

# Содержание

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

## VII. ЭПОХИ И СТИЛИ

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

# Предисловие

## От первого лица

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

*Андреа Палладио*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# I. Ордер

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

## КАК УКРАСИТЬ БУКВУ «П»

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

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

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



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

*Фотография: Rv*

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

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

*Рис. 1.1. Менгир Шан-Долан.*

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

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



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

Фотография: Светлана Кузенкова

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

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

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



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

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



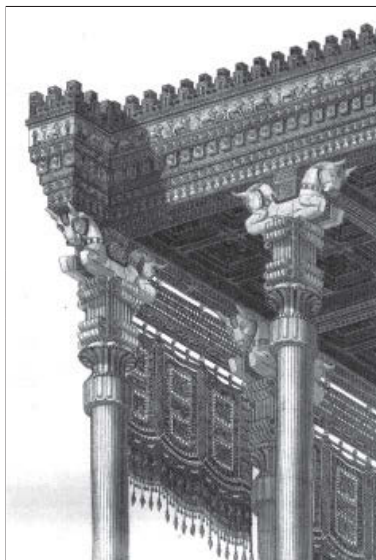
Древнеегипетские колонны в виде пучков папируса (Огюст Шуази, правда, полагал, что это нераспустившийся бутон лотоса). Так или иначе, но это растительный мир, воплощенный в камне, он же и «мир иной».

*Фотография: Мария Сахно*

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

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

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



Древнеперсидские капители: образ Золотого тельца, символа плодородия, бога в бычьем облике. Персеполь — город, возникший в VI–V веках до н.э., столица огромной империи Ахеменидов.

Рисунок: Charles Chipiez

Источник: Perrot G., Chipiez Ch. *History of Art in Persia*. London: Chapman and Hall, Ltd., 1892. P. 314–315.

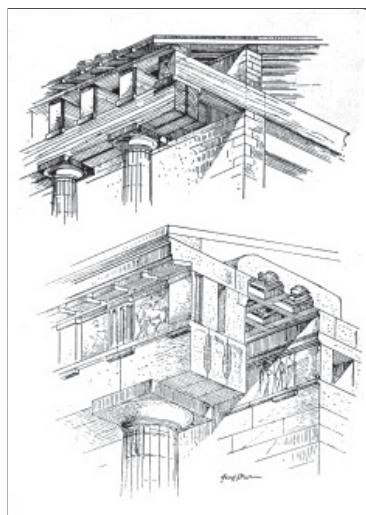
Рис. 1.4. Ападана — большой колонный зал, часть царского дворца. Персеполь. V век до н.э. Реконструкция Шарля Шипье

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

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

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

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



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

Рисунок: *Josef Durm*

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

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

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

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

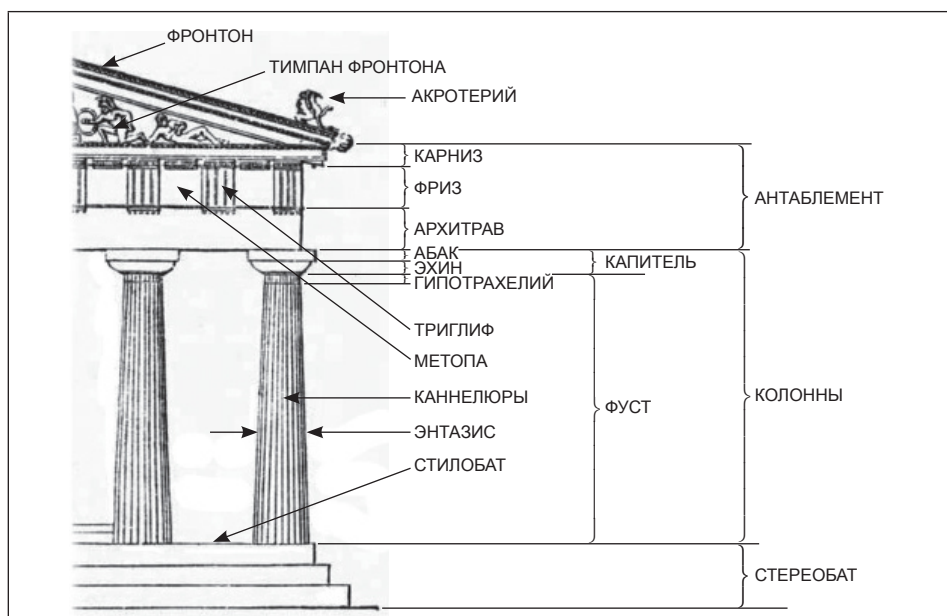


Схема: Сергей Кавтарадзе

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

Рис. 1.6. Структура дорического ордера

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

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

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



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

Фотография: Светлана Кузенкова

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

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

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

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

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

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

Леон Баттиста Альберти

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

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

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





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

*Фотография: Marie-Lan Nguyen*

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

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

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

## ОРДЕР В УМЕЛЫХ РУКАХ

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

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

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

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

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

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



Фотография: Светлана Кузенкова

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

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



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

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

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



*Фотография: Карл Булла. 1900-е гг.*

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

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



*Фотография. 1861 г.*

*Источник: [http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/monastery-i-sobory\\_06\\_isaakijskiy-sobor.htm](http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/monastery-i-sobory_06_isaakijskiy-sobor.htm) (последнее обращение 6 февраля 2015).*

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

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

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

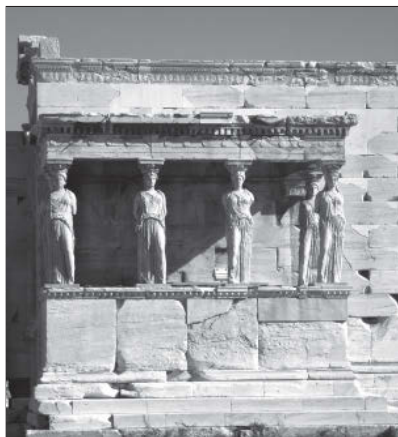
Однако сложно представить, что для того, чтобы верно ориентироваться в размерах, кто-то покроет атлантами и кариатидами все здание от цоколя до крыши. И здесь на помощь приходит ордер, идеальный посредник между человеком как физическим телом и зданием в целом. Ордер не может быть миниатюрным, по крайней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

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

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

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

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



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

Фотография: Светлана Кузенкова

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

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

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

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



Рисунок: Сергей Кавтарадзе (использован чертеж Огюста Шуази)

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

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

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



Фотография: MatthiasKabel  
© 2006\_MatthiasKabel/ Wikimedia Commons / CC-BY 2.5

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

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

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

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

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

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

*Витрувий Марк Поллион.*

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)