая банальная фотография, претендующая называться художественной (пейзаж, портрет, ню, исполненные восторженным любителем) должна иметь определенные характеристики (техническое исполнение), которые позволили бы потенциально существовать такой претензии. Будь работа фотографа ниже этих качеств, сам он вероятнее всего отметит намерения «увековечить» свой труд. Сложнее обстоит дело с кино, мастерство здесь выражается еще более выпукло не только в том, что касается оптических характеристик этого вида искусства, но и в музыкальном сопровождении, игре актеров, сюжете и пр. Есть по общему признанию плохие фотографии и плохие фильмы, но их негативная оценка опирается на сам факт существования неудачно исполненных фотографий или дурно снятых кино. Даже в своей некачественности, они имеют то, что позволяет их определить как фотоснимок или кинофильм. Как вещь они сохраняют в себе тот минимум, ниже которого не могли бы существовать, не достигнув которого производитель не смог бы создать ни плохой фотографии, ни плохого фильма. Чтобы сделать плохо, нужно осуществить определенный минимум, но не меньше, меньше – попросту невозможно. Нельзя и в угоду игры смыслами (что так любят делать постмодернисты), назвать, например, засвеченный лист фотобумаги фотографией. Мы всегда можем отвести такой волюнтаризм, сославшись на неточность терминов, нарушение логики определений. То же верно по отношению к литературе и дизайну, где минимум необходим для того, чтоб могла состояться хоть какая-то оценка качества вещи. Таким образом, художник всегда имеет, в силу специфики вида искусства, некоторый барьер, за который ему не отступить, тот минимум, с которого начинается становление, дорога к мастерству. Умея делать оптически завершенные фотографии, можно расти в сторону достижения их идейной, игровой, сюжетной выразительности, иными словами, их художественного качества, мастерства.

К сожалению, двум знатнейшим художествам из трех (живописи и скульптуре) повезло меньше. В силу не совсем ясных причин в этих искусствах барьер отсутствует, нет минимума, который бы позволил материальный предмет именовать произведением искусства, пусть и низких художественных достоинств. Даже чистый холст на выставке какого-нибудь концептуального художника дает ему возможность назвать *это* творением. Классический пример с унитазом М. Дюшана – не было необходимости в деятельности, был куплен рядовой унитаз промышленного производства. Еще более современный пример – палатка Пола Маккар-

/ отв. ред. А. Е. Радеев. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2009. С. 127.

ти – американского художника, который провел длительное время в Роттердаме в павильоне-ангаре, где он якобы работал над шедевром для города. В день открытия шатер и инструменты были собраны, художник, получив деньги, уехал, а место, где он «творил» так и осталось пустым. Эта акция и была *произведением*, как позже объяснили изумленным жителям города. Пример показывает, насколько обособились и выделились из традиционных искусств такие формы современной культуры, к которым невозможно применить понятия мастера и мастерства, так как нет того минимума, того барьера, который бы позволил вынести оценку в отношении них. Действительно, какие дефиниции могли бы описать в понятиях мастерства перформанс или любое другое действие акционистов, пачканные краской холсты «Кобры», «Новой Академии Изящных Искусств» или поделки «Синих носов»? В данном случае мастерство элиминируется, а мастер отсутствует согласно принципу – его попросту не должно быть. Естественно, что сам этот принцип сознательно постулируется носителями субкультуры актуального искусства, мастер и мастерство декларируются ими как ненужные компоненты нового художественного концепта. Из прежнего концепта остается только *творчество* (как психологические импульсы, послылы) и *вещь* (как нечто сделанное в итоге)⁵⁶⁶. Подобное насильственное выведение за границы искусства мастера и мастерства представляется торжествующим, как обязательная (до победного конца) самоцель новых художников, как еще один акт разрушения системы, вклад в общее дело сотворения хаоса на месте культуры и цивилизации.

Однако в некоторые искусства вторжение антимастера и антимастерства невозможно. Как мы уже отмечали, существует барьер, который не позволяет опуститься ниже или отойти дальше назад без того, чтобы не разрушить принадлежность вещи к тому или иному классу предметов (снимка к фотографии, фильма к кинематографу). Попытка преодолеть этот барьер не только не позволяет вещи быть идентифицированной тому или иному классу предметов, но и, снимая все особенности и специфические характеристики (в том числе и технические) с этой вещи, лишает ее средств выражения (или воздействия, что здесь одно и то же) присущие тому или другому классу, а художника – возможности высказывания. Среди таких искусств важнейшее место занимает архитектура⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Т.е. «художественная» вещь, сохраняющая характер уникального (и ценного), претендующая на экзистенциальное бытие, на свое место в сознании как центр помышления. В данном контексте «вещь» упомянута с учетом классификации Ю. В. Ивановой. См.: *Иванова Ю. В.* Трансформация культурного статуса вещи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2012. Вып. 2, июнь. С. 60–65.

⁵⁶⁷ Здесь и далее мы будем использовать понятия «архитектура» и «зодчество», «архитектор» и «зодчий» только как синонимы.

Архитектура материальна в том смысле, что любой ее компонент связан с природой до такой степени⁵⁶⁸, что именно она порой, а не человек диктует законы и формы этому виду деятельности. Мастер в данном случае тот, кто умеет подчиниться природе с приращением к ней того, чего у нее не было. Преодолевая силу земного притяжения, он возводит стены, заставляя камни парить, и порождая то, чего в природе не только не существовало, но и чему она яростно противилась. Натура перечит зодчему во всем: в твердости камня, в мягкости глины, в горючести дерева, в сопротивлении грунта, в растяжении и в сжатии, в подъеме и перемещении тяжести, в освещении и вентиляции, в высоте и в глубине. Архитектор должен преодолевать природу, но его творение обретет свое бытие только тогда, когда сопротивлению тем или иным силам природы будут противопоставлены другие ее силы. Наиболее выразителен здесь пример с готическим каркасом: силы распора свода в нервюрах, вызванные к жизни силой земного притяжения, действующей на свод, будут уравновешены силой распора аркбутана, давящего на пяты нервюрной арки и силой земного притяжения, которая действуя на пинакль, прижимает его к контрфорсу, вызывая в последнем вертикальную нагрузку, останавливающую распор аркбутана, который он перекладывает от пяты нервюры к контрфорсу. Все в каркасе пришло в равновесие, не в то, которое соответствует максимальному значению энтропии, но в то, которое скрывает в себе механику потенциальной энергии. Архитектура – это равновесие, мастер – это тот, кто умеет привести силы природы в равновесие, мастерство – это умение привести силы природы в равновесие, творчество – это желание привести силы природы в равновесие. Поэтому, сколь простой не казалась бы постройка, она будет соответствовать понятию *вещи* (произведения) в архитектуре до тех пор, пока обладает равновесием. Именно в силу этих причин мазанки туарегов и величественный дворец Альгамбры мы в равной степени именуем архитектурой, как и фахверковые домики в Блуа, и Реймский собор. И там, и там силы природы пребывают в равновесии, законы природы и намерения человека нашли симметричное друг по отношению к другу положение.

Достижение равновесия – само по себе уже мастерство и чем сложнее замысел, вызванный творческим импульсом или социальной потребно-

⁵⁶⁸ В гегелевской эстетике архитектура – это тот вид, в котором абсолютный дух скован материей, для преодоления которой надо освобождаясь от инертной массы стремиться к телу, к скульптуре, то есть к следующему этапу саморазвития абсолютного духа в искусстве. Затем материализация абсолютного духа осуществляется в живописи, теряющей объем, а после – в литературе, где очевидным образом представлено лишь время. И только в музыке абсолютный дух находит свое окончательное освобождение, если говорить о сфере прекрасного. Таким образом, архитектура есть воплощенный принцип кости материи в области культуры. См.: Гегель Г.-В.-Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 95–96.

стью (заказом), тем большим должно быть это мастерство, тем длительнее будет процесс становления на дороге достижения его уровней, тем выше будет положение мастера в иерархии других мастеров, сопряженных с ним своим полем взаимоотношений. Для достижения всего этого архитектору приходится много знать и уметь, а овладение профессиональными дисциплинами (черчением, теоретической механикой, сопротивлением грунтов и пр.) занимает длительное время, тогда как в живописи, даже без знания таковых (композиции, цветоведения, перспективы) можно добиться и славы, и богатства. Именно поэтому архитектура в наши дни, при всей спорности иных сооружений, при всей конфликтности нового с исторической средой, при всем желании архитекторов изменить привычный облик зданий, превратив те в груды стекла, в подобие разбитой вазы или сгнившей тыквы, нуждается и в мастере, и в мастерстве как и в эпоху Микеланджело и Браманте. Именно поэтому барьер, за который нельзя шагнуть, отрицая мастера и мастерство, в архитектуре непреодолим.

Однако и такому устойчивому к отрицанию мастерства виду искусства угрожают опасности, кроющиеся в современных электронных технологиях. Мастер умел делать то, что не умеют другие, умел *сам*. Поэтому чертеж, сотворенный мастером, уже можно рассматривать как настоящее произведение искусства, исполненное тушью, пером, кистью и в технике отмывки. Несмотря на вспомогательный характер, проектная графика обретает ценность самостоятельной вещи⁵⁶⁹. Как только машина приходит на смену карандашу и рейсфедеру, из архитектурного мастерства вычитается *манера*, индивидуальный почерк, или, во всяком случае, сводится к минимуму. Компьютерная программа для проектирования, в силу стандартизации цифровых средств воспроизведения изображения, округляет почерк, приводит его к алгоритму. Многие функции машина берет на себя, освобождая архитектора от решения сложных задач, но и лишая его постепенно определенного уровня мастерства. Дело не только в бездушно-механическом воспроизведении формы, но и в шаблонности этой формы. Заранее заготовленные схемы воспроизводятся многократно в различных проектах от торговых павильонов до концертных залов и музеев. Архитектура превращается в конструирование в банальном смысле этого слова (в детский игрушечный набор), когда из готовых кубиков возводится пирамидка. Здесь на зодчество оказывает давление не столько волонтаризм тех, кто хотел бы упростить любой вид творчества, сколько характер современного конвейерного мышления⁵⁷⁰. Стремительная взаи-

⁵⁶⁹ В указанном ниже издании чертежи отнесены к графическому искусству. См.: *Архитектурная графика России*. Первая половина XVIII века [Научный каталог] / вступ. ст. А. Н. Воронихиной. Л.: Искусство, 1981. С. 5.

⁵⁷⁰ Сейчас, по всей видимости, это уже стало мышлением, хотя сама шаблонность производства в современном понимании этого явления формируется в кон-

мозаменяемость деталей, клише, матриц, шаблонов, лекал востребована там, где ценится внешняя сделанность и аккуратность, некое кажущееся (хотя порой и настоящее) мастерство. Возможность сменить панели на сотовом телефоне, заказать тюнинг автомобиля, поменять мелодии в коммуникаторе, изменить дизайн домашней веб-страницы, сделать прическу, нанести автозагар – всего лишь немногочисленные примеры шаблонного конструирования реальности. Каждый стал сам себе дизайнер, оформитель эстетических свойств окружающей его действительности. Теперь уже легко *научиться* сносно фотографировать⁵⁷¹ или монтировать семейную кинохронику. Уровень технических средств столь высок, что машина делает все *сама*, внушая обладателю камеры обратное. Владелец автомобиля может не знать принципов его работы (а при высоком уровне сервиса и вовсе не знать ничего о машине, кроме того, что она ездит): есть руль, две педали и автоматическая коробка передач. Массовый владелец цифровой фотокамеры, как правило, ничего не знает об экспозиции, диафрагме и выдержке, но получает порой отличные снимки. Тот, кто часами просиживает в чатах и социальных сетях, даже не задумывается об электронной решетке и электромагнитных колебаниях в узлах своего компьютера. Еще лет пятнадцать назад обладатель ПК умел ориентироваться в «железе», его микросхемах и агрегатах, понимая смысл их работы. Он был в какой-то степени мастером. Но на смену мастеру, тому, кто умел не только создавать вещи, но и работать с вещами, пришел *пользователь (user)*, знающий более или менее развитую комбинацию несложных операций, схем, шаблонных действий. В тех профессиях, где

це XVIII – XIX веке. Стоит вспомнить И. Уитни и его мушкетную фабрику, на которой процесс изготовления ружей был разбит на стадии, а их компоненты были полностью заменяемы. См.: *Супоницкая И.* «Мы всегда рвемся вперед» (Начало модернизации в США) // Всеобщая история: [Электронный ресурс]. URL: <http://his.1september.ru/2004/09/4.htm> (дата обращения: 09.06.2010). А также С. Кольта, который разобрал десяток револьверов и перемешав детали, мог собрать из произвольно выбранных частей те же десять боеспособных револьверов, столь высока была стандартизация производства оружия на его заводе. См.: *История производителя // D4U, Drive4U, Feel your drive:* [сайт]. URL: <http://www.d4u.com.ua/ru/manid/47/vehicles.vendors.history.html> (дата обращения: 10.07.2010).

То, что стандартизация производства однотипных вещей уже в XIX веке становится распространенным явлением, подтверждает, помимо примеров с И. Уитни и С. Кольтом, точное единообразие деталей в оружии производства Дж. Х. Холла из арсенала Харперс-Ферри. См.: *Расселл К.* Ружья, мушкеты и пистолеты Нового Света. Огнестрельное оружие XVII – XIX веков / пер. с англ. В. Д. Кайдалова. М.: Центрполиграф, 2010. С. 228.

⁵⁷¹ Немецкий фотокритик Ф. Рох в 1920-е годы пророчески утверждал, что через десятилетия неумение фотографировать будет расцениваться как неграмотность. См.: *Лаврентьев А. Н.* История дизайна. М.: Гардарики, 2007. С. 62.

машина начинает доминировать, исчезает мастер и мастерство в силу появления этого нового персонажа. В архитектуре пользователь нескольких графических программ творит шедевры – матричные коробки мегаполисов, порой настолько зараженные вирусом взаимозаменяемых форм, что даже в исключительно ангажированных проектах городских небоскребов или театральных сцен, нет-нет, а заявит о себе шаблон, привычный в облике продуктового ларька или пивного павильона новостроек.

Чем больше машинные процессы вторгаются в деятельность человека, радуя того свободным временем или снятием с плеч бремени тяжелых творческих задач, тем более человек испытывает потребности биологического содержания. Если труд способствовал становлению человека, то освобождение от труда возвращает его назад к природе, к естественным состояниям, правда, в ином модусе, когда притаившаяся животность находит отдушину не в первобытной дикости коллективной охоты или полигамных соитий, а в простоте развлечений массовой культуры. Поэтому человек, вернувший себе животный статус, не может иметь культурные потребности более высокие, чем те, которые легко усваиваются на первичном уровне, с банкой пива и перед телевизором. Такой человек не нуждается в мастерстве и сам не может быть мастером, его вполне устраивает то, что спроектировала для него машина, какое здание она построила ему, какую музыку синтезировала, какие и как ошибки исправила в печатном тексте им придуманного романа. Мастер, таким образом, не может зависеть от машины, он должен быть ее хозяином. Господство над компьютером ставит еще один вопрос: тот, кто победил некую универсальную и довлеющую над всем тенденцию становится подлинным героем, сравнимым с героем мифологической традиции. Следовательно, мастер – это еще и герой, это некое имя, не просто *подпись*, но имя как знак судьбы, как выражение суммы качеств, имя, обретающее магические свойства. Зодчий должен быть кем-то особенным: так возникает специфика образов царя Хирама⁵⁷², иудейских владык Давида и Соломона, строителей Иерусалимского храма⁵⁷³, позднее подхваченные масонской традицией.

⁵⁷² Царь Хирам I посылает Давиду в качестве дара кедров для строительства дворца и плотников (Библия, кн. 2 Цар., гл. 5, ст. 11; кн. 1 Парал., гл. 14, ст. 1). Соломону он отправляет ценные породы дерева и работников для строительства Храма и дворцов в Иерусалиме (Библия, кн. 3 Цар., гл. 5, ст. 7– 0; гл. 9, ст. 10– 11, 14).

⁵⁷³ Давид осуществил лишь подготовительные работы (Библия, кн. 1 Парал., гл. 22, ст. 5), а также передал уже разработанный им план Храма Соломону (Библия, кн. 1 Парал., гл. 28, ст. 11–18). Последний приступил к возведению культового сооружения на четвертый год своего правления (Библия, кн. 3 Цар., гл. 6, ст. 1, 37; кн. 2 Парал., гл. 3, ст. 1, 2).

Имя архитектора всегда обладает какой-то странной, до конца непонятой двойственностью. С одной стороны, нам известны имена зодчих, великих мастеров (от Имхотепа до Ж. Нувеля). С другой, архитектор выступает как инкогнито – нам не так важно его знать, видеть его лицо. Образ архитектуры, некий общий образ-понятие этого искусства, сливается в нашем сознании с анонимностью. Мнится ситуация отсутствия авторства. Другое дело в драматических и исполнительских искусствах, где автор и лицо, лицо и имя суть один образ, и глядя на актера, музыканта или танцовщика мы вне его не можем мыслить то, что он делает, создает. Нечто подобное обнаруживается и в литературе, где автор проглядывается сквозь слова, сюжет, автобиографические намеки, стиль письма, речь, обращенную к нам через наш голос, читающий не нами написанные строки. Личность отчасти сохраняется в живописи, графике и скульптуре, через автопортрет, нервные мазки дрожащих рук, отпечатки пальцев, оставленные в лессировках или пастозной фактуре красочного слоя. В архитектуре лицо автора спрятано, его очень сложно угадать в абстракциях геометрических форм, языком которых говорит это искусство, а также в посредничестве, когда между архитектором и зрителем находится огромная армия строителей: плотников, каменщиков, кузнецов, грузчиков и прорабов. Архитектор формулирует идею, но материализуют ее в камне, кирпиче, стекле и бетоне *другие*. Эти другие не дают соприкоснуться зодчему с его *вещью*, как если бы он был суррогатной матерью, вынашивающей чужого ребенка. И сам зодчий становится чужим. Как только его идея может быть транслирована посредством самого разного рода коммуникаций, от устных распоряжений до проектной графики, в нем не нуждаются и его замысел, осуществляясь в материале, начинает жить несколько иной, своей уже жизнью, жизнью *других*⁵⁷⁴. Наиболее выразительным примером этой анонимности в архитектуре, этого *безличия*, является Вавилонская башня⁵⁷⁵. Действительно: *люди* захотели, *человечество* вознамерилось достичь небес, построив храм своему тщеславию. Не эта ли анонимность звучит и тогда, когда небоскребы наших городов растут по воле безликих конструкторских бюро, о которых говорят: «коллектив авторов».

Если творец в архитектуре настолько безличен, что, глядя на прекрасное сооружение, мы не задумываемся, кто его возвел, и лишь неосознанно констатируем гений строителя, кем бы он ни был, то применительно к этому искусству само понятие Мастера есть архетипическая фигура,

⁵⁷⁴ Вспомним, что незнание строительной практики, нечастое присутствие на объектах, заставляло Л.-Б. Альберти обращаться к работникам, имевшим большой опыт, что, вело к конфликтам и взаимонепониманию. См.: *Жестаз Б.* Архитектура. Ренессанс / пер. с фр. Е. В. Шукшиной. М.: Астрель: АСТ, 2001. С. 119–120.

⁵⁷⁵ Библия, кн. Бытие, гл. 11, ст. 1–9.

возвышающаяся над представителями иных профессиональных групп. Даже тогда, когда автор известен, мы не только не желаем знать его, но стремимся сохранить анонимность творения, поскольку она становится частью художественного образа произведения, сильнее в этом случае на нас воздействующего своей *не-человечностью*, как если бы и не люди возвели здание. Как только мы узнаем имена многочисленных строителей храмов афинского Акрополя, каждого, кто тесал каннелюры или вырезал капители, выкладывал квадры, или руководил всеми работами⁵⁷⁶, исчезает что-то из величия этого ансамбля, какая-то тайна пропадает сразу. Вот почему пирамиды Гизы, оставаясь безымянными, кажутся созданными богами, но как только мы слышим имя Хемунуна, их образ развенчивается, и они становятся созданиями людей, которые в маниакальной остервенелости тащили многотонные блоки наверх, и все мастерство которых заключалось лишь в их трудолюбии. Вот откуда берет начало традиция приписывать величайшим из произведений архитектуры тайны, развивать конспирологические теории как в отношении творений древних египтян, так и средневековых масонов⁵⁷⁷ с их ложами⁵⁷⁸: пропадает желание приписывать человеку великие произведения зодчества, будто мы сомневаемся в его умениях. Отсюда и образ Бога как архитектора, который с циркулем в руках творит Вселенную⁵⁷⁹.

Архетип мастера в архитектуре, возможно, восходит к той эпохе, когда между строителем и тем, кто знал замысел, обладал некими не всем доступными умениями, *мастерством*, лежала большая разница. Рядовые обштинники, первобытные каменщики неолитической эпохи могли мускульными усилиями перемещать тяжелые блоки Стоунхенджа или мальтийского Таршина, но как это делать и зачем, знали лишь избранные, те, кто составлял верхушку племенного сообщества. Поскольку их статус оведала тайна из-за посредничества между сверхъестественными силами и людьми, то и происхождение их замыслов, а также их самих, заставляло видеть творцом сооружений божественную природу. Те же сообщест-

⁵⁷⁶ Из сохранившихся отчетов о возведении Эрехтейона следует, что над ним трудилось на завершающем этапе 106 различных специалистов. Например: каменотесы Фалакр, Тевкр, Сокл; плотники Манис, Феодот, Сотел; скульпторы Фироммах, Праксий, Агатор; архитекторы Филокл из Ахарн и Архилох из Агрилы и др. См.: Кузнецов В. Д. Организация общественного строительства в Древней Греции. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 48–53.

⁵⁷⁷ См., например: *Тайны соборов, или Соборы тайны*. С. 92–95.

⁵⁷⁸ В действительности ложи были всего лишь временками («вагончиками»), где мастера отдыхали и хранили свои рисунки и планы. См.: Черняк В. З. Уроки старых мастеров: Из истории экономики строительного дела. М.: Стройиздат, 1989. С. 93.

⁵⁷⁹ Репродукции таких миниатюр см.: Марчукова С. М. Естественнаучные представления в Средневековой Европе. СПб.: Европейский дом, 1999. С. 24.

ва, которым уже доставались в наследство грандиозные памятники древности, находили объяснение во вмешательстве волшебных персонажей, подобно грекам гомеровской эпохи, которые приписали возведение стен Микен циклопам, или валлийскому барду Аневрину, воспевавшему Стоунхендж как работу гигантов⁵⁸⁰.

Величие архитектора, *некоего* архитектора, придает ему исключительный социальный статус. Коль скоро социальная среда по преимуществу – это архитектурная среда *civitas*, то архитектор становится не только ее творцом, но и тех общественных отношений, которые возникают в ней. Архитектор задает не просто масштаб зданиям или целому ансамблю, он управляет скоростью перемещения в городской среде и нашим временем, за которое мы преодолеваем улицы и проспекты, пересекая город. Он формирует наше восприятие сторон света, поскольку в окна наших домов солнце либо восходит, либо падает к закату. Он определяет имущественные приоритеты, вычерчивая кварталы для бедных и для богатых, заставляет концентрироваться людской муравейник в парках и скверах в жару или в часы буйного досуга, а площади заполняет людьми по праздникам. Социум встроен в творение архитектора, как лошадь в хомут.

Иногда это могущество приводит к парадоксам: ничто не противоречит городской среде так сильно, как транспорт, но именно архитектор развивает его идею. На заре цивилизации среда городов формировалась антропоцентрично, то есть так, чтобы человек, исходя из задач экономики собственной энергии, мог функционировать в среде как своего жилища, так и жилищ своих соседей, сконцентрированных в одном *месте*⁵⁸¹, легко и без особых затрат той же энергии достигая нужной ему части города. Иерихон и Чатал-Хююк в поперечнике насчитывали, вряд ли, более нескольких сотен метров⁵⁸². Для подъема на 8 этаж моего дома я уже нуждаюсь в лифте, мне нужен механизм (а по сути, вертикальное транспортное «средство»), затрачивающий энергию, либо сам я должен затратить значительное ее количество в зависимости от состояния здоровья и возраста. Древний грек легко преодолевал расстояние от центра Афин до Мелиты пешком⁵⁸³, мне необходим автомобиль или трамвай, чтобы проехать километры городской среды. Архитектор заставляет приобретать

⁵⁸⁰ Хокинс Дж. Указ. соч. С. 13.

⁵⁸¹ *Место* – «город» в славянских языках. См.: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М.: Русский язык, 1994. С. 525.

⁵⁸² Так, Чатал-Хююк занимает холм в форме овала с диаметрами 450 на 275 м. См.: Семенов В. А. Первобытное искусство. С. 155

⁵⁸³ Например, в диалоге «Парменид» участники событий встречаются на площади города и идут в этот аттический дем. См.: Платон. Парменид. С. 415–416.

автотранспорт для перемещения по архитектурным пространствам, и мне уже все равно: живу ли я в городе между точками *a* и *b* или за его пределами между *a* и *b*, коль скоро вынужден преодолевать одинаковое расстояние отрезка *ab*. Идея города как экономной коммуникации между его жителями, как компактной концентрации благ для их потребления теми, кто проживает в их близости и обеспечивает их своей близостью, исчезает, поскольку я все равно преодолеваю пространство с энергозатратами для поддержания связей между соседями или теми объектами, которые удовлетворяют мои потребности. Транспорт, появившийся в городе, заставляет населенный пункт расти, хотя бы потому, что с его возникновением этот рост не только потенциально возможен, но и необходим, чтобы сохранить смысл автомобиля как средства передвижения. Сам автокар своей конструкцией обязан городской среде, которая его проективно формирует, определяя, скажем, компактные габариты и малый литраж городского средства передвижения. С другой стороны, и город оформляется уже не для человека, а для машины: ей нужна широкая улица, и та пробивается через форумы Рима, ей необходима скоростная магистраль, и город отсекается от сельской местности кольцевой автодорогой, она нуждается в месте для парковки, и вырубаются зеленые насаждения, где появляются заасфальтированные площадки для автомобилей. Для них возводятся здания, многоэтажные паркинги, все равно, что жилые дома для автомашин⁵⁸⁴.

Власть архитектора, как творца, представляется безграничной и к ней стремятся те, кто, как им кажется, могут ею обладать. Универсализм гениев направлял их не от архитектуры к владению искусством живописи или скульптуры, но наоборот, живописцы (Леонардо, Рафаэль), скульпторы (Брунеллески, Микеланджело), писатели (Л.-Б. Альберти) завоевывали себе право быть архитектором, как если бы Архитектор (Мастер) являлся понятием сродни платоновским идеям, каковым стремились бы соответствовать, заполняя их своим талантом лучшие представители искусств. Даже в Средние века, когда художественные специальности считались ремеслом в сравнении с литературой и музыкой, архитектор демонстрировал собой пример представителя интеллектуального труда⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ Красноречив рекламный призыв: «Этот дом для Вашего авто» (С.-Петербург, щит на здании паркинга на ул. Ключевой, д. 32).

⁵⁸⁵ «В век готики искусство строить превратилось в науку, а сам архитектор стал ученым, да и то не во всем христианском мире. Он добился того, что его величали «мэтром», и пытался даже добиться звания «магистр каменного строения» («magister lapidum»), как другие носили звания магистров искусств или докторов права». Стоит отметить, что до конца Средних веков сосуществовали два типа строителей: архитектор-ученый и архитектор-каменщик. См.: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. С. 206.

Для того, чтобы поставить трилит, этот архетип стоечно-балочной конструкции, когда-то необходимо было мастерство, окутанное тайной, как эзотерическое знание. Мастерство сохранило свою актуальность для возведения храмов, дворцов, строительства ансамблей в их художественно-градостроительном масштабе, для создания городов сразу, на пустом месте. Это мастерство нужно для управления городом как живым организмом, и оно становится чем-то большим, чем просто мастерство художника, но смыкается с профессиональными умениями в социальной, экономической, политической и других сферах деятельности. Без мастера и мастерства архитектура немислима, в то время как в некоторых других искусствах от них отказываются повсеместно. И если архитектура сохранит себя как вид художественной деятельности, то именно в ней найдет свое последнее пристанище Мастер.

Деятельность мастера заключена в созидании, т.е. в приращении к тому, что уже было того, чего еще не было. Креативность мастера обуславливает актуализацию человеческого рода посредством артефактов, которые являются противоположностью тому, что способна создать Природа. Человек свидетельствует о своем бытии и своей онтической значительности, наполняя мир своими творениями, как частью самого себя. Природа теряет «монополию» производства объектов в конкурентной «борьбе» с человеком, производящим уже не просто объекты, а *вещи*, осмысленные, содержательные, необходимые. В архитектуре созидание имеет ярко выраженный количественный характер, поскольку материя прирастает именно количеством строительного материала во многих сооружениях, имеющих не только функциональное назначение, но и символическое содержание. Обратный этому процессу мы находим процесс разрушения, когда количественно материал не прирастает, а убывает. Соответственно, с его убыванием уменьшается степень свидетельства человека о своем присутствии и своем соперничестве с Природой вплоть до его элиминации из бытия, что коррелируется с явлением физического умирания, смерти, обрастающей символическим значением. Следуя этой логике рассуждений, в области архитектуры с уменьшением количества вещества, уменьшается и функционально-утилитарная ценность объекта, коль руина не может быть использована в согласии с прежним назначением постройки. Нужное становится ненужным. Однако в данном случае мы можем наблюдать на определенном историческом этапе своего рода процесс компенсации, когда руине находят пользу, оправдывая ее присутствие в онтологии человека, реабилитируя ее бесполезность целым набором как бы присущих ей качеств, которые возможно обнаружить в семиотической наполненности разрушенных зданий. Рассмотрим процесс такой символической реабилитации руин.

Царь города Ашшура по имени Ишме-Даган I говорит: «Как только я подошел к городу Кирхадат, я установил осадные башни. С помощью

подкопа я вызвал обвал стен»⁵⁸⁶. Иосиф Флавий в книге «Иудейская война» заключает рассказ об осаде Иотапаты словами: «Веспасиан приказал скрыть город до основания и сжечь все его укрепления»⁵⁸⁷. Древние тексты о разрушении городов передают именно то, о чем напрямую хотели сообщить их авторы: где был город, сейчас – руины.

Однако уже в I веке до н. э. руины обретают иносказательный смысл, превращаются из обломков конструкции в метафору, символ, реплику, цитату, обретая смысл культурологического понятия. Сервий Сульпиций утешает Цицерона, потерявшего дочь, описывая упадок некогда цветущих городов Греции – «погребаемые в пыли собственных развалин, они являют собою зрелище плачевное ... как же мы ... осмеливаемся стенать над близкими нам умершими, когда вокруг простираются мертвые города?!»⁵⁸⁸. В 417 году Наматиан совершает «сентиментальное» путешествие вдоль берега Тирренского моря, где видит одни лишь руины⁵⁸⁹. Его сентименты имели аллегорические оттенки широкого толкования, которые, по выражению П. Киньяра, можно было бы определить как «антикварные».

Руины как объекты созерцания и рефлексии, близки сооружениям, призванным развлекать, смыслом которых становится игра. Примером могут быть рукотворные гроты, появляющиеся в римскую эпоху. Неслучайно, что века спустя в парках Европы руины и гроты станут сооружениями одного порядка. Грот Тиберия в Сперлонге – игрушка и магический объект одновременно. Имеющий бассейн в 22 м диаметром, он служил мистериальным представлением, посвященным Одиссею и его команде, попавшим в пещеру Полифема⁵⁹⁰. Грот не был строго утилитарным по назначению и являлся своего рода аттракционом для римского императора. Это примечательно, поскольку римская архитектура функциональна, а античное понимание прекрасного видело в последнем знаменатель полезного. Витрувий пользу и прочность утверждает прежде красоты. Сохранившиеся объекты римского зодчества сугубо функциональны по назначению: дом, храм, термы, базилика, акведук, форум. В них была необходимость. Функциональность способствовала таким высоким качествам построек, что многие работают по сию пору. Руины же функционируют лишь как образ нашего сознания, как наша рефлексия эпохи. Их польза в их же бесполезности.

⁵⁸⁶ Цит. по: *Носов К. С.* Указ. соч. С. 13.

⁵⁸⁷ *Флавий И.* Иудейская война / пер. Я. Л. Чертка с введ. и примеч. переводчика. СПб.: Журн. «Орел», 1991. С. 296.

⁵⁸⁸ Цит. по: *Киньяр П.* Секс и страх: эссе / пер. с фр. И. Волевич. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 198.

⁵⁸⁹ Там же. С. 200.

⁵⁹⁰ *Stierlin H.* Op. cit. P. 69.

В Средние века «антикварное» отношение к руинам сменяется двумя аспектами понимания разрушенных зданий. Во-первых, античные образцы становятся цитатами в буквальном смысле слова: их «выстригают» из прошлого, *перенося* в настоящее. Греческие и римские архитектурные детали становятся заплатами средневековых сооружений. Они есть своего рода мозаика, где роль тессер выполняют элементы древней архитектуры. Средневековый собор превращается в энциклопедию строительного искусства. Альбом Виллара де Оннекура – это и рисунки любившихся мотивов, и сборник архитектурных «афоризмов», хотя уже целиком принадлежащих Средним векам. Подражание есть цитирование, в том числе и античной традиции: «Романская архитектура не только присвоила себе богатейший набор доселе игнорируемых деталей, но и создала ряд произведений столь убедительно антикизирующих»⁵⁹¹. Монолит перекрытия гробницы Теодориха в Равенне – тоже *цитата*, но не прямая, а в вольном *пересказе* купольной конструкции римских инженеров, робкий парафраз ученика из того, что задал ему учитель. В этом смысле архитектура – это искусство цитирования, где вековые традиции, умения и правила, кочуя из эпохи в эпоху, приспособляются под нужды данного времени и народа, становясь текстом, понятным современникам. Архитектура – не только застывшая в камне музыка, это книга в камне, «Библия для тех, кто не умеет читать». Вспомним формулу «средневековой поговорки, которую мы встречаем всюду ... „*picturae quasi libri laicorum*“ [картины служат мирянам вместо книг]»⁵⁹², применимую к искусству Средних веков в целом, которое «было прежде всего средством пропаганды»⁵⁹³. Средневековый собор – книга, Колизей средневекового Рима – тоже книга, но с выдранными страницами.

Второй аспект понимания руины найдем в христианской эсхатологии и аксиологии: «около 1325 года Жан Пучелло являет новый образ – образ Синагоги, разрушенной с целью использовать ее строительный материал для возведения Церкви»⁵⁹⁴. На одной миниатюре Св. Августин держит две модели – град Божий и град Земной⁵⁹⁵: первый цел, второй рушится. Руина лишена ценности не функционально, как ветхая конструкция, а морально, символизируя порок. Очевидны причинно-следственные различия оценки руины нами и средневековыми людьми. *Здание* мира порочно и потому разрушено, причиной стала его греховность. Руина – следствие порока, то, что осталось от греха, и потому в ней нет необходимости. Будущее в этом силлогизме отсутствует. Мы же видим в руине

⁵⁹¹ Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» ... С. 119.

