

ISSN 2500-0616

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ АРХИТЕКТУРЫ И СТРОИТЕЛЬНЫХ НАУК

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
(Филиал «ЦНИИП Минстроя России»)

**ВОПРОСЫ
ВСЕОБЩЕЙ
ИСТОРИИ
АРХИТЕКТУРЫ**

*QUESTIONS
OF THE HISTORY
OF WORLD ARCHITECTURE*

ВЫПУСК 9 (2 / 2017)

Издание основано в 1961 году



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2017

УДК 72.03
ББК 85.11
В 74

Б74 Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 9 / Гл. ред. и сост. А. Ю. Казарян. — М.; СПб.: Нестор-История, 2017. — 264 с.
ISSN 2500-0616

Периодическое рецензируемое научное издание «Вопросы всеобщей истории архитектуры» — одно из ведущих в области изучения истории и теории архитектуры. Статьи представляют результаты новейших исследований, они охватывают все эпохи развития архитектуры, нацелены на уточнение спорных вопросов ее истории, на изучение основ архитектурного творчества, выявление генезиса и взаимосвязей архитектурных форм и явлений, на определение взаимодействий региональных традиций. Основано Научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры и градостроительства в 1961 г. С 2016 г.издается дважды в год.

Ключевые слова: всеобщая история архитектуры, история градостроительства, архитектурное творчество, взаимодействие архитектурных традиций.

Адрес редакции: Россия, 111024, Москва, ул. Душинская, 9

Тел./факс: +7 (903) 5192368

E-mail: armenkazaryan@yahoo.com, niitag@yandex.ru

“Questions of the History of World Architecture” is a peer-reviewed Open Access academic periodical, one of the leading journals in the field of the history and theory of architecture. Its articles represent the most recent work in the field: they cover all eras in the development of world architecture and town-planning, with a focus on vexed questions of history, architectural creativity, the origins of architectural forms, as well as on the interactions between regional traditions. The periodical has been published since 1961 by the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town-Planning. It is published twice annually since 2016.

Keywords: history of world architecture, history of town-planning, architectural creativity, interaction between architectural traditions.

Address: Dushinskaia str., 9, Moscow, 119331, Russian Federation

Печатается по решению Ученого совета НИИТИАГ

На издание открыта подписка по каталогу «Роспечать». Подписной индекс 80503

ISSN 2500-0616



© Коллектив авторов, текст, фотографии, 2017
© Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ, 2017
© Издательство «Нестор-История», оформление, 2017

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

главный редактор **Армен Юрьевич Казарян**, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук (РААСН), почетный член Российской академии художеств (РАХ), иностранный член Национальной академии наук Армении, Государственный институт искусствознания (Россия); **Мария де лос Анхелес Утреро Агудо**, PhD. по истории искусства, асс. проф., Институт истории (Испания); **Александр Викторович Анисимов**, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Алла Александровна Аронова**, кандидат искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия); **Патрисия Блессинг**, PhD. по искусству и археологии, ассистент профессора, Pomona College (США); **Игорь Андреевич Бондаренко**, доктор архитектуры, профессор, аcadемик РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Паоло Витти**, PhD. по ист. архитектуры, профессор, Университет Рома Тре (Италия); **Анна Геннадиевна Вяземцева**, кандидат искусствоведения, PhD. по истории искусства, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Ван Гуйсян**, PhD. по архитектуре, профессор, Университет Цинхуа (Китай); **Жан-Пьер Кайе**, Dr. по археологии, профессор, Университет Западный Париж (Франция); **Мануэль Антонио Кастинейрас Гонсалес**, Dr., профессор, Автономный университет Барселоны; **Нина Анатольевна Коновалова**, кандидат искусствоведения, советник РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Юлия Леонидовна Косенкова**, доктор архитектуры, советник РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия); **Джон Макнилл**, действительный член Общества антикваров и Королевского исторического общества, Британская археологическая ассоциация (Великобритания); **Ежи Малиновский**, Dr. по ист. искусства, профессор, Польский институт истории мирового искусства (Польша); **Ставрос Мамалукос**, PhD. по искусству и археологии, ассистент профессора, Университет Патр (Греция); **Кристина Маранчи**, PhD. по истории искусства, профессор, Университет Тафта (США); **Лев Карлосович Масиель Санчес**, кандидат искусствоведения, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия); **Роберт Оустерхаут**, PhD. по истории искусства, профессор, Пенсильванский университет (США); **Армен Сергеевич Сардаров**, доктор архитектуры, профессор, Белорусский национальный технический университет (Беларусь); **Владимир Валентинович Седов**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, Институт археологии РАН (Россия); **Вольф Тегенхоф**, Dr. по истории архитектуры, профессор, Центральный институт истории искусства (Германия); **Лиоба Тейс**, Dr. по истории искусства, профессор, Институт истории искусства (Австрия); **Ануш Ашотовна Тер-Минасян**, кандидат архитектуры, Национальный музей-институт архитектуры (Армения); **Людмила Георгиевна Хрущкова**, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный университет (Россия); **Дмитрий Олегович Швидковский**, доктор искусствоведения, профессор, аcadемик РААСН и РАХ, Московский архитектурный институт (Государственная академия) (Россия); **Марианна Юрьевна Шевченко**, кандидат архитектуры, Московский архитектурный институт (Государственная академия) (Россия); **Шариф Мухаммадович Шукров**, доктор искусствоведения, Институт востоковедения РАН (Россия); **Алексей Серафимович Щенков**, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ (Россия).