⁵⁹² Февр Л. Указ. соч. С. 405–406.

⁵⁹³ Там же. С. 393.

⁵⁹⁴ Panofsky E. Op. cit. P. 135.

⁵⁹⁵ Миниатюра манускрипта «Град Божий»; начало XIV века, Кембридж, коллекция Филиппа Хофера. См.: Panofsky E. Op. cit. P. 135.

то, что трудно использовать, ненужность руины рассматриваем как факт будущего.

Архитектурные руины можно встретить в живописи Средневековья и Возрождения как зримую аналогию Ветхому завету. В сценах Поклонения Младенцу, например, в триптихе Св. Колумбы Рогира ван дер Вейдена (около 1462; Мюнхен, Старая Пинакотека) хлев, построенный на обломках дворца царя Давида имел богатые аллюзии, но далекие от «антикварной» ностальгии по руинам, которую питали эрудиты Античности. В руинах выражены противопоставления – Ветхого и Нового заветов, иудаизма и христианства, Синагоги и Церкви, Земного и Небесного.

Петрарка возвращает руинам аромат *былого*. Он упоминает то, что видел в путешествиях, например – Капитолий в Кёльне⁵⁹⁶. В письме Иоанну Колонне от 30 ноября (между 1337-1341)⁵⁹⁷, вспоминая встречу с ним в Риме, перечисляя архитектурные достопримечательности, он, по сути, *цитирует* этим события древней истории и, вместе с тем, цитирует их беседу, которую они вели, любуясь античными развалинами. Его отношение к руинам исторично в современном значении слова. Для Петрарки и деятелей Возрождения есть разница между руинами древности и обломками прочих сооружений: первые бесценны, несмотря на одинаковость конструктивной деструкции тех и других. Бесценность античных руин заключается в их стимулирующем воздействии на архитекторов и знатоков Ренессанса, результатом чего стала творческая активность, создавшая новые понятия, символы и образы. Коллекционирование древностей только начиналось (вспомним Скварчоне)⁵⁹⁸, а руины уже приобретают метафизический смысл, сохранивший значение и для нашей эпохи. Рафаэль, в 1514 году назначенный папским суперинтендантом по охране древностей, составил археологическую карту античных памятников Рима⁵⁹⁹. То, что именно живописец и архитектор становится хранителем, говорит о понимании художественного значения руин.

Изучение руин – это воссоздание целого по фрагменту. В том заключается их ценность: возможность восстановить утраченное во времени. Цитата – это фрагмент текста, также как и руины. По фрагментам можно

⁵⁹⁶ *Петрарка Ф.* Иоанну Колонне, кардиналу Римской церкви, описание своих странствий / пер. с лат. В. Биbihина // *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза. М.: Правда, 1989. С. 232.

⁵⁹⁷ *Петрарка Ф.* Иоанну Колонне, монаху ордена проповедников, о том, что следует любить не философские школы, а истину, и о знаменитых местах города Рима / пер. с лат. В. Биbihина // *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза. М.: Правда, 1989. С. 246–250.

⁵⁹⁸ *Бернсон Б.* Живописцы итальянского Возрождения / пер. с англ. Н. А. Белоусовой, И. П. Тепляковой. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. С. 421–422.

⁵⁹⁹ *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 200.

восполнить содержание манускрипта. Руины, однако, более читаемы, чем обрывки предложений, так как обладают ярче выраженным *местом* в едином облике архитектурного сооружения. База колонны или камни свода своим назначением подсказывают их положение в структуре здания. Угол скоса клиновидных камней определяет радиус свода, а диаметр колонны – ее высоту и высоту всего здания. Есть что-то общее между страстью к древним текстам и останкам сооружений в эпоху Возрождения – и то, и другое – цитаты гипертекста, каковым является вся культура античного мира.

Любовь к вымышленным руинам в Новое время в садах, в гравюрах Дж.-Б. Пиранези и картинах Гюбера Робера, в ведутах Франческо Гварди («Венецианский вид», 1770-е; Москва, ГМИИ) – это реанимированная ностальгия по прошлому. Жак Делиль осуждает строительство в парках умышленных руин, не имеющих «печать веков»⁶⁰⁰, восхищаясь руинами подлинными.

С течением веков руин растет число,
И пусть их большинство травой поросло –
Рим с Капитолием вовек неуважаем.
Мы и сейчас к нему в восторге припадаем⁶⁰¹.

Восхищению античных путешественников руинами созвучно в конце XVIII – в начале XIX столетия сентиментальное увлечение тленом того, что казалось вечным. Влечение к руинам так сильно, что Г. Робер в 1796 году пишет «Воображаемые руины Большой галереи»⁶⁰², как если бы Лувр был творением античной цивилизации. У К. Д. Фридриха в картине «Аббатство в дубовом лесу» (1810; Берлин, Старая национальная галерея) руины – это и знак смерти, и воплощение времени⁶⁰³, и печаль по утратам, и способность наслаждаться бесполезным в противовес упоению утилитарным. Наше культурное сознание родилось в эпоху романтизма, сохранив меланхолию античных эрудитов и восторг перед руинами позднесредневековых гуманистов, ценящих руины, как цитаты из Гомера и Вергилия. Нам важна руинированность памятников, а их целостность интересует только как гипотеза или умозрительная реконструкция. Руинированность созвучна музейному характеру вещи, феномену поклонения ненужному, тому, что выхвачено из контекста назначения вещи. Руины являются целью нашего сознания – они не столько материал для различных построений, от восстановления художественной теории античного мира до реконструкции отдельных объектов, сколько катализа-

⁶⁰⁰ Делиль Ж. Сады / пер. с фр. И. Я. Шафаренко. Л.: Наука, 1988. С. 83.

⁶⁰¹ Там же. С. 83.

⁶⁰² Барцц Г., Кёниг Э. Указ. соч. С. 264–265.

⁶⁰³ Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм. Романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 281.

тор эстетического и гносеологического удовольствия. Будничные представления о качестве, связанные с цельностью и завершенностью материального объекта, элиминируются. Дефект объекта не только не мешает относиться к вещи как к ценному, но и является смыслом вещи. Если бы памятники Античности сохранились без повреждений, такими же *новыми*, какими были в день создания, были бы они ценны как те, которые имеют лишь фундаменты и фрагменты стен? Удивительно, но произведения других искусств важны именно степенью сохранности. Произведения живописи, например, радуют тем, чем радовали своего создателя. В письме Якобу Геллеру от 26 августа 1509 года Альбрехт Дюрер обещает покрыть особым лаком картину, чтобы она простояла «еще на сто лет дольше»⁶⁰⁴. Боковые створки алтаря, написанные помощниками художника, сохранились во Франкфурте (Штеделевский институт)⁶⁰⁵. Пророчество сбылось. Но вряд ли вид сияющей новизной постройки возрастом в сотни лет приведет нас в восторг. Стоя Аттала в Афинах, будучи реконструкцией памятника, вызывает ощущение фальшивки, как если бы бриллиант подменили цирконием. Увы, в наши дни установка культурного сознания, пестовавшего руины, подвергается ревизии. Точность реконструкции становится ценнее подлинности руин. Цитата подвергается интерпретации, и эта интерпретация доминирует, как если бы текст подлинника был менее значим, чем комментарии на него. В реставрационной работе все громче заявляет о себе метод «клонирования» или макетирования в натуральную величину. Метод тем более убедителен, чем больше данных сохраняется: модульных данных, обмеров, рисунков, чертежей, фотографий. Если постройка уничтожена, то имеет ли смысл реконструкция, по определению исключаящая сохранение руин? Погибшая во время Войны церковь Успения Богородицы на Волотовом поле (1367), в начале XXI века построена заново. Оправданием служит тот факт, что гибель и восстановление оказались событиями короткого времени. Однако попытки заменить исторические сооружения макетом, или восстановление в тех случаях, когда факт разрушения является реальностью древней истории, абсурдно. В наши дни ведутся работы по строительству сооружений, которые погибли сравнительно недавно (50 – 70 лет назад), и тех, которые были уничтожены, как говорится, *самим временем*. Парфенон восполняет колонны и перекрытия, в Эпидавре достраивается святилище Асклепия и толос. Эта работа сравнима магическому действию, она поражает своей муравьино-маниакальной последовательностью, а слова реставраторов звучат как заклинание – «будет еще лучше, чем было раньше». Подобный подход является следствием не столько научной рефлексии,

⁶⁰⁴ Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма / пер. с нем. Ц. Г. Нессельштраус. СПб.: Азбука-классика, 2000. С. 439.

⁶⁰⁵ Там же. С. 441.

сколько коммерческого расчета: реконструкции в натуральную величину *нагляднее и понятнее* для тех, кто общение с памятниками старины рассматривает как увеселение, между развлечениями на пляже днем и ресторанной романтикой вечером. Туризм пожирает правду, и там, где правда кажется тусклой, ей на смену приходит *очевидная ложь*, такая же глянцева-ая, как силиконовая красавица на телеэкране. Следует признать, что руины, как своего рода отрывки, цитаты древнего текста, свидетели прошлого, являются, в то же время, фактами *настоящего*, в смысле *подлинного*, а мраморные макеты древних сооружений столь же далеки от подлинников, как любой аттракцион Диснейленда.

Архитектурные руины – не просто осколки пусть и далекого, но сущего, а подлинные фрагменты текста, который мы можем читать. И пока мы можем его читать благодаря руинам, нам доступен язык древности, та система образов и понятий, которая нас связывает с достижениями культуры прошлого.

Таким образом, на пересечении процессов удовлетворения потребностей жизненно необходимых, а, следовательно, продиктованных инстинктом, проявляет себя архетип *дома* в тесном единстве с архетипами *пира* и *игры*. Плоть и дух находят для себя *место*, локализуя его в границах архитектурного сооружения. Два, казалось бы, противоположных по смыслу и аксиологической значимости потока желаний могут обрести культурный статус в пространстве *дома*. Это пространство формирует модель поведения, формат удовлетворения желаний. Так называемая «духовность» – не что иное, как декоративный камуфляж телесных сигналов, как бы «допущенных» духом к своей реализации. Дозволенность необязательного придает ненужному смысл: как только физическая потребность в энергии, физиологическая необходимость в калориях начинает удовлетворяться в окружении узорочных условностей этикета, трапеза превращается в праздник с ярко выраженными видами художественной культуры (танец, музыка, театрализованные формы, объекты декоративно-прикладного искусства), задействованными в общем операциональном поле с одновременным поглощением пищи. Смысл обретает все то, что поначалу не имело отношения к еде и, соответственно, было лишним. Однако постепенно оно становится нужным, с все возрастающей необходимостью в хранилище, убежище, вместилище, в сцене, на которой эти формы могли бы реализоваться, в плане имманенции, где они могли бы развернуться. Такой план им предоставляет архитектура, такую сцену представляет для них *дом*. *Играть* на сцене – все равно, что играть в *доме*. Сцена (то есть особое пространство для оформления замысла) обуславливает появление актера, дом служит появлению игры, и не только той, которая является развлечением, но и многими формами интеллектуальной (подчас трудовой) деятельности, к которым относится и архитектура. Мастер, таким образом, есть игрок. Парадокс его положе-

ния заключается в том, что высокий общественный и профессиональный/ремесленный статус его фигуры элиминирует мастера из игры, вычеркивает мастерство из сферы необязательного. Однако род деятельности по превращению утилитарного в художественное не может быть полностью лишен характера игрового. Игра мастера заключается в драматической возможности существования переменных, когда вариативность пространства, подчиненного законам архитектуры, допускает любые, даже противоположные знаки. Мастер уподобляется капризному демиургу древних верований. Он может менять направления, искажая привычные ритмы магистралей градостроительного плана, создавать оптические иллюзии, вводить в заблуждения стилизациями, нарушать масштабные соответствия, смещать акценты с человека на машины, расставлять ценностные приоритеты, задавать аксиологические координаты, вторгаться в мир психологических свойств целых народов⁶⁰⁶. Но главное, он воплощает в процессе своей творческой активности два архетипа (осуществляя в их поле многообразие институций культурного сознания): архетип, связанный с жизненной силой (Эрос), *мастерством (творчеством)*, обустраивающим объекты; и архетип, ассоциированный с умиранием (Танатос)⁶⁰⁷, *разрушением (смертью)*, эти объекты превращающим в руины.

⁶⁰⁶ Изменение среды обитания средствами архитектуры способно формировать новые психологические качества у разных этносов до той поры чуждые им. См.: Николаева Ж. В. Архитектура в сознании тоталитарной эпохи: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 20.

⁶⁰⁷ В «образной» терминологии З. Фрейда.

Глава V

Архитектура-искусство-традиция

Архитектура как феномен культуры обладает двойственной природой. Первая природа заключена в служении телесности человека, в исполнении функционального назначения по созданию комфортной среды или решению утилитарных задач самого широкого профиля. Вторая природа – есть ничто иное, как детерминирование смыслов на различных уровнях, когда объект архитектуры важен вне своих «пользы и прочности», как образ, позволяющий обозначить явления, порой далекие от строительного искусства, например, античную полисную демократию или всесилие средневекового городского патрициата. Архитектурное сооружение существует как бы в двух параллельных смысловых плоскостях, физической и метафизической реальности. И если первая реальность неизбежно подразумевает материализацию в подлинных вещах, т.е. овеществление объекта посредством твердых тел, то вторая допускает условный намек на твердое тело, которое может быть представлено самими разными средствами от литературного текста до легкого наброска на бумаге, без аналогий по отношению к камню, дереву или кирпичу. Парадоксально то, что описание архитектурного сооружения поэтическими средствами или изображение его красками на холсте, ведет к сложению образа архитектурного объекта, столь же действенного в семиотическом смысле, что и сам объект «во плоти». Семиотические коды «подлинника» и нарисованной «копии» конгруэнтны и в равной степени могут быть носителями информации в качестве символических категорий. Это, возможно, объясняет то, почему архитектура в различных искусствах бывает изображена средствами этих искусств почти столь же часто, как и человек, и объекты живой природы. Разница между материально существующим объектом зодчества и нарисованным зданием в семиотическом отношении заключается только в том, что к первому применимы первые две категории Витрувия, в то время как ко второму, по всей видимости, только последняя, третья. На еще одно обстоятельство мы должны обратить внимание. Если у существующего в строительном материале объекта отнять «пользу» и «прочность», лишить его функционального назначения, или превратить в руины, он не перестанет нести семиотические коды, а, возможно, приобретет и новые. В этой связи стоит акцентировать невольно возникающий вопрос: связана ли с этими кодами, со смысловым наполнением образа форма архитектурного сооружения (построенного или изображенного) и в какой степени. Если

набор формальных признаков обнаруживает определенную устойчивость, выливаясь в настоящую традицию (неважно, при строительстве здания или при его изображении на пергамене, доске, холсте), то чем продиктована эта традиция: эстетической привычкой, художественными устоями, обрядами, или глубинным содержанием архетипов коллективного бессознательного. Рассмотрим в настоящей главе архитектуру как изображение/образ, как практику устойчивых повторений (традиционных следований «канону»), как архетипическое проявление *мастерства*, как символ *сокровища (наследия)* и разрушения (*смерти*). Иными словами, уделим внимание практикам культуры, в которых образы архитектуры, ее символы, аксиологические установки ярче всего обнажают экзистенциальные потребности человека, как созидательного характера (творчество, традиция, сохранение наследия), так и разрушительного движения в сторону повышения уровня социальной энтропии.

Образы архитектуры в изобразительном искусстве

Архитектура как объект осмысления средствами изобразительных практик очень рано стала предметом пристального внимания со стороны еще первобытных художников, в работах, которые мы могли бы условно отнести к живописным и графическим памятникам палеолитической культуры. Древнейшие изображения построек – палатки или шалашихижины в палеолитическом наскальном искусстве. Стоит вспомнить и более поздние образы, например, изображение целого города в настенных росписях интерьеров домов Чатал-Хююка, что дало повод некоторым исследователям справедливо охарактеризовать их как первый в мире архитектурный пейзаж. В живописи и рельефах различных цивилизаций Древнего мира объекты зодчества содержательно представлены многообразными сооружениями, что порой обнажает намерения древних мастеров и назначение представленных изображений. Сложно говорить об универсальном содержании нарисованной архитектуры в искусстве Египта, Ассирии или Древнего Рима. Так, среди гробничного оборудования в долине Нила мы найдем немало представленных в росписи и скульптуре зданий, как правило, частных домов состоятельных египтян. Учитывая, что в это же время широко была распространена практика вотивного или «симпатического» макетирования домов в небольших моделях, можно с уверенностью сказать, что виртуальный образ дома необходим был для его овеществления в загробном мире, как если бы его хозяин мог взять с собой постройку, подобно охотничьему луку, колеснице или кувшину с медом. Отсюда исключительно информативное, созданное, по

сути, чертежными методами⁶⁰⁸ изображение архитектуры в древнеегипетском искусстве, позволяющее нам судить об этажности здания, расположении в нем комнат, лестниц, дверных, оконных проемов, мебели. Этот принцип в корне отличается от раннехристианских памятников, в которых могли средствами настенной росписи или галечной мозаики изображаться знаки присутствия архитектурного пространства библейских сцен, образа Небесного Иерусалима или Церкви, что не ставило перед мастером задачу достоверной трактовки архитектурного мотива в соответствии с конструкцией, объемно-пространственным решением или декором конкретной постройки. Два важнейших подхода в раннем христианском искусстве характеризуют изображение объектов зодчества – во-первых, отказ от передачи тектонических свойств архитектуры, ее конструктивно-материальной логики, и, во-вторых, элиминация топографической, видовой «краеведческой» узнаваемости постройки, передача информации о ней посредством намека, «скроенного» из абстрактного набора деталей *некоего* сооружения. Позволим себе привести несколько примеров.

До наших дней дошло мозаичное панно, по всей видимости, украшавшее плиту саркофага в погребении из Табарки, и представляющее изображение христианской базилики⁶⁰⁹ (V век; Тунис, музей Ле Бардо). Здание предельно редуцировано, показано как развертка, арки переданы ритмом полукружий, боковые фасады – орнаментальной повторяемостью колоннады, сверху покрытой скатной кровлей. В данном случае важна лишь идея здания, аллегорически представляющая церковь (как институт) и храм (как постройку). Умерший остается и в пространстве общественных смыслов, и в архитектурном пространстве, связанный с Христом посредством социальной организации (общины всех христиан) и своим присутствием в Доме Божьем, коль этот дом изображен на крышке его гроба. Помимо всего сказанного, очевидна связь с древними языческими представлениями о погребении как о загробном доме тела, что повлияло как на архитектуру самих гробниц у многих народов древности, так и на архитектурный характер декора и изобразительную систему, которой подчинялось изготовление погребального инвентаря. Это подтверждают многочисленные примеры, среди них укажем на саркофаг (конец II – начало III века н. э.; Лейден, Музей древностей), найденный в 1930 году в Симпелвелде (Голландия), украшенный рельефными изображениями архитектурных элементов так, как если бы мы видели римскую виллу,

⁶⁰⁸ Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. М.: Наука, 1980. С. 16, 22.

⁶⁰⁹ Yacoub M. Les merveilles du musée du Bardo. Sousse: Contraste éditions, 2005. P. 27.

интерьер комнаты, мебель и лежащую на ложе хозяйку дома⁶¹⁰. Такому же приему убранства стенок саркофага архитектурными элементами следовал неизвестный скульптор, украсивший аркадой принадлежащий некогда Петеру Паулю Рубенсу раннехристианский саркофаг (около 360 года н. э.; Лейден, Музей древностей) с весьма реалистической трактовкой фустов, капителей и персонажей Новозаветных сцен в интерколумниях шести небольших колонн⁶¹¹. В более позднюю эпоху, в пору высокого Средневековья архитектурный мотив лишь перечислением известных элементов, но не их конструктивной взаимосвязью между собой, способен был раскрывать символические смыслы в религиозной живописи как на христианском западе, так и на христианском востоке. В иконах, посвященных Введению Богоматери во Храм, Благовещению или Поклонению волхвов ткань архитектурного пространства, по сути отсутствовала, замененная избранными формами зодчества, сигнализирующими о целых повествовательных историях, «скрывающихся» за архитектурной деталью. Так, колонна, изображение которой можно встретить во многих указанных сюжетах, превращается в деталь, инспирирующую зрителя на поиск сложных смыслов: она намекает на устройство Иерусалимского храма (как и лестница, по которой ступает Богородица), а кроме того, заставляет вспомнить легенду из «Видений», ошибочно приписанных Св. Бонавентуре. В то время как Дева Мария была беременна Сыном Божиим, в Вифлееме, куда она прибыла на перепись вместе со Св. Иосифом, почувствовала сильную усталость, и высокая колонна стала опорой Богоматери, которая смогла к ней прислониться⁶¹². Этих примеров достаточно, чтобы показать, что архитектурный мотив во многих случаях выполнял функцию «буквенного» кода, сигнальных знаков текста, который раскрывался в силу гипертекстовой погруженности зрителя/адепта в информационное содержание сакральных смыслов религиозной, философской, литературной традиции и пр. Однако со временем в лоне все той же христианской цивилизации «буквальность» изобразительных знаков стала недостаточной для передачи важных идей. Потребовались не только «буквы», но и впечатления, вызванные симультанным, неразорванным, цельным впечатлением от пространства, в том числе и архитектурного. Это впечатление тоже стало средством передачи информации, особенно в тех случаях, когда речь шла не просто о схоластическом подтверждении и так всем хорошо известных символов и эмблем, а когда воздействовать на зрителя, убеждая его в правоте тех или

⁶¹⁰ *100 Topstukken van het Rijksmuseum van oudheden. Masterpieces of the National Museum of Antiquities, Leiden.* Leiden: National Museum of Antiquities, 2009. P. 168.

⁶¹¹ *Ibid.* P. 180.

⁶¹² *Davies M. Rogier van der Weyden.* London: Phaidon Press Limited, 1972. P. 40.

инных идей, надо было через удивление, восторг⁶¹³ от оптической достоверности изображения, чему также способствовал архитектурный мотив. Процесс усиления реалистических характеристик изображения пространства средствами достоверно переданного архитектурного мотива достиг своего апогея уже в эпоху Ренессанса, но начало ему было положено в художественной культуре XII – XIII веков, с упрочнением этой тенденции в XIV столетии как на Севере у Мельхиора Брудерлама, так и на Юге у братьев Лоренцетти. В этой связи рассмотрим лишь один вопрос, связанный с проблемами аккультурации, с рецепциями *иногo* у европейского человека сквозь призму сравнения своей цивилизации с цивилизацией для него по большому счету чужой, с миром Востока.

Античное культурное пространство в равной степени принадлежало Востоку и Западу. Бинарной оппозиции не существовало в силу единства эллинистической культуры Средиземноморского региона и обозримости просторов на картах древних географов в границах Римской империи. С ее падением Запад и Восток оказались разобщены. Крупные города лежали в руинах, связь между ними стала эфемерной, путешествия превратились в подвиг. В условиях, когда путь из Флоренции в Неаполь мог занимать 11 – 12 дней⁶¹⁴, только бывший восток империи, Византия, сохраняла еще оживленность своих коммуникаций. В Европе деревни и села, городки и местечки стали островками человеческой ойкумены среди необозримой стихии – «кругом царило почти полное безлюдье»⁶¹⁵. Деревня, поле, ближний ручей и холм, дальняя кромка леса⁶¹⁶, были центром мира для раннесредневекового человека, не представлявшего действительные пространства вселенной, земли соседей, далекие страны и их обитателей. Парадокс ситуации заключался в том, что огромный мир с его неустойчивыми маршрутами в сознании был компактным, вполне умещавшимся в легендарное описание странствия паломника, святого, воина, или в окружность, очерченную на средневековых Т-О картах, появляющихся с VIII века⁶¹⁷. Ощущение того, что далекие страны лежат в нескольких

⁶¹³ Чувственное восприятие разнообразной информации на уровне своего рода эмпатии отмечено еще в трактате монаха Теофила, где он рассуждает о храмовом пространстве, оживленном изображением цветов, травы, листьев, святых, райских кущ, а также светом, льющим из окон через витражи. В этом же пространстве сцены Страстей Господних, страданий мучеников и мук грешников в аду должны были настроить душу вошедшего на соответствующий эмоциональный лад. См.: *Теофил. О различных искусствах // Книга тайн. Секреты мастерства / пер. с древнегреч. Е. Ванеевой, пер. с лат. Д. Захаровой, И. Хмелевских. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 251–252.*

⁶¹⁴ *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. С. 129.

⁶¹⁵ *Дюби Ж.* Указ. соч. С. 33.

⁶¹⁶ *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. С. 126.

⁶¹⁷ *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. С. 311.

днях пешеходного пути, сохраняется и в конце XI столетия, когда первые крестоносцы, увидев тот или иной город южной Германии, спрашивали, а не Иерусалим ли это?⁶¹⁸

Восток манил к себе по разным причинам. В христианском представлении оппозиция географическая превращалась в сакральную, с эсхатологическими и морально-нравственными оттенками. Восток – это родина Христа, место Голгофы и Гроба Господня, Запад – мир мрака, холода и голода, далеко на западе есть ворота, ведущие в преисподнюю. Однако очарование Востока имело и вполне житейскую окраску. Там сказочные богатства и товары, плодородная земля, невиданные города из мрамора, лазурита, золота и порфира. Пилигримы шли на Восток поклониться реликвиям, но их святое рвение было настолько тесно переплетено с простым любопытством, что уже в начале XII века Гонорий Августодунский советует не пускаться в странствия из суемудрия, а денежные средства, собранные на путешествие, раздать бедным⁶¹⁹.

Тем не менее, связи самого разного рода между Западом и Востоком в течение Средневековья устанавливаются тесным образом. Пути на Ближний Восток – это регулярные маршруты, контроль над которыми обусловил расцвет итальянских республик, а для Венеции стал залогом ее существования. И только дороги в Центральную Азию, Индию и Китай казались еще невозможным предприятием. Диковины Востока, в том числе и его архитектурные традиции, находят отражение в искусстве Средневековья. Восток *жил* на страницах Библии, а ее образы – в живописи и скульптуре. Пирамиды Гизы, которые около 750 года увидел монах Фиделий, он с восхищением называет житницами Иосифа⁶²⁰. Эти памятники IV династии на карте 1459 года брата Мауро Камалдолезе⁶²¹ нарисованы у берега Нила как геометрические фигуры, сильно вытянутые и более заостренные, чем оригиналы. Древнейшее изображение пирамид представлено на мозаике собора Сан-Марко в Венеции: жнецы укладывают снопы в дверной проем одной из них. Призматический характер сооружений является достоверным – у многих из них отсутствуют вершины: пирамида Хеопса не сохранила около десяти метров от первоначальной высоты, пирамиды Джосера в Саккара, Снофру в Мейдуме и Хаба в Завиет-эль-Ариан не имеют острого навершия. Возможно, что мозаики Сан-Марко были выполнены по рассказам купцов и паломников, бывавших в Александрии и Каире.

Центрическое сооружение становится реальностью архитектурной практики и античности, и средневековья вплоть до Возрождения, а также

⁶¹⁸ Устное сообщение доцента СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина А. Г. Федорова.

⁶¹⁹ *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. С. 128.

⁶²⁰ *Марчукова С. М.* Указ. соч. С. 12.

⁶²¹ *Силлотти А.* Указ. соч. С. 21.

объектом особой семантической нагрузки. Одним из его ранних образцов являются древнегреческие круглые моноптеры (с колоннадой без целлы) и толосы (с колоннадой и целлой). Развитием такой композиции стал римский Пантеон: полусфера гигантского купола – символ платоновского космоса, который одновременно и антропоморфен, и геометрически совершенен. Математическое определение Бога, данное Св. Августином⁶²², могла выразить центрическая постройка с куполом в качестве перекрытия. Таковой становится ротонда императора Галерия в Салониках начала IV века, освященная в церковь Св. Георгия⁶²³. Архитектурная композиция начинает ассоциироваться с Востоком, так как с упадком строительной техники на Западе часто именно византийские мастера могут перекрыть большое пространство сводчатой конструкцией, как в церкви Сан-Витале в Равенне.

Собственно на Востоке, в Иерусалиме, императором Константином и его матерью Еленой возводится храм Гроба Господня, разрушенный в 1009 году и дошедший в перестроенном виде. К алтарной стороне примыкал двор, включавший в себя часть скалы Голгофы и Святой Гроб⁶²⁴. Над ним было возведено центрическое здание, с ярусным членением по вертикали и куполом. Паломники, возможно, сообщали об облике храма, закрепляя в устной традиции образ круглого или многоугольного в плане сооружения. Баптистерии (например, во Фрежюсе, V век), мавзолеем Теодориха в Равенне (VI век), церковь Сан Лоренцо Маджоре в Милане (около 590), капелла Карла Великого в Аахене (около 805) восходят к этой постройке как к прототипу. Однако капелла в Аахене могла корреспондироваться и с Пантеоном: и Аахен, и Рим – столицы империй. Один город превращается в эквивалент другого, так же, как позднее Кёльн соотносился в сознании верующих с Иерусалимом⁶²⁵. Ротонда в живописи становится топографической эмблемой Святой Земли, особенно в изображении Иерусалима.

Связь центрической постройки с различными местами Палестины была вариативной. Так, в Дижонском алтаре Мельхиора Брудерлама (1393-1399; Дижон, Музей изящных искусств), в левой створке Благовещения над покоями Богоматери возвышается здание причудливой конструкции: цилиндрическое с контрфорсами и аркбутанами, оно перекрыто пологим куполом. В правой створке в сцене Введения во Храм действие происходит в здании, напоминающем готический хор, но замкнутом перед зрителем тремя гранями, словно восьмиугольный в плане киворий. Надо думать, что так представлен Иерусалимский храм, над которым

⁶²² Юнг К. Г. Психология и религия. С. 167.

⁶²³ *Искусство и история Греции и Святой горы Афон* / авт. текста М. Иоцци, Ф. Боргези, А. Маньелли; пер. М. Талалай. Firenze: Editions Bonechi, 2007. С. 174.

⁶²⁴ *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство раннего Средневековья. С. 51.

⁶²⁵ *Dixon L. S.* Op. cit. P. 182.

возвышается сооружение с лазоревым куполом и фонарем. Первое событие, таким образом, происходит в Назарете, второе – в Иерусалиме. «Введение во Храм» у Амброджо Лоренцетти (1342; Флоренция, Уффици) также разворачивается в Иерусалимском храме с низким граненым барабаном и высоким шатром. У северян этот сюжет представлен в триптихе Св. Колумбы Рогира ван дер Вейдена (около 1460; Мюнхен, Старая Пинакотекa), где в глубине правой створки обозначено пространство круглой капеллы с куполом. Ее общая романская стилистика в сознании северян читалась как «восточная». Центрическое сооружение мы найдем и в изображении Рождества, и в сценах Несения Креста, и Распятия.

На окладе Евангелия из Лорша (около 810; Лондон, Музей Виктории и Альберта) в сцене Рождества Христова изображена центрическая постройка с полукруглым куполом. Похожее здание вырезано и в Истории Волхвов за тронем Ирода на пластине этого же оклада (начало IX века; Ватикан, Апостолическая библиотека). В «Рождестве» Петруса Кристуса (около 1465; Вашингтон, Национальная галерея) трехъярусная постройка с фонарем поднимается над Вифлеемом. Ее конструкция с романскими окнами и готической каркасной системой повторяет центрические здания, представленные в изображениях Иерусалима. В «Несении Креста» Яна ван Эйка (Будапешт, Музей изящных искусств) найдем круглое многоярусное здание, обнесенное стеной. В его конструкции сочетаются как романские элементы (полукруглые окна, массивные стены, пологий купол), так и готические (венец капелл с высокими кровлями, аркбутаны, контрфорсы и пинакли). Соединение разных стилей выражает старинную оппозицию между Новым и Ветхим заветом, Церковью и Синагогой, Западом и Востоком⁶²⁶. Высокая трехъярусная ротонда изображена в Гентском алтаре (около 1425-1433; Гент, собор Св. Бавона) на дальнем плане среди храмов и дворцов Небесного Иерусалима в главной панели с Мистическим Агнцем. Это фантастическое здание готическое по стилю, но восходит к тому же древнему прототипу. Его четкое ярусное членение, вертикальность и ясность архитектурных форм напоминают трехъярусную башню, изображенную в сцене «Распятия», которая вырезана из кости в каролингскую эпоху (Мюнхен, Государственная библиотека). И даже в «Положении во Гроб» Рогира ван дер Вейдена (около 1460; Флоренция, Уффици) среди построек Иерусалима возвышается теряющееся в дымке воздушной перспективы центрическое здание с куполом и фонарем. Возможно, это намек на будущий иерусалимский храм Гроба Господня с круглой в плане восточной частью.

И, наконец, у Рафаэля, в «Обручении Марии» (1504; Милан, Пинакотекa Брера) мы видим ренессансный апогей центрического сооружения.

⁶²⁶ Например, в живописи Рогира ван дер Вейдена. См.: *Panofsky E.* Op. cit. P. 133.

Идея равноудаленных от вертикальной оси симметрии архитектурных объемов, равновесие частей плана, покой инертных масс находят свое воплощение в зодчестве Ренессанса у Браманте, Микеланджело, Палладио и Джакомо делла Порта. Центрическое сооружение, восходящее к античной архитектуре, в Средние века связывалось именно с восточной традицией, поскольку было инспирировано влиянием восточной Римской империи, а храм Гроба Господня в Иерусалиме усиливал эти ассоциации. Восточная архитектура казалась *иной*, отличной от распространенного в Западном мире базиликального типа храма даже перекрытого рядом куполов, как Сен-Пьер в Ангулеме (XII век). Связь ротонды с *иным*, в частности, выражает изображение Источника жизни. В миниатюре из Евангелистара Годескалька (781-783; Париж, Национальная библиотека) Источник представлен как бассейн с колоннадой, накрытой шатром. Образ чудесного источника восходит к библейским представлениям о Рае и апокалипсической «воде жизни»⁶²⁷. Открытым остается вопрос, насколько Источник соотносился именно с земным Раем, расположенным по традиции на Востоке при истоках Тигра и Евфрата. И хотя в живописи Северного Возрождения Источник жизни представлен поздней готикой, как у Дирка Боутса («Рай»; Лилль, Музей изящных искусств), «восточные» реминисценции здесь очевидны – ясно читающийся центрический план сооружения. Постройка такого типа вбирала целый спектр понятий, выражающих религиозные, политические, географические и исторические идеи. Круглый, или многоугольный, план воспроизводил слова Св. Августина о Боге как об «умопостигаемой фигуре, чей центр повсюду, окружность же нигде». Круг плана отражал августинианскую концепцию круга земного, географическое пространство человеческой юдоли. Сильная политическая власть находила воплощение в монолитности нерасчлененных архитектурных масс, в их цельности и единстве. Явные прототипы из зодчества римлян, спроецированные в образах центрических сооружений, подлинных и представленных в живописи и рельефе, свидетельствовали о неразрывности государственной традиции, берущей начало в Риме и продолжающейся в империях Средневековья.