Редакторы: искусствоведы **Елена Лаврентьева, Екатерина Смирнова** (Россия)

Редакторы аннотаций на английском языке — искусствовед **Биатрис Толиджян** (США),
архитектор **Кирилл Степанов** (Россия)

EDITORIAL BOARD:

managing editor **Armen Kazaryan**, Dr., corresponding member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences (RAASN), honorary member of the Russian Academy of Arts, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, State Institute for Art Studies (Russia); **María de los Ángeles Utrero Agudo**, Assoc. Prof. PhD, Instituto de Historia (Spain); **Alexander Anisimov**, Dr., Prof., corresponding member of RAASN, NIITIAG — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Russia); **Alla Aronova**, PhD, State Institute for Art Studies (Russia); **Patricia Blessing**, Assoc. Prof. PhD., Pomona College (USA); **Igor Bondarenko**, Dr., Prof., RAASN academician, NIITIAG — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Russia); **Paolo Vitti**, Prof. PhD. in history of architecture, The University of RomaTre (Italy); **Anna Vyazemtseva**, PhD., NIITIAG — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Russia); **Wang Guixiang**, Prof. PhD., Tsinghua University (China); **Jean-Pierre Caillet**, Prof. Dr., Université Paris Ouest (France); **Manuel Antonio Castiñeiras González**, Prof. Dr., Universitat Autònoma de Barcelona (Spain); **Nina Konovalova**, PhD., adviser of RAASN, NIITIAG — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Russia); **Julia Kosenkova**, Dr., adviser of RAASN, NIITIAG — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Russia); **John McNeill**, Fellow of the Society of Antiquaries — and Fellow of the Royal Historical Society, — British Archaeological Association (Great Britain); **Jerzy Malinowski**, Prof. Dr., Polish Institute of World Art Studies (Poland); **Stavros Mamaloukos**, Assoc. Prof., PhD. in art and archaeology, University of Patras (Greece); **Christina Maranci**, Prof. PhD in Art History, Tufts University (USA); **Lev Maciel**, PhD, Higher School of Economy (Russia); **Robert Ousterhout**, Prof. PhD in Art History, University of Pennsylvania (USA); **Armen Sardarov**, Prof. Dr. in architecture, Belarusian National Technical University (Belarus'); **Vladimir Sedov**, Dr., Prof., corresponding member of the Russian Academy of Sciences, Institute of Archaeology of RAS (Russia); **Wolf Tegenhoff**, Prof. Dr., Zentralinstituts für Kunstgeschichte (Germany); **Lioba Theis**, Prof. Dr., Institut für Kunstgeschichte (Austria); **Anoush Ter-Minasyan**, PhD in architecture, National Museum-Institute of Architecture (Armenia); **Liudmila Khrushkova**, Dr., Prof., Moscow State University (Russia); **Dmitriy Shvidkovskiy**, Dr., Prof., Russian Academy of Arts and RAASN academician, Moscow Architectural Institute (State Academy) (Russia); **Marianna Shevchenko**, PhD, Moscow Architectural Institute (State Academy) (Russia); **Sharif Shukurov**, Dr., Institute for Oriental Studies of RAS (Russia); **Aleksey Shenkov**, Dr., Prof., corresponding member of RAASN, NIITIAG — branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation (Russia).