В центрических постройках звучит и мотив «этнографической» подлинности. В некоторых изображениях словно проступает правдивое описание оригинала. В «Женах мирносицах у Гроба Господня» (Лондон, Национальная галерея) Гумберта (?) ван Эйка, как полагал еще М. Н. Уитт⁶²⁸, верно написан Иерусалим с мечетью Скалы, центрическим зданием с золотым куполом, что дало возможность предположить поездку Гумберта на Восток. «Путешествие в Святую Землю» Брейденбаха

⁶²⁷ Тяжелов В. Н. Раннее Средневековье. С. 41.

⁶²⁸ Witt M. N. The German and Flemish masters in the National Gallery. London: George Bell and sons, 1904. P. 185.

было иллюстрировано в XV веке Эрхардом Рейвихом⁶²⁹. На одной из графов мечеть Скалы показана так, как и в работе Ван Эйка.

Возможно, наблюдения неизвестных нам сооружений отражены в круглом храме «Обручения Марии» мастерской Робера Кампена (около 1425; Мадрид, Прадо). Архитектурный мотив картины построен на контрасте не столько романской и готической частей храма, сколько на контрасте готики и вымышленной восточной постройки. Для усиления восточного «стиля», символизирующего Ветхий завет и Синагогу, художник изобразил под куполом ряд арок, над которыми поднимаются «кокошники», приходящиеся пятами вольтов на зенит арок под ними. Такая композиция сводов известна в православном зодчестве, когда ряд закомар восходит над другим, а также словно внахлест, располагая свои своды над нижним рядом. Это видно в Георгиевском соборе Юрьева-Польского (1235), московском Успенском соборе (1326-1327, обе реконструкции С. В. Заграевского), церкви Спаса на Ковалеве (1345), Успенском соборе «на Городке» в Звенигороде (1399, реконструкция Б. А. Огнева). А также в более поздних Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря под Звенигородом (1405) и Спасском соборе Андроникова монастыря в Москве (1410-1427). Известны и более близкие Западу по географии примеры – византийская церковь в Грачаницах в Сербии (1321), и ряд памятников материковой Греции, являвшейся герцогством Афинским и имевшей тесные связи с Западной Европой. Можно предположить устную традицию, в которой пилигримы, купцы и воины, возвращаясь из дальних мест, пересказывали виденное в «восточных» землях. Интересны такие конструкции в сцене «Освобождения узников» (Париж, музей Клюни), восходящей к Евангелию от Матфея (гл. 25, ст. 40) – купол башни окружен «закомарами». Поскольку этот памятник живописи XV столетия приписывают фламандской школе и влиянию Рогира⁶³⁰, можно допустить мысль о существовании описания закомар в Нидерландах и Бургундии. Неслучайно и то, что с 1204 по 1456 год герцогство Афинское находилось в поле французского влияния⁶³¹. Таким образом, христианская архитектура восточной Европы становится собственно «восточной». Это тем более интересно, что в древнерусской живописи для обозначения «восточного» характера сооружений Святой Земли, наоборот, изображались постройки, свойственные латинскому Западу – базилики. На иконе «Уверение Фомы» работы Дионисия (1500; С.-Петербург, ГРМ) за фигурой Христа видно здание базиликального типа. Основные элемен-

⁶²⁹ *Spychalska-Boczkowska A.* Pejzaze architektoniczne Hieronima Boscha // *Architektura.* 1967. № 10. P. 417–418.

⁶³⁰ *Erlande-Brandenburg A.* Musée national du Moyen Age. Thermes de Cluny. Guide to the collections. Paris: Réunion des musées nationaux, 1993. P. 33–34.

⁶³¹ *Афины город духа и демократии.* Мифы и история / пер. И. Мирошниченко. Афины: Изд-во «Михалис Тубис», 2006. С. 36.

ты композиции сложились очень рано⁶³². На архитектурный мотив извода могли повлиять раннехристианские базилики Италии (Сан-Аполлинаре Нуово) и Ближнего Востока (монастырь Калат Симан в Сирии). Вместе с тем, в иконах «Вход Господень в Иерусалим», например, в приписываемой Андрею Рублеву (1405; Благовещенский собор Московского Кремля), над стенами города поднимается ярусная центрическая постройка, покрытая куполом. Данная иконография, восходящая к византийскому источнику, обращает на себя внимание и в живописи Проторенессанса. В этой же сцене в «Мадонне Маэста» Дуччо (1311; Сиена, Музей собора) над городскими стенами парит белое тело центрического храма. Вопрос о том, какое здание представлено в живописи, кажется решенным. Несмотря на близость характера изображенных построек мечети Скалы, какую видим у Гумберта ван Эйка в «Женах мироносицах у Гроба Господня», в новгородской иконе-«таблетке» из Софийского собора (конец XV века; Москва, ГТГ) над куполом возвышается Крест, указывая на провиденциальный характер сооружения, словно предсказывая грядущее Распятие и строительство Храма Гроба Господня в Иерусалиме. В этом центрическом здании, возможно, выражена идея Вселенской гармонии. На фреске Дионисия в северном нефе собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря Богоматерь явлена с Младенцем на руках на фоне центрического сооружения с куполом. Постройка символизирует Приснодеву как «одушевленный храм» – вместилище воплотившегося Бога⁶³³. Изображение базиликального и центрического храма в русской живописи могло быть создано под впечатлением от рассказов паломников, свершавших путь в Египет и Святую Землю, как игумен Даниил⁶³⁴.

Но дальше всех на Восток «ушел» Иероним Босх. В его работах нашли отражение истории путешественников, посетивших Индию на рубеже XV – XVI столетий. В «Несении Креста» (Мадрид, Эскориал) и в «Св.Иоанне на Патмосе» (Берлин-Далем; Государственные музеи) в силуэтах загадочных зданий читаются формы буддийской ступы, такой, как ступа в Барабутуре⁶³⁵. Среди источников, на которые мог опираться Босх, выделяют «Книгу странствий» Джона де Мандевилла, побывавшего в XIV веке в Китае и Индии.

Как мы уже отмечали выше, значительных высот в трактовке архитектурного мотива и как живописными средствами переданной среды, и как семиотического поля различных иносказаний и иератических смыслов, достигли мастера итальянского и северного Возрождения. Архитек-

⁶³² Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. С. 168.

⁶³³ Музей Фресок Дионисия: [сайт]. URL: <http://www.dionisy.com/> (дата обращения: 12.03.2009).

⁶³⁴ Даркевич В. П. Аргонавты Средневековья. М.: КДУ, 2005. С. 152.

⁶³⁵ *Spychalska-Boczkowska A.* Ibid. P. 417–418.

турное пространство в своей геометрической целостности, наполненное разнообразными формами и деталями с логической неизбежностью и своей «физической» и сюжетно-повествовательной природы, превращается в арену сложных символических значений, где коллизии фигур ино-сказания достигают предельного напряжения, сясь донести до зрителя религиозные идеи. Эти идеи подчас группируются вокруг одной иконографической схемы, которая может существовать в лапидарности нескольких персонажей, их жестов и условного пространства золотого фона. И, тем не менее, со временем иконографическая схема усложняется, обогащается деталями, мотивами и даже «лишними» персонажами. Ранние византийские и близкие им иконы со сценой Благовещения обладают удивительной предметной лаконичностью, вспомним древнерусский памятник данного извода – «Устюжское Благовещение (XII век, С.-Петербург, ГРМ), – где нет ничего кроме героев Новозаветного легенды. Такой же простотой отличается и фреска в келье № 3 монастыря Сан-Марко во Флоренции, написанная фра Беато Анджелико в первой половине XV столетия. Однако для позднего Средневековья такой изобразительный аскетизм скорее исключение, чем правило. От века к веку композиция усложнялась, появлялись атрибуты, элементы зданий, сами здания, архитектурная среда, многочисленные «свидетели» Благой Вести – от масштабно заданных стаффажей до портретно написанных донаторов. Это усложнение должно быть чем-то объяснено. На наш взгляд, только один этот иконографический извод («Благовещение») показывает, что первоначально, особенно на ранних этапах христианизации (например, на Руси X – XII веков) для неофитов достаточно было понимания основного смысла сцены на уровне буквального изложения сюжета. Недавно обретший крещение человек должен был принимать страницы священной истории как должное, как факт, без тени сомнения в духе Тертуллиана «Credo quia absurdum est», что предопределяет ненужность толкований, аллегорических пояснений, интерпретаций и других форм рационализации предмета и объекта веры. Но в силу того обстоятельства, что во второй половине Средневековья и особенно со времени начала расцвета европейских городов и их университетов в XII веке усиливается роль рационализации в теологическом дискурсе, возникает необходимость в многочисленных повторах, проясняющих местах, демонстрациях, аналогиях и доказательствах. Живопись становится не просто служанкой богословия, но ее наиболее наглядной иллюстрацией. Подобно тому, как готическая архитектура, согласно Э. Панофскому, находит хронологическое соответствие своему генезису в расцвете северофранцузской схоластики⁶³⁶, так и живопись обретает «обогащенный» предметный фон в ту же эпоху, когда усиливается средневековый рационализм. Одним из важ-

⁶³⁶ Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. С. 218.

нейших компонентов этого предметного фона становится архитектурный мотив, и вся та знаковая, семиотическая функция по интерпретации «темных мест» Священной истории, которая возлагается на него, может быть рассмотрена даже на примере одной единственной иконографической схемы. Сделаем это ниже, исследуя полифункциональную роль архитектурного мотива в композициях «Благовещения» мастеров позднего Средневековья, поскольку этот сюжет являлся одним из центральных для всего христианского искусства, так как в нем отражено событие, длившееся мгновения, но ставшее первым действием «всей драмы Спасения человечества»⁶³⁷.

Изображение архитектурного мотива в живописи Италии и Нидерландов XV века – частое явление в картинах, созданных на религиозный сюжет. Разнообразие функциональных типов сооружений велико. Это и городские пейзажи с тающими в дымке на горизонте крепостными башнями, колокольнями, высокими крышами и церковными шпилями. Это и трогательно прописанные бюргерские домики переднего и среднего планов картинной плоскости. Это и величественные романские и готические соборы и церкви, просторные интерьеры храмов и скромные покои городского дома.

Архитектурная среда в работах итальянских художников упорядочена настолько, что образует некое подобие коробки, ограниченное с трех сторон архитектурными конструкциями. Эта коробка бывает настолько тщательно выстроена и прописана красками, с таким подробным перечислением деталей и внимательным отношением к линиям перспективного сокращения, что кажется, будто живописец на время забывает и о персонажах, и о значении религиозного сюжета. Перспективное построение архитектурного мотива, замкнутого в «трех» измерениях, иногда может показаться восторженной самоцелью живописца, хотя мы знаем, что это и не так. Однако скрупулезность архитектурных элементов удивляет. Можно подумать, что мир архитектуры и мир человеческого тела противопоставлены как творения людские и творения Божьи. И хотя человек как Божья тварь должен быть на ступень выше своих собственных поделок, архитектуре порой отводится место куда более почетное, чем самому венцу творения. Действительно, была ли необходимость так мелко конструировать архитектурные декорации, как это делает в сцене «Благовещения со Св. Эмидием» (1486; Лондон, Национальная галерея) Карло Кривелли для передачи евангельского сюжета и богословских доктрин? Известно, что в этом же столетии посредством перспективных построений колоннады в «Благовещении» (1450) из dormitorio Сан-Марко во Флоренции фра Анджелико передает догматическое значение света как

⁶³⁷ Махлина С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. СПб.: Алетейя, 2008. С. 68.

проводника божественной энергии как благодати, связывающей ступени мироздания и одновременно являющегося пространственной сущностью Мира⁶³⁸. Однако в этом произведении персонажи остаются главными, а архитектурная декорация почтительно отступает в глубину. Лоджия, в которой находятся Архангел Гавриил и Дева Мария, проста по своей архитектуре и практически лишена декора. Единственным украшением архитектурного мотива можно считать капители композитного ордера⁶³⁹, на которые ложатся пяты готических сводов. Гладь сводов чиста и свободна от детализации, хорошо заметен их крестовый характер, но без нервюр и полигональных замковых камней. Даже колонны не имеют ничего лишнего – только капители и базы. Характерный для этого ордера элемент – каннелюры, вертикально протяженные по всему фусту, отсутствуют⁶⁴⁰. В пространстве Благовещения следы человеческого творения предельно скромны, даже заборчик, отделяющий дворик от сада – деревянный, сколоченный из вертикальных досок, образующих ограду.

Еще более сдержанным по характеру изображения является пространство во фреске «Благовещения» (1440-1441) кельи № 3 этого же монастыря. Архитектура представлена полуциркульными крестовыми сводами, опирающимися на две колонны справа и несущую стену слева от оси симметрии картинной плоскости. Монотонность поверхности стен кажется тягостной и тяжелой своей пространственной замкнутостью. Вероятно, для того, чтобы разомкнуть тесное пространство кельи (и той, в которой происходит сама сцена, и той, в которой написана фреска), художник изображает дверной проем над фигурой Марии, так же как оконный проем он изображает в «Благовещении» dormitorio. Аскетизм архитектурных форм может быть объяснен тем, что фра Беато Анджелико пишет интерьер самого монастыря Сан Марко, в котором находятся фрески. Капители колонн, изображенные во фреске кельи № 3 и во фреске dormitorio, являются подлинными архитектурными деталями, которые разрабатывает архитектор Микелоццо, восстанавливающий в 1438 году монастырь Сан Марко⁶⁴¹.

⁶³⁸ *Хмелевских И. В.* Прямая перспектива и метафизика света в «Благовещении» фра Анджелико из Сан Марко // Проблемы развития зарубежного искусства. Научная конференция памяти М. В. Доброклонского. СПб.: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2001. С. 28

⁶³⁹ Капители двух колонн, изображенных за крыльями архангела, принадлежат уже ионическому ордеру.

⁶⁴⁰ Стоит отметить, что колонны близкие по своему характеру тем, которые мы видим в «Благовещении» фра Беато Анджелико, можно встретить в портике воспитательного дома во Флоренции (начат в 1419 году), построенном по проекту Ф. Брунеллески.

⁶⁴¹ *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV – XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 214.

Интересно, что в сценах Благовещения пространственно, и в том числе средствами изображенной архитектуры, фигуры Архангела Гавриила и Девы Марии разделены, так как если бы живописцы стремились показать, что персонажи Священного писания относятся к разным мирам. Однако пространственная разобщенность героев не является правилом. Во фресках фра Беато Анджелико монастыря Сан Марко мы видим два типа композиции Благовещения. Если во фреске кельи № 3 Архангел Гавриил и Богородица находятся в общем для них пространстве, глубина которого вполне осязаема, а пустота между фигурами будто бы является вместительным словом Благой вести, то во фреске дормитория колонна, поддерживающая свод, словно отделяет земной мир Богородицы от небесного гостя. Свод во фреске монастырской кельи как бы находит опору в фигурах Архангела Гавриила и Богородицы, изображенных на вертикальных осях опорных конструкций, так что крылья архангела кажутся более прочным основанием для арки, чем колонны⁶⁴². Во фреске дормитория Гавриил и Мария написаны именно под сводами в пространстве интерколумния; тут, колонны, отчетливо явленные взгляду зрителя, выполняют свою подлинную функцию, но вместе с тем, разграничивая небесное пространство архангела и земное пространство Марии, пространство священного действия и пространство зрителя⁶⁴³. И хотя пространство лоджии «Благовещения» дормитория является цельным, мы могли бы увидеть в мотиве садика и мягкой зеленой травы, написанных за фигурой Гавриила, намек на мотив райского сада, небесных высот, откуда прибыл крылатый вестносец.

В живописи северных мастеров можно встретить эти же два принципа композиции – пространственное разделение героев и объединение их фигур одним архитектурным пространством. Ян ван Эйк помещает сцену «Благовещения» в Гентском алтаре (1427-1432; Гент, Собор Св. Бавона) на внешние створки. В то время когда алтарь открыт⁶⁴⁴, фигуры архангела Гавриила и Богородицы далеки друг от друга (по сути, на разных краях одной большой картинной плоскости). В закрытом состоянии зритель может увидеть общую сцену: архангел Гавриил и Мария находятся в одной комнате, цельный объем которой восполняют (достраивают) две вертикальные панели с изображением оконного проема и городского пейзажа в левой створке и тщательно выписанным рукомошником и полотенцем в правой створке. Рамы этих панелей в закрытом состоянии всего алтаря являются своего рода опорными столбами хорошо заметных пере-

⁶⁴² Там же. С. 214.

⁶⁴³ Так же как и у фра Анджелико, во фреске «Благовещение» из церкви Сан Франческо в Арrezzo (1459-1466) Пьеро делла Франческо пишет композитную колонну между Архангелом Гавриилом и Мадонной.

⁶⁴⁴ В наши дни алтарь экспонируется открытым в стеклянной витрине часовни северного нефа собора Св. Бавона.

крытый комнаты Благовещения и принадлежат одновременно реальному пространству зрителя, и мистическому пространству евангельского повествования – от этих вертикальных планок рамы падает вглубь комнаты тень⁶⁴⁵. Планки рамы, вероятно, выполняют ту же функцию, что и колонна во фреске фра Анджелико – пролагают границу между миром божественным и миром земным.

В другом знаменитом произведении Яна ван Эйка, в «Благовещении» (около 1434-1436; Вашингтон, Национальная галерея), мы видим единство пространства двух фигур – и архангел Гавриил, и Мария находятся в нефе прекрасного храма. Однако и здесь выражена идея разделения пространства посредством архитектурного объема: за стеклами окон видна черепица крыш городских домов. Противопоставлены друг другу тихий интерьер церкви и «шумный мир, живущий своей повседневной жизнью, от которой Дева Мария защищена стенами церкви»⁶⁴⁶.

В произведении Мастера «Благовещения» из Экса (около 1442-1445; Экс-эн-Прованс, Собор)⁶⁴⁷ в центральной панели алтаря, где собственно и представлена сцена из Евангелия от Луки, хорошо заметно композиционное сходство с картиной нидерландского мастера – Гавриил и Мария находятся в интерьере готического храма. Это сходство не случайно, так как Мастер «Благовещения» из Экса, связанный с двором короля Рене, испытал влияние реалистической живописи Ван Эйка. Сам алтарь был написан между 1442 и 1445 годами, то есть на десять лет позднее «Благовещения» Яна⁶⁴⁸. Однако если Ян ван Эйк помещает персонажей своей картины в единое пространство нефа, то здесь Мария находится в средокрестии, а архангел Гавриил склоняется перед Богородицею в северном рукаве трансепта. Пилон, поддерживающий свод и статую пророка, отделяет фигуру Гавриила от Марии так же, как и в «Благовещении» из дормитория Сан Марко во Флоренции у фра Беато Анджелико.

Если мы сравним произведения фра Анджелико с работами других итальянских мастеров XV века, то увидим, как художники стремились, не

⁶⁴⁵ Дирк де Вос указывает на то, что, возможно, так изображая тень на полу комнаты, художник учитывает угол падения света из окна настоящей часовни собора, в которой ранее находился Гентский алтарь. См.: *Вос Д. де*. Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров / пер. и общ. ред. И. А. Маневича. М.: Белый город, 2002. С. 50.

⁶⁴⁶ *Ян ван Эйк. Благовещение*. С. 17.

⁶⁴⁷ Питер и Линда Мюррей указывают на городской собор Экс-эн-Прованса, как на место хранения алтаря Мастера «Благовещения» из Экса, однако согласно путеводителю по Провансу, алтарный складень находится в этом же городе, но только не в соборе, а в церкви Марии Магдалины. См.: *Magi G. Provence. Firenze: Editions Bonechi, 1982. P. 11-12.*

⁶⁴⁸ *Murray P., Murray L. The Art of the Renaissance. London; New-York: Thames and Hudson, 1963, reprinted 1993. P. 163.*

всегда, но порой, пространственно разграничить пределы небесного мира и мира земного. Так в «Благовещении» Филиппо Липпи (около 1439; Флоренция, церковь Сан-Лоренцо) между фигурами Гавриила и Марии нет большой дистанции, и «кулисы» пилонов и свода переднего плана всей композиции даже кажутся тесными для персонажей. Однако узкое и протяженное в глубину пространство дальнего плана разделено фасадом дворца на интерьер комнаты, видимый за фигурой Марии, и садик за фигурой Гавриила. При этом сам фасад так сильно сокращен по направлению к горизонту перспективными построениями, что кажется невероятно длинным, хотя вся его плоскость рассечена на прясла всего тремя пилястрами и двумя полуколоннами. Если бы такое архитектурное членение фасада и было возможно, то расстояния между пилястрами превышали бы высоту самих пилястр, что вряд ли соответствует правилам ордерной системы⁶⁴⁹. Однако ритм прясел позволяет почувствовать пространственную протяженность всей сцены и ее открытость миру, в смысле исключительного значения самого *события*, важного для мира.

Боттичелли в «Благовещении» (Нью-Йорк, собрание Леман) подчиняет иллюзорное трехмерное пространство членению вертикалей и горизонталей архитектурных деталей. Пилоны, плиты пола, балки перекрытия единое пространство картинной плоскости превращают в два самостоятельных пространства. Замкнутое в комнате Марии и открытое в мир через два полукруглых окна в пределе, где находится Архангел Гавриил. Несмотря на сюжетное единство двух фигур (Гавриил преклоняет колени, а Богородица склоняется перед ним в молитвенном поклоне), зритель не видит того *места*, через которое осуществляется визуальный и вербальный контакт двух персонажей. По логике изображения элементов стоечно-балочной конструкции интерьера, Мария видит Гавриила через интерколумний пилонов. Перспективные построения при этом так трактуют ракурс, что ритмический ряд пилонов сливается перед зрителем чуть ли не в единую плоскость монолитной стены. В «Благовещении» Антонио и Пьеро Поллайоло (около 1470; Берлин, Картинная галерея) можно встретить близкий работе Боттичелли принцип организации пространства посредством изображения архитектурных деталей. Это пространство так же протяженно от зрителя в глубину, оно рассечено надвое, словно разграничивая земной мир и мир небесный. Так же как и у Филиппо Липпи перспективные сокращения пилястр в этой картине преувеличенны. Согласно их оптическому искажению, за фигурой архангела должен бы находиться очень длинный коридор, а не лоджия с двумя арками и колонной. Насколько узок этот коридор, настолько широким

⁶⁴⁹ Филиппо Липпи не смог бы обратиться за советом к капитальным трудам эпохи по архитектуре, так как, например, Антонио Филарете напишет свой трактат только между 1460 и 1464 годами. Датировку трактата см.: *Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» ... С. 71.*

представляется дворцовая зала за Девой Марией. И хотя, как и в работе Филиппо Липпи, между Гавриилом и Богородицей нет очевидной преграды или большой дистанции, каждый из персонажей находится на фоне *своего* пространства – лоджии или зала дворца. Более того, под ногами Архангела Гавриила нет плиток пола, в то время как Дева Мария своими стопами опирается на них.

Интересно, что в этом произведении интерьер роскошного сооружения, дворца или замка, словно парит над земным пейзажем, таким образом, отделенный от человеческой юдоли и пребывающий в небесной трансцендентности. Этот композиционный прием, разделяющий пространство земное и пространство небесное, хорошо известен в «Луке, рисующем Мадонну» Рогира ван дер Вейдена, например, в эрмитажном и мюнхенском вариантах. А также, разумеется, в «Мадонне канцлера Роленна» Яна ван Эйка, причем в последнем случае такое противопоставление земного и небесного миров принято исследователями столь широко, что появляется возможность сравнивать изображенный внизу, в земном пространстве, город с действительно существовавшими городами средневековой Европы⁶⁵⁰.

Пространственное разграничение архангела Гавриила и Девы Марии можно увидеть в «Благовещении» Франческо дель Косса (около 1470; Дрезден, Картинная галерея) – прекрасная колонна композитного ордера поддерживает архитрав и две арки, пролеты которых служат фоном для фигур архангела и Богоматери – и, особенно, у Карло Кривелли в «Благовещении со Св. Эмидием» (1486; Лондон; Национальная галерея). В этой картине все пространство отчетливо разделено на интерьер богатого дома, в котором мы видим Богоматерь, и улицу, уходящую к воображаемому горизонту. Архангел Гавриил преклоняет колени перед стеной дома Марии, и его взгляд проникает в комнату Богородицы только через зарешеченное окно, сам он остается на улице, словно не смея посетить покои Девы Марии. Ясным перспективным построением стен, карнизов, ступеней и перил лестницы, арки на дальнем плане и многочисленных деталей зданий Карло Кривелли создает градостроительный мотив. Мы видим как улицу, уходящую от нас, пересекает другая, ей перпендикулярная, а на противоположной стороне перекрестка хорошо различаем триумфальную арку и высящееся над ней здание, рядом с которым, внизу, сквозь арочный пролет виднеется садик с крепостной стеной и парапетом в форме «ласточкина хвоста». Перспективе подчинены не только крупные формы, но даже швы кирпичной и каменной кладки стен, а также плиты мостовой. Этот перспективный ритм задает метрику всему пространству, и даже если бы в картине не было человеческих фигур, мы бы могли безошибочно предположить масштаб объектов изображения на дальнем

⁶⁵⁰ См., например: Šatle A. *Van Ajk*. Beograd: Jugoslavija, 1981. P. 104.

плане по отношению к объектам изображения переднего плана. Художник так увлечен архитектурой, что даже скромное жилище Марии превращает в роскошный купеческий дом с лоджией второго этажа. Благодаря выверенным деталям построек вся картинная плоскость подчиняется строгой метрической организации. Пространство разделено по направлению к горизонту на два объема: экстерьер и интерьер.

Для художников нидерландской школы было характерно размещение сцены Благовещения в интерьере – церкви или комнаты городского дома, что мы можем видеть, например, в знаменитом «Алтаре Мероде» Робера Кампена или в «Благовещении» (около 1435; Париж, Лувр) Рогира ван дер Вейдена. Однако в «Благовещении» из музея Метрополитен в Нью-Йорке, которое А. Шатле приписывает кисти Гумберта ван Эйка, Архангел Гавриил, как и в картине Карло Кривелли, стоит за пределами постройки, пред порталом, возможно, однобашенной готической церкви, на пороге которой Богородица не вдруг увидела небесного гонца, а уже встречает его, торжественно предстоящая с книгой в руке. Отчетливо видно, что пространство Марии – это пространство архитектуры, храм является словно драгоценной оправой для чрева Богородицы⁶⁵¹, а пространство Гавриила – это пространство волшебного сада, по тропинке которого он и приблизился к порогу церкви⁶⁵².

Дистанция между персонажами, которая воспринимается как особая сакральная протяженность, граница между мирами, кажется, имеет место даже в тех произведениях, где нет преграды в виде стены или колонны. В «Благовещении» Леонардо да Винчи (около 1472-1473; Флоренция, Уффици) на открытой террасе, пред домом Архангел Гавриил приносит Благую Весть Марии. Однако значительное расстояние между персонажами несколько отстраняет их друг от друга. Впечатлению этой отстраненности способствует и изображение тяжелой подставки для книги. Эта подставка трактована как архитектурная форма – с волютами, раковиной и декоративной гирляндой – в силу чего воспринимается как некое подобие кафедры, с высоты которой Мария внимает словам Гавриила.

Даже в начале XVI столетия сцены Благовещения пространственно трактуются художниками как биполярные с противопоставлением двух персонажей. В некоторых случаях это противопоставление может быть выражено самой формой картинной плоскости – складнем с двумя створ-

⁶⁵¹ Вспомним еще раз о символическом отождествлении Богоматери с Церковью, каковое было принято в Средние века. См.: *Ян ван Эйк. Благовещение*. С. 19.

⁶⁵² Еще в конце XIV столетия Мельхиор Брудерлам в своем знаменитом Дижонском алтаре (1393-1399, Дижон, Музей изящных искусств) в сцене Благовещения помещает Деву Марию в некое подобие домашней часовни с тонкими белыми колоннами и готическими окнами. Под сводами этой часовни, как под киворием, Богоматерь внимает Архангелу Гавриилу, только приблизившемуся к подножию изящной постройки, но не переступившему ее порог.

ками⁶⁵³, примером которого является «Благовещение» Луки Баудо да Новары (1500-1501; С.-Петербург, Государственный Эрмитаж)⁶⁵⁴.

Таким образом, организация пространства в сценах Благовещения посредством перспективных построений архитектурных форм имела символическую мотивацию. Богородица – представительница земного мира, мира, словно застывшего в ожидании Мессии. Архангел Гавриил – небесный посланец. Изображение сада за его фигурой говорит о потерянном Рае, который были вынуждены покинуть прародители, ввергнув человечество в первородный грех. Ожидание Христа, которое провиденциально скрыто в словах Благой Вести – это ожидание искупления первородного греха Святой Кровью. Дом Богоматери – крепость, незыблемая твердыня ее девства. Решетка на окне – символ Непорочного Лона. В пречистое пространство обители Богоматери может войти только Св. Архангел Гавриил – безгрешный и бесплотный, в то время как для человека это пространство закрыто. Не случайно в «Алтаре Мероде» Робер Кампен противопоставляет фигуру человека-гонца, вошедшего пешком в садик и всадника на коне (видного сквозь калитку) как библейский символ похоти⁶⁵⁵. Мир Богоматери – это не только земной мир, но священное пространство церкви. Это пространство тем более удивительно, что, находясь в пределах человеческой юдоли, оно являет собой островок небесной трансцендентности. Храм как символ Пречистого Лона Богоматери открыт и небесному гонцу, и земному зрителю, стоящему перед картиной. Но если Архангел Гавриил может находиться под сводами храма, мы достойны лишь созерцать священное пространство, будто бы отделенные от него незримой границей картинной плоскости.

Эффект от присутствия/соприсутствия (в чем-то подобного *Sacra Conversazione*) в особом виртуальном (воображаемом) пространстве, когда иллюзорная трехмерность картины заставляла *поверить* в реальность всего происходящего, усиливался размещением изображения архитектурного мотива в подлинной архитектуре, жилой, или даже храмовой. Перспектива на картине вводила взгляд вглубь той шири, которая как бы начиналась в действительном нефе церкви, в домашней молельне или покоях обители. Примеров подобного рода можно привести много, начи-

⁶⁵³ Предполагают, что эрмитажные створки «Благовещения» Луки Баудо да Новары были боковыми частями триптиха, т.к. перспективные построения сопоставленных вместе створок не совпадают. См. об этом, а также об атрибуции створок: *Итальянская живопись XIII – XV веков*. Каталог выставки / вступ. ст. и каталог Т. К. Кустодиевой. Л.: Государственный Эрмитаж, 1989. С. 24

⁶⁵⁴ Все же стоит допустить, что существовала и традиция двухчастных по своей композиции сцен Благовещения. См.: *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV – XV века. С. 215

⁶⁵⁵ *Nickel H.* The man beside the gate // Metropolitan Museum of art bulletin. 1966. April. P. 244.

ная от хрестоматийно известной «Тайной вечери» Леонардо в трапезной монастыря Санта-Мария делла Грацие в Милане и заканчивая северными (и более ранними) образцами – «Семью таинствами церковными» Рогира ван дер Вейдена или «Дрезденским триптихом» Яна ван Эйка. Фреска имела определенное преимущество по сравнению со станковым произведением живописи, поскольку являла единое целое со стеной и при желании могла восприниматься как «окно» вовне, «растворяя» стену как свою основу, размыкая пространство интерьера и «уводя» взгляд в нарисованные дали, которые в воображении приобретали характер подлинного ландшафта, ассоциируясь со сценой повествования того или иного легендарного или литературного сюжета. Впечатление, порождаемое стенописью, было столь ярким и очевидным по своему воздействию на зрителя, что к нарисованному архитектурному мотиву как сильному декоративно-живописному образу апеллировали еще на рубеже двух эр в контексте традиций второго помпейского стиля. Иллюзия порождалась не просто реалистическим «перспективным» методом, а тем, что само изображение находилось в архитектурном пространстве. Подлинная архитектура, если так можно выразиться, задавала ориентиры изобразительности, условия, при которых иллюзорный объект соотносился с настоящим сооружением. Позднее в период между XV и XVIII веками (да и по настоящее время) мы найдем большое множество обманок, «прорывающих» плоть строительного материала. Пейзаж с городским видом превращал стену в окно, а внутреннюю поверхность купола – в часть неба, на фоне которого балюстрады, террасы и колоннады сокращались по стремительным ортогоналиям к зениту воздушной сферы. Однако интерьер здания влиял не только на сложение практики иллюзорных видов и архитектурно-изобразительных перспектив, но и, порой на то, что далеко от идеи архитектуры, ее родового архетипа – пространственной формулы оболачивания тела, – на цвет, колористическую гамму произведений, предназначенных для бытования во внутренних объемах сооружения. В большей мере это коснулось, вероятно, христианской живописи во всех ее видовых и технических типах – витражей, фресковых росписей, досок, покрытых темперой, мозаичных комплексов. В качестве поясняющего примера приведем лишь один памятник, псковскую икону «Чудо Георгия о змие» (XIV век; Лондон, Британский музей, Собрание М. В. Розановой). Необычность этого шедевра заключается в его колорите⁶⁵⁶, наряду с крас-

⁶⁵⁶ Цвет в данном конкретном случае является семиотической формой и согласно классификации Л. Н. Мироновой соответствует двум первым родам ассоциаций из четырех, а именно: 1) визуальным (связь с видимыми предметами и явлениями), 2) абстрактным (связь с физическими, эмоциональными и прочими характеристиками предметов и явлений). Подробно о знаковости цвета в живописи см.: *Махлина С. Т.* Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря: в 2 ч. СПб.: СПбГУКИ, 2000. Ч. 1. С. 107.

ным цветом плаща святого, зеленым поземом и золотым фоном, мы увидим черный цвет коня, что само по себе является большой редкостью. Таких икон XIV столетия с воронным конем специалистам известно только три⁶⁵⁷. По нашему убеждению, кроме других возможных объяснений этому феномену⁶⁵⁸, существует право интерпретировать необычный выбор оттенка влиянием архитектурного пространства на весь художественный комплекс интерьера древнего псковского храма.