Editors: art historians **Elena Lavrenteva, Ekaterina Smirnova** (Russia)

Editor of English abstracts: art historian **Beatrice Tolidjian** (USA),
architect **Kirill Stepanov** (Russia);

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретические вопросы изучения истории архитектуры

С. С. Ванеян. Камень откровения — I. Топика и топология сакрального, текстуального и тектонического.....	9
В. В. Карпов. Шарль Блан и Жюльен Гваде: риторика и герменевтика композиции, рисунка и цвета. Часть первая. Шарль Блан. Грамматика искусств рисунка	25

Архитектура поздней Античности и Средневековья

Л. Г. Хрущкова. Херсонес Таврический: архитектурный декор «базилики 1935».....	41
Е. С. Лаврентьев. Голгофа в храме Гроба Господня: вопросы и дискуссии	71

Архитектура Нового и Новейшего времени

С. В. Клименко. Субординация архитектурой власти во Франции второй половины XVII — первой половины XVIII в.	85
О. В. Линникова. Архитектонические особенности решеток культовых сооружений эпохи Возрождения в Андалусии.....	101
А. Гулаки-Бутира, Г. Карадедос. Церковная скульптура на Эгейских островах (XVI–XX вв.).....	119
А. В. Анисимов. Архитектура театра накануне XX в.	133
Н. А. Коновалова. Международная выставка 1910 г.: диалог Японии с миром.....	148
А. В. Иванов. Регулярный вернакуляр: свобода внутри решетки (исторический центр Гюмри XIX — середины XX в.)	159
Е. В. Конышева. Проблема «регионального планирования» на международных градостроительных конгрессах 1900–1930-х гг.	193
И. В. Белинцева. Архитектура балтийского курорта Нойкурен (совр. поселок Пионерский, Калининградская область): зигзаги исторического развития.....	209
Г. А. Птичникова. Городская ратуша в Стокгольме: градостроительные традиции и поиск «гения места»	230
В. Ш. Хаирова. К проблеме демонстрации творческого наследия: невоплощенные проекты Ч. Р. Макинтоша	242
Сведения об авторах.....	254
About the authors	257
Авторам статей	260

CONTENTS

Theoretical questions of the history of architecture

S. S. Vaneyan. The stone of the theophany – I: Topic and topology of sacrum, textuality and tectonic	9
V. V. Carпов. Charles Blanc and Julien Guadet: Rhetoric and hermeneutics of composition, drawing and color. Part one. Charles Blanc. Grammar of the arts of drawing	25

Late Antique and Medieval Architecture

L. G. Khrushkova. The Tauric Chersonese: The architectural décor of the “1935 basilica”	41
E. S. Lavrentyeva. Golgotha in the church of the Holy Sepulchre: Questions and discussions	71

Architecture of Modern History

S. V. Klimenko. The subordination of architecture of power in France: 2 nd half of the 17 th — 1 st half of the 18 th century.....	85
O. V. Linnikova. The architectonic features of latticework in the Renaissance religious buildings in Andalusia	101
A. Goulaki-Voutyra and G. Karadedos. Church sculpture in the Aegean (16 th –20 th centuries)	119
A. V. Anisimov. Architecture of theater at the turn of the 20 th century	133
N. A. Konovalova. The 1910 world fair: The dialogue of Japan with the world.....	148
A. V. Ivanov. Regular vernacular — freedom within the grid (the historic center of Gyumri in the 19 th — middle 20 th centuries)	159
E. V. Konyshева. The problem of “regional planning” at the international town planning congresses in 1900–1930s	193
I. V. Belintseva. Architecture of the Baltic resort Neukurhen (today’s Pionersky settlement in Kaliningrad Region): The zigzags of historical development	209
G. A. Ptichnikova. Stockholms stadshuset: Town-planning traditions and “genius loci”	230
V. Sh. Hairova. The problem of demonstration of creative heritage: Ch. R. Mackintosh's unrealized projects.....	242
About the authors	257
For authors and reviewers.....	260

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

C. C. Vaneyan

КАМЕНЬ ОТКРОВЕНИЯ — I. ТОПИКА И ТОПОЛОГИЯ САКРАЛЬНОГО, ТЕКСТУАЛЬНОГО И ТЕКТОНИЧЕСКОГО

Подвергшись архитектоническому воздействию, топика профанного видоизменяется тектонически. Более радикальные перемены сопровождают дискурсивно-текстуальные попытки фиксации теофанического (numinousного), неудержимого в своей и разрушительной, и восстанавливающей динамике, вершина и предел которой — евангельская керигма. На пути от опыта Иакова в Вифиле до опыта учеников перед пустым Гробом — вся череда «архитектонического нарратива», с участием камня, положенного и поставленного, скрижалей, разбитых и восстановленных, Храма, установленного и разрушенного, завета и жертвы — утвержденных и отторгнутых, земли и Неба — отвергнувших друг друга и эсхатологически обретших себя в Плоти и Крови Агнца.

Ключевые слова: архитектура, тектоника, сакральное, камень откровения, скрижали, храм, скиния.

S. S. Vaneyan

THE STONE OF THE THEOPHANY — I: TOPIC AND TOPOLOGY OF SACRUM, TEXTUALITY AND TECTONIC

Under the architectonic influence, the topic of the profane changes tectonically. More radical changes follow discursive-textual attempts to register the theophanic (numinous) which cannot be stopped in its destructive and restoring dynamics culminating in the Kerygma. From Jacob's experience in Vefil to the pupils' experience before the Empty Tomb there is a whole way of 'architectonic narrative' involving stones, laid and erected, Stone Tablets, broken and restored, testament and sacrifice, approved and rejected, earth and Heaven that rejected each other but eschatologically found themselves in the Flesh and Blood of the Lamb.

Keywords: architecture, tectonics, sacral, the stone of the theophany, Stone Tablets, temple, Tabernacle.

Любая попытка тематизации сакральной топики упирается в необходимость рефлексии не только на архитектуру: более первичен и потому необходим, т.е. неизбежен, неотступен и уместен вопрос и разговор даже не столько об устройстве и строении, например, пространства, сколько о строении как таковом: всякая архитекторика обнажает, стоит чуть ее коснуться аналитическим, т.е. редуцирующим взором, свои — очевидно — элементарные состояния, которые — первоначальны. И это начало — исток, точка то ли схода, то ли исхода, когда уже попытка мыслить — опыт конструирования, за которым — всегда проект, набросок и, значит, возможность уточнения и перемен — перемещения, смещения, если не смущения.

Что заставляет и как заставляет встечу с нуминозным (мы выбираем самый нейтральный термин)¹ переживать как событие, требующее своей фиксации-остановки в формах принципиально разнящихся с содержанием самого этого опыта? Зачем сакральному — материальное, зачем, казалось бы,

¹ Напомним сразу, что сам автор термина «нуминозный» был не чужд архитектурных импликаций, видя, например, в готике (вслед за Вильгельмом Воррингером!), а равно, между прочим, в китайской архитектуре одно из «выразительных средств» нуминозного в модусе «величавого» (Erhabenes, не sublime!). Более того: Otto, следя тому же Воррингеру, говорит, что «волшебство экспрессии» в готике превосходит собственно «возвышенное» (Otto 2014: 87–88).