Как любой предмет культа, предназначенный для сакрального литургического пространства, икона входит в сложную совокупность храмового действия, понимаемого как синтез искусств, о чем писал еще П. А. Флоренский⁶⁵⁹. Архитектурная среда церковного интерьера является не только локацией богослужебной утвари христианского ритуала, но и обуславливает характеристики объектов, необходимых для священнодействия, выступая причиной их морфогенеза. Стоит вспомнить, что псковские храмы были, как правило, невелики по размерам, имели значительную инертную массу стен с небольшими оконными проемами, низкие своды и часто одну главу на барабане, окна которого пропускали малое количество света в средокрестие и виму. Следствием таких конструктивных особенностей являлась слабая освещенность псковских церквей, их почти пещерная⁶⁶⁰ сумеречная атмосфера. В темный интерьер свет проникал направленно через небольшие окна в нужные места, где располагались главные участники литургии и предметы богослужебного инвентаря. Солнечными лучами из полумрака выхватывались и живописные изображения – престолпные иконы, установленные напротив оконных проемов. Свет принимался не только символически, как присутствие божественной эманации в храмовом пространстве, но и помогал усилить чувственное (эстетическое)⁶⁶¹ восприятие некоторых вещей, в том числе и живописную поверхность икон. Для большей выразительности в особых условиях освещения требовалось использование контрастных цветовых и тональных отношений в колористическом строе живописного про-

⁶⁵⁷ *Живопись древнего Пскова. XIII – XVI века / авт.-сост. А. Овчинников и Н. Кишилов. М.: Госзнак, 1971. С. 15.*

⁶⁵⁸ *Мухин А. С. Храмовое пространство и цветовая дихотомия псковской иконы XIV века // Теория и практика общественного развития: науч. журн. 2013. № 11: в 2 т. Т. 2. С. 123–127.*

⁶⁵⁹ *Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 199–215.*

⁶⁶⁰ *Живопись древнего Пскова. С. 7.*

⁶⁶¹ Свет в Средневековье понимался не только как субстанция, но и как категория эстетического порядка, обращенный не столько к разуму, сколько к чувству, порождающий радость от его созерцания. О свете в эстетике Средних веков см.: *Эко У. Эволюция средневековой эстетики / пер. с ит. Ю. Ильина; пер. с лат. А. Струковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 98–111.*

изведения. Отсюда происходит резкое противопоставление темных и светлых деталей, например, «жемчужные» нити на поверхности темных одежд, пробела на темно-коричневых ликах, цветовая гамма красного, зеленого, желтого оттенков, что было характерно для псковской школы иконописи. Очевидно, что сочетание красного, желтого (аурипигмента), черного и зеленого – звучный мотив, хорошо воспринимаемый в сумеречном пространстве при направленном на поверхность иконы свете. Цветовая гамма сближенных (пастельных) оттенков, или «акварельная» манера, свойственная, например, для рязанской школы, не смогли бы помочь не только восприятию идейного содержания иконы, ее семиотического наполнения, но и лучшему оптическому усвоению зрительного образа. Требовался мощный цветовой акцент, где основные позиции – красный, черный и золотой, – определяли бы большую оптическую детерминированность объекта в храмовом пространстве. Белый цвет коня, в данном случае, только снизил бы степень акцентирования, поскольку в сочетании с желтым и красным придавал бы изображению светлое звучание. Обратим внимание на то, что черный и золотой воспринимаются на расстоянии при активном точечном освещении из окна почти как черный и белый, то есть как ахроматы в их изначальном контрасте. Контраст насыщал предметы большей оптической резкостью в сумеречных интерьерах псковских церквей. Черный цвет в этом контрасте играл структурообразующую роль. Случайный луч света, коснувшись поверхности иконы, тут же выявлял ее рисунок, контур, границы цветового пятна, графическую ясность персонажей и деталей. Схожие оптические механизмы формирования изображения имели место в интерьере храмов, украшенных, согласно византийской традиции, мозаиками с золотыми фонами, на которых многие темные цвета (пурпур, синий, темно-зеленый) обретали ясность силуэта, словно оттененные лучами света, отраженного от золотофонных смальт. Однако техника смальтовой мозаики была не только очень дорогой, но и по сути забытой к этому времени на Руси. Живописные композиции в архитектурном пространстве выполнялись в значительно более простой технике фрески, а также на деревянных досках темперой с последующим покрытием икон слоем олифы. Прозрачная (еще не потемневшая со временем) пленка олифы выполняла ту же оптическую функцию, что в смальтовой мозаике – стекло. Свет проходил через неокрашенную при варке смальту (кубик тессеры) и отражался от золотой фольги, припаянной к тессере с обратной стороны, передавая информацию об оптических свойствах материала, вызывая в зрительном восприятии эффект яркого блеска металлической поверхности, переливающейся вместе с бликами на стекле яркими сполохами и искрами желтого оттенка. Золотая фольга, впаянная в стекло, рефлектировала свет подобно зеркалу, поэтому покрытый золотофонными мозаиками интерьер становился светлее за счет отражения солнечных лучей от стен и сво-

дов в глубину внутреннего пространства храма⁶⁶². Этот оптический эффект не мог укрыться от византийских мастеров, вероятно, знакомых с ним через практику использования медных зеркал для освещения интерьера, когда полированные пластины устанавливались друг по отношению к другу под определенным углом, благодаря чему лучи света направлялись в нужную сторону. Возможно, так работали древнеегипетские мастера, расписывая скальные гробницы, что было чрезвычайно трудно сделать, применяя масляные лампы, так как их копоть неизбежно оседала на потолке и стенах, скрывая бы живописное изображение.

Вернемся к иконе. Подобно тому, как свет проходил сквозь прозрачную смальту и отражался от фольги, так и в случае с темперной живописью, он проникал через прозрачный же слой олифы, рефлектируя от доски, покрытой аурипигментом, оптически обуславливая игру света и цвета, как и на поверхности смальтовых мозаик массе витражного стекла⁶⁶³. Икона своими эстетическими качествами восполняла отсутствие мозаичных изображений в древнерусских храмах, предлагая такой же яркий оптический эффект, что и смальтовая композиция на стене или своде. Средствами станковой живописи решались задачи живописи монументальной, что кажется вполне уместным ввиду невозможности возродить смальтовую мозаику с одной стороны, и наличия специфических свойств камерного архитектурного пространства псковских храмов – с другой. Среди художественно-выразительных особенностей псковской иконописи, способных восполнить нехватку средств монументального искусства, был и контраст, которого достигали в колористической структуре произведения применением очень темных цветов, среди прочего – и черного. Архитектурное сооружение «диктовало» колористические свойства произведе-

⁶⁶² Исключительной светлостью отличается интерьер Палатинской капеллы в Палермо, где мозаиками в изобилии покрыты конструктивные поверхности архитектурных форм. В западной части храма над тронным возвышением мозаика с изображением Христа Пантократора (около 1180 года) занимает верхнюю часть стены. Под ней – геральдические эмблемы (два льва). В самом низу – орнаментально выложенный в смешанной технике архитектурный мотив. См.: *The Palatine Chapel in Palermo* / ed. by A. Vicenzi, M. Balboni, A. Marrama. Modena: Franco Cosimo Panini, 2013. P. 37.

⁶⁶³ Свет как художественно-выразительное средство различных видов живописи имеет огромное значение и для Нидерландов, и для Германии, и для Италии, и для Византии и Руси. На Севере прозрачная послойная техника масляной живописи, вероятно, генетически связана с витражом, со способностью лессировки, как и стекла, пропускать свет. На Юге и Востоке, где так сильны и очевидны были воспоминания о византийских мозаиках, техника живописи на досках имеет собственный источник – способность смальты отражать свет от поверхности тессер. О влияниях в искусстве Италии см.: *Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств* / пер. с нем. под ред. М. М. Житомирского. М.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1936. С. 127.

нию живописи, в том числе и при выборе цвета для конкретного персонажа той или иной сцены.

Фреска и станковая живопись на досках позволяли словно бы разомкнуть интерьер, «конвертируя» материальные свойства кирпича или камня в материальные характеристик изображенных объектов, при том, что в действительности плоскость стены сохранялась, так же как и ее физическая непроницаемость, преодолеть которую можно было лишь в воображении или в состоянии молитвенного экстаза. Любопытным является то обстоятельство, что изображения в храме часто располагались на тех плоскостях, которые действительно могли отсутствовать как конструктивные поверхности архитектурных форм: на пряслах между контрфорсами, в люнетах, на стенах под боковыми сводами, то есть там, где могли быть размещены окна, но коль эти окна отсутствовали в том или ином конкретном случае, живописное изображение заменяло такое окно, являясь проводником в другую реальность за пределы храмовых стен. Даже внутренняя поверхность купола могла мыслиться «отсутствующей» оболочкой. Пустой (без росписей) купол воспринимался как монотонная материальная поверхность, «запирающая» интерьер храма. Примечательно, что флорентийский собор Санта-Мария дель Фьоре, простоявший более ста лет без купола над средокрестием, но получивший его благодаря гению Брунеллески, еще через сто сорок лет после возведения этой высотной доминанты приобрел свое «персонифицированное» небо – пустая гладь свода была расписана Дж. Вазари и Дзуккари. В этом отношении неслучайна традиция перспективных росписей куполов и плафонов в XVII – XVIII веках, уводящих взгляд в написанное красками небо, традиция, в основе которой лежал архетип, связанный с пространственными пропозициями, с «телесностью» и способностью ориентироваться в сакральном пространстве или модальном пространстве космоса. Даже в далеких от мировых центров искусства областях, например, на Русском севере, у местных деревянного зодчества мастеров был богатый опыт возведения потолочных конструкций с их последующей росписью. Эти композиции в сельских храмах так и назывались – «Небеса»⁶⁶⁴. Здесь проявилась общая для архаического сознания удивительная способность придавать вещам смысл их противоположностей: непроницаемой плоскости – характеристики проема, а плотной массе – свойство пустоты.

Что же говорить о настоящей пустоте, то есть о проницаемом «насквозь» пространстве, но при этом несущем изображение, каковым является оконный проем, заполненный витражами. Пустота здесь (не техническая пустота, разумеется) парадоксальным образом является опорой

⁶⁶⁴ См. о композиции «Небо» в деревянных храмах XVII – XIX столетий подробно: *Фролова Г. И.* «Небеса» Заонежья. Иконы из собрания музея-заповедника «Кижи». Петрозаводск: Изд. центр музея-заповедника «Кижи», 2008. 168 с.

изображению из цветных стекол, обжатых свинцовыми багетами. Однако эта пустота остается таковой только до момента осознания того факта, что ее заполняет свет божественной эманации, расцветивая витражи, вдыхая в них колорит подлинной жизни, проникая их насквозь, разливаясь в интерьере храма. Этот мистический свет объединял разом в одно и пустоту, и материю, и экстерьер, и интерьер, и живопись, и архитектуру, подобно тому, как у Дионисия Ареопагита он связывал воедино все ступени космической иерархии, свидетельствуя о вещах как о тварных объектах Всевышнего. Здесь переставала существовать и понятийная, и (в сознании) материальная граница между объектами. Если современный человек способен, разобшив предметы «храмового синтеза», рассматривать (гносеологически пробировать) их поодиночке, то для средневекового сознания вся полнота храмового пространства была единым целым в том смысле, что невозможно было провести границу между изображением (фреской, иконой, витражами) и их технической основой (храмом). «Изображением» было все вместе, в совокупности разнообразных форм и движений: от точки к плоскости и пятну, от пятна к объему, от света к цвету, от камня к стеклу и т.д. Поэтому говоря о соотношении содержания живописных образов и их формального воплощения, стоит иметь в виду не только краски и стекло, но и камень, как если бы нервюрные своды, пилоны или плиты пола имели отношение к изображаемому в их пространстве сюжету витражей (или других памятников живописи). Синтетическое свойство такого совокупного «изображения», такого союза всех художеств в храмовом пространстве, обнаруживает себя во многих памятниках средневекового искусства. Ограниченные объемом настоящей работы, сошлемся лишь на один из них, на витражи верхней церкви Сент-Шапель в Париже. Сохранились пятнадцать больших витражей XIII столетия и витраж окна-розы западного фасада, который был заменен в XV веке⁶⁶⁵. Чтение витражей начинается с северного фасада с первого окна слева от входа. Последовательность сцен всех витражей разворачивается снизу – вверх и слева – направо по регистрам, от самой нижней части стрельчатых окон и до самого верха арочного перекрытия оконного проема⁶⁶⁶. Согласно мнению специалистов, направление композиций можно рассматривать от северо-западного угла верхней церкви до первого узкого окна перед полукружием алтарной части – здесь представлены события библейских книг Бытие, Исход, книги Чисел и Иисуса Навина. В двух узких окнах северо-восточной части апсиды изображены сцены из книги Судей и книги пророка Исая соответственно. В трех восточных окнах апсиды выложены эпизоды из жизни Иоанна Богослова и Младенчества Христа (в левом от оси симметрии окне), Страсти Господни в централь-

⁶⁶⁵ Финанс Л. Де. Указ. соч. С. 40.

⁶⁶⁶ Там же. С. 48.

ном окне, житие Иоанна Крестителя и события книги пророка Даниила (в правом от оси симметрии окне). В двух оконных проемах юго-восточной части апсиды представлены сцены из книги пророка Иезекииля, книги Иеремии и Товита соответственно. Затем в больших окнах южного фасада мы видим события из книги Юдифи и книги Иова (первое южное окно), а в трех следующих окнах этого же фасада – эпизоды из книги Есфири, книги Царств и историю реликвий страстей Господних. Закрывает круговой обзор витражей, от северо-западного угла церкви через восточную апсиду к юго-западному углу, окно-роза с изображением Апокалипсиса на западном фасаде. Таким образом, все композиции существуют в программе двух хотя и различных, но взаимосвязанных циклов. Первый – исторический цикл – посвящен жизни народа Израиля. В этот цикл включена история обретения Святых реликвий, в том числе и Тернового Венца. Людовик IX и другие короли Франции словно продолжают монархическую традицию библейских царей, являясь их духовными наследниками. Второй цикл рассказывает о Младенчестве Христа, Страстях Господних, а также посвящен Иоанну Крестителю как последнему пророку, Иоанну Богослову и ветхозаветным пророкам: Исайе, Иезекиилю, Иеремии и Даниилу⁶⁶⁷. Объединяет эти циклы идея Монархического величия Христа, что может быть выражено благодаря «„терновому венцу“ Иисуса, как его царственному атрибуту»⁶⁶⁸.

Путешествие по реке времени через Библейскую историю к истории Крестовых походов и самого Людовика Святого, завершающим аккордом которой становится эсхатологическое величие Апокалипсиса – длительный процесс, растягивающийся на несколько часов⁶⁶⁹. Направление такого путешествия осуществляется по периметру нефа, что соответствует литургическому характеру церковного пространства. Однако если в итальянском искусстве XV века такое движение было линейным, то в силу особенностей самой готической архитектуры Сент-Шапель направление движения должно вкуче с горизонтальным ритмом самого повест-

⁶⁶⁷ Там же. С. 43–44.

⁶⁶⁸ Ляковская О. А. Французская готика XII – XIV веков: архитектура, скульптура, витраж. М.: Искусство, 1973. С. 71.

⁶⁶⁹ Иные посетители этого замечательного памятника проводят в верхней церкви 1,5 – 2 часа. Знакомство с витражами не только длительная процедура, но и утомительный процесс, связанный с рядом трудностей. Своды поднимаются на 20,5 м, высота окон нефа – 15,5, а апсиды – 13,7 м. В нефе с шириной в 10,7 м угол обзора композиционных панно, расположенных на половине высоты окна, превышает 65 градусов. Это затрудняет обзор и самых верхних композиций. Автору пришлось воспользоваться полевым биноклем, чтобы увидеть непередаваемое величие верхних сцен. В течение 2 часов с биноклем в руках и запрокинутой головой было трудно находиться все время в состоянии напряженного внимания, опасаясь потерять малейшую деталь изображений.

ования библейской и средневековой истории дополняться композиционными вертикалями высоких стрельчатых окон, в которых эпизоды, как уже говорилось, читаются не только слева направо, но и снизу вверх. Линия такого сложного движения не является непрерывной, она расчленена на многочисленные и вполне определенные по своей геометрии части, замкнутые свинцовыми багетами. Черные свинцовые и чугунные протяжки, разбивающие живописные формы на ячейки, ведут к сложению дискретного образа всей картинной плоскости, если таковой можно считать стеклянный периметр верхней церкви Сент-Шапель.

Архитектура как пространство традиции

Разговор о храмовом искусстве, преимущественно о разнообразных видах живописи в его пространстве подвел нас к проблеме традиции, которая есть не что иное, как овеществленная в памятниках материальной культуры (архитектура, костюм, транспорт, утварь, оружие), а также нематериального опыта человечества (праздники, обряды, устное творчество), надстройка над архетипом, являющимся фундаментом любой традиции. Как мы уже показали в первой главе, традиция стереотипна, она опирается на изначальный образец, вполне осязаемый для копирования или подражания, на прототип, но сам прототип восходит к архетипу. Изображение архитектуры в архитектуре как художественная практика, как тематический прием, удивительно устойчиво и проходит через века и тысячелетия. Так же устойчиво стремление с помощью живописи разомкнуть оболочку стен, «расширив» пространство интерьера, соединив его с подлинным внешним пространством, или трансцендентной воображаемой высотой. Набор технических средств также обнаруживает постоянство – фреска, мозаика, несколько особняком стоящий в этом ряду витраж. На первый взгляд, витраж является узлокальным явлением западной культуры, ее религиозным и даже еще более локально – католическим – инструментарием воздействия на прихожан. Однако это не совсем так. После периода протестантского иконоборчества витражные картины вернулись в кирхи, правда, уже в качестве не магического, а дидактического материала. Традиция воспринимать изображение «насквозь», видеть образы, как бы созданные светом, парящие своей хрупкой субстанцией среди каменных стен, контрфорсов и сводов была настолько фундаментальна, что даже суровые пуритане не решились ее прервать, но более того, оказались не в силах не способствовать ее развитию. В качестве примера, ограниченные объемом нашего исследования, приведем удивительный памятник нидерландского искусства из Гауды.

Название города Гауда у многих из нас неизбежно ассоциируется с одноименным сыром, производством которого и славится эта древняя голландская коммуна. Однако помимо пищевой и легкой промышленно-

сти, здесь, в Южной Голландии, местные жители по праву гордятся сокровищами своей средневековой и ренессансной культуры. На главной площади Гауды путешественник обнаружит маленькую готическую капеллу, этого же стиля прекрасно сложенную из камня ратушу, палату весов XVII столетия и поднимающуюся над крышами невысоких домиков церковь Св. Иоанна Крестителя. Величественный храм, расположенный в центре города – частое явление, какое мы почти повсеместно найдем в Европе. В Нидерландах к подобным сооружениям относятся бережно, несмотря на то, что согласно социологическим опросам более семидесяти процентов подданных королевы считают себя атеистами. Постепенно ситуация к нашему времени сложилась таким образом, что многие церкви остались без приходов. Часто можно увидеть, как культовые сооружения XIX века перестраиваются в жилые дома, правда, сохраняя свой внешний облик, но в отношении церкви Св. Иоанна можно смело утверждать, что подобное не случится с этим замечательным произведением позднеготического зодчества.

Церковь Св. Иоанна Крестителя является самой длинной святыней королевства, ее протяженность от портала западной башни и до полукружия восточного хора равняется 123 м⁶⁷⁰. Перестройки и изменения сопровождали строительные работы длительное время. После пожара 1552 года церковь была не только восстановлена, но и видоизменена. Эклектичный облик зданию придают и готические элементы (стрельчатые окна в относительно тонких стенах), и дань классическим архитектурным формам (широкие полуциркульные арки), и барочная пышность отдельных деталей (шатер над западной башней). Своды возведены так, как это часто можно обнаружить в Нидерландах – поверх деревянных нервюр лежит обшивка из досок, напоминая ребра корабельного шпангута с днищем и бортами перевернутого кверху килем судна. Этот прием, вероятно, был подсмотрен у корабелов, которыми так богата Голландия, или является влиянием английской готики, бывшим сильным и на юге, во Фландрии⁶⁷¹, и в северных провинциях Нидерландов, где также давали о себе знать немецкие веяния⁶⁷². Немного неуклюжая базилика с широкой пятинефной средней частью, вытянутым трехнефным нартексом, с покосившимися опорными колоннами, удерживающими полукружия арок, славится не столько изяществом пропорций и узорочьем декора, сколько своими уникальными витражами. Искусство картин из цветного стекла – хрупкий вид искусства. Оно страдало не только от пожаров и штормовых

⁶⁷⁰ *Tjan R.* The restoration and conservation of the Gouda cartoons. Gouda: Fonds Goudse Glazen, 2004. P. 13.

⁶⁷¹ *Шуази О.* Указ. соч. Т. 2. С. 443.

⁶⁷² *Кох В.* Указ. соч. С. 181.

ветров⁶⁷³, но и от людского гнева. Многие произведения живописи и скульптуры погибли на севере Европейского континента во время протестантских иконоборческих движений, когда последователи Лютера и Кальвина уничтожали «идолов» и «кумиров». Тем удивительней сохранность витражей в Гауде. Работы по их созданию начались в 1554 году почти за четырнадцать лет до войны против испанского гнета, в те годы, когда храм еще принадлежал католикам. Об этом говорит не только привычная для католического искусства иконография библейских сцен, но и портретное изображение испанского короля Филиппа II, а также цитаты из латинского перевода Библии (Вульгаты). Война по счастливой случайности не тронула витражных окон. В 1573 году здание передали протестантам, а после подписания Утрехтской пацификации (1579) Генеральные штаты фактически независимых северных Нидерландов распорядились продолжить работу, длившуюся с 1590 по 1604 год. Так, до нашего времени дошло 70 витражей, помещенных в стрельчатые окна различной высоты. Среди них особым великолепием отличаются те, которые были изготовлены между 1555 и 1571 годами. братьями Дирком Крабетом и Уотером Крабетом⁶⁷⁴, работавшими в манере, близкой итальянскому маньеризму, и исполнившими, помимо прочего, в северном окне транспта «Тайную вечерю». В этой композиции представлены колена-преклоненными внизу перед Христом и апостолами Филипп II и его супруга Мария Тюдор. Любопытно и то, что в другом шедевре, в сцене Изгнания торгующих из Храма, в роли донатора выступает будущий антагонист Филиппа и вождь нидерландского народа Вильгельм I Оранский, исполненный тем же Дирком Крабетом в 1567 году. Словно символ мира и справедливости, мерцает своими яркими красками еще один удивительный шедевр – «Свобода совести», – созданный около 1595 года и оплаченный из государственной казны. Во многом сохранность витражей была обусловлена тем, что вместе с композициями из цветного стекла время пощадило почти все тщательно исполненные картоны, нарисованные на тонкой бумаге мелом и тушью⁶⁷⁵. Эти картоны позволили реставрировать и поддерживать в отличной сохранности уникальные произведения монументальной живописи в течение 400 лет. Цветное стекло и серебристые по тону рисунки являются как бы двумя разными воплощениями одних и тех же образов: сперва рожденные на бумаге, отразившие замысел художника в графической форме, они лишь через десятилетия обрели плоть из ярких красок, горящих в потоке солнечных лучей. Первые – скромные предшественники вторых. Их печальная доля – быть об-

⁶⁷³ Так, в 1674 году, в другом голландском городе, в Утрехте, ураган обрушил западную часть церкви, на месте которой в наши дни между западной башней и трансептом лежит городская площадь.

⁶⁷⁴ Tjan R. Op. cit. P. 7.

⁶⁷⁵ Ibid. P. 9.

разцом для первых, но навсегда оказаться спрятанными от людских глаз. Витражные картины, наоборот, постоянно на виду, их судьба – парадная репрезентация в зримых образах Божьего слова. Эту несправедливость до некоторой степени «исправил» музей Гауды, основанный в 1874 году как городской, но хранящий наследие, которое формально принадлежит церкви.

Музей города находится в старинном кирпичном здании госпиталя Св. Екатерины и небольшой примыкающей к нему однефной часовне. Сразу за узким каналом, текущим вдоль южного фасада Св. Иоанна, расположен хофье⁶⁷⁶ и вход в музей. Его собрание разнообразно: от предметов старинного быта, оружия и доспехов и до произведений живописи, графики и декоративно-прикладного искусства. Здесь же заботливо спрятаны и картоны к витражам. Их хранение сопряжено с реставрацией и как следствие – экспонированием этих хрупких предметов. В узком нефе часовни расположены не только полотна мастеров XVII века, но и реставрационный бокс с прозрачными стенками. Посетитель может не только любоваться яркой красочностью старинных шедевров, но и видеть процесс восстановления и консервации картонов – за стеклом постоянно идет кропотливая работа. Залы музея удивительно демократичны. Несмотря на то, что в алтарной части однефной часовни находится складень со сценами из жизни Богородицы кисти Дирка Баренца (около 1565) здесь проходят и занятия со школьниками. Они выполняют различные задания, заполняя тетради для контрольной работы, решая ребусы и кроссворды, глядя на картины. В экспозиционном пространстве музея находят себе соседство и произведения старых художников, и оружие, и домашняя утварь, и арт-объекты современного (актуального) искусства. Это соседство у голландцев не вызывает ни раздражения, ни религиозной обидчивости. Вместе с тем сам храм Св. Иоанна принадлежит городской общине Реформатской церкви. В его пространстве есть приметы времени, удобства, вызванные заботой о пожилых людях и инвалидах. Это действующий храм, но открытый за умеренную плату для всех посетителей. Если же вы пожелаете стать одним из постоянных жертвователей (минимальный взнос – 10 евро в год), то двери перед вами практически всегда будут открыты.

Направившись через южный портал в церковь, я, намереваясь пройти бесплатно, попытался воспользоваться удостоверением ICOM, выданным мне как гостю гаагского Маурицхейса, но пожилая дама, словно стыдя меня, сказала, что плата за вход столь невелика, что возможно не разорит кошелек интересующегося витражами господина. Мне стало неловко и, купив билет за 2 евро, я вошел внутрь. Этот незначительный эпизод поднимает злободневный вопрос, связанный с нашей российской действи-

⁶⁷⁶ Дворик.

тельностью, с проблемой взаимоотношения музея и церкви, обострившейся в последнее время. Смогут ли религиозные организации в России удержаться от корыстного желания заработать на музейных ценностях, переданных им для хранения, экспонирования и культа. Не превратится ли поход к производству культуры/культа в тяжелый финансовый побор для желающих удовлетворить свои эстетические, а не религиозные потребности. Стоит обратить внимание и на то, что удивительные произведения северного Возрождения доступны просвещенной общественности, а не спрятаны в спецхранилище для особо важных персон. Детской аудитории (до 17 лет) и вовсе гарантировано безвозмездное посещение музея. Отношение к национальному достоянию подразумевает свободный доступ к нему любого гражданина, независимо от расовой, религиозной, политической и гендерной принадлежности. Это ведет, в свою очередь, к отказу от навязчиво-назидательной интерпретации культурного наследия в духе занятий в церковно-приходской школе. Мальчики и девочки, которых я встретил в музее, переходили из зала в зал, изучая и предметы повседневной культуры, и библейские сцены на старинных полотнах. Не отделяя одно от другого, они пытались представить себе единую картину жизненного уклада в разных его проявлениях на протяжении последних пятисот лет истории родной страны. Именно поэтому музейное пространство Гауды лишено колорита национального мессианства, история представлена такой, какой она отразилась в предметном мире сохранившихся от прошлого артефактов. Сами витражи церкви Св. Иоанна являются своего рода символом неразрывной целостности исторической судьбы народа: католический храм стал протестантской кирхой, а иератические, почти моленные композиции, по сути, стеклянные иконы превратились в дидактический и наглядный материал для членов Реформатской общины. Художественные достоинства этих произведений оправдали сохранение изображения даже крайне одиозных персонажей – например, Филиппа II, – которого в Нидерландах называли не иначе как кровавым. Позднее, уже в XX столетии, эта традиция нанизывания совершенно разных исторических реалий (воплощенных в художественных творениях) на общую идейную ось культового сооружения, ставшего свидетелем каждодневной жизни горожан, продолжит себя в витраже «Освобождение» (1947) Карела Эйка с изображением голландского народа в дни всеобщего ликования. Национальные флаги в руках трудящихся, открытые лица, человеческие фигуры и городские здания, словно исполненные в манере Фернана Леже, – все это, казалось бы, сошло с монументальных произведений соцреализма. Люди – братья, человечество – семья⁶⁷⁷, не

⁶⁷⁷ В одном средневековом видении упомянута столь большая церковь на том свете, что в ней мог бы уместиться весь людской род. См.: *Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры // Гуревич А. Я. Избранные труды. Куль-*

эту ли идею символическим образом когда-то воплощал в себе христианский храм как дом всеобщего общения с Всевышним. Не это ли единство в наши дни способен реализовать музей (среди прочего и такой, какой хранит памятники церковного искусства), в котором границу между молитвой и эстетическим переживанием стирает культурное наследие прошлого. Так, в XX веке собор становится, по выражению П. Нора «местом памяти»⁶⁷⁸.

Однако далеко не всегда следование традиции способно породить произведения, которые соответствовали бы творческому методу, идейному содержанию, концепту изначальных образцов, или тех образцов, к которым стремятся как к идеальному прототипу для подражания. Архетип в фундаменте традиции не гарантирует сохранение общего выразительного языка или стилистического канона, он допускает волюнтаризм художника, сохраняя только общее направление его поисков внутри сложившейся практики. Стилизация, намеренное «копирование» исходных моделей для создания общей ткани в духе буквального историзма, порой честнее, чем новаторство. Последнее заявляет об исключительности автора, о том, что он, на самом деле, эту традицию способен преодолеть, или вплести в нее то новое, что, нивелируя предшествующий опыт, элиминирует ценность прошлого, заявляя о бесценности настоящего. Подобный подход противоречив в силу неясности: зачем ниспровергающему каноны автору подстраиваться под их общую суть (видовую, технологическую, функциональную), ведь этим он как бы заявляет о своей вторичности (в аксиологическом смысле, *второстепенности*) по отношению к тому, что собирается ниспровергнуть. Это напоминает общую риторику некоторых деятелей современного (актуального) искусства, которые, отрицая классический художественный музей как институт, тем не менее, стремятся заявить о себе в его залах, тем самым с помощью музея (который порой мечтают разрушить) конституируя свое творчество. То же можно сказать о некоторых творцах, которые смыслом своей деятельности назначили поиск нового, но это новое желают утвердить в пространстве старого, как если бы без этого старого их оригинальное искусство не смогло состояться. Но тогда возникает вопрос, насколько такое искусство дееспособно, раз декларируя ниспровержение прошлого, оно не может без него обойтись. Рассмотрим ситуацию на примере опыта современного художника (то есть художника XX века) в пространстве средневекового храма, обратимся к витражам М. Шагала в Реймском соборе.

Собор города Реймса, поражающий красотой пропорций, шедевр пламенеющей французской готики, к великому сожалению, остался без

тура средневековой Европы. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. С. 191.

⁶⁷⁸ Ле Гофф Ж. Герои и чудеса... С. 50.

значительного количества средневековых витражей. Памятники витражного искусства постигла печальная участь в XVII – XVIII столетиях, когда многие комплексы были повреждены по целому ряду причин, в том числе и вследствие эстетических воззрений века Просвещения. Серьезные разрушения собор получил в годы Первой мировой войны, когда немецкая артиллерия подвергала город постоянной бомбардировке⁶⁷⁹. В 1950-60-е годы и в Европе, и в Америке возникает интерес к искусству витража. Подобное обращение к старинной технике можно объяснить некоторой общностью конструктивных принципов готической архитектуры и архитектуры второй волны конструктивизма, пришедшей в строительную практику послевоенного времени. При проектировании зданий отказываются от значительных объемов инертной массы стены, опорными элементами становятся каркасные конструкции, открывая возможность распахнуть интерьер во внешнее пространство огромными оконными проемами или благодаря отсутствию стен. Большие, ничем не обремененные для глаза плоскости становятся скучными в художественном отношении, требуют оживления и если не архитектурным декором, который практически исчезает, то выразительными средствами иных видов искусства – монументальной живописи и скульптуры. Именно в это время витраж приобретает большое значение в творчестве всемирно известных мастеров, таких как А. Матисс, Ж. Руо, Ф. Леже, С. Поляков, А. А. Дейнека и М. Шагал.

Творчество М. З. Шагала в какой-то степени является символом сложной судьбы, судьбы скитальца и печального созерцателя скорбной человеческой юдоли⁶⁸⁰. Оно многогранно – живописец, график, скульптор, прикладник и монументалист, писатель и поэт – этот человек словно не знал трудностей в достижении вершин, какими бы далекими они не казались. Удивительно восприимчивый и открытый многим культурным текстам, мастер брался читать, принимать и воспроизводить из них любой. Черпая из еврейского, древнерусского, ренессансного и барочного искусства, он, вместе с тем, легко принимал эксперименты как новейших течений французской школы⁶⁸¹, так и революционные искания русского авангарда⁶⁸².

⁶⁷⁹ Киган Д. Первая мировая война / пер. с англ. Т. Горошковой, А. Николаева. М.: АСТ, 2002. С. 153-154.

⁶⁸⁰ «Живопись Шагала... одна целостная и сложная метафора его собственной жизни и духовных исканий нашего века» (Зингерман Б. И. Парижская школа: Пикассо. Модильяни. Шагал. Сутин. М.: Союзтеатр, 1993. С. 235).

⁶⁸¹ Так, например, автопортрет 1908 года вдохновлен автопортретом П. Гогена конца 1880-х годов. См.: *Bohm-Duchen M. Chagall. London: Phaidon, 1998. P. 26.*

⁶⁸² В начале века Шагал был «пленен русскими символистами». См.: *Ромм А. Г. Сборник статей о еврейских художниках. М.: Астрей, 2005. С. 12.*

К искусству прошлого Шагал обращался не раз. Исследователи указывают на большое внимание мастера к традициям европейского средневековья, северного Возрождения и голландской живописи и графики XVII века. Так, например, «Белое Распятие» 1938 года, вероятно, было написано не без влияния гравюры «Три креста» Рембрандта⁶⁸³. В 1952 году художник посетил Шартрский собор и любовался его витражами, делая копии и этюды⁶⁸⁴. Почти до самой смерти в 1985 году Марк Захарович работал над большим количеством витражных композиций, как для светских учреждений, так и для культовых сооружений различных конфессий. Им были исполнены витражи для синагоги в Иерусалиме⁶⁸⁵, для католических соборов в Меце⁶⁸⁶ и в Майнце. Витражи для собора в Реймсе не являются центральным памятником среди работ монументального характера, однако они интересны: во-первых, как пример работы в старинной витражной мастерской города⁶⁸⁷, и, во-вторых, как пример весьма спорного современного произведения для готического ансамбля коронационного храма Франции.

Рассмотрим эти работы подробнее. В трех больших стрельчатых окнах амбулатория, симметрично относительно оси главного нефа, расположены композиции, выполненные М. Шагалом в 1974 году⁶⁸⁸. Это – Древо Есеево, эпизоды из жизни французских королей и центральный сюжет – Распятие Христа⁶⁸⁹. Символически выбор именно этих иконографических мотивов оправдан в полной мере. Шагал хорошо знал Библейскую историю, экзегетику и телеологию Священного писания, религиозное искусство средневековой Европы. Очевидна иератическая связь между земной генеалогией Христа, восходящей через Деву Марию к царю Давиду и французскими монархами, считавшими себя, в какой-то мере, наследниками Ветхозаветных владык. Тема божественной связи, понимаемой особым историческим сознанием средневекового человека, отчетливо звучит в программе витражей Святой Капеллы в Париже, где так же сопоставлены библейские цари и французские короли, среди которых Людовик IX выделен как хранитель Тернового венца Иисуса – символа и Его мук, и Его Царского величия. Терновый венец и корона –

⁶⁸³ *Marc Chagall: Œuvres sur papier* [Catalogue de l'Expos.]. Centre Georges Pompidou, Musée nat. d'art mod., 30 juin – 8 oct. 1984. Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. P. 141.

⁶⁸⁴ *Bohm-Duchen M.* Op. cit. P. 299.

⁶⁸⁵ Подробно об этом см.: *Chagall, Marc. Jerusalem Windows / text and notes by J. Leymarie.* New-York: George Braziller, 1962.

⁶⁸⁶ *Meyer F.* Marc Chagall. New-York, 1971. P. 45.

⁶⁸⁷ *Le vitrail et les peintres a Reims.* Catalogue. Paris, 1968. P. 80.

⁶⁸⁸ *Keller H.* Marc Chagall. Life and Works / Transl.: R. Marciniak. New-York: Barron's educational ser., 1980. P. 134–135.

⁶⁸⁹ *Demouy P.* Notre-Dame of Rheims. Saint-Ouen: La goélette, 1998. P. 23.

как знаки небесной и земной власти, являются важнейшими для Реймского собора – коронационного собора Франции. В тимпане центрального портала западного фасада помещена скульптурная группа – Христос венчает короной Богородицу. Образ короны как тяжелого бремени государственных дел, как мука заботливой власти восходит к образу Тернового венца, который в западноевропейском искусстве изображался в сценах Распятия. Распятие – центральная композиция витражного цикла витебского художника.

Очевидно, что тема мученичества Христа для Шагала – мотив универсальный, который, возможно в силу экуменической терпимости живописца становится, уже в символической системе не средневековья, а самого Шагала, знаком страдания Человека и человечества. Не случайно, подобно Питеру Брейгелю Старшему, Шагал хорошо известные христианские сюжеты погружает в контекст современных себе событий. Так, Реймское Распятие мастера – это не только образ мук Спасителя, но и мук людей, словно подражающих Христу в страданиях (почти в лоне идей Фомы Кемпийского). Обретение спасения становится возможным через мученичество, короны – через тернии, власти – через поругание. Образы Богородицы и Христа витражных композиций словно вторят образам Богородицы и Иисуса на западном фасаде. Так, запад и восток базиликального храма обретают нерушимые сакральные узы.

В глубоком иератическом содержании витражей признанного живописца не стоит сомневаться. Интерес к Библии у художника был живой, подлинный, что подвигает его предпринять путешествие по Палестине, Сирии и Египту в 1931 году⁶⁹⁰. О Шагале, как о мастере, способном выразить сумму различных религиозных смыслов, говорили те, кто хорошо его знал, например, Клаус Мейер, пастор церкви Св. Стефана в Майнце, бывший инициатором создания витражей для этого храма в начале 1970-х годов⁶⁹¹. Однако мы хотели бы отметить не столько содержательный компонент произведений для собора в Реймсе, сколько формальное существо его живописи, в общей канве художественной ткани средневекового памятника, нам представляющееся неудачным.

В чем причина невольного неприятия произведений Шагала в Реймсе? В чем кроется диссонанс их художественно-выразительного строя с обликом собора и других старинных витражей? Возможно, в том, что для Шагала не существует различия в пространственной трактовке картинной плоскости произведений станковой и монументальной живописи. Его витражи кажутся большими картинами, акварелями или гуашами, выполненными наивно и даже по-детски, но экспрессивно подавляющими

⁶⁹⁰ *Апчинская Н.* Марк Шагал и Библия. Витебск: Музей Марка Шагала, 2003. С. 4.

⁶⁹¹ *Мейер К.* Витражи собора Св. Стефана в Майнце // Шагаловский международный ежегодник. Витебск, 2003. С. 65.

цветом. Картины Шагала, наоборот, ввиду послойной техники лессировок, создают впечатление витражной цветности, благодаря белому грунту или бумаге в качестве основы, от которой отражается свет, проходя сквозь прозрачные красочные слои. Даже графика художника, порой, вызывает ассоциации с тонким свинцовым переплетом, в который вставлены белые стекла. Пространство Шагала преимущественно плоскостное, оно декоративно, в чем очевидна его связь с отношением к пространству в народном, прикладном искусстве, искусстве первобытных народов, в искусстве примитива. Витражные композиции средневековья тоже далеки от иллюзорной трехмерности ренессансной картины, однако, в витражах французской готики до их превращения из «живописи стеклом» в «живопись на стекле» в XVI столетии, есть одна особенность, так хорошо заметная в знаменитых готических храмах Франции. Это подчиненность геометрии изображаемых объектов и самого композиционного членения произведения геометрии окна и геометрии архитектурных форм. Средневековый витраж делает зримой идею *порядка* в ее античном звучании, то есть идею закона, которому подчинена как малая часть целого, так и все целое. Будь то лепесток геральдической лилии или завиток локона, они гармонично вплетаются в математическую логику изгиба нервюры или космическое кружение окна-розы. Это объяснимо символикой средневекового храма как модели Вселенной, где каждый атом мироздания упорядочен невидимой дланью Творца. Но это же можно понять, учитывая технические особенности витражного искусства XIII – XIV веков, когда относительно малые по формату цветные стекла, малые ввиду трудности изготовления большого куска, закреплены тесными рядами паутины металлического каркаса, рассекающего зримый образ всей витражной композиции на *осколки* стеклянных лекал. Возникает удивительное впечатление яркого, пронзительно цветного всплеска, как если бы Космос, вздохнув полной грудью, привел в движение мириады светил, льющих свет на входящего в храм. Космизм витражных образов платонически *идеален*, эти образы, обретая бытие в горнем мире, проявляют себя в мир дольний светом, чья божественная перспектива восходит к небесным сферам, так ярко выраженным в круговращении окна-розы. Любуясь северной розой трансепта (около 1240), трудно отвлечься от космического звучания цвета. И дело здесь не только в форме круга, «чей центр повсюду, окружность же нигде»⁶⁹², но и в ярком колорите композиций, огненно горящих на фоне черного переплета окна, будто в ночном небе светящиеся звезды. Такой космический порядок дробных цветных форм средневекового витража можно обозначить как дискретный принцип, в то время как витражи Шагала пластично-живописны, они *целы* и целостны внутри собственной художественной системы, но противоречат художественной

⁶⁹² Юнг К. Г. Психология и религия. С. 167.

системе собора. Мастер свободно оперирует широкими участками картинного пространства, большими пятнами и массами цвета. Если стекла средневековых витражей строго вписаны в геометрию багета, переплета, окна и в общую вертикальную устремленность храма, то цветочные пятна витража Шагала, словно дымы, свободно клубятся внутри как бы случайно заданных готических границ картинной плоскости, обнаруживая не закон порядка и подчинения, а хаос броуновского движения, вторгающегося своей барочной динамикой в готическую статику проскинезы. Этот хаос кажется чужим в мире, устроенном согласно числу и божественной пропорции.

Вопрос о художественной оправданности витражей Марка Шагала в Реймсе – это вопрос о созвучии минувшего и настоящего в поле подчас одного исторического объекта. Это вопрос, затрагивающий и проблемы сохранения культурного наследия, которое в наши дни вынужденно оказывается в слишком тесном соседстве плодов современного искусства, готовых своим радикальным многоголосьем заглушить эхо прошлого.

Традиции в пространстве архитектуры можно условно разделить на два рода практики. Во-первых – на традиционное заполнение этого пространства контентом, который определен на уровне устойчивого канона, что касается как объектов культа, так и объектов преимущественно светского назначения; и, во-вторых – на традиции в области собственно строительного дела, как художественного, так и инженерно-технического содержания. В первом случае «наследственность» прошлого более инертна, а попытки ее модернизации, при сохранении, казалось бы, прежнего набора элементов наполнения архитектурного пространства, приводят к диссонансу с внешней оболочкой (выставки современного искусства, проведение концертных мероприятий, современный витраж в средневековом соборе). Во втором случае мы наблюдаем нечто противоположное: и стилизация, и модернизация при сохранении неких базовых, глубинных принципов, лежащих в основе архитектурной традиции строительного искусства, дает положительный результат, когда, на первый взгляд, в объекте мы уже не наблюдаем ничего, что роднило бы его с образцами (прототипами) прошлого. В этой ситуации в современных условиях может показаться, что традиции в архитектуре и вовсе не оставлено места, тем более той традиции, которая в силу исторических условий связана с конкретной культурой, страной, регионом, нацией или этносом. В век глобализации, в условиях цивилизации постиндустриальных социумов, встает вопрос о самобытности архитектуры, особенно жилищной⁶⁹³. В прошлом она являлась детерминативом этноса, ярко выражая

⁶⁹³ Процессы глобализации – суть процессы стандартизации, в том числе и представлений об уровне жизни и бытовом комфорте, а, следовательно, и оболочке, которая способна, с одной стороны, обусловить этот комфорт, а с другой – его поддержать на должном уровне. Иными словами, стандартизация (стереотип-

его неповторимость, как костюм, обряды, сказки, музыка, эпос. Ныне, уже около столетия усиливается тенденция универсализации (во всяком случае, городского) жилища, стандартизации не только представлений об уровне комфорта и санитарных норм, но и эстетических принципов. При всех различиях, существующих в тех или иных регионах планеты в отношении жилищного строительства, можно выделить типы сооружений, являющиеся базовыми для более конкретного проектного материала – высотный, малоэтажный, квартирный или индивидуальный дом. При разнице в конструктивном решении и потребительских качествах жилья, существуют узловые шаблоны, стандартизирующие архитектуру в мировом масштабе. Среди таковых: коммуникации, сантехническое обеспечение, терморегуляция, инсоляция, оптимальные площади помещений, дизайн отделочных работ. В этой ситуации уместно поставить вопрос: сохраняется ли в концепции современного жилища народная традиция, система правил, которым следуют и архитектор, и потребитель его продукции, сформированная вековыми привычками и практиками, близкими тому или иному этносу. Рассмотрим это на примере Нидерландов (Голландии).

Попробуем схематично очертить принципы традиционной голландской архитектуры, обрисовать ее концепт, а после представим элементы жилища, сохраняющиеся до сих пор как этнические маркеры. Становление голландской жилой архитектуры уходит корнями в раннесредневековую эпоху, когда в нижнем течении Рейна, Мааса и Шельды активно протекают процессы этногенеза, и древнее население низинных земель кельтского происхождения вытесняется или частично ассимилируется с представителями германских племен, прежде всего франками. Сложно сказать, насколько традиционное жилище германцев – халле – повлияло на развитие местной архитектуры. Не будем забывать, что близкий по типу хале жилой дом был распространен у кельтов в соседней Галлии и представлял собой деревянные устои по периметру, переплетенные ивняком, с высокой соломенной крышей и земляным полом. В салической правде франков такое жилище не рассматривалось как недвижимое имущество по причине возможностей его разборки, транспортировки и сборки⁶⁹⁴ на новом месте. Поскольку нидерландские земли в древности располагались на окраинах Римского мира, на пересечении кельтской и германской областей влияния, не сложно предположить, что именно хале долгое время, вплоть до Новой истории оставался самым распространенным типом сельской постройки, которую при известной вариации можно было превратить в хозяйственную или жилую. На картине нидерландско-

ное представление о должном) в повседневной бытовой практике задает количественные и качественные параметры в архитектуре.

⁶⁹⁴ *Всеобщая история архитектуры*: в 12 т. Т. 4. С. 45–51.

го мастера XV века Жака Дарэ, известной как «Дижонское рождество» (Дижон, Музей изящных искусств) поклонение пастухов происходит в непосредственной близости от ветхого хлева, который удивительно точно нарисован с внимательным воспроизведением конструкции. Он представляет собой каркасную постройку, близкую по характеру фахверковому сооружению, вертикальные ригели обрешетки которой местами обнажены от отвалившейся глиняной обмазки. Такой каркас из переплетенных между собой деревянных элементов возводился без фундамента на грунте, плотно утрамбовав который строители превращали в земляной пол. Конструктивно многие постройки народного зодчества были теснейшим образом «привязаны» к земле, генетически восходя к халле древности, фундамент или сваи отсутствовали, а уровень пола заглублялся в грунт. Вплоть до XX века сохранился тип крестьянского дома полуземляночного типа, состоявший из каркаса, врытого в землю и обшитого досками, но с высокой кровлей, скаты которой заменяли стены, опускаясь к самой почве. Грубая обработка всех деталей, покрытие крыши дерном свидетельствуют о применении тех методов, которые были возможны в условиях бедности большинства сельского населения. Такие дома возводили за одну ночь, т.к. по закону, построивший за ночь жилище, получал сельскохозяйственный надел на том месте, где строил свой дом. Конструктивные особенности и решения такого сооружения в наши дни можно наблюдать на примере хижины из Онстведде в Гронингене, сохранившейся в музее под открытым небом в городе Арнеме⁶⁹⁵. При высоте в 4 м она занимает площадь в 50 кв. м, что позволяло с относительным комфортом использовать ее крестьянской семье до окончания работ над постройкой более основательного здания, поскольку, как мы видим, размеры соответствуют габаритам современной среднестатистической двухкомнатной голландской квартиры, менее населенной, правда, чем крестьянская хижина конца XIX – начала XX века.

Вместе с тем, стоит отметить, что, несмотря на традиционность крестьянской архитектуры, уходящей корнями в эпоху Великого переселения народов, и мало менявшейся веками, в целом голландское жилищное строительство долго развивалась в двух довольно обособленных направлениях городского и сельского зодчества, отличных друг от друга. При всех существующих различиях деревенского дома в тех или иных нидерландских провинциях, например, во Фрисландии, Лимбурге или Дренте, он, как правило, возводился крупным, подобно фермам из Стапхорста и Кадозлена, возведенным из кирпича, но крытым растительным покровом (музей под открытым небом в Арнеме). Это происходило по целому ряду причин. Во-первых, потому что крестьянский дом восходил к уже упомянутым нами древнегерманским халле, или общинным залам для большо-

⁶⁹⁵ *Nederlands Openluchtmuseum*. Arnhem. Arnhem: Roos en Roos, 2009. P. 57.

го числа человек с примерными размерами 60 на 20 м⁶⁹⁶. Во-вторых, ввиду многолетних крестьянских семей. В-третьих, некоторые из построек конструктивно объединяли людей и скот под одной крышей. Большие размеры крестьянского дома были традиционно обязательными, что доказывает уже приводившийся закон, по которому построившие дом за ночь, получали на том месте право на землю. В таких сложных условиях, при катастрофическом дефиците времени, уместно было бы сократить объем работ, т.е. габариты постройки, но здание возводилось в привычных масштабах. Городской дом, наоборот, поражает своей компактностью: здесь очевидно стремление к экономии площади и ее эффективному использованию⁶⁹⁷. Незначительные размеры, теснота жилых покоев, разумное отношение к материалу прослеживаются как некий набор правил и в отношении средневековых памятников, и более поздних (раннего Нового времени). Эти правила были уместны как в деятельности никому не известных мастеров, так и в творчестве знаменитых голландских архитекторов, как применительно к дому рядового бюргера, так и в случае с дворцом городской знати, что так очевидно, например, в патрицианском доме XVII века архитектора Филиппа Винкбонса в Амстердаме. В этом трехэтажном здании на цоколе, несмотря на применение большого ордера из четырех ионических пилястр, ритм фасада задают всего три вертикальные оси, на которых композиционно располагаются окна в различных ярусах. Даже дворцовая постройка по существу оставалась городским особняком, что так хорошо видно в случае со всемирно известным Маурицхейсом («Домом Морица») в Гааге, возведенным по проекту Я. ван Кампена и П. Поста в 1633 – 1635 годах, и где ныне располагается художественный музей.

У рядового городского жилого здания ширина фасада могла колебаться в пределах 2 м, как у старинных домов на канале Хельдерсекаде в Амстердаме. Столь незначительную ширину фасада в оконный или дверной проем обуславливала дороговизна земли в городах, а также начисление налога по ширине выходящей на красную линию улицы стены здания, относительно малочисленные семьи горожан, отсутствие скота, громоздкого сельскохозяйственного инвентаря, довольно строгое зонирование пространства на лавку или мастерскую в первом этаже и жилые комнаты на втором и третьем. Особое отношение к пространству в урбанистической среде заставляло зодчих искать оригинальные пути его осмысления, методы работы с трехмерностью, возможности приспособления кубатуры к повседневным потребностям человека в стесненных условиях застройки. Отсюда приистекает обязательная этажность сооружений

⁶⁹⁶ Фоссье Р. Указ. соч. С. 107.

⁶⁹⁷ *История искусств* стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. XVII век / отв. ред. Е. И. Ротенберг, М. И. Сви́дерская. М.: Искусство, 1995. С. 14.

(принцип, найденный еще в Средневековье): недостаточность полезной площади компенсировали кратным воспроизведением пятна застройки по вертикали до пяти – шести раз. Объем первого этажа как бы «клонировался», воспроизводился в этажах последующих. Повторяемость кубатуры помещений на разных уровнях здания обуславливала некое «конвейерное» отношение к жилому пространству повседневности без тех степеней сакрализации, которые свойственны особо понимаемому патриархально-архаическому пространству крестьянского дома. Интересно отметить в этой связи, что собственно «пространственными» воспринимались лишь те помещения городского здания, которые имели относительно просторные размеры. Ввиду всеобщей тесноты традиционного городского жилища вспомогательные отсеки (кладовки, чуланы, тамбуры, лестницы) как бы элиминировались из сознания, не воспринимались как полноценные пространственные единицы. Особо стоит отметить лестницы в старинных домах буржуа. В силу необходимости экономить полезное место они предельно суживались, уподобляясь корабельному трапу. По этой причине в голландской архитектуре жилого интерьера эпохи барокко и классицизма лестница далеко не всегда могла получить особое декоративное развитие как архитектурная форма, столь любимая в практике больших стилей. Столь рациональное отношение к лестницам, вызванное их исключительно прикладным назначением, порой приводит к сугубо утилитарным решениям применительно к объектам культурно-исторического наследия даже в наши дни. По сообщению реставратора из Маурицхейса, О. Я. Карувица, совсем недавно в Королевском дворце Амстердама (здание Новой ратуши) была разрушена деревянная лестница XVII века и заменена современным лифтом.

Старинные лестницы голландских городских домов по сию пору доставляют некоторое неудобство жильцам: по ним нельзя пронести крупные предметы мебели или бытовой техники, на этот случай используют как и в прошлом блок под коньковой балкой, с помощью которого стропами поднимают груз на нужный этаж, заводя его в здание через окно.

В сельской архитектуре, наоборот, пространство не имело значения. Поскольку не было необходимости экономить, постольку наличие свободного пространства понималось как бы само собой разумеющимся. Возможно, оно не подвергалось никакой рефлексии в силу не существующих четких понятий о том, что есть пространство в еще средневековом сознании крестьянина. Самостоятельного понятия пространства не было, а, следовательно, в отсутствии проблем с ним связанных, оно не принималось к сведению, как особое условие конструирования в архитектуре. Отсюда большой размах при строительстве сельских сооружений, от господского дома до сарая. Пространство не экономили, также как «не экономят» камень в горных регионах или воду на берегах больших рек.

Разница в размерах крестьянского жилища и дома буржуа объяснима еще и применением различного материала и его стоимостью. Для городских домов, как правило, использовался мануфактурный кирпич, брус, черепица. Для сельских, наряду с теми, которые свойственны городскому строительству, и каковые могли себе позволить лишь фермеры-богачи – глина, необработанная древесина, дерн и другие дешевые материалы. Климатические условия также повлияли на жилище не только в конструкции зданий, но и в организации интерьера. Наряду с использованием отопительных приборов – каминов, голландских печей, угольных грелок, – в XVII – начале XX века популярностью пользовались отделочные материалы. Панели из различных сортов древесины, дорогая кожа, обои, ткани и ковры словно создавали тепловой контур в интерьере дома зажиточных горожан. Даже мебель приспособляли к требованиям, предъявляемым природой. В этой связи стоит упомянуть особую спальную мебель – кровать, встроенную в шкаф (сохранившуюся, например, в домемузее Рембрандта в Амстердаме). Она не только экономила пространство и маскировала спальное место, но и позволяла расположиться в удобном местечке, закрывшись дверцами или занавесью. Такого рода убранство и домашняя утварь была по карману преимущественно городскому населению и отсутствовала в сельском интерьере. Последний отличался скромностью, обилием раскрашенного в разные цвета дерева (например, ярко-голубой оттенок), домоткаными тканями, использованием глиняной обмазки, белеными стенами, булыжником для мощения пола и применением изразца, со временем позаимствованным из городского окружения. Иногда приемы декора интерьера переходили в украшение экстерьера. Так, например, торцовая стена фермы из Харревельда (музей под открытым небом в Арнеме), построенная, в отличие от продольных, не из кирпича, а на фахверковом каркасе с использованием глины раскрашена в яркий синий цвет, близкий ультрамарину.

Некоторые особенности голландской жилой архитектуры формировались на протяжении столетий и сохранились донныне, порой лишь иначе сформулированные в современной среде. Среди них – разница в габаритах городского и сельского жилища. В наши дни, несмотря на существование многоквартирных зданий для коммерческого и социального найма, площадь среднестатистической голландской квартиры невелика – 50 – 80 кв. м. Трехкомнатная квартира в Роттердаме или Бюссуме может состоять из гостиной (25 кв. м), спальни (12 кв. м), гостевой (8 кв. м), ванной и туалета (6 кв. м) и прихожей (8 кв. м). Это следствие не столько реалий капиталистической экономики, сколько традиционной любви к маленьким и легко обогреваемым помещениям. Загородные виллы превосходят квартирные варианты. Однако городской особняк часто демонстрирует самые скромные размеры. Так, например, современные трехэтажные здания для найма в городе Алмере на польдере провинции Фле-

воланд имеют ширину фасада в 3 м. План таких домов представляет собой вытянутый прямоугольник с узкими комнатами при соотношении сторон 2:4. По сути, на втором и третьем этажах размещается по комнате, и только первый этаж имеет отдельные секции для прихожей, кухни и санузла. Любопытно и то, что Алмере – совсем молодой город, который только еще отстраивается, однако в современной архитектурной практике зодчие придерживаются принципов, сформировавшихся еще в XVI – XVII веках.

Кирпич остается наиболее распространенным материалом, несмотря на новые технологии панельного строительства и отливаемого в бетоне каркаса. Пасмурный климат обусловил широкие окна в городских домах, а затем и в сельских уже в XVII веке. У некоторых зданий XVII – XVIII столетий оконные проемы полностью формируют плоскость фасада с сохранением незначительной инертной массы стены или простенков. Такая конструкция, состоящая, по сути, из сетки кирпичных перемычек, восходит еще к готическому архитектурному каркасу⁶⁹⁸ и в XX веке получает распространение в функционализме и других направлениях, где стекло будто дематериализует тектонику инертных масс. Окна начиная с эпохи Нового времени настолько велики, что с улицы видна обстановка дома. В Нидерландах не принято закрывать окна гардинами ради сохранения дневного света. Когда-то в ставни помещали зеркала, поворачивая их под нужным углом и направляя свет в комнаты. Проблемы инсоляции диктуют и толщину стен, она незначительна, особенно в малоэтажном строительстве: небольшая глубина оконной амбразуры не препятствует естественному освещению.

Умеренный морской климат с прохладным летом и дождливо-морозной зимой привел к необходимости хотя бы эпизодического протопливания. Печное отопление используют сейчас даже в крупных городах. Ограниченные запасы топлива, например в XVII столетии, не могли обогреть помещение полностью, отсюда – одновременное использование большого количества предметов одежды и грелок разных конструкций, что отмечали путешественники из Франции⁶⁹⁹. Прохлада в жилых комнатах воспринимается до сих пор как норма. Современное остекление двойное, но, как и в старину, можно найти раму в одно стекло. В спальне нет батарей центрального отопления, а те, что есть в других комнатах, термостат нагревает до 17 – 18 °С. Это не только следствие бережливости, но и национальной привычки, сложившейся в эпоху, далекую от буржуазной стабильности, во времена становления нации и борьбы с испанским гнетом в XVI столетии. Вместе с тем, на формирование нацио-

⁶⁹⁸ *Entz G. Die Kunst der Gotik. Leipzig: Koehler & Amelang, 1981. P. 152–154.*

⁶⁹⁹ *Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта / пер. с фр. М. В. Глаголева. М.: Молодая Гвардия, 2001. С. 75, 87.*

нального концепта жилья повлияли и нормы кальвинизма – личная скромность и трудолюбие; иными словами, проявляя определенные качества в добрых делах, верующий свидетельствует о своей избранности⁷⁰⁰, словно заявляя об этом всем своим видом и видом своего жилища. Отсюда – умеренность в том, что касается комфорта. Последний – это не потребительская «вседозволенность» и тепличный уют, но деловой микроклимат домашнего пространства, способствующий собранности, активности, спартанской сдержанности, а не изнеженности и удовольствиям.

Однако, несмотря на традиционализм в голландском жилище, некоторые его особенности порывают (парадоксальным образом) с прошлым в силу приверженности протестантской морали, но уже на почве индустриального и постиндустриального капитализма. С 1920-х годов архитекторы функционализма исповедовали предельную рационализацию жилищного строительства. Отсюда проистекает аскетическая ясность форм в современной архитектуре, свобода от лишних (ненужных) вещей в частном быту, отказ от богатых декораций (свойственных иным эпохам) и от привычно интровертного характера интерьера. Так, внутреннее пространство дома открывается лоджиями, террасами, балконами⁷⁰¹, как, например, в домах Дудока в Хилверсуме (1957), или вынесенными на фасад межэтажными лестничными маршами, витринными окнами⁷⁰² у виллы Шрёдер в Утрехте (1925). Цветовая гамма помещений строится на светлых оттенках: ровные однотонные поверхности предпочитают рисунку или тиснению. Стены более не затягивают кожей, как это было принято в XVII столетии⁷⁰³, не обшивают деревом, застывают отсутствуют обои, а вместо них конструктивные поверхности архитектурных форм покрывают краской, порой простого белого цвета или оттенков серого. Практически отсутствует кафель (изразец), а образцы XVII века, приобретенные у антиквара, помещают в нескольких экземплярах в маленьких рамках на стене. Принципы минимализма в современном дизайне интерьера гармонично согласуются с канонами современного голландского зодчества, которое, отказавшись от детализации и кропотливо проработанного архитектурного рисунка, оперирует свободными поверхностями, монотонными фактурами, монохромными сочетаниями серых, белых, черных и серебристо-стальных тонов.

Несмотря на общемировую тенденцию к усреднению утилитарных и эстетических норм в строительстве, к отказу от национальной идентичности в зодчестве, универсализации и стандартизации требований,

⁷⁰⁰ Мак-Грат А. Введение в христианское богословие / пер. с англ. Н. Ф. Полторацкой, В. Я. Дыханова. Одесса: Богомыслие, 1998. С. 409.

⁷⁰¹ Крашенинникова Н. Л. Современная архитектура Нидерландов (Голландия). М.: Изд-во лит. по строительству, 1971. С. 79–80.

⁷⁰² Там же. С. 28.

⁷⁰³ Зюмтор П. Указ. соч. С. 73.

предъявляемых к жилищной архитектуре, в голландской строительной практике сохраняются принципы, появившиеся благодаря национальному самосознанию в эпоху его становления. Эти принципы, приемы, подходы и черты встречаются и в наши дни, собственно в самих проектах, при организации жилой среды, в дизайне интерьера и даже как своеобразные институции, присущие культурному сознанию современных голландцев. Все это свидетельствует о том, что национальные традиции жилой архитектуры в Нидерландах, сохраняя себя до некоторой степени, вступают в синтез с новациями, обусловленными технологиями и социально-культурными условиями XX – XXI веков. В этом синтезе обнаруживает себя второй из трех типов взаимодействия традиции и современности (С. Н. Иконникова), когда «традиция включается в новую жизнь, содействуя ее укреплению»⁷⁰⁴.

Является ли традиция непрерывным процессом? Или выскажемся точнее, что может прервать традицию или внести в нее существенные изменения? Выше мы видели на примере одной страны (хотя таких примеров можно было бы привести множество), что базовые элементы традиции сохраняются в силу фундирования этих элементов архетипом. Поскольку архетип принадлежит сфере бессознательного, постольку он, до некоторой степени, феномен иррационального. В этом смысле любая традиция есть иррациональный способ оформления того, что исследователи называют аутентичностью личности или социальной группы. Личность или группа обозначают себя не через основные биологические, нравственные, экзистенциальные категории (в чем-то обладающие универсальностью), а через принадлежность к ритуалу, привычкам, способам и формам общественного поведения, через принадлежность к тем или иным институциям культурного сознания. Даже если объективно традиция становится сдерживающим фактором развития общества, от нее не спешат избавиться. Чем сильнее выражена архаика или традиционализм сознания (личного и общественного), тем сложнее отказ от традиции, тем большее сопротивление этому отказу могут оказать ее носители, которых зачастую не убеждают рациональные доводы в пользу такого отказа. При этом не важно, в какой сфере пытаются сохранить консерватизм бытования индивидуума и социума: в политической, экономической, семейной, художественной и пр. Общество, намертво привязанное к традиционным укладам в различных сферах, не просто первозданно, но и первобытно, поскольку архаика традиции, восходящей к архетипу, исторически лежит в лоне первобытной культуры с ее иррациональными, чувственными, «дикими» способами взаимодействия с окружающей действительностью, в которой разнообразные границы проходят через бинарные оппозиции. Бинарная логика – не только самая простая, но и самая древняя из тех,

⁷⁰⁴ Иконникова С. Н. Диалог о культуре. Л.: Лениздат, 1987. С. 67.

которой мы можем неосознанно руководствоваться. Именно эта логика приводит к «племенному» принципу идентификации «свой – чужой», когда оппонент по определению обладает дефектными нравственными качествами и извращенной моралью, поскольку происходит из другого племени, государства, города, футбольного или музыкального клуба. Иррационализму традиции противостоит та деятельность, где рациональность как раз наоборот является ее неотъемлемым качеством, где успешного взаимодействия с окружающим миром можно добиться только через упорядоченные, глубоко структурированные операции, логика которых сложнее бинарной. В каком-то смысле всякая рациональная деятельность открывается через *счет*, обнаруживает себя в тесной близости с математическими действиями. Там, где руководящим принципом становится число, традиция отступает на дальний план, а господство приобретают универсальные по своему характеру формы взаимодействия с миром, порождающие свои (и культурные в том числе) ценности. Числовым по своей сути являлся алфавит древних финикийцев и греков, а изобретение денег одновременно в Лидии и на греческом острове Эгина⁷⁰⁵ в том виде, в каком мы привыкли видеть их материальные носители – монеты⁷⁰⁶, – привело не только к усилению средиземноморской торговли, но и «математизации» мышления, рационализации всех кластеров жизни (во всяком случае, в городах), сложению философии⁷⁰⁷ и доначного знания. Прогресс монетной экономики на разных этапах истории послужил причиной появления капиталистических моделей производства и потребления товаров и услуг, что окончательно закрепилось в Европе в XIII веке, совпав по времени и с распространением денег, и с подъемом городов⁷⁰⁸, а в XVI – XVII веках обусловило возникновение капитализма как социально-экономической формации. Именно капитализм, порожденный числом, со своей, в высшей степени, математической экономикой, не признающей иррационального бытия, цинично ниспровергающей любые доводы духа,

⁷⁰⁵ Лурье С. Я. Указ. соч. С. 136.

⁷⁰⁶ В Греции монета появляется в VII веке до н. э. (почти одновременно и в Лидии), а вместе с ней и зачатки банковского дела – безвалютных расчетов, кредитных и оптовых сделок, – что характеризуется математическими операциями. См.: *История древнего мира: Восток, Греция, Рим* / И. А. Ладынин [и др.]. М.: Слово, Эксмо, 2004. С. 258.

⁷⁰⁷ Примечательно, что Фалес Милетский (VII – VI века до н. э.), основоположник философии, происходил из Ионии, родившись в том столетии, в котором была изобретена и монета, а его город Милет, находился как в состоянии военного конфликта с Лидией, так и в активных торговых связях с ней. По некоторым сведениям Пифагор происходил из семьи финикийского торговца, получив первые математические навыки благодаря коммерческой практике отца.

⁷⁰⁸ *Ле Гофф Ж.* Средневековье и деньги: очерк исторической антропологии / пер. с фр. М. Ю. Некрасова. СПб.: Евразия, 2010. С. 8, 25.

способен прекратить традицию или существенно ее изменить в свою пользу.

Капитализм, не как формация, а как способ приумножения капитала существует за счет удовлетворения спроса, то есть, в большинстве случаев, потребностей. Согласно Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, капитализм не только удовлетворяет естественные надобности человека, но и стимулирует возникновение искусственных желаний в отношении мало нужных вещей⁷⁰⁹, в тех случаях, когда естественных потребностей уже недостаточно для отъема денег и, следовательно, роста капитала. Желание обладает известной дихотомией. Оно перманентно (невозможно, например, насытить голод навсегда) и вместе с тем не существует постоянно (ведь бывает и сытость)⁷¹⁰. Желание лишено какой-либо определенности во времени (сложно установить, когда вдруг возник голод, и в какой именно момент он был утолен). Это объясняется тем, что, во-первых, трудно предельно точно установить положение события (утоления желания) на хронологической прямой, поскольку неясно, квантовано ли время и пространство или они дискретны, то есть состоят из *конечного* количества моментов или точек⁷¹¹. Трудно определить, в какой конкретной точке (или непротяженном единичном точечном множестве) временного отрезка произошло событие (удовлетворилось желание). Во-вторых, мы стоим перед общей проблемой исчисления времени ввиду конгруэнтности⁷¹², иными словами, точным образом установленного времени возникновения желания у конкретного индивида, продолжительности процесса его удовлетворения, и момента его удовлетворения, как абсолютно измеряемых процессов. Возможно ли исчерпывающе точное измерение всех этих положений на хронологической прямой и ее интервалов?

На основании этих рассуждений можно заключить, что капитализм удовлетворяет наши желания (и потребности) в *какой-то* момент времени, в какое-то «сейчас», в постоянное *теперь*. Сейчас, или даже *сейчас же*, нам предлагают перекусить, выпить, выкурить, принять лекарство, купить модный костюм или туалетную воду. Это надо сделать немедленно, не в отдаленном будущем, а срочно, *теперь*: «не тормози,

⁷⁰⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип... С. 50–51.

«Вот в чем заключается искусство господствующего класса, эта практика пустоты в виде рыночной экономики – организовывать нехватку в изобилии производства, подталкивать все желание к тому, чтобы оно скатилось к сильнейшему страху нехватки...» (Там же. С. 52).

⁷¹⁰ Мы не берем экстремальные состояния, голод во время неурожаев, войн, бесчеловечного обращения с узниками.

⁷¹¹ Которые составляли бы линейный интервал, представляющий собой «соединение непротяженных единичных точечных множеств» (Грюнбаум А. Указ. соч. С. 206).

⁷¹² Там же. С. 13.