атемпоральному — templum, т.е. место и привязка к земле? Эти почти наивные вопросы — своего рода приглашение заглянуть на некоторую глубину, соответствующую некоторой высоте... Что испытывает возвышение, когда совершается погружение? Как и почему одно — соответствует другому — и Иному?

Попробуем — вынужденно поверхность и касательно — даже не ответить, а для начала — заговорить на эти темы, обратившись к полезному и обязательному опыту не тектонического, а текстуального фиксирования очень определенного опыта. Посмотрим, как слова и предложения именно определяют, буквально терминируют, ибо обозначают (и потому, вероятно, мертвят) нечто очень и очень живое. Посмотрим, говоря очень предварительно, какие тектонические состояния претерпеваются внутри совершающихся процессов текстуальных.

Выражаясь по-другому, зачем Тому, Кто превыше не только земли, но и всех небес, нечто, казалось бы, почти безысходно земное — само вещество земли? Притом что еще и от своего истока отделившееся — а именно камень? Забегая вперед, заметим, что именно Откровение об Исходе и как раз из земли плена в землю обетования и свободы, рассказ о продвижение по поверхности этой самой земли освобождает самый богатый корпус смыслов. Демонстрируя тем самым самое принципиальное: несводимость истины ни к каким фиксациям и одновременно — участь земли и камня как того, что в претерпевании силы и власти готово или упраздниться, или преобразиться. Но земное — это и телесное, глубины земли — утробны, отделение каменной массы — любой размерности — образ рождения².

² Современная философия пространства, напомним, различает по крайней мере восемь (!) аспектов «земли», которым соответствуют те или

Упомянутый опыт фиксации — весьма древний опыт — и крайне универсальный. Это всегда, всюду и всеми цитируемые два места Писания — Быт. 28: 18, 22 и Быт. 35:7. «Этот камень, который я поставил памятником, будет Домом Божием...»³

В Септуагинте — это ὁ λίθος и, соответственно, ἡ στήλη. В Вульгате — titulus, у Лютера — совсем наглядно: der Stein и das Steinmal. Итальянский перевод — это как раз monumentum. В основе и оригинале — др.-евр. matseva — «состояние, положение»⁴.

Здесь существенно именно появление камня — уже данного и обретенного на месте — именно памятником, т.е. в память, в качестве средства напоминания, т.е. вместо актуального наличия — даже присутствия. Это появление — изменение и его положения, и положения дел вообще — перемена

иные ее образы: 1. Топологическая система плоскостей и поверхностей — горизонталь «основы жизни». 2. Титул для всего, что есть «основание» или «почва». 3. Агрокультурный слой вещества — «пространство жизни». 4. Геологическое образование с соответствующими «слоями», «областями» и «зонами». 5. Планетарно-космическое «тело». 6. Экономически-экологический источник ресурсов и условие социокультурных отношений. 7. Эстетический природный «ландшафт». 8. Метафизическое «место» жизни и ее в том числе катастрофический предел (болезнь и смерть). (См.: (*Lexikon der Raumphilosophie* 2012: 99–100)). Стоит обратить внимание, что эпоха начиная с романтизма — время нарастающей феминизации архетипической и архаической «Гайи» (*Ibid.*).

³ Следует сразу оговориться, что Быт. 35:9–15 является, по всей видимости, позднейшей богословской корректурой. Разница — совершенно принципиальна: в позднем тексте Бог уже не живет в Вефиле (это не «дом Божий» как в Быт. 28:17), а только является и затем восходит обратно на небо (Быт. 35:13). (См.: (Ценгер 2008: 105)).

⁴ См. краткий свод традиционных толкований данного места: (Классические библейские комментарии 2010: 392 и далее).

обстоятельств. И уже поэтому — это уже знак: и отмечающий явленное откровение Лествицы (со взаимным движением вверх и вниз Бога и ангелов)⁵, и обозначающий осуществление намерения (отдельное измерение памяти в ее, так сказать, эсхатологически-протенциальном измерении — в аспекте ожидания и встречи-осуществления, что особо существенно в аспекте Богоприсутствия).