сникерсни» – призывает рекламный лозунг. Даже длительного пользования вещи (телевизор, холодильник, автомобиль, загородный дом) непосредственно участвуют в удовлетворении желаний в какое-то более или менее краткое время. Затем пик удовольствия от утоления «страха нехватки» проходит, ощущения притупляются, а сами вещи могут наскучить и потерять свою привлекательность⁷¹³. Ослабевает и самое воспоминание о том сладострастном чувстве, которое возникает во время наконец-то свершаемой покупки, и у нас появляется потребность снова пережить всю его полноту, для чего необходимо новое приобретение. Отсюда страсть к так называемому шоппингу (shopping): для того, чтобы пережить удовольствие, надо снова что-нибудь купить⁷¹⁴. Разумеется, что после можно показать вещь друзьям, похвастать подругам, вызвать зависть у коллег или соседей, что порождает новые наслаждения. Но прежде всего этого, все же, существует высший миг буржуазного блаженства от осознания того, что вещь, до того принадлежащая *другим*, на законном основании⁷¹⁵ стала твоей. Но когда наступает этот потребительский экстаз, в момент выбора покупки, в момент оплаты и получения кассового чека, в процессе упаковки товара продавцом, или когда дома мы открываем коробку, для того, чтобы начать пользоваться вещью? Когда мы переживаем чувство тотального владения ею? Поскольку на хронологическом отрезке отметить эти моменты с большой

⁷¹³ До некоторой степени *уверенность* в возможности *обновить* купленную вещь, купить еще и еще такую же, объясняется тем, что потребитель зачастую убежден в том, что он живет в мире постоянного достатка, *изобилия*. Об изобилии см.: *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Культурная революция; Республика, 2006. С. 6–8.

⁷¹⁴ Это объясняет и то, почему многие люди готовы совершать покупки не для себя, но вместе с другими, для других, в роли советчиков посещая магазин с близкими и друзьями, или переживая удовольствие от покупки такой же как у них вещи. Они получают наслаждение, неосознанно проецируя ситуацию с покупкой чего-либо другим на себя. Словно рыбка-лоцман они питаются чужими переживаниями, имея свою порцию удовольствий, превращаясь, если следовать Ф. Гваттари и Ж. Делёзу, в еще одну, «лишнюю», деталь капиталистической машины воспроизводства-потребления-воспроизводства.

⁷¹⁵ Эта законность перехода вещи от *одних* (производителя, продавца) к тебе есть, в высшей степени, буржуазная ситуация. Законность ускользает буржуа (трусоватого филлистера от природы) и является противоположной феодальному переходу вещи от одного к другому в результате разбоя, войны, поединка-состязания и т.п. Комфортность буржуазной ситуации перехода вещи одного к другому есть дополнительный стимул для получения удовольствия от покупки.

Вместе с тем, от феодальной эпохи современный мир унаследовал понятие «услуги», что приводит к противоречию между архаикой этого понятия и нынешними демократическими ценностями. Об этом противоречии см.: *Бодрийяр Ж.* Указ. соч. С. 207.

степенью точности нельзя, постольку временные характеристики психологического состояния потребителя уступают место принципу, то есть самому акту приобретения-обладания, который существует имманентно в совокупности бесчисленных свершений рынка и как событие, и как аффект, и как экономический феномен. Потребителю не так важно, в какой момент времени он стал владельцем вещи, гораздо важнее *быть* им, то есть стремиться к максимально большому количеству отдельных актов приобретения-обладания, обновляя свежесть ощущений покупателя-владельца чего-то нового, в идеале стремясь к постоянному приобретению, перманентному пребыванию в магазине. Таков идеал человека капитализма, подобно пулеметному затвору с большой скоростью с одной стороны он принимает боеприпасы из патронной ленты, с другой – отбрасывает пустые гильзы. Ритм постоянного приобретения должен превратиться в вечное *сейчас*, (как спицы колеса, сливающиеся в единый диск), в котором вы все время что-либо покупаете.

Потребитель желает возвращаться все чаще и чаще к той остроте чувств, которые возникают у него во время приобретения вещи, по сути, он желает возвращения к одному и тому же *времени*, к этому вечному *сейчас*, в которое он переживает удовольствие от торгового обмена. Для капиталистического человека существует только настоящее время, однако, не настоящее вообще, как подвижная граница между прошлым и будущим в процессе все возрастающего значения энтропии⁷¹⁶, а *настоящее* момента приобретения, в котором чувства удовольствия от покупки наиболее сильны. Именно этим объясняется чрезмерность приобретения среди многих социальных слоев капиталистического общества: десятки пар обуви и сотни костюмов на человека, сотовые телефоны, меняющиеся каждые полгода, несколько автомобилей на семью, флотилии личных яхт и эскадрильи собственных самолетов. Зачастую безудержное приобретение вещей осуществляется из того, что со временем только упадет в цене (это не недвижимость и драгоценности) – одежда, бытовая техника, автомашины. Но именно благодаря этим товарам легче всего вернуться к остроте недолго переживаемого чувства, тиражируя потребительское *сейчас*, умножая его в постоянное *теперь* приобретения. Не в этом ли заключается парадокс вещи, в ее полезности-бесполезности, в том, что

⁷¹⁶ О термодинамических основаниях времени см. у Г. Рейхенбаха: «Если вселенная в целом обладает в каждый данный момент определенной величиной энтропии, то эта величина подчиняется общему закону возрастания энтропии. Это означает, что вселенная развивается в направлении все более уравновешенных состояний. Хотя этот принцип приводит к нежелательному выводу (исчезновению жизни во Вселенной. – А. М.)... все же он указывает нам на направление времени: положительное время направлено в сторону возрастания энтропии» (Рейхенбах Г. Указ. соч. С. 77).

можно было бы обозначить как *товарный фетишизм и его тайну* (К. Маркс)⁷¹⁷.

Согласно З. Фрейду, сам процесс накопления вещей (или денег) соответствует анальной стадии детской сексуальности, когда ребенок сдерживает каловые массы дабы испытать потом удовольствие от обильного испражнения⁷¹⁸. Но на самом деле суть кроется не в процессе, а в событии, в точке на временной прямой. Важным становится постоянное *сейчас*, в котором ты испытываешь удовольствие не от накопления, а от приобретения. Накопление и приобретение – не одно и то же. Первое – это продолжительная длительность, второе – это некая акция *настоящего* времени. Они столь же различны как скупой рыцарь и его сын в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина. Первое – свойственно скряге, второе – транжире. Капитализм хоть и вырос из эпохи первоначального накопления капиталов, но только для того, чтобы потребитель не смог копить, а лишь тратить. Именно поэтому так развита система потребительского кредитования, капитализм не дает потребителю превратиться в скупца, то есть не дает процессу накопления (откладывания), растянутому во времени (отчасти уже в прошлом) заменить собой акт приобретения в постоянном *сейчас* (в настоящем времени). Если такая замена произойдет, капиталистическая система рухнет, коль не окажется людей, готовых постоянно покупать товары, вкладывая деньги тем самым в чужой капитал⁷¹⁹. Апофеоз накопления, тезаврация, – это экономический⁷²⁰ маркер раннего и высокого Средневековья. Трата, использование денег для того, чтобы снова их использовать, рост капитала для вложения его в другой капитал, с тем, чтоб получился капитал еще больший, это уже маркер Новой и Новейшей истории.

Идеология капитализма призывает нас тратить, постоянно переживая удовольствие от приобретения чего-либо *сейчас*. Следовательно, капитализму удобно время, как существующее только в модусе настоящего. Будущее не так важно. Поскольку его план есть проекция настоящей (те-

⁷¹⁷ «На первый взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это – вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений» (Маркс К. Капитал: критика политической экономии / предисл. Ф. Энгельса. М.: Политиздат, 1978. Т. 1, кн. 1. С. 80).

⁷¹⁸ Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Пер. М. В. Вульфа, предисл. И. Д. Ермакова. Мн.: Беларус. сов. энцикл., 1990. С. 53.

⁷¹⁹ Ср.: «Чтобы удержать у себя золото как деньги, т.е. как элемент созидания сокровищ, надо воспрепятствовать его обращению, его растворению как покупательного средства в средствах потребления» (Маркс К. Указ. соч. С. 144).

⁷²⁰ Не только экономический, но и религиозный, магический, сословный фактор перемещения материальных ценностей в средневековом обществе. Вспомним клад нибелунгов, который братья Кримхильды топят в Рейне, чтоб навсегда остаться его хозяевами. См.: *Песнь о нибелунгах*. С. 159, 176, 236.

перешней) фантазии, мечты, предвкушения приобретения, но не есть само приобретение, пока еще существующее только в потенции, постольку оно неполноценно. Прошлое для капитализма – это свалка ненужного, сломанного и не подлежащего ремонту по гарантии, морально устаревшего или вышедшего из моды. Это хронологический отсек для отработанного материала. Поэтому так важно для капиталиста все новое. Новое становится аргументом в пользу еще одного приобретения и замены им тех вещей, которые могли бы еще служить и служить. Новое лучше только потому, что оно еще не было старым. Та или иная, казалось бы, отлично сделанная известным производителем вещь технически уже не рассчитана на долгий срок. Она должна сломаться так, чтобы мы снова пошли за покупками, приобретая ее же, но в более совершенной модификации, а потом меняя и эту на еще более совершенную...

Несмотря на то, что еще сохраняется небольшой кластер «вечной классики» (предметы коллекционирования, антиквариат, драгоценности, некоторые виды недвижимости), в целом, капитализм – это мир без прошлого, *мир без памяти*. Прошлое (не в физическом, а в культурологическом смысле) не имеет для него ценности. Так же как и будущее, которое если и имеет, то относительную и невысокую ценность еще не состоявшегося, пока не осуществившегося, проектного, пилотного бытия, или *недобытия*, которое нельзя считать чем-то полноценным, коль оно еще неспособно приносить прибыль⁷²¹. Именно поэтому капитализм особенно циничен к тем знакам прошлого, маякам памяти, которые это прошлое представляют наиболее символическим, то есть полноценным образом. Среди таких маяков – памятники архитектуры, которые либо нивелируются в современной градостроительной среде, либо гибнут от невнимания власти и общества, или попросту уничтожаются. К современной архитектуре капитализм нейтрален, он не вступает с ней в реакцию, поскольку ее культурно-необходимый характер ничем еще не доказан, и она не сопротивляется самым разным трансформациям. Она может быть видоизменена, модернизирована, *улучшена* или уничтожена по соображениям экономической необходимости⁷²².

Памятник архитектуры – это фиксатор дат в историко-культурном смысле понятия. Это не только даты строительства, даты судеб знаменитых людей, проживавших в том или ином доходном доме, даты исторических событий или даты, отмеченные в литературе и кино, коль последние воспевают своими средствами образ того или иного шедевра архитектуры. Это еще и даты нашей личной жизни, поскольку они совпали с

⁷²¹ Вот почему люди так неохотно дают в долг, а ссуды и инвестиции – это всегда, в той или иной степени, риски.

⁷²² Примером может послужить современный дом для найма жилья под названием «Черная Мадонна», разобранный в Гааге в 2009 году по причине нерентабельности.

датами конкретных произведений зодчества. Образы архитектуры часто выступают экраном нашего индивидуального или коллективного прошлого («Я/Мы и Эйфелева башня»), отражая людские вкусы, образованность, уровень культуры, духовную организацию. Даже отсутствие в личном фотоальбоме снимков «я на фоне...», отсутствие того или иного популярного архитектурного образа, является следствием экранности архитектуры, где мы пишем даты событий своих биографий и свое отношение к этим датам и к этим образам. В литературе, как образ, декорация или даже герой, архитектурное сооружение может стать одним из аргументов, доказывая то, каким являюсь «Я» («Высокий замок» С. Лема), «Он» («Лестницы Шамбора» П. Киньяра), «Они» («Собор Парижской Богоматери» В. Гюго). Последний роман – отличный пример того, как равный многим другим соборам Франции, ничем принципиально не затмевая их, этот храм становится чуть ли не обязательной фигурой институций культурного сознания, и уже давно не только европейского⁷²³. Для капитализма это недопустимо, он делает символом то, что приносит деньги. И если другой объект станет прибыльней, то символ прошлого перестанет быть символом.

Большая архитектура, как и большая литература, не рождается вдруг, она появляется как процесс. Да, она уже существует, хотя ее деланье все еще идет. Великие соборы росли десятилетиями и веками, и все время своего бытования, незавершенные, они были уже существующими, как если бы их сразу возвели от фундамента до кровли. Это, конечно же, объясняется тем, что с канонической точки зрения, как только завершенной становится освященная алтарная часть, храм функционирует как полностью дееспособный объект культа. Можно вспомнить многочисленные достройки, переделки, изменения, обрушения, ремонты и оформления многих сооружений, которые мало-помалу прирастали своей кладкой, переживая параллельно процессу строительства еще одну жизнь, жизнь постоянных метаморфоз, изменяющих объект до неузнаваемости. Когда Арнольфо ди Камбио задумывал собор Санта-Мария дель Фьоре, «в проекте», возможно, уже предполагался купол над средокрестием⁷²⁴, трудный для осуществления. И только спустя почти сто лет, вызвавшись участвовать в конкурсе на сооружение купола для храма, Гиберти и Брунеллески не столько рассчитывали довести дело до конца, сколько желали пополнить счет в давнем соперничестве⁷²⁵, и ни один из них не знал наверняка, как поднять свод и что из этого получится. После победы над

⁷²³ Какими длинными бывают очереди из китайских и японских туристов!

⁷²⁴ Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. С. 139.

⁷²⁵ Когда Гиберти победил в конкурсе 1401 года на создание бронзовых врат для флорентийского Баптистерия, обойдя Брунеллески и Якопо делла Кверча. См.: Murray P., Murray L. Op. cit. P. 31.

Гиберти⁷²⁶ Брунеллески приступил к рискованному и исключительно смелому предприятию, в то время как его многочисленные оппоненты не были уверены в успехе гениального флорентинца⁷²⁷. Таким образом, флорентийский собор имеет как бы две биографии. Одна – это процесс его возведения, фактическое свершение строительных операций, перемещение и подъем тяжестей, размешивание раствора, вколачивание гвоздей. Другая – та история, которая обросла большим множеством фактов историко-культурологического содержания, или как еще недавно говорили, краеведческого характера. И та, и другая «биография» полна дат, каждая из которых является не просто четырехзначным кодом для записи года или календарным маркером дней и месяцев, но неким средоточием смысла, фокусом каких-то намерений, свершений и достижений целей. Гиберти и Брунеллески желали выиграть «спор», который для них был, как и рыцарский турнир той эпохи, формой самоутверждения, независимой от места действия и декораций. До этого они бились за право получить заказ по изготовлению скульптуры (рельефов для врат Баптистерия), и если бы у них была возможность участвовать в конкурсе на живописные работы, они бы не преминули воспользоваться случаем, тем более, что и тот, и другой изучали живопись: Гиберти оставил нам свои «*Commentarii*»⁷²⁸, а Брунеллески стоял у истоков линейной перспективы. Так история конкретного памятника архитектуры становится историей еще чего-то, в нашем случае, творческого соперничества, историей двух великих художников, спор которых и оставил-то нам артефакты.

Записи крещений – вот еще один регистр дат. В следующем регистре мы найдем переживания великих знатоков и ценителей, которые рождались под сводами Санта-Мария дель Фьоре, получим новый ряд событий, наполненных смыслом и не только личным. Более того, каждый из нас, рассматривая купол или колокольню Джотто, двери Баптистерия, фресковые конные портреты работы Паоло Учелло и Андреа дель Кастаньо, или фасад, возведенный уже в XIX веке⁷²⁹, впишет в историю собора свои собственные переживания, события и даты. В наши дни эти даты фиксируются еще более детерминировано и механистично (абсолютно механи-

⁷²⁶ Остроту этому давнему соперничеству добавляет тот факт, что еще в 1404 году Филиппо Брунеллески становится одним из экспертов строительных работ в соборе, а чуть позже к этому подключают и Лоренцо Гиберти. Вместе с тем, даже после принятия комиссией по возведению купола в 1420 году проекта Брунеллески, Гиберти назначается главным архитектором собора наравне с Филиппо, что было обусловлено существованием двух различных «партий», поддерживающих этих мастеров. См.: *Лисовский В. Г.* Архитектура эпохи Возрождения. С. 223.

⁷²⁷ *Данилова И. Е.* Указ. соч. С. 135.

⁷²⁸ Написанные, правда, художником уже в возрасте семидесяти лет.

⁷²⁹ *Флоренция.* Город и его шедевры / пер. с ит. Л. Зотовой и М. Катковой. Флоренция: Casa Editrice Bonechi, 2003. С. 6.

стично и стандартно по записи), чем, скажем, около 1817 года в дневнике путешественника или как хронологическое указание в «Истории живописи в Италии» у Стендаля. Фотоаппарат, видеокамера, телефон или коммуникатор обозначат дату на поверхности снимка, или пронумеруют датой цифровой файл. Вы на фоне собора будете датированы, что не только подтвердит, что вы есть (об этом и так знают ваши родные и друзья), не только вы есть на фоне *чего-то*, но и это *что-то* существует там, куда вы ездили в отпуск по туристической визе. Дата становится фактором правды. Снимок датирован – собор есть. Однако дата оправдана в том случае, если то, что вы собрались датировать, обладает какой-то ценностью для вас. Вы не просто фотографируетесь на фоне дома, но на фоне Дуомо. И поскольку объект съемки для вас чем-то важен (вы хотите удивить всех тем, что побывали рядом), то его и фотографируете, и датируете. Правда, в обществе потребления происходит некое устранение иерархии смыслов, для вас одинаково осмысленными (или значимыми) являются посещение культурной достопримечательности и ужин в ресторане, поэтому вы одинаково датируете и памятник архитектуры, и тарелку с барашком под монбезакским соусом, радуя домашних фотоальбомом: где вы и собор, где вы и барашек.

И, тем не менее, крупные историко-культурные объекты изобилуют датами, подтверждающими те или иные художественно-исторические, «краеведческие» факты в их приоритетном значении, в их *возвышенном* смысле. Поэтому Миланский собор, дворец в Персеполе, или Большие пирамиды в Гизе – не только книги в камне, открытые своим современникам, или, скажем так, людям «той» формации, но доступные, на другом уровне прочтения, и нам. И поскольку эти книги состоят из дат, то есть из протоколов прошлого, архитектура является не просто формой фиксации каких-то событий, но и формой нашей собственной памяти. Причем в этой памяти мы удерживаем не только «школьный» набор сведений (о том, что литературный Квзимодо жил в соборе Парижской Богоматери), или более богатый, и даже профессиональный историко-культурный набор сведений коллективной культурной памяти, но набор тех фактов и переживаний, которые касаются только нас. Эта память сравнима с сокровищницей, не метафорически, а буквально, по принципу тезаврации: мы копим свои ожидания, переживания, ощущения, воспоминания, катализаторы ностальгии и т.д. Таким образом, наша память становится вместилищем прошлого, или того вида времени, в котором уже ничего не существует, или если и существует, то только как бесполезное, не имеющее утилитарной надобности для материальной выгоды.

Для капитализма как формации, во всяком случае, для его современной информационно-индустриальной модификации, прошлое в таком качестве не имеет аксиологического содержания, память, следовательно, и ее вид, историческая память, является чем-то бессмысленным. Поэтому

и большая архитектура рассматривается дельцами как нечто необязательное, мешающее прогрессу капитала. В лучшем случае такой архитектуре отводится роль туристической достопримечательности. Это последнее обстоятельство является постыдным оправданием исторической архитектуры, как если бы она существовала для индустрии туризма априори. Как если бы без туризма она была бы лишена всякого смысла⁷³⁰. Чем вы можете обосновать сохранение исторических городов? Эстетическим воспитанием, сохранением культурной самоидентификации, ностальгическими воспоминаниями о детстве, проведенном под сенью Высокого замка? С позиций экономической целесообразности эта аргументация недействительна. То есть недействительна та аргументация, которая апеллирует к памяти, ведь память хранит прошлое, а капитализм стремится только в будущее, реализуя свои успехи через настоящее. Дата капитализма – это вечно сегодняшний день. Жить надо сегодня, потому что только *сегодня* дает полноту чувств от актов приобретения, потребления и владения. Завтра приобретенное вчера будет уже старым, завтра я захочу чего-нибудь из послезавтра. Моя память освободится от хлама, и новая модель сотового телефона будет занимать мое сознание целиком в момент его приобретения, заполняя память на недолгое время послевкусием восторга от только что купленной вещи.

Архитектура капитализма вряд ли сравнима с книгой. Она слишком концептуальна, то есть ее образ складывается так, чтобы быть в нашем восприятии улавливаемым сразу, внезапно и вдруг. Идея, вложенная в образ, должна прочитываться моментально, а на эстетическом уровне восприниматься с большой скоростью, так, как мы схватываем эстетический смысл отдельных движений танца, в его общем и стремительном ритме. Такую архитектуру можно рассматривать и даже созерцать, как любой материальный предмет, но вряд ли она создана для чтения, так же, как не созданы для чтения комиксы. Датировать современную архитектуру можно только временем создания или временем сделанного на ее фоне фотоснимка, но других дат на этой *tabula rasa* пока нет, она еще не успела ими обрасти. И лишь только это случится, как только эта архитектура станет художественно-историческим памятником, фактором памяти коллективного сознания, она перестанет быть нужной капитализму, если, конечно же, ее функциональный аспект не позволит обратного. Однако такая, сегодня еще современная, она будет с легкостью уничтожена, как сейчас разрушаются доходные дома позапрошлого века. Капитализм очистит память, как мы очищаем от ненужных файлов свои флэш-карты.

⁷³⁰ Эту идею в публичных выступлениях и в печати неоднократно высказывал и развивал директор Государственного Эрмитажа М. Б. Пиотровский. См.: *Пиотровский М. Б.* Взгляд из Эрмитажа: статьи и интервью для газеты «Санкт-Петербургские ведомости» (2005 – 2009). СПб.: Издательство АО «Славия», 2009. 184 с.

Капитализм нивелирует индивидуальность, специфичность, уникальность и, в конечном счете, иррациональность культурных традиций, закрепленных тисками архаического сознания в памяти народов в ту пору, когда они осознавали себя в исторической протяженности. Романтический капитализм XIX века совпал, во всяком случае, в Европе и Америке с появлением наций как коллективных субъектов исторической памяти, осознающих свою исключительность, избранность, свое мессианство, свои этнокультурные границы. Нынешний машинно-цифровой капитализм виртуальных плантаций стремится к монаде, к стиранию каких-либо «романтических» различий (религиозных, этнических, фамилно-биографических). Капитализм до-информационной эпохи знал два основных класса: эксплуататоров-хозяев и эксплуатируемых, капиталиста и пролетария⁷³¹. На острие борьбы этих двух во многом и рождалась индивидуальность: личная и национально-сословная. Герой-борец – это всегда портрет, всегда сумма частных характеристик, неповторяемых и новых. Герой-класс (пролетарий, рабочий) – это сумма характеров, отличных от характеров иных классов и сословий. Сегодняшний капитализм не столько обнаруживает угнетателей и угнетенных, сколько две новые социальные группы, стремясь свести к ним в максимуме весь мир: производителя и потребителя. Вот новые два класса. Борьба между ними – это отношения филистерской тяжбы, это возмущения общества потребителей, негодующих по поводу некачественных услуг, товаров или их дороговизны. Между ними не может быть тотальной (до победного конца) войны. Они нужны друг другу, сплетаясь в тело без органов, или знающее только два органа – сосок-поилку и жадный рот. Это сплетение не допускает никакой мозаичности, дискретности и различий. Все должно быть одинаково, все должны быть похожи, все должны быть равны в своем стремлении к потреблению, к переживанию постоянных потребительских восторгов во всегдашнем *сейчас*.

Чтобы это *сейчас* обрело актуальную значимость для сознания *тела*, сплетенного в орально-сосательной фазе своих удовольствий, необходимо лишить его чувства времени, если не времени совсем, то исторического времени, что ведет к элиминации исторической памяти, а, следовательно, и к большей части нашей культурной рефлексии. Тело должно жить в настоящем, без прошлого и будущего. Для осуществления этого, капитализму необходимо уничтожить маркеры исторического времени, маяки исторической памяти – литературу, гуманитарную науку, классическое изобразительное искусство, театр, музей и архитектуру. Архитектура в этом списке, историческая архитектура, пожалуй, самый главный

⁷³¹ «Капиталистический процесс производства <...> производит и воспроизводит само капиталистическое отношение, – капиталиста на одной стороне, наемного рабочего – на другой» (Маркс К. Указ. соч. С. 591).

враг капитализма, но вместе с тем и самая мощная цитадель исторического сознания. И если вышеназванным искусствам и наукам грозит скорее метафизическое разрушение-умаление (забвение, пренебрежение, отстранение, извращение, третирование), то архитектура может исчезнуть физически, в камне, так, как исчезают под артиллерийским огнем (или ножом бульдозера) стены осажденной крепости, укрепления последнего бастиона.

Позволим себе сделать выводы. Очень рано архитектура становится предметом рецепций в художественной культуре, превращаясь в объект изображений многочисленных рисунков и росписей, начиная с первобытной эпохи. Наряду с образами животных и человека постройки и даже целые поселения (Чатал-Хююк) попадают в сферу творческого осмысления как фундаментальные явления окружающего мира. В этом они опережают некоторые феномены живой природы, например, ландшафтные виды оформляются в полноценные пейзажные картины с особо выделенным и структурированным пространством, подвергнутым рефлексии, по всей видимости, только в исторический период развития древних цивилизаций. На протяжении веков существовала практика своеобразной транзакции, когда объект, геометрическая суть которого есть трехмерное пространство нашего повседневного опыта, трансформируется в образ на двумерной плоскости стены, холста или листа бумаги. Парадоксом подобного перехода является стремление трехмерный объект «транскрибировать» на язык *двухмерных* искусств, с тем, чтобы их двухмерностью заявить об аксиологической и эстетической значимости трехмерных вещей. Опыт такой транскрипции удивительно устойчив в контексте развития многих культур, хотя обнаруживает он себя в течение тысячелетий по-разному: от «примитивных» плоскостных изображений искусства древнего Востока до «виртуально» достоверных оптических иллюзий эпохи Возрождения. Все это говорит о том, что воображаемая архитектура как образ, как информационный паттерн ментального поля человека являлась носителем фундаментальных семиотических кодов, ассоциированных с понятиями вселенной, социального космоса, божества, смерти и вечной жизни, но требовавших одновременно иносказательной и изобразительной фиксации подчас в пространствах уже подлинной (овеществленной) архитектуры (на стенах, сводах, в витражных окнах). В таком случае, архитектура как образ пластических искусств имеет архетипический характер, восходя все к тому же архетипу *дома*, расширительно понимаемому и как сооружение, и как микро-социум, и как внешнее, и как глубоко внутреннее психологическое пространство, в чувственных переживаниях которого возможно было «схватить» бытие, сфокусироваться на его экзистенциальных порядках. Устойчивость такой фокусировки определялась неизменностью правил изображения архитектурных сооружений, с одной стороны, и повторяемостью законов и принципов

практики зодчества, с другой, что порождало то, что мы могли бы назвать архитектурной традицией. Традиция охранялась веками в лоне той или иной культуры и цивилизации не только по причине внешней (эстетической) приемлемости декоративных и конструктивно-технических элементов, но и в силу психологического комфорта обращения к уже устоявшимся моделям, матрицам, прототипам. Фундирующий эти матрицы архетип на интуитивном (инстинктивном) уровне воспринимался порой как безальтернативная форма существования идеального образца, идеальной конструкции *дома*, образ которого психологически воспринимался без фрустраций и дискомфорта. Последнее обстоятельство может объяснить нашу привязанность к культурному (историко-архитектурному) наследию, когда привычная среда обитания, сложившийся ландшафт, реальный и виртуальный (воображаемый), становится максимально удобной позицией жизненного опыта, площадкой для формирования всего комплекса мировоззренческих устоев, коллективно-личностной оптики восприятия стержневых скреп бытия. Историческое мышление, музейно-антикварная парадигма последних трех столетий, есть не что иное, как опыт сохранения этой площадки. В наш суровый век перемен, стремительных изменений, высоких скоростей социально-культурного и технического прогресса, новые модели общественных взаимодействий (новые социальные парадигмы) ведут наступление на позиции старой, классической европейской оптики, грозя и ей самой, и наблюдаемому посредством ее законов ландшафту полным уничтожением, тотальным воплощением архетипа разрушения (смерти).

Заключение

Рассматривая различные исторические примеры того, как архетип актуализирует свое содержание в образах архитектуры, в семиотическом поле зодчества, мы могли убедиться в том, что порой это содержание вступает в противоречие с функциональным назначением здания или сооружения. Дело здесь не только в том, что жилище античного или средневекового земледельца превращалось в «храм», в сакральную локацию архаических представлений о божественных и, одновременно, благо дающих силах природы. Или в том, что средневековый собор являл собой овещствление совокупных амбиций граждан коммуны, становясь уже не только домом Божьим, но и репрезентацией воззрений на социальную иерархию, политическое и экономическое могущество города. Проблема, скорее, заключается в изменении смысла строительного процесса, когда архитектурное сооружение теряет что-то из того, что должно было хранить не как объект, а как действие, направленное на бытие объекта. Здание для нас – это что-то, что существует в нерасчлененном настоящем, нечто завершенное и имеющее ценность именно потому, что работы по его созданию уже завершены. Достроенный дом ценней, чем тот, который стоит без крыши. Однако важность конечного результата как бы элиминирует из нашего сознания ценность самого акта возведения здания, лишая действие аксиологии. Мы редко задумываемся об этом, поскольку для современных людей функция и те возможности, которые она открывает безупречным функционированием вещи, значительно дороже, чем некий над-функциональный смысл, ко всему прочему, сопряженный с подобием сизифова труда. Важна не сама архитектура, а ее способность «не мешать» нам осуществлять свои суетные замыслы на перекрестке все возрастающих желаний тела и абсурдных мнений относительно успехов в социализации индивидуума. Человек прошлого зачастую был далек от того, чтобы мыслить архитектуру с учетом ее эргономических качеств – разнообразные неудобства, опасности, связанные с зодчеством, а порой и изматывающие мучения тяжелых физических усилий надо было пережить, осознавая все пережитое. Вместе с тем, эти муки являлись сокровищем, наследием, которое необходимо было передать грядущим поколениям. Ж. Ле Гофф относит появление строительной тачки (для перевозки грузов по настилам лесов на самый верх возводящегося здания) к XIII веку⁷³². Однако я не верю, что в эпоху повсеместного распространения куда более сложных механизмов – шкивов, воротов, блоков, арбалетов

⁷³² *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. С. 203.

тов, требующе и водяных мельниц – европейское человечество вынуждено было заново изобретать колесо, одно единственное для деревянного ящика с двумя ручками. К тому же, насколько его появление было удобным? Собор был ценен процессом строительства, долгого, мучительного, с постоянным откладыванием финансовых средств, их сбором, частыми ремонтами еще незавершенных конструкций. Все эти акты были даром Богу, жертвой ему и, одновременно, наказанием, епитимьей. Короли и графы впрягались в телеги с камнем как скот и радовались возможности надорвать свои силы, искупая бесчисленные грехи⁷³³. Если бы у средневекового человека была возможность строить собор до Страшного Суда, он только наслаждался бы ею с блаженством флагелланта. И он наслаждался, возводя каменные храмы по несколько сотен лет, вернее не он, а его далекие потомки, среди которых мы обнаружим уже и наших современников, все еще достраивающих старинные громады. Однако эта практика была свойственна не только средневековым людям, вспомним зодчих египетских пирамид и греков эпохи раннего эллинизма. Само строительство становилось «содержанием» объекта, а функция его как бы отступала на второй план. Парадокс этого явления заключался в том, что пока сооружение не достроено, оно словно бы и не функционирует, но зато до завершения строительства оно имеет какой-то особый смысл. Этот парадокс стремились снять возможностью эксплуатации (использованием по назначению) недовведенной до конца постройки, и средневековые церкви тому пример – они освещались, и в них проходили богослужения с того момента как поднимали стены и своды алтарной части. Таким образом, история многих из этих храмов как завершенных сооружений (говоря сегодняшними словами: «сданными в эксплуатацию») короче, чем история их строительства, несмотря на общий возраст этих памятников.

Интересно отметить и то, что работы по возведению сооружения были настолько обусловлены архетипическими проявлениями институций культурного сознания, что заслоняли архитектурно-художественный замысел в его деталях, особенно нюансы завершающей стадии. В этом случае процесс, получавший особый размах, продиктованный пафосом «общего дела», приводил к ошибкам уже инженерного свойства, или к невозможности закончить начатое тем способом, который, исходя из технической сущности начальных этапов, должен был стать логически неизбежным концом всех работ. Примеров из разных эпох можно привести много, но мы ограничимся тремя. Угол апофемы пирамиды фараона Снофру в Дахшуре пришлось изменить, уменьшив его более чем на 10 градусов, примерно с половины ее высоты (45 м)⁷³⁴, т. е. с середины

⁷³³ Там же. С. 202–203.

⁷³⁴ Силиотти, А. Указ. соч. С. 13–14.

строительного процесса. Первоначальный угол был слишком крутым, что обусловило бы непомерно большую высоту со всеми вытекающими отсюда сложностями, если бы вообще сохранилась при данных условиях возможность достроить пирамиду. Храм Аполлона в Дидимах получил столь грандиозные размеры, что ширина его наоса оказалась технически не перекрываемой никакими известными способами и конструкциями. «Интерьер» этого храма, по сути, является экстерьером под открытым небом, обширным двором с высокими стенами, в глубине которого когда-то стоял маленький храм в качестве *святая святых*. Флорентийский собор Санта-Мария дель Фьоре более ста лет простоял без купола над средокрестием. Его масштаб не позволял решить не только задачу возведения свода над подкупольным квадратом, но и проблему подъема строительных лесов на большую высоту. И только гений Брунеллески смог справиться и с тем, и с другим через много лет после начала строительства. Эти примеры говорят о том, что конец как таковой, финал процесса, далеко не всегда имел смысл, тем более смысл, обличенный в одежды архетипа. Архетип существовал уже на уровне идеи (или, точнее, задолго до нее самой), и «принадлежал» сооружению уже тогда, когда оно только вырисовывалось из мглы фантазий и замыслов, по большому счету, не нуждавшихся в постепенном обретении плоти из кирпича, дерева или камня. Скрывая в своей образности архетип как фундаментальный смысл, сооружение уже обретало аксиологию, часто самой высокой пробы. Архетип, в таком случае, являлся «экзистенцией» постройки, раскрывавшейся во всех возможных семиотических кодах здания, обретавшего ценность в сопоставлении с образами трансцендентного порядка. Смысл сооружения, обусловленный архетипом, становился для человека «традиционной» формации настолько же важным, насколько важной была душа по сравнению с телом.

Однако все изменилось тогда, когда главенствующими факторами в архитектуре стали завершенность объекта и быстрота, с какой его возводили. Нельзя сказать, чтобы эти факторы целиком и полностью стали реальностью относительно недавней истории. Римляне изобрели бетон для увеличения скорости строительства, особенно в новых городах, на новых территориях, когда понадобилось в короткие сроки завоевать покоренное население образами культурного превосходства, постройками, обозначавшими цивилизаторскую мощь империи и предлагавшими комфорт, хлеб и зрелища. Амфитеатры, театры, термы, базилики, капитолийские храмы возводились по меркам строителей египетских пирамид с невероятной быстротой. Термы Каракаллы были построены за пять лет, а Диоклетиана – за семь. Вместе с тем, повсеместная практика рационализации строительства начинает распространяться в XVIII столетии и особенно в XIX веке, с его промышленной революцией, механизацией труда и заводским изготовлением абсолютно одинаковых деталей. Капитализм

и его промышленный переворот сделали завершенность и скорость главными критериями архитектурного рационализма: жилые здания, пакгаузы, часовые башни, танцевальные залы и даже церкви собирались на нужном месте из готовых частей, выпущенных фабриками на машинном оборудовании⁷³⁵. Символами этого нового подхода стали Хрустальный дворец Дж. Пакстона и первая половина здания Паддингтонского вокзала Фокса и Хендерсона (бывших подрядчиками и при строительстве Хрустального дворца). Дворец успели завершить за девять месяцев, а вокзал возводили чуть более года⁷³⁶. Эти здания были новыми во всем – и по назначению, и по методам строительства, и по оборудованию, которое активно использовалось в механизированном процессе. Но среди всех этих новаций осталось ли место для архетипа, не уступил ли он свою позицию «плакатной» символике рекламы? Новый мир принес свои ценности, и эти ценности актуальны до сих пор, но среди них функция и рациональная актуализация этой функции во всех случаях использования архитектуры как продукта и как средства для создания продукта вытеснили глубинные смыслы древних символов. Архаика архетипа канула не только в бездны нашего бессознательного, но и в круговорот тех потребительских задач, которые стоят перед архитектурой нового века.

⁷³⁵ Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. Указ. соч. С. 301.

⁷³⁶ Там же. С. 301.

Список литературы

1. Авдошин, Г. В. Образ как источник познания / Г. В. Авдошин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 12 (26): в 3 ч. Ч. 2. – С. 16–20.
2. Ансельм Кентерберийский. Монологион / Ансельм Кентерберийский // Сочинения / пер. с лат. И. В. Купреевой. – Москва: Канон, 1995. – С. 32–122.
3. Ансельм Кентерберийский. Об истине / Ансельм Кентерберийский // Сочинения / пер. с лат. И. В. Купреевой. – Москва: Канон, 1995. – С. 166–198.
4. Аполлодор. Мифологическая библиотека / Аполлодор; подгот. изд.: В. Г. Борухович, ред. Я. М. Боровский. – Кишинев: А-CAD, АО «Триест», 1993. – 223 с.
5. Апулей. Метаморфозы / Апулей; пер. с лат. М. Кузмина // Петроний. Сатирикон. Апулей. Метаморфозы. – Москва: Правда, 1991. – С. 153–347.
6. Апчинская, Н. В. Марк Шагал и Библия / Н. В. Апчинская. – Витебск: Музей Марка Шагала, 2003. – 16 с. – (Научно-популярная серия; Вып. 4). – Библиогр. в подстроч. прим.
7. Апыхтин, А. В. Из истории художественно-культурной жизни Венеции: рождение отдельного мастера / А. В. Апыхтин // Философии связующая нить ... (к юбилею Э. П. Юровской) / отв. ред. А. Е. Радеев. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2009. – С. 125–146.
8. Аристотель. Метафизика / Аристотель; пер. с древнегреч. А. В. Кубицкого. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 608 с. – (Выдающиеся мыслители).
9. Аристотель. О душе / Аристотель // Сочинения: в 4 т. Т.1 / под ред. В. Ф. Асмуса. – Москва: Мысль, 1975. – Т. 1. – 550 с.
10. Аристотель. Политика / Аристотель; пер. с древнегреч. С. А. Жебелева // Аристотель. Этика, Политика, Риторика, Поэтика, Категории. – Минск: Литература, 1998. – С. 409–738.
11. Археология СССР. Энеолит / отв. ред. В. М. Массон, Н. Я. Мерперт. – Москва: Наука, 1982. – 360 с.: ил. – Библиогр.: с. 334–345.
12. Археология СССР. Эпоха бронзы лесной полосы СССР / под общ. ред. академика Б. А. Рыбакова. – Москва: Наука, 1987. – 472 с.: ил.: Библиогр.: с. 431–447.
13. Архитектурная графика России: первая половина XVIII в. Науч. каталог Собр. Эрмитажа / авт.-сост. А. Н. Воронихина [и др.]; вступ. ст. А. Н. Воронихиной. – Ленинград: Искусство, 1981. – 170 с.: ил. – Библиогр. в примеч.: с. 17–18, 168–170.
14. Афины город духа и демократии. Мифы и история / пер. И. Мирошниченко. – Афины: Изд-во «Михалис Тубис», 2006. – 160 с.: ил.
15. Бабошина, О. Н. Англо-нормандский стиль в архитектуре как результат влияния нормандского завоевания на культуру Англии / О. Н. Бабошина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и

искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 5 (11): в 4 ч. Ч. 3. – С. 10–12.

16. Баранов, Д. А. Аксиология домашнего пространства / Д. А. Баранов // Жилище и одежда как феномены этнической культуры: материалы Седьмых Санкт-Петербургских этнографических чтений / отв. науч. ред. В. М. Грусман, А. В. Коновалов. – Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – С. 20–25.

17. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. – Москва: РИК «Культура»: Ad Marginem, 1994. – 303 с.

18. Бартц, Г. Лувр. Искусство и архитектура / Г. Бартц, Э. Кёниг; пер. с нем. В. Молотникова и Е. Суржаниновой. – Б/м.: Könnemann, 2007. – 626 с.: ил.

19. Басовская, Н. И. Столетняя война: леопард против лилии / Н. И. Басовская. – Москва: Олимп, АСТ, 2002. – 429 с.: ил. – (Историческая библиотека). – Библиогр.: с. 412–429.

20. Беннет, Е.-А. Что на самом деле сказал Юнг / Е.-А. Беннет; пер. с англ. А. Галактионова. – Москва: Аст, Астрель, 2009. – 160 с. – (Philosophy). – Библиогр. в подстроч. примеч.

21. Бернсон, Б. Живописцы итальянского Возрождения / Б. Бернсон; пер. с англ. Н. А. Белоусовой, И. П. Тепляковой. – Москва: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. – 559 с.: ил. – (Ars longa).

22. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Канонические (в русском переводе с параллельными местами). – Chicago: SGP, 1990. – 1217 с.

23. Блок, М. Феодальное общество / М. Блок; пер. с фр. М. Ю. Кожевниковой и Е. М. Лысенко под ред. Н. С. Мавлевич. – Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 504 с. – Библиогр.: с. 460–494.

24. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – Санкт-Петербург: Аксиома, 1995. – 252 с.: ил. – (Малая история культуры). – Библиогр. в примеч.: с. 229–232.

25. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр; пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – Москва: Культурная революция; Республика, 2006. – 269 с. – (Мыслители XX века). – Библиогр. в подстроч. примеч.

26. Большаков, А. О. Человек и его Двойник: изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства / А. О. Большаков. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 285 с.: ил. – Библиогр.: с. 251–281.

27. Бордонов, Ж. Повседневная жизнь тамплиеров в XIII веке / Ж. Бордонов; пер. с фр., предисл. и науч. ред. В. Д. Балакина. – Москва: Молодая Гвардия, 2004. – 243 с.: ил. – Библиогр.: с. 240–241. – (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

28. Браун, П. Стоунхендж. Загадки мегалитов / П. Браун; пер. с англ. Е. Б. Межевитинова. – Москва: Центрполиграф, 2010. – 318 с.: ил. – (Загадки и тайны всемирной истории).

29. Брунов, Н. И. Очерки по истории архитектуры: в 2 т. / Н. И. Брунов. – Москва: Центрполиграф, 2003. – Т. 1. – 400 с.: ил.

30. Брунов, Н. И. Очерки по истории архитектуры: в 2 т. / Н. И. Брунов. – Москва: Центрполиграф, 2003. – Т. 2. – 540 с.: ил.

31. Бюттен, А.-М. Классическая Греция / А.-М. Бюттен; пер. с фр. Н. М. Забилоцкого. – Москва: Вече, 2006. – 384 с.: ил. – (Гиды цивилизаций).
32. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: полное издание в одном томе / Дж. Вазари; пер. с ит. А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. – Москва: Альфа-книга, 2008. – 1278 с.: ил.
33. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения / Дж. Вазари; вступ. ст. А. И. Рошина. – Санкт-Петербург: ТО «Пальмира», 1992. – 479 с.: ил.
34. Валери, П. Эвпалинос, или архитектор / П. Валери; пер. с фр. В. Козового // Валери П. Об искусстве. – Москва: Искусство, 1993. – С. 166–183. – Библиогр.: с. 501–504.
35. Ванеян, С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии / С. С. Ванеян. – Москва: Прогресс-Традиция, 2010. – 832 с. – Библиогр. в подстроч. примеч.; Библиогр.: с. 784–785.
36. Варбург, А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения Античности / А. Варбург; сост. и пер. Е. Козиной [и др.], вступ. ст. И. А. Доронченкова. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. – 384 с. – (Художник и знаток). – Библиогр. в постранич. и конц. примеч.
37. Васильевский, В. Г. Лекции по истории Средних веков / В. Г. Васильевский; отв. ред. Г. Е. Лебедева, С. Е. Федоров. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. – 646 с. – (Библиотека Средних веков).
38. Веллард, Дж. Вавилон. Расцвет и гибель города Чудес / Дж. Веллард; пер. с англ. О. И. Перфильева. – Москва: Центрполиграф, 2003. – 268 с. – (Загадки древних цивилизаций). – Библиогр.: с. 267.
39. Вергилий. Энеида / Вергилий; пер. с лат. С. Ошерова под ред. Ф. Петровского // Вергилий. Энеида. Сервий. Комментарии к «Энеиде» Вергилия. – Москва: Лабиринт, 2001. – 288 с. – (Античное наследие).
40. Виолле-ле-Дюк, Э. Э. Крепости и осадные орудия. Средства ведения войны в Средние века / Э. Э. Виолле-ле-Дюк; пер. с англ. Е. В. Ламановой. Москва: Центрполиграф, 2007. – 255 с.: ил.
41. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий; пер. Ф. А. Петровского. Москва: Архитектура-С, 2006. – 328 с.: ил.
42. Вос, Д. де. Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров / Д. де Вос; пер. и общ. ред. И. А. Маневича. – Москва: Белый город, 2002. 216 с.: ил. – Библиогр.: с. 213–216.
43. Воспитание в Домах Двух Чаш // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – С. 87–101.
44. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / под ред. О. Х. Халпахчына [и др.]. – Москва: Архитектура-С, 2008. – Т. 1. – 512 с.: ил. – Библиогр.: с. 497–501.
45. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / под ред. В. Ф. Маркузона и Б. П. Михайлова. – Москва: Изд-во литературы по строительству, 1973. – Т. 2. – 712 с.: ил.
46. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / под ред. Ю. С. Ярлова. – Ленинград–Москва: Изд-во литературы по строительству, 1966. – Т. 3. – 688 с.: ил.

47. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / под. ред. Н. Д. Колли, А. А. Губера. – Ленинград–Москва: Издательство литературы по строительству, 1966. – Т. 4. – 694 с.: ил.

48. Гегель, Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.-В.-Ф. Гегель; пер., ред. с предисл. М. Лифшица. – Москва: Искусство, 1968-1973. – Т. 1. – 312 с.

49. Геродот. История в 9 кн. / Геродот; пер. Г. А. Стратановского. – Москва: Ладомир, Аст, 1999. – 740 с.

50. Герцего. Женщина в физиологическом, патологическом и нравственном отношениях / Герцего; пер. д-ра мед. З ... го. – Санкт-Петербург: Издание Н. С. Аскарханова, 1901. – 566 с.: ил.

51. Гесиод. Труды и дни (Земледельческая поэма) / Гесиод // О происхождении богов / сост., вступ. ст. И. В. Шталь, примеч. В. В. Вересаева, И. В. Шталь. – Москва: Советская Россия, 1990. – С. 167–218.

52. Гиберти, Л. *Commentarii* / Л. Гиберти; пер. с ит., примеч. и вступ. ст. А. Губера. – Москва: ИЗОГИЗ, 1938. – 104 с.: ил.

53. Гимбутас, М. Славяне. Сыны Перуна / М. Гимбутас; пер. с англ. Ф. С. Капицы. – Москва: Центрполиграф, 2008. – 216 с.: ил. – (Загадки древних цивилизаций).

54. Гимбутас, М. Цивилизация Великой Богини: мир Древней Европы / М. Гимбутас; пер. с англ. М. С. Неклюдовой. – Москва: РОССПЭН, 2006. – 572 с.: ил. – Библиогр.: с. 555–565.

55. Глазычев, В. Л. Зарождение зодчества / В. Л. Глазычев. – Москва: Стройиздат, 1983. – 126 с.: ил.

56. Гомер. Илиада / Гомер // О происхождении богов / сост., вступ. ст. И. В. Шталь, примеч. В. В. Вересаева, И. В. Шталь. – Москва: Советская Россия, 1990. – С. 21–120.

57. Гомер. Илиада; Одиссея / Гомер; пер. с древнегреч. Н. Гнедича, В. Жуковского. – Алма-Ата: Мектеп, 1986. – 640 с.

58. Горохов, В. Г. Введение в философию техники / В. Г. Горохов, В. М. Розин. – Москва: ИНФРА-М, 1998. – 223 с. – (Высшее образование). – Библиогр.: с. 223 и в подстроч. примеч.

59. Грюнбаум, А. Философские проблемы пространства и времени / А. Грюнбаум; пер. с англ. Ю. Б. Молчанова, общ. ред. Э. М. Чудинова. – Москва: Прогресс, 1969. – 590 с. – Библиогр. в подстроч. примеч.

60. Губернский, Ю. Д. Жилище для человека / Ю. Д. Губернский, В. К. Лицкевич. – Москва: Стройиздат, 1991. – 227 с.

61. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Искусство, 1984. – 350 с.: ил. – Библиогр.: с. 335–344.

62. Гуревич, А. Я. Проблемы средневековой народной культуры / А. Я. Гуревич // Гуревич А. Я. Избранные труды. Культура средневековой Европы. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – (Письмена времени). – С. 15–286.

63. Гуревич, Д. Повседневная жизнь женщины в Древнем Риме / Д. Гуревич, М.-Т. Рапсат-Шарлье; пер. с фр. Н. Н. Зубкова, науч. ред. и коммент. А. В. Короленько. – Москва: Молодая гвардия, Палимпсест, 2006. – 260 с.: ил. – (Живая история: повседневная жизнь человечества). – Библиогр. в примеч.: с. 235–256 и с. 259.

64. Давыдов, Д. В. Некоторые особенности постройки и декорирования крестьянских жилищ в 1920-е годы / Д. В. Давыдов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 8 (14): в 4 ч. Ч. 2. – С. 67–70.

65. Данилова, И. Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры / И. Е. Данилова. – Москва: Искусство, 1991. – 294 с.: ил. – Библиогр. в примеч.: с. 255–288.

66. Даркевич, В. П. Аргонавты Средневековья / В. П. Даркевич. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: КДУ, 2005. – 256 с.: ил. – (Золотой запас знаний). – Библиогр.: с. 253–255.

67. Два скрипача из Стратспи // Сквозь волшебное кольцо. Британские легенды и сказки / пер. с англ. Н. В. Шерешевской. – Москва: Правда, 1988. – С. 247–251.

68. Дворжак, М. Живопись катакомб: Начала христианского искусства / М. Дворжак // Дворжак М. История искусства как история духа / пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой, А. К. Лепорка. – Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. – С. 5–49.

69. Делёз, Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесл. Д. Кралечкина, науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.

70. Делёз, Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз; пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург: Machina, 2002. – 240 с. – Библиогр. в подстроч. примеч.

71. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с фр. С. Зенкина. – Москва: Академический Проект, 2009. – 261 с. – (Философские технологии). – Библиогр. в подстроч. примеч.

72. Делиль, Ж. Сады / Ж. Делиль; пер. с фр. И. Я. Шафаренко. – Ленинград: Наука, 1988. – 230 с.

73. Денизли, Памуккале. – Денизли: Любительский клуб музеев и старинных работ города Денизли, 2002. – 85 с. – Библиогр.: с. 81.

74. Денисова, И. В. Культурологическое поле семиотики / И. В. Денисова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2010. – № 1 (5). – С. 63–65.

75. Дери, М. Скорость убегаения: Киберкультура на рубеже веков / М. Дери; пер. с англ. Т. Парфеновой. – Екатеринбург: Ультра. Культура; Москва: АСТ, 2008. – 478 с. – (Philosophy). – Библиогр. в примеч.: с. 430–478.

76. Джан, Т. Турция. Кольбель цивилизации / Т. Джан; пер. Центра Русской культуры «СОВДИЛ»-Стамбул. – Istanbul: Orient, Publishing Service LTD, 1997. – 176 с.: ил.

77. Джек и бобовый стебель // Сквозь волшебное кольцо. Британские легенды и сказки / пер. с англ. Н. В. Шерешевской. – Москва: Правда, 1988. – С. 381–387.

78. Дживелегов, А. К. Средневековые города в Западной Европе / А. К. Дживелегов. – Москва: Издательский дом «Книжная находка», 2002. – 304 с. – Библиогр.: с. 285–290.

79. Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / сост. И. Х. Дворецкий. – Москва: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. – 2 т. – Т. 1. – 1043 с.; Т. 2. – 1904 с.

80. Дюби, Ж. Время соборов: Искусство и общество 980 – 1420 годов / Ж. Дюби; пер. с фр. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. – Москва: Ладомир, 2002. – 379 с.: ил.

81. Дюрер, А. Трактаты. Дневники. Письма / А. Дюрер; вступ. ст., коммент. и пер. с ранненововерхнемн. Ц. Г. Нессельштраус. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2000. – 704 с.: ил. – Библиогр.: с. 625–627.

82. Евсюков, В. В. Мифы о вселенной / В. В. Евсюков; отв. ред. В. Е. Ларичев. – Новосибирск: Наука, 1988. – 176 с.: ил. – (Из истории мировой культуры). – Библиогр. в примеч.: с. 170–176.

83. Елинек, Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / Я. Елинек; пер. Е. Фиштейна. – Прага: Артия, 1982. – 560 с. – Библиогр.: с. 536–544.

84. Жестаз, Б. Архитектура. Ренессанс / Б. Жестаз; пер. с фр. Е. В. Шукшиной. – Москва: Астрель; АСТ, 2001. – 159 с.: ил. – (Открытие). – Библиогр.: с. 152.

85. Живопись древнего Пскова XIII – XIV века: [Альбом] / авт. текста А. Овчинников и Н. Кишилов. – Москва: Гознак, 1971. – 19 с.: 50 л. ил. цв.

86. Забалуева, Т. Р. История архитектуры и строительной техники / Т. Р. Забалуева. – Москва: Эксмо, 2007. – 736 с.: ил. – (Образовательный стандарт XXI). – Библиогр.: с. 732–734.

87. Захаржевская, Р. В. История костюма: От Античности до современности / Р. В. Захаржевская. – Москва: РИПОЛ классик, 2006. – 288 с.

88. Зингерман, Б. И. Парижская школа: Пикассо. Модильяни. Шагал. Сутин / Б. И. Зингерман. – Москва: Союзтеатр, 1993. – 384 с.

89. Зорич, А. Музей Средневековья. История, культура, тайны. Сокровища и украшения Средних веков / А. Зорич; [сайт]. URL: http://www.medievalmuseum.ru/05treasures/medieval_treasures_ireland_patterns.htm (дата обращения: 11.11.2012).

90. Зюмтор, П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта / П. Зюмтор; пер. с фр. М. В. Глаголева. – Москва: Молодая Гвардия, 2001. – 400 с.: ил. – (Живая история: повседневная жизнь человечества). – Библиогр. в примеч.: с. 367–387.

91. Иванова, Ю. В. Трансформация культурного статуса вещи / Ю. В. Иванова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6: Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. – Вып. 2. – 2012. – июнь. – С. 60–65.

92. Из «Книги Захватов Ирландии» // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – С. 49–59.

93. Иконников А. В. Архитектура США: Архитектура в системе буржуазной культуры / А. В. Иконников. – Москва: Искусство, 1979. – 199 с.: ил. – (Проблемы искусства и архитектуры). – Библиогр. в примеч.: с. 191–192.

94. Иконникова, С. Н. Диалог о культуре / С. Н. Иконникова. – Ленинград: Лениздат, 1987. – 205 с.

95. Искржицкий, Г. И. Рассказ о градостроительстве / Г. И. Искржицкий. – Москва: Стройиздат, 1985. – 128 с.: ил.

96. Искусство Древнего Востока / под общ. ред. Е. И. Ротенберга. – Москва: Искусство, 1968. – 97 с.: л. ил. – (Памятники мирового искусства).

97. Искусство и история Греции и Святой горы Афон / авт. текста М. Иоцци, Ф. Боргези, А. Маньелли; пер. М. Талалай. – Firenze: Editions Bonechi, 2007. – 192 с.: ил.

98. Искусство и история: Сицилия / авт. текста Дж. Вальдес; пер. Л. Зотовой, М. Катковой, М. Талалай, Г. Харкевич, М. Дозмаровой. – Флоренция: Casa Editrice Bonechi, 2009. – 192 с.: ил.

99. История Древнего мира: Восток, Греция, Рим / И. А. Ладынин [и др.]. – Москва: Слово, Эксмо, 2004. – 576 с.

100. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. XVII век / отв. ред. Е. И. Ротенберг, М. И. Свидерская. – Москва: Искусство, 1995. – 392 с.: ил.; л. ил. – Библиогр.: с. 373–380.

101. История производителя // D4U, Drive4U, Feel your drive: [сайт]. URL: <http://www.d4u.com.ua/ru/manid/47/vehicles.vendors.history.html> (дата обращения: 10.07.2010).

102. Итальянская живопись XIII – XV веков. [Каталог выставки] / вступ. ст. и каталог Т. К. Кустодиевой. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1989. – 144 с.: ил. – Библиогр.: с. 141–142.

103. Квеннелл, М. Первобытные люди. Быт, религия, культура / М. Квеннелл, Ч. Квеннелл; пер. с англ. Т. М. Шуликовой. – Москва: Центрполиграф, 2005. – 238 с.: ил.

104. Керн, Г. Лабиринты мира / Г. Керн; пер. А. Рудаковой [и др.]. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 430 с.: цв. ил.; ил. – Библиогр.: с. 406–430.

105. Киган, Д. Первая мировая война / Д. Киган; пер. с англ. Т. Горошковой, А. Николаева. – Москва: АСТ, 2002. – 576 с. – (Историческая библиотека). – Библиогр.: с. 561–569, 570–572.

106. Кидсон, П. История английской архитектуры / П. Кидсон, П. Мюррей, П. Томпсон; пер. с англ. Л. А. Игоревского. – Москва: Центрполиграф, 2003. – 382 с.: ил.

107. Киньяр, П. Секс и страх: эссе / П. Киньяр; пер. с фр. И. Волевич. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 251 с.

108. Кларк, К. Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы / К. Кларк; пер. с англ. М. В. Куренной, И. В. Кытмановой, А. Т. Толстовой. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 480 с.: ил. – (Художник и знаток). – Библиогр. в тексте примеч.

109. Клеева, А. В. Средневековый образ Бога как геометра и архитектора Вселенной / А. В. Клеева // *Studia culturae*. Выпуск 13 / отв. ред. И. Ю. Ларионов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2011. – С. 154–158.

110. Климаты Западной Европы / под ред. А. Н. Лебедева, А. Ю. Егоровой. – Ленинград: Гидрометеоздат, 1983. – 446 с.

111. Коваленко, Е. М. Культура, символ, человек в контексте когнитивной теории культуры / Е. М. Коваленко // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. – 2011. – № 4 (10): в 3 ч. Ч. 2. – С. 81–84.

112. Коваленко, Е. М. Философско-методологическое обоснование символического подхода к культуре / Е. М. Коваленко // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. – 2010. – № 1 (5). – С. 77–81.

113. Комиссаржевский, Ф. Ф. История костюма / Ф. Ф. Комиссаржевский. – Минск: Литература, 1998. – 496 с.: ил.
114. Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств / Кон-Винер; пер. с нем. под ред. М. М. Житомирского. – Москва: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1936. – 218 с.: ил.
115. Кох, В. Энциклопедия архитектурных стилей: классический труд по европейскому зодчеству от Античности до современности / В. Кох; пер. с нем. Л. И. Кныш. – 21-е изд., испр. и перераб. – Москва: ЗАО "БММ", 2006. – 528 с.: ил.
116. Крамер, С. Шумеры. Первая цивилизация на Земле / С. Крамер; пер. с англ. А. В. Милосердовой. – Москва: Центрполиграф, 2002. – 383 с.: ил. – (Загадки древних цивилизаций).
117. Крашенинникова, Н. Л. Современная архитектура Нидерландов (Голландия) / Н. Л. Крашенинникова. – Москва: Изд-во лит. по строительству, 1971. – 128 с.: ил. – Библиогр.: с. 126–127.
118. Кузнецов, В. Д. Организация общественного строительства в Древней Греции / В. Д. Кузнецов. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – 536 с. – Библиогр.: с. 498–511.
119. Культурология / В. М. Дианова, С. Н. Иконникова, М. С. Каган [и др.]; под ред. Ю. Н. Солонина, М. С. Кагана. – Москва: Юрайт-Издат, 2005. – 566 с. – (Университеты России). – Библиогр. в конце разд.
120. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор; пер. с дат. и коммент. Н. В. Исаевой и С. А. Исаева. – Москва: Республика, 1993. – 383 с. – (Библиотека этической мысли).
121. Лаврентьев, А. Н. История дизайна / А. Н. Лаврентьев. – Москва: Гардарики, 2007. – 303 с.: ил. – Библиогр. в конце разд. и в подстроч. примеч.
122. Ле Гофф, Ж. Герои и чудеса Средних веков / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. Д. Савосина. – Москва: Текст, 2011. – 220 с.: ил.
123. Ле Гофф, Ж. Средневековые и деньги: очерк исторической антропологии / Ж. Ле Гофф; пер. с фр. М. Ю. Некрасова. – Санкт-Петербург: Евразия, 2010. – 224 с. – Библиогр.: с. 201–208.
124. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф; пер. с фр., общ. ред. Ю. Л. Бессмертного, послеслов. А. Я. Гуревича. – Москва: Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.: ил.
125. Лисовский, В. Г. Академия художеств / В. Г. Лисовский. – Ленинград: Лениздат, 1982. – 224 с.: ил.
126. Лисовский, В. Г. Архитектура эпохи Возрождения: Италия / В. Г. Лисовский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 615 с.: ил., цв. ил. – (Новая история искусства).
127. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва: Политиздат, 1991. – С. 21–186.
128. Лосев, А. Ф. Логика символа / А. Ф. Лосев // Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва: Политиздат, 1991. – С. 247–274.
129. Лотман, Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики / Ю. М. Лотман // Вещь в искусстве: материалы научной конференции, 1984 (выпуск XVII). – Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1986. – С. 6–14. – Библиогр. в примеч. в конце ст.

130. Лукоянов, С. М. Африка (физико-географическая характеристика) / С. М. Лукоянов. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1962. – 148 с.: схем., карт. – Библиогр. в конце книги.
131. Лурье, С. Я. История Греции / С. Я. Лурье; под ред. Э. Д. Фролова. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1993. – 680 с. – Библиогр.: с. 653–661.
132. Ляковская, О. А. Французская готика XII – XIV веков: архитектура, скульптура, витраж / О. А. Ляковская. – Москва: Искусство, 1973. – 143 с.: ил. – (Из истории мирового искусства). – Библиогр.: с. 139.
133. Мавзолей Теодориха // Википедия: [сайт]. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 10.08.2011).
134. Маджи, Дж. Луксор. Долины царей, цариц, знати, ремесленников / Дж. Маджи; пер. и доп. М. Талалая. – Флоренция: Bonexchi, 2004. – 96 с.: ил.
135. Макглинн, Ш. Узаконенная жестокость: правда о средневековой войне / Ш. Макглинн; пер. с англ. В. В. Найденова. – Смоленск: Русич, 2011. – 448 с. – (Историческая библиотека).
136. Мак-Грат, А. Введение в христианское богословие / А. Мак-Грат; пер. с англ. Н. Ф. Полторацкая, В. Я. Дыханов. – Одесса: Богомыслие, 1998. – 493 с. – (Библейская кафедра).
137. Маклюэн, М. Война и мир в глобальной деревне / М. Маклюэн, К. Фиоре; пер. с англ. И. Летберга. – Москва: АСТ; Астрель, 2012. – 219 с.: ил. – (Philosophy).
138. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего / М. Маклюэн; пер. с англ. И. О. Тюриной. – Москва: Академический Проект; Фонд «Мир», 2005. – 496 с. – (Концепции). – Библиогр. в подстроч. примеч.; в конце кн. с. 477–487.
139. Мандер, К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер; пер. с нидерланд. В. М. Минорского. – Москва–Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1940. – 378 с.: ил.
140. Мансуэлли, Г. Цивилизации древней Европы / Г. Мансуэлли, Р. Блок; пер. с фр. Е. Абрамовой. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 560 с.: ил. – (Великие цивилизации).
141. Марков, А. В. Происхождение и эволюция человека. Обзор достижений палеоантропологии, сравнительной генетики и эволюционной психологии / А. В. Марков; доклад, прочитанный в Институте Биологии Развития РАН 19 марта 2009 г.: [Электронный ресурс]. URL: http://evolbiol.ru/markov_anthropogenes.htm (дата обращения: 20.09.2011).
142. Маркс, К. Капитал: критика политической экономии / К. Маркс; предисл. Ф. Энгельса. – Москва: Политиздат, 1973. – Т. 1, кн. 1. – 907 с. – Библиогр.: с. 813–900.
143. Марсиро, Ж. История сексуальных ритуалов / Ж. Марсиро; пер. с фр. Г. Сахацкого. – Москва: Крон-Пресс, 1998. – 320 с. – (Радости секса).
144. Марчукова, С. М. Естественнонаучные представления в Средневековой Европе / С. М. Марчукова. – Санкт-Петербург: Европейский дом, 1999. – 192 с.: ил.
145. Махлина, С. Т. Семиотика культуры и искусства. Опыт энциклопедического словаря: в 2 ч. / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2000. – Ч. 1. – 255 с.

146. Махлина, С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений / С. Т. Махлина. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. – 172 с. – (Миф. Религия. Культура).
147. Махлина, С. Т. Специфика испанского традиционного жилища / С. Т. Махлина // Вестник СПбГУКИ. – 2011. – № 3. – С. 64–68.
148. Маша и Медведь: Русская народная сказка [в обраб. М. Булатова; худ. Н. Устинов]. – Москва: Малыш, 1988. – 18 с.: цв. ил.
149. Мейер, К. Витражи собора Св. Стефана в Майнце / К. Мейер // Шагаловский международный ежегодник. – Витебск, 2003. – С. 65.
150. Мертц, Б. Красная земля, Черная земля. Древний Египет: легенды и факты / Б. Мертц; пер. с англ. А. И. Коршунова. – Москва: Центрполиграф, 2008. – 457 с.: ил.
151. Мерцалова, М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. / М. Н. Мерцалова. – Москва: АО «Академия Моды», 1993. – Т. 1. – 543 с.: ил.
152. Мирандола, Дж. П. делла. Комментарий к канцоне о любви Джироламо Бениввени / Дж. П. делла Мирандола; пер. Л. Брагиной // Эстетика Ренессанса: 2 т. – Москва: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 266–299.
153. Мистер Виноградина // Сквозь волшебное кольцо. Британские легенды и сказки / пер. с англ. Н. В. Шерешевской. – Москва: Правда, 1988. – С. 378–380.
154. Мифологии Древнего мира / пер. с англ., предисл. И. М. Дьяконова. – Москва: Наука, 1977. – 456 с. – Библиогр. в примеч. после глав.
155. Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. – Москва: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
156. Мифы в искусстве старом и новом. Историко-художественная монография (по Рене Менау). – Санкт-Петербург: Лениздат, 1993. – 384 с.: ил.
157. Молчанов, Ю. Б. Понятие одновременности и концепция времени в специальной теории относительности / Ю. Б. Молчанов // Эйнштейн и философские проблемы физики XX века. – Москва: Наука, 1979. – С. 138–163.
158. Монин, А. С. История климата / А. С. Монин, Ю. А. Шишков. – Ленинград: Гидрометеоздат, 1979. – 408 с.
159. Музей Фресок Дионисия: [сайт]. URL: <http://www.dionisy.com/> (дата обращения: 12.03.2009).
160. Муратов, П. П. Образы Италии / П. П. Муратов. – Москва: Республика, 1994. – 592 с.: ил.
161. Мухин, А. С. Рецепции представлений о пространстве и времени в художественной культуре. Италия и Нидерланды. XV век / А. С. Мухин; СПбГУ, Философский факультет. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2009. – 185 с. – Библиогр.: с. 167–182 и в примеч.
162. Мухин, А. С. Храмовое пространство и цветовая дихотомия псковской иконы XIV века / А. С. Мухин // Теория и практика общественного развития. Научный журнал. – 2013. – № 11: в 2 т. Т. 2. – С. 123–127.
163. Мыльников, А. С. Основы исторической типологии культуры / А. С. Мыльников. – Ленинград: Ленинградский государственный институт культуры им. Н. К. Крупской, 1979. – 94 с.
164. Мэлори, Т. Смерть Артура: в 3 кн. / Т. Мэлори; пер. с англ. И. М. Бернштейн. – Москва: Всесоюз. молод. кн. центр, 1991. – Кн. 1. – 286 с.: ил.
165. Мэлори, Т. Смерть Артура: в 3 кн. / Т. Мэлори; пер. с англ. И. М. Бернштейн. – Москва: Всесоюз. молод. кн. центр, 1991. – Кн. 3. – 304 с.: ил.

166. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна / Дж. Нельсон; пер. с англ. Д. Э. Куниной и Д. В. Сильвестрова; предисл. К. М. Кантора. – Москва: Искусство, 1971. – 207 с.
167. Немезий Эмесский. О природе человека / Немезий Эмесский; пер. с греч. Ф. С. Владимирского. – Москва: Канон, 1998. – 464 с. – (История христианской мысли в памятниках). – Библиогр.: с. 459–461.
168. Нессельштраус, Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века / Ц. Г. Нессельштраус. – Ленинград–Москва: Искусство, 1964. – 390 с.: ил. – (Очерки истории и теории изобразительных искусств). – Библиогр.: с. 388–389.
169. Нессельштраус, Ц. Г. Искусство раннего Средневековья / Ц. Г. Нессельштраус. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 384 с.: ил. – (Новая история искусства). – Библиогр.: с. 381–382.
170. Николаева, Ж. В. Архитектура в сознании тоталитарной эпохи: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Николаева Жанна Викторовна. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2006. – 24 с.
171. Носов, К. С. Осадная техника Античности и Средневековья / К. С. Носов. – Санкт-Петербург: Полигон, 2003. – 368 с.: ил. – Библиогр.: с. 364–367.
172. «О все видавшем» со слов Син-леке-уннинни, заклинателя / пер. И. Дьяконова // Поэзия и проза Древнего Востока: в 2 т. – Москва: Художественная литература, 1973. – Т. 1.
173. Овсейчик, В. Е. Традиционные и новые элементы в современной погребальной обрядности белорусского сельского населения Подвинья / В. Е. Овсейчик // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений / отв. науч. ред. В. М. Грусман, Е. Е. Герасименко. – Санкт-Петербург: ИПЦ СПГУТД, 2011. – С. 345–349.
174. Овузу, Х. Символы Африки / Х. Овузу; пер. с нем. – Санкт-Петербург: Издательство «ДИЛЯ», 2006. – 320 с.: ил.
175. Оганов, А. А. Теория культуры / А. А. Оганов, И. Г. Хангельдиева. – Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 384 с.
176. Огибенин, Б. Л. Заметки о принципах индо-тибетской иконографии / Б. Л. Огибенин // Ранние формы искусства: сборник статей / сост. С. Ю. Неклюдов, отв. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва: Искусство, 1972. – С. 468–479.
177. Окшотт, Э. Рыцарь и его замок. Средневековые крепости и осадные сооружения / Э. Окшотт; пер. с англ. А. Н. Анваера. – Москва: Центрполиграф, 2007. – 206 с.
178. Ориген. О началах / Ориген; пер., примеч. и введение Н. Петрова. – Новосибирск: ИЧП «Лазарев В.В. и О», 1993. – 383 с.
179. Очерки истории теории архитектуры Нового и Новейшего времени: коллективная монография / под ред. И. А. Азизян. – Санкт-Петербург: Коло, 2009. – 656 с. – Библиогр. в примеч. в конце глав.
180. Павлов, В. В. Египетская пластика малых форм / В. В. Павлов, С. И. Ходжаш. – Москва: Искусство, 1985. – 118 с.: 60 л. ил. – (Из истории мирового искусства). – Библиогр. в примеч.: с. 96–102.
181. Палладио, А. Четыре книги об архитектуре / А. Палладио; пер. с ит. И. В. Жолтовского, под ред. А. Г. Габричевского. – Москва: Архитектура-С, 2007. – 352 с.: ил.