Этот лютеровский (а потому терминологически отрефлексированный) Steinmal (*titulus, stela*) — напоминание о будущем Доме Божием, о месте молитвы и Жертвы. В Быт. 35:7 (и Быт. 35:14) этот камень уже прямо именуется жертвеником (*altare, опять-таки возвышенным местом*)⁶.

Итак, место, видение («нерукотворенность» чистой, незамутненной, первичной оптики), воспоминание (актуализация того, что было явлено), постановка-представление и назначение — в том числе и быть значащим и значимым. Причем — напоминание не только о том, что было, но и о том, что должно быть —

⁵ Следует иметь в виду, что речь идет буквально о рампе-пандусе — важном элементе зиккурата, на образ и семантику которого, несомненно, ориентировался автор данного эпизода (Брюггеман 2013: 254).

⁶ Ср. мнение Рамбана, который различает применительно к Быт. 28:18 памятник и жертвеник, настаивая, что праотец установил именно памятник, предназначенный для возлияний, тогда как жертвеник, соответственно, — для жертвоприношений. Более того — памятник может быть использован для идолопоклонства (как у хананеев). Существенно также и различие памятника как одного единого камня и жертвеника — как сложенного из нескольких (Классические библейские комментарии 2010: 395). Тот же мотив — и в рассуждении Раши о том, что Иаков использовал много камней не для изголовья, а для своего рода ограды-насыпи, которую Яхве превратил в единое целое, дабы камни не спорили друг с другом (райско-иудейское предвосхищение-предчувствие Церкви-эклекции?). (Там же: 392–393).

намерение воздвигнуть и устроить Дом Божий и утвердить храмовое почитание Бога⁷.

Т.е. следует различать то, что поставлено (в смысле использовано, например, в качестве изголовья), от того, что поставлено в воспоминание (и, кстати, в напоминание — о намерении)⁸. Хотя принципиально, что предмет — один и тот же, но став памятником, он — знак памяти, памятный знак именно по отношению и к себе, и к месту, и к событию, и к его участникам. Это может быть и видение, и сон, и смерть, и просто завершение труда. Именно акт посвящения и переводит одну реальность в другую, трансцендирует ситуацию или событие.

Дополнительное подспорье для уразумения и усвоения всей полноты смысла — изложение-интерпретация того же

⁷ И в этом случае памятник обретает еще одно дополнительное измерение, о котором нам придется говорить в самом конце наших заметок. Это измерение, это момент реликварный, отчасти даже реликтовый. См. также у Шукрова: «...храмовый камень — реликт, он свят, и, соответственно, возведенный над таким камнем храм является реликварием *par exellere* (Шукров 2002: 96). Обратим внимание, что этот реликтовый смысл возникает в сознании — в герменевтическом, комментирующем и расширительно истолковывающем. Так за «реликварием» начинает пропступать уже и «крипта», со всеми своими иррациональными измерениями «следа». Авторство концепта «крипты» принадлежит Николасу Абрахаму и Марии Торок (*Abraham, Torok 1979; Derrida 1979*). Ср.: «Так что крипта — вовсе не природное место, а запечатленная история некоего искусственного образования, некоей архитектуры (курсив здесь и далее. — *Деррида*), артефакт места, схваченного в другом, однако же от него строго отъединенного, изолированного от всеобщего пространства посредством чуланов, перегородок, анклавов. Чтобы от него увести вещь» (*Derrida 1979: 9*).

⁸ Кроме того, упоминание священного столпа — или сознательный намек, или невольное эхо более ранней ритуальной (и неизраильской) традиции (Брюггеман 2013: 258).

места и того же эпизода со стороны другого литератора (а авторы) Пятикнижия были таковыми несомненно! — Томаса Манна в «Иосифе и его братьях».

Во-первых, важный нюанс — наличие на горе (все той же Мориа!) уже некоего «особого камня, угольно-черного, конического, явно упавшего с неба, так что в нем дремали звездные силы». Во-вторых, однако же, существенно то, что «из головьем Иаков избрал одну из каменных глыб круга». В-третьих, конечно же, уже после свершившегося откровения небесной Лествицы «он еще раз поднялся на место, где видел сон, поставил камень, на котором спал, памятником, стоямъя, и щедро полил его маслом», сопроводив, в-четвертых, это действие словами, что если, мол, «вдобавок сбудутся и те слова, какими Он, превосходя всякую меру, укрепил мою душу, то пусть этот камень превратится в святынище, где Ему будут непрестанно приносить пищу». Это «обет, обещание за обещание»⁹. И этот знак намерения и есть мера реальности того, что потенциально, протенциально и провиденциально, одним словом — интенциально.

Вот она — вся феноменология монумента, феноменально воспроизведенная несколькими фразами: 1. Наличие как раз нерукотворного, но уже памятника: стихийного, космического и естественно-небесного. 2. Избрание для пользы дела и повседневной нужды столь же естественного, но земного и необработанного камня-материала, отличного от первого (первичного?). 3. На основании пережитого и прочувствованного опыта теофании Всевышнего превращение просто камня в памятник посредством его поставления и помазания (освящения как посвящения). 4. Ответное обето-

⁹ Часть «Вознесение главы» раздела второго «Иаков и Исав» книги первой «Былое Иакова» (пер. С. Апта).

вание о превращении памятника в храм в случае исполнения обещанного и реализации надежды. Память-памятка о том, что верность — всегда в настоящем, в наличном и актуальном.

Другими словами, воспоминание о свершившемся в прошлом откровении вечности (истинного настоящего), касающегося исполнения будущего. И свершается (исполняется) это воспоминание с участием естественной (природной) вещи, превращенной в условие и знак реализации сверхъестественного посредством ее (вещи) воздвижения-поставления и посвящения-помазания (фактически перемены его положения: вертикальное стояние — как признак человеческого состояния и уже относительного отделения от земли, а быть может, указания на небо как точку (не)возврата). И главное, все подобное не просто сопровождается чувством, но им-то как раз-то и осуществляется (чувство как условие, почти субстанция желания и воления). Притом, что возведение памятника — это часть «вознесения главы» (это название соответствующей части книги Манна).

Как видим, начало — буквально многообещающее, исток прямых обетований и не всегда прямых исполнений. Чтобы понять, чем чревато такое начало, обратимся сразу к финалу всей этой священной «постановки».

И, продолжив с конца, мы неожиданного сталкиваемся с упоминанием некоего «белого камня» в самом начале Апокалипсиса Иоанна¹⁰. Это воистину финал, заключительный акт всей драмы, если

¹⁰ Начало разговора об истории не только с конца, но и о ее конце — существенная черта «апокалипсиса» как жанра, к которому, получается, отчасти принадлежат и наши заметки, имеющие не столько предупреждающий, сколько укрепляющий характер (Локорны, Геккель 2012: 587 и далее, особенно — 588: «не за нынешними бедствиями — последнее слово»).

не трагедии Откровения¹¹ со всей чередой утверждения и ниспровержения мест и способов приближения и перевивания Присутствия-парусии, которого можно почти что и коснуться, и ужаснуться, и, убоявшись, уклониться. В конце же — все полностью ново и очищено. Новое и белое — но при этом все тот же камень, все те же алтарь и жертвенник.

И вовсе не те же: «Имеющий ухо (слышать) да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать сокровенную манну, и дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2:17).

Упоминание манны — возвращение к истоку и исходу, к источнику того же Откровения в лице Исхода, и к началу, и к концу, к восхождению — как завершению, к Альфе и к Омеге, т.е. к Тому, Кто есть — все и во всем.

Проследим предельно кратко эту практически беспредельную каменную летопись (или, вернее, просто «литопись», почти что литографию, которая есть отпечаток на бумаге рисунка, но не надписи, на камне нанесенной, но не вырезанной, только коснувшейся поверхности, но не исказившей ее)¹².

И сразу заметим, что все происходит именно на горе Синай и вся история синайского откровения Моисею, как она излагается в Исходе, сопровождается и почти буквально оформляется посредством каменных артефактов, которым

¹¹ Ср. «Такова вечная драма ветхозаветной веры» (Брюггеман 2009: 77).

¹² Понятно, что это образ и всякой эпиграфии, в случае с литографией обретающий свой самый эфемерный — остаточный вид, близкий равно и к Следу, и к Письму. Напомним у Беньямина в «Произведении искусства в эпоху технической воспроизведимости» о роли литографии в упразднении аутентичности художественного творения. Она — предшественница фотографии и кинематографа (Беньямин 2000: 124).

и предшествует нечто совсем альтернативное всякой артефактности, и их же под конец вытесняет¹³.

Вот первое появление в данном контексте камня, который — не главное:

«...не делайте предо Мною богов сребряных, или богов золотых, не делайте себе: сделай Мне жертвенник из земли и приноси на нем всесожжения твои и мирные жертвы твои, овец твоих и волов твоих; на всяком месте, где Я положу память имени Моего, Я приду к тебе и благословлю тебя; если же будешь делать Мне жертвенник из камней, то не сооружай его из тесаных, ибо, как скоро наложишь на них тесло твое, то осквернишь их; и не всходи по ступеням к жертвеннику Моему, дабы не открылась при нем нагота твоя» (Исх. 20:23–26).

Итак, с самого начала — прежде всякого положительного установления — запрет на литые изображения как предмет и средство почитания. Во-вторых, лучший вариант — даже не камень, а земля, т.е. просто выделенное через возвышение место (подобие холма или даже горы — в миниатюре!), камень — только естественный, опять же не обработанный. Всякий инструмент

¹³ Напомним не совсем простую текстологию именно этой книги Пятикнижия: Исх. 19–24 — это т.н. «синайская перикопа», скорее всего древнейший пласт в системе текстовых и, главное, интерпретационных наслоений. С Исх. 25–40 (прямые распоряжения Яхве, как возводить место Присутствия и исполнение повеления) начинается текст, относящийся к более позднему времени и к т.н. священнической традиции (см.: (Брюггеман 2009: 72 и далее)). Впрочем, диахрония священнической и девтерономической традиций или текстовых корпусов может описываться и совсем иначе. Важно, что семантически это традиции теократическая (священническая) и эсхатологическая (девтерономическая) и, соответственно, два понимания «завета»: как вечного союза благодати и как временного договора о взаимной верности. (См.: (Ценгер 2008: 162–164).

и техника — осквернение, т. к. насилие и искусственность. Заодно мы встречаем здесь и запрет сугубо, так сказать, архитектонический: ступени — тоже риск святотатства, осквернения, но не себя, а того же места (обнажение тела из-за движения, когда подымается подол одежд — покров как прикрывание, о чём чуть ниже). Очень существенная смысловая диспозиция, обозначающая статус этого жертвенника — его появление не на горе, которая сама есть самое важнейшее место Откровения, а под горой и пред ней («И написал Моисей все слова Господни и, встав рано поутру, поставил под горою жертвенник и двенадцать камней, по числу двенадцати колен Израилевых...» (Исх. 24:4)).

Существенно появление камней числом двенадцать — их судьба в последующих текстах крайне примечательна, продолжительна, разнообразна и, забегая несколько вперед, разноразмерна. Но этот жертвенник — только преддверие, он не существенен даже в качестве знака, ибо «сказал Господь Моисею: взойди ко Мне на гору и будь там; и дам тебе скрижали каменные, и закон, и заповеди, которые Я написал для научения их» (Исх. 24:12). Текст, написанный рукой Моисея на жертвеннике, — отмечается или продолжается в измененном виде в каменных скрижалях, которые — единственные — законные — формы каменной святыни. Это совершенная форма монументального, где, как мы увидим, даже надпись имеет иной характер и смысл, чем все последующие письмена, соединенные с каменной