182. Панофский, Э. Аббат Сюжер и Аббатство Сен-Дени / Э. Панофский; пер. и коммент. А. Н. Панасьева // Богословие в культуре Средневековья. – Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – С. 79–117.

183. Панофский, Э. Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский; пер. с англ. Л. Н. Житковой // Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – С. 213–311.: ил. – (Художник и знаток). – Библиогр. в примеч.: с. 312–325.

184. Панофский, Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский; пер. с англ. А. Г. Габричевского. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. – 544 с.: ил. – (Художник и знаток). – Библиогр.: с. 475–512.

185. Паскаль, Б. Мысли. Малые сочинения. Письма / Б. Паскаль; пер. с фр. Ю. Гинзбург. – Москва: АСТ, Астрель, 2003. – 334 с.

186. Пауэлл, Т. Кельты. Воины и маги / Т. Пауэлл; пер. с англ. О. А. Павловой. – Москва: Центрполиграф, 2012. – 236 с.: ил.

187. Песни Дома Бухета // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – С. 162–164.

188. Песнь о нибелунгах: эпос / пер. со средневерхненем. Ю. Корнеева. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2000. – 384 с.

189. Петрарка, Ф. Иоанну Колонне, кардиналу Римской церкви, описание своих странствий / Ф. Петрарка; пер. с лат. В. Бибикина // Петрарка, Ф. Лирика. Автобиографическая проза. – Москва: Правда, 1989. – С. 231–233.

190. Петрарка, Ф. Иоанну Колонне, монаху ордена проповедников, о том, что следует любить не философские школы, а истину, и о знаменитых местах города Рима / Ф. Петрарка; пер. с лат. В. Бибикина // Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. – Москва: Правда, 1989. – С. 246–251.

191. Петрусевиц, Н. Искусство Франции XV – XVI веков / Н. Петрусевиц. – Ленинград: Искусство, 1973. – 224 с. – (Очерки истории и теории изобразительных искусств).

192. Петух и жерновки // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – Москва: Наука, 1985. –Т. 2. – С. 30.

193. Петушок-золотой гребешок и чудо-меленка: Русская народная сказка [в обраб. М. Булатова; худ. Б. Маркевич]. – Москва: Малыш, 1977. – 11 с.: цв. ил.

194. Пилявский, В. И. История русской архитектуры / В. И. Пилявский, А. А. Тиц, Ю. С. Ушаков. – Ленинград: Стройиздат, 1984. – 512 с. – Библиогр.: с. 508–509.

195. Пиотровский, М. Б. Взгляд из Эрмитажа. Статьи и интервью для газеты «Санкт-Петербургские ведомости» (2005 – 2009) / М. Б. Пиотровский. – Санкт-Петербург: Издательство АО «Славия», 2009. – 184 с.

196. Пиренн, А. Средневековые города Бельгии / А. Пиренн; пер. с фр. под ред. проф. Е. А. Косминского. – Санкт-Петербург: Издательская группа «Евразия», 2001. – 512 с. – Библиогр. в подстроч. примеч.

197. Платон. Государство / Платон; пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Филеб, Государство, Тимей, Критий / общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. – Москва: Мысль, 1999. – С. 79–420.

198. Платон. Парменид / Платон; пер. с древнегреч. Н. Н. Томасова // Сочинения: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ; Изд-во Олега Абышко, 2007. – Т. 2. – С. 413–492.

199. Платон. Тимей / Платон; пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева // Филеб, Государство, Тимей, Критий / общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. – Москва: Мысль, 1999. – С. 421–500.

200. Платон. Федон / Платон; пер. с древнегреч. С. П. Маркиша // Сочинения: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ; Изд-во Олега Абышко, 2007. – Т. 2. – С. 11–96.

201. Платон. Федр / Платон; пер. с древнегреч. А. Н. Егунова // Сочинения: в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ; Изд-во Олега Абышко, 2007. – Т. 2. – С. 161–228.

202. Платон. Филеб / Платон; пер. с древнегреч. Н. В. Самсонова // Филеб, Государство, Тимей, Критий / общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. – Москва: Мысль, 1999. – С. 7–78.

203. Полевой, В. М. Искусство Греции. Древний мир / В. М. Полевой. – Москва: Искусство, 1970. – 328 с.

204. Прокл. Комментарий к «Пармениду» Платона / Прокл; пер. с древнегреч. Л. Ю. Лукомского. – Санкт-Петербург: Мирь, 2006. – 896 с. – Библиогр.: с. 885–888.

205. Прозерский, В. В. Феномен вещи в ретроспективе и перспективе культуры / В. В. Прозерский // Будущее России: Стратегии философского осмысления (Дни Петербургской философии – 2010) / ред. кол.: Ю. Н. Солонин [и др.]. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2011. – С. 217–225.

206. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп; науч. ред., коммент. И. В. Пешкова. – Москва: Лабиринт, 2000. – 333 с.: Библиогр.: с. 318–327.

207. Пропп, В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп; науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказова. – Москва: Лабиринт, 2000. – 413 с.: Библиогр. в подстроч. примеч.

208. Пфайльшифтер, Г. Теодорих Великий / Г. Пфайльшифтер; пер. с нем. В. А. Певчева. – Санкт-Петербург: Евразия, 2004. – 272 с.: ил. – Библиогр. в примеч.: с. 247–250.

209. Радович, Р. Б. Обряды, связанные с закладкой жилища в Украинских Карпатах (по материалам Бойковщины) / Р. Б. Радович // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений / отв. науч. ред. В. М. Грусман, Е. Е. Герасименко. – Санкт-Петербург: ИПЦ СПбГУТД, 2011. – С. 244–247.

210. Раздольская, В. И. Европейское искусство XIX века. Классицизм. Романтизм / В. И. Раздольская. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. – 365 с.: ил. – (Новая история искусства). – Библиогр.: с. 344–346.

211. Разрушение Дома Да Дерга // Предания и мифы средневековой Ирландии / сост., вступ. ст., коммент. и пер. С. В. Шкунаева, под ред. Г. К. Косикова. – Москва: Изд-во МГУ, 1991. – С. 102–127.

212. Рак, И. В. Мифы Древнего Египта / И. В. Рак. – Санкт-Петербург: ПетроРИФ, 1993. – 270 с.: ил. – (Древний Восток: Религия. Мифология. Культура).

213. Расселл, К. Ружья, мушкеты и пистолеты Нового Света. Огнестрельное оружие XVII – XIX веков / К. Расселл; пер. с англ. В. Д. Кайдалова. – Москва: Центрполиграф, 2010. – 348 с.: ил.

214. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – Москва: Наука, 1980. – 288 с.: ил.
215. Реале, Дж. Западная философия от истоков до наших дней: в 4 т. / Дж. Реале, Д. Антисери; пер. с ит. С. А. Мальцевой; ред. Э. В. Соколов, М. Г. Ермакова, В. А. Серкова, Е. Г. Павлова. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1995. – Т. 2: Средневековье. – 354 с.
216. Ревзин, Г. И. Очерки по философии архитектурной формы / Г. И. Ревзин. – Москва: ОГИ, 2002. – 144 с.
217. Рейхенбах, Г. Направление времени / Г. Рейхенбах; пер. с англ. Ю. Б. Молчанова и Ю. В. Сачкова. – Москва: НИЛ, 1962. – 396 с. – Библиогр. в подстроч. примеч.
218. Рёскин, Дж. Лекции об искусстве / Дж. Рёскин; пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. – Москва: Б.С.Г-ПРЕСС, 2008. – 319 с.: ил. – (Ars longa).
219. Рёскин, Дж. Семь светочей архитектуры / Дж. Рёскин; пер. с англ. М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 320 с.: ил. – (Художник и знаток).
220. Розенберг, О. О. Труды по буддизму / О. О. Розенберг. – Москва: Наука, 1991. – 295 с. – (Библиотека отечественного востоковедения). – Библиогр.: с. 255–288.
221. Роллестон, Т. Мифы, легенды и предания кельтов / Т. Роллестон; пер. с англ. Е. В. Глушко. – Москва: Центрполиграф, 2010. – 349 с.
222. Ромм, А. Г. Сборник статей о еврейских художниках / А. Г. Ромм. – Москва: Астрей, 2005. – 224 с.: ил.
223. Светлов, Р. В. Демиург «Тимея»: метафора ремесленника и природа рас-судка / Р. В. Светлов // Универсум платоновской мысли: космос, мастер, судьба (космогония и космология в платонизме, «тимеевская» традиция и античная фи-зика): материалы VI Платоновской конференции 28 – 29 мая 1998 года. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 1998. – С. 16–26.
224. Семенов, В. А. Звери, демоны, люди на скалах древнего Енисея / В. А. Семенов // Проблемы развития зарубежного искусства: материалы научной конференции памяти М. В. Доброклонского. – Санкт-Петербург: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2001. – С. 7–10.
225. Семенов, В. А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век / В. А. Семенов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. – 588 с.: ил. – (Новая история искусства). – Библиогр.: с. 468–502.
226. Семенов, В. А. Пространственная модель мира ранних кочевников Цен-тральной Азии (предскифский и скифский период) / В. А. Семенов // Проблемы развития зарубежного искусства: материалы научной конференции памяти М. В. Доброклонского. – Санкт-Петербург: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 1999. – С. 3–6.
227. Семь Семионов // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – Москва: Наука, 1984. – Т. 1. – С. 258–259.
228. Сидорова, Н. А. Искусство Римской Африки / Н. А. Сидорова, А. П. Чубова. – Москва: Искусство, 1979. – 224 с.: ил. – Библиогр.: с. 219. – (Очерки истории и теории изобразительных искусств).
229. Силиотти, А. Пирамиды Египта / А. Силиотти; предисл. и коммент. З. Хавасса, пер. Е. Борисовой и А. Дубровского. – Vercelli: White Star, 2003. – 168 с.: ил.

230. Слепцов, А. М. Разработка методов анализа и обобщения палеоклиматических данных (история климата восточной Европы в последние два тысячелетия): автореф. дис. ... канд. тех. наук: 05.13.01, 25.00.30 / Слепцов Андрей Михайлович. – Москва: Моск. Энергетич. ин-т, 2002. – 24 с.
231. Словарь Античности / сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне; пер. с нем. – Москва: Прогресс, 1989. – 704 с.: ил.
232. Смирнова, Т. Ю. Архетипический базис топонимического концепта «Суздаль» / Т. Ю. Смирнова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 4 (10): в 3 ч. Ч. 1. – С. 162–164.
233. Современная западная философия: словарь / под ред. В. А. Лекторского, В. С. Малахова, В. П. Филатова. – Москва: Изд-во полит. лит., 1991. – 414 с.
234. Соколов, Б. Г. Мыслить (со) временность. I блок / Б. Г. Соколов, Е. Г. Соколов. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2011. – 296 с.
235. Соколов, М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV – XVII веков. Реальность и символика / М. Н. Соколов. – Москва: Изобразительное искусство, 1994. – 324 с.: ил.
236. Соколов, М. Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения / М. Н. Соколов. – Москва: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с.: ил. – Библиогр.: с. 403–417.
237. Сокровища Египта. Иллюстрированный путеводитель по Египетскому музею в Каире / ред. А. Бонджоанни, М. С. Кроче; предисл. З. Хавасса; пер. с англ. Е. Ильиной [и др.]. – Москва: Астрель, АСТ, 2003. – 632 с.: ил. – Библиогр.: с. 622 – 623.
238. Старик на небе // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – Москва: Наука, 1984. – Т. 1. – С. 32–33.
239. Старостина, О. В. Обрядовые действия, связанные с почитанием опорных столбов памирского дома / О. В. Старостина // Праздники и обряды как феномены этнической культуры: материалы Десятых Санкт-Петербургских этнографических чтений / отв. науч. ред. В. М. Грусман, Е. Е. Герасименко. – Санкт-Петербург: ИПЦ СПГУТД, 2011. – С. 302–305.
240. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века / А. В. Степанов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. – 504 с.: ил. – (Новая история искусства). – Библиогр.: с. 442–457.
241. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век / А. В. Степанов. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 638 с.: ил. – (Новая история искусства). – Библиогр. в примеч.: с. 521–605.
242. Степанов, А. В. О корректности суждений применительно к «актуальному» искусству / А. В. Степанов // Современное искусство и художественный музей: комментарии. – Санкт-Петербург: СПбГУ, 2008. – С. 165–177.
243. Стивенсон, Р. Л. Моя постель – ладья / Р. Л. Стивенсон; пер. с англ. Ю. Балтрушайтиса // Р. Л. Стивенсон. Избранные сочинения: в 2 т. – Москва: Литература, 2000. – Т. 2. – С. 610.
244. Стивенсон, Р. Л. Страна кровати / Р. Л. Стивенсон; пер. с англ. Игн. Ивановского // Р. Л. Стивенсон. Избранные сочинения: в 2 т. – Москва: Литература, 2000. – Т. 2. – С. 611.

245. Стикко, М. Святой Франциск Ассизский / М. Стикко; пер. с ит. Е. Пастернак, Л. Харитонова, Т. Гитиной. – Милан: Христианская Россия, 1992. – 242 с.
246. Столяр, А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр. – Москва: Искусство, 1985. – 298 с.: ил. – Библиогр.: с. 277–283.
247. Страбон. География в 17 кн. / Страбон; пер. с греч., ст. и коммент. Г. А. Страгановского, под общ. ред. проф. С. Л. Утченко, ред. пер. проф. О. О. Крюгер. – Ленинград: Наука, 1964. – 943 с. – (Классики науки). – Библиогр.: с. 791 и с. 834.
248. Супоницкая, И. «Мы всегда рвемся вперед» (Начало модернизации в США) / И. Супоницкая // Всеобщая история: [Электронный ресурс]. URL: <http://his.1september.ru/2004/09/4.htm> (дата обращения: 09.06.2010).
249. Тайны соборов, или Соборы тайны / под ред. А. Черинотти; пер. с ит. Т. Н. Григорьева. – Москва: Ниола-Пресс, издательский дом «Веч», 2007. – 128 с.: ил. – (Тайны истории).
250. Телепина, Ю. В. Типы и функции символов в культуре цивилизаций / Ю. В. Телепина, Л. С. Николаева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 2 (16): в 2 ч. Ч. 1. – С. 190–192.
251. Теофил. О различных искусствах / Теофил // Книга тайн. Секреты мастерства / пер. с древнегреч. Е. Ванеевой, пер. с лат. Д. Захаровой, И. Хмелевских. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – С. 169–374.
252. Терем мухи // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. Т. 2. – Москва: Наука, 1984. Т. 2. – С. 104–105.
253. Толстой, Л. Н. Три медведя / Л. Н. Толстой // Собрание сочинений: в 22 т. – Москва: Художественная литература, 1978–1985. – Т. 10.
254. Топорков, А. Л. Горшок / А. Л. Топорков // Славянская мифология: энциклопедический словарь. – Москва: Эллис Лак, 1995. – С. 141–143.
255. Топоров, В. Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персоналии. Часть I / В. Н. Топоров. – Москва: Радикс, 1993. – 208 с.
256. Традиго, А. Иконы православной церкви. Образы, сюжеты, символы / А. Традиго; пер. с ит. М. А. Юсим. – Москва: Омега, 2008. – 384 с.: ил.
257. Тысяча и одна ночь: сборник. – Москва: НФ «Пушкинская библиотека», АСТ, 2003. – 765 с.
258. Тяжелов, В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе / В. Н. Тяжелов. – Москва–Dresden: Искусство; Verl. der Kunst, 1981. – 384 с.: ил. – (Малая история искусств). – Библиогр.: с. 376–382; и в примеч.: с. 317–322.
259. Тяжелов, В. Н. Раннее Средневековье / В. Н. Тяжелов. – Москва: Белый город, 2006. – 48 с.: ил. – (Эпохи. Стили. Направления). – Библиогр. в конце кн.
260. Уколова, В. И. Античное наследие и культура раннего Средневековья: конец V – середина VII века / В. И. Уколова. – Москва: Изд-во ЛКИ, 2010. – 320 с. – (Академия фундаментальных исследований: история). – Библиогр.: с. 284–305.
261. Фаррингтон, Б. Голова и рука в Древней Греции. Четыре очерка социальных связей мышления / Б. Фаррингтон; пер. с англ. К. А. Трохачевой. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2009. – 172 с. – (Профессорская библиотека).

262. Февр, Л. Иконография и проповедь христианства / Л. Февр; пер. с фр. А. А. Бобович, М. А. Бобович, Ю. Н. Стефанов // Бои за историю. – Москва: Наука, 1991. – С. 393–423.
263. Финанс, Л. Де. Сент-Шапель. Королевский дворец в Сите / Л. Де Финанс; пер. с фр. Е. Кирпичниковой. – Paris: Monum, Editions du patrimoine, 2002. – 64 с.: ил. – Библиогр.: с. 64.
264. Флавий, И. Иудейская война / И. Флавий; пер. Я. Л. Чертка с введ. и примеч. переводчика. – Санкт-Петербург: Журн. «Орел», 1991. – 560 с.
265. Флиттнер, Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран / Н. Д. Флиттнер. – Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2008. – 358 с.: ил.
266. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству. – Москва: Изобразительное искусство, 1996. – С. 199–215.
267. Флоренция. Город и его шедевры / пер. с ит. Л. Зотовой и М. Катковой. – Флоренция: Casa Editrice Bionchi, 2003. – 128 с.: ил.
268. Фоссье, Р. Люди Средневековья / Р. Фоссье; пер. с фр. А. Ю. Карачинского [и др.]. – Санкт-Петербург: Евразия, 2010. – 352 с.
269. Франкфорт, Г. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / Г. Франкфорт, Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсен; пер. с англ. Т. Толстой. – Санкт-Петербург: Амфора, 2001. – 314 с.
270. Фрейд, З. Очерки по психологии сексуальности / З. Фрейд; пер. М. В. Вульфа с предисл. И. Д. Ермакова. – Минск: Белорус. сов. энцикл., 1990. – 166 с.
271. Фролова, Г. И. «Небеса» Заонежья. Иконы из собрания музея-заповедника «Кижи» / Г. И. Фролова. – Петрозаводск: Изд. центр музея-заповедника «Кижи», 2008. – 168 с.: ил. цв.
272. Фрэзер, Дж. Дж. Золотая ветвь / Дж. Дж. Фрэзер; пер. с англ. М. К. Рыклина. – Москва: АСТ, Астрель, 2011. – 767 с.
273. Хёйзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хёйзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова, коммент. Д. Э. Харитоновича. – Москва: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с. – Библиогр. в примеч. в конце разделов.
274. Хмелевских, И. В. Прямая перспектива и метафизика света в «Благовещении» фра Анджелико из Сан Марко / И. В. Хмелевских // Проблемы развития зарубежного искусства. Научная конференция памяти М. В. Доброклонского. – Санкт-Петербург: СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, 2001. – С. 27–30.
275. Хокинс, Дж. Расшифрованный Стоунхендж. Обсерватория каменного века / Дж. Хокинс; пер. с англ. О. О. Дмитриевой. – Москва: Центрполиграф, 2006. – 255 с.: ил.
276. Царевна-змея // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – Москва: Наука, 1985. – Т. 2. – С. 268–270.
277. Царевна-лягушка // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – Москва: Наука, 1985. – Т. 2. – С. 260–267.
278. Черепанов, И. В. Символическая природа сознания и бессознательного / И. В. Черепанов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 8 (14): в 4 ч. Ч. 3. – С. 190–194.

279. Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. / П. Я. Черных. – Москва: Русский язык, 1994. – Т. 1. – 623 с. – Т. 2. – 560 с.
280. Черняк, В. З. Уроки старых мастеров: Из истории экономики строительного дела / В. З. Черняк. – 2-е изд. – Москва: Стройиздат, 1989. – 240 с.: ил.
281. Шлюмберже, Д. Эллинизированный Восток / Д. Шлюмберже; пер. с фр. Н. П. Алампиевой. – Москва: Искусство, 1985. – 206 с.: ил. – Библиогр.: с. 193–200.
282. Шопенгауэр, А. Афоризмы житейской мудрости / А Шопенгауэр; пер. с нем. Н. М. Губского. – Москва: Советский писатель, 1990. – 231 с. – Репринтное воспроизведение издания 1914 года.
283. Шуази, О. История архитектуры: в 2 т. / О. Шуази; пер., доп. и коммент. В. Д. Блаватского [и др.] под общ. ред. А. А. Сидорова. – Москва: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935. – Т. 1. – 544 с.: ил.
284. Шуази, О. История архитектуры: в 2 т. / О. Шуази; пер., доп. и коммент. В. Д. Блаватского [и др.] под общ. ред. А. А. Сидорова. – Москва: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. – Т. 2. – 694 с.: ил.
285. Шукуров, Ш. М. Образ Храма / Ш. М. Шукуров. – Москва: Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.: ил. – Библиогр. в примеч.: с. 389–461.
286. Щанкина, Л. Н. Строительные обряды мордвы Сибири и Дальнего Востока / Л. Н. Щанкина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 5 (11): в 4 ч. Ч. 2. – С. 217–221.
287. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко; пер. с ит. Е. Костюкович. – Москва: Астрель; CORPUS, 2011. – 160 с.
288. Эко, У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко; пер. с ит. Ю. Ильина; пер. с лат. А. Струковой. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 288 с.: ил. – (Художник и знаток). – Библиогр.: с. 245–282.
289. Экхарт Мейстер. Духовные проповеди и рассуждения / Мейстер Экхарт; пер. с нем. М. В. Сабашникова, ред. и авт. вступ. ст. Р. В. Светлов. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 218 с. – (Философия).
290. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. В. П. Большакова. – 3-е изд. – Москва: Академический Проект; Парадигма, 2005. – 224 с. – (Технологии культуры).
291. Эмери, У. Б. Архаический Египет / У. Б. Эмери; пер. с англ. Н. Н. Каменской и А. С. Четверухина. – Санкт-Петербург: Журнал «Нева»; Летний Сад, 2001. – 384 с.: ил. – (Александрйская библиотека).
292. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева [и др.]. – Москва: Астрель, МИФ, АСТ, 2001. – 576 с.: ил. – (ADMARGINEM).
293. Эсхил. Прикованный Прометей / Эсхил; пер. В. О. Нилендера и С. М. Соловьёва // Греческая трагедия. – Москва: Гос. изд-во худ. лит., 1950. – С. 5–48.
294. Юнг, К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг; пер. с нем. А. М. Руткевича // Юнг, К. Г. Архетип и символ. – Москва: Ренессанс, 1992. – С. 95–128. – Библиогр. в подстроч. примеч.
295. Юнг, К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг; пер. с нем. В. Бибихина // Собрание

сочинений: в 19 т. – Москва: Ренессанс, 1992. – Т. 15: Феномен духа в искусстве и науке. – С. 93–120.

296. Юнг, К. Г. Психология и религия / К. Г. Юнг; пер. с нем. А. М. Руткевича // Юнг, К. Г. Архетип и символ. – Москва: Ренессанс, 1992. – С. 129–202. – Библиогр. в примеч.

297. Якобсен, Т. Сокровища тьмы: история месопотамской религии / Т. Якобсен; пер. с англ. С. Л. Сухарева. – Москва: «Восточная литература» РАН, 1995. – 293 с. – Библиогр. в примеч.: с. 272–290.

298. Ян ван Эйк. Благовещение. Из собрания Национальной художественной галереи, Вашингтон, США: [Каталог выставки] / авт. ст. М. Б. Пиотровский, Н. Н. Никулин. – Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1997. – 32 с.: ил.

299. Ярошевский, М. Г. История психологии / М. Г. Ярошевский. – 3-е изд. – Москва: Мысль, 1985. – 575 с. – Библиогр. в примеч.: с. 556–565.

300. Aounallah, S. Les vestiges de l'antique Neapolis / S. Aounallah // Nabeul.net: [сайт]. URL: www.nabeul.net/neapolis_site/ (дата обращения: 14.11.2006).

301. Bartlett, R. Die Welt des Mittelalters. Kunst. Religion. Gesellschaft / R. Bartlett. – Stuttgart: Belser Verlag, 2001. – 336 p.: ill.

302. Bohm-Duchen, M. Chagall / M. Bohm-Duchen. – London: Phaidon, 1998. – 351 p.: ill. – (Art & ideas).

303. Bonanno, A. Malta. Phoenician, Punic and Roman / A. Bonanno, D. Cilia. – Firenze: Midsea Books Ltd, 2005. – 360 p.: ill. – Bibliogr.: p. 354.

304. Camilleri, Fr. V. J. Saint Agatha / Fr. V. J. Camilleri. – Rabat: Missionary Society of St. Paul, 2001. – 133 p.: Bibliogr.: p. 131–132.

305. Cassaigne, J. 365 châteaux de France / J. Cassaigne, A. Cassaigne. – Genève: Aubanel, 2007. – 744 p.: ill.

306. Caubet, A. Der Alte Orient / A. Caubet, P. Pouyssegur. – Paris: Kometa, 2001. – 207 p.: ill. – Bibliogr.: p. 206.

307. Chagall, Marc. Jerusalem Windows / text and notes by J. Leymarie. – New-York: George Braziller, 1962.

308. Constant, C. The Palladio guide / C. Constant. – New-York: Princeton Architectural Press, 1993. – 148 p.: ill. – Bibliogr.: p. 141.

309. Davies, M. Rogier van der Weyden / M. Davies. – London: Phaidon Press Limited, 1972. – 174 p.: ill.

310. Demouy, P. Notre-Dame of Rheims / P. Demouy. – Saint-Ouen: La goélette, 1998. – 48 p.: ill.

311. Die Kunst der Romanik. Architektur. Skulptur. Malerei / R. Toman. – Köln: Konemann, 2004. – 480 p.: ill. – Bibliogr.: p. 470–475.

312. Dixon, L. S. Portraits and politics in two triptychs by Rogier van der Weyden / L. S. Dixon // Gazette des beaux-arts. – 1987. – Mai-June. – P. 179–187.

313. Dougga (Thugga) // UNESCO. World Heritage List (Официальный список объектов всемирного наследия Юнеско): [сайт]. URL: <http://whc.unesco.org/en/list/794> (дата обращения: 7.08.2008).

314. Entz, G. Die Kunst der Gotik / G. Entz. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1981. – 255 p.: ill. – Bibliogr.: p. 245–246.

315. Erlande-Brandenburg, A. Musée national du Moyen Age. Thermes de Cluny. Guide to the collections / A. Erlande-Brandenburg, P.-Y. Le Pogam, D. Sandron. – Paris: Réunion des musées nationaux, 1993. – 192 p.: ill. – Bibliogr.: p. 192.

316. Erlande-Brandenburg, A. The Château of Ecoeu. The National Museum of the Renaissance / A. Erlande-Brandenburg. – Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux; Musées et Monuments de France, 1988. – 112 p.: ill.
317. Fasolo, A. Palaces of Venice / A. Fasolo. – Verona: Arsenale Editrice, 2004. – 199 p.: ill. – Bibliogr.: p. 197.
318. Fletcher, B. F. A history of architecture on the comparative method / B. F. Fletcher. – London: Batsford, 1905. – 738 p.: ill. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.archive.org/stream/historyofarchite00fletuoft#page/n5/mode/2up>. (дата обращения: 12.09.2011).
319. Keller, H. Marc Chagall: Life and Works / H. Keller; transl. R. Marciniak. – New-York: Barron's educational ser., 1980. – 164 p.: ill. – (Barron's Pocket art ser.). – Bibliogr.: p. 151.
320. Khanoussi, M. Dougga / M. Khanoussi. – Tunisia: Delta Impression, 2002. – 81 p.: ill.
321. Larousse. Dictionnaire de poche. – Paris: Larousse, 2009. – 1034 p.
322. Le vitrail et les peintres a Reims. Catalogue. – Paris, 1968.
323. Magi, G. Provence / G. Magi. – Firenze: Editions Bonechi, 1982. – 128 p.: ill.
324. Marc Chagall: Œuvres sur papier [Catalogue de l'Expos.]: Centre Georges Pompidou, Musée nat. d'art mod., 30 juin – 8 oct. 1984. – Paris: Centre Georges Pompidou, 1984. – 221 p.: ill. – Bibliogr.: p. 217.
325. Meyer, F. Marc Chagall / F. Meyer. – New-York, 1971.
326. Murray, P. The Art of the Renaissance / P. Murray, L. Murray. – London; New-York: Thames and Hudson, 1963, reprinted 1993. – 286 p.: ill. – (World of Art).
327. Nederlands Openluchtmuseum. Arnhem. – Arnhem: Roos en Roos, 2009. – 87 p.: ill.
328. Nickel, H. The man beside the gate / H. Nickel // Metropolitan Museum of art bulletin. – 1966. – April. – P. 240–254.
329. Panofsky, E. Early Netherlandish painting its origins and character / E. Panofsky. – Cambridge-Mass.: Harvard University Press, 1953. – 297 p.: ill.
330. Papahatzis, N. Mycenae. Epidaurus. Tiryns. Nauplion / N. Papahatzis. – Aharnes: Clio, 1978. – 151 p.: ill.
331. Rumscheid, F. Priene. A guide to the «Pompeii of Asia Minor» / F. Rumscheid, W. Koenigs. – Istanbul: Ege Yayinlari, 1998. – 239 p.: ill. – Bibliogr.: p. 226–233.
332. Šatle, A. Van Ajk / A. Šatle. – Beograd: Jugoslavija, 1981. – 142 p.: ill. – Bibliogr.: p. 141.
333. Spsychalska-Boczkowska, A. Pejzaze architektoniczne Hieronima Boscha / A. Spsychalska-Boczkowska // Architektura. – 1967. – № 10. – P. 418–419.
334. Stierlin, H. The Roman Empire. From the Etruscans to the Decline of the Roman Empire / H. Stierlin. – Köln: Taschen, 2004. – 240 p.: Bibliogr.: p. 236–237.
335. Tjan, R. The restoration and conservation of the Gouda cartoons / R. Tjan. – Gouda: Fonds Goudse Glazen, 2004. – 15 p.: ill.
336. The Palatine Chapel in Palermo / ed. by A. Vicenzi, M. Balboni, A. Marrama. – Modena: Franco Cosimo Panini, 2013. – 127 p.: ill.
337. Trump, D. H. Malta. Prehistory and temples / D. H. Trump, D. Cilia. – Siena: Midsea Books Ltd, 2008. – 320 p.: ill. – Bibliogr.: p. 314.

338. Voragine, J. de. *The Golden Legend. Readings on the Saints*: 2 vol. / J. de Voragine; translated by W. G. Ryan. – Princeton: Princeton University Press, 1995. – Vol. 2. – 400 p.
339. Wickenhagen, E. *Manuel de l'histoire des beaux-arts. Architecture. Sculpture. Peinture* / E. Wickenhagen. – Paris: Librairie Fischbacher, 1901. – 262 p.: ill.
340. Witt, M. N. *The German and Flemish masters in the National Gallery* / M. N. Witt. – London: George Bell and sons, 1904. – 185 p.: ill.
341. Zerner, H. *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism* / H. Zerner. – Paris: Flammarion, 2003. – 478 p. – Bibliogr.: p. 457–465.
342. Yacoub, M. *Les merveilles du musée du Bardo* / M. Yacoub. – Sousse: Contraste éditions, 2005. – 120 p.: ill.
343. Ησίοδος. Ἔργα καὶ ἡμέραι. [Электронный ресурс]. URL: <http://el.wikisource.org/wiki/> (дата обращения: 10.02.2011).
344. 100 Topstukken van het Rijksmuseum van oudheden. *Masterpieces of the National Museum of Antiquities, Leiden*. – Leiden: National Museum of Antiquities, 2009. – 221 p.: ill.

Оглавление

Введение	5
Глава I. Архетип как семиотическая модель	9
Архетип как базис институций культурного сознания	10
Институции культурного сознания в контексте мифопоэтического опыта человека	43
Глава II. Архетип телесности как основа рецепций архитектурного пространства	71
Человеческое тело и его оболочки: архитектура, костюм, транспорт	72
Архетип пещеры: от тела богини к телу храма	82
Антропоморфизм архитектурного пространства	104
Глава III. Архетип жилища. Дом-Дворец-Храм	129
«Дом Гесиода»: генезис жилищной архитектуры в древности.....	130
От дома к дворцу и храму: сакрализация и фортификация жилища: семиотический аспект	154
Глава IV. Архетипы как фундаментальные идеи в пространстве архитектуры	178
Архитектурное пространство трапезы и игры.....	178
Созидание и разрушение в контексте творческой деятельности мастера	201
Глава V. Архитектура-искусство-традиция	223
Образы архитектуры в изобразительном искусстве.....	224
Архитектура как пространство традиции	250
Заключение	282
Список литературы	286

Научное издание

Мухин Андрей Сергеевич

Архитектура и архетип

Монография

В оформлении обложки использован натуральный рисунок автора
(набережная в Чефалу, Сицилия);
фотографии автора: портал храма Хагар-Ким (о. Мальта),
купол собора в г. Моста (о. Мальта),
жилой дом XVII века в Хаарлеме (Нидерланды);
фрагменты авторских компьютерно-графических реконструкций:
дом «Omnia tibi Felicia» в г. Дугга (Тунис),
«Дом Гесиода»,
«Дом нимф» в г. Набэль (Тунис)

Редактор И. А. Куклинова

Техническое редактирование М. Е. Лисовской

Оригинал-макет А. С. Мухина

Обложка А. С. Мухина

Подписано в печать 02.12.2013. Формат 60×90/16.
Усл. печ. л. 19,25. Уч.-изд. л. 19,25. Тир. 500 (1-й завод 1–100). Зак.
ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств»
191186, Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел. 312 85 73

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии «Турусел».

195251, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 38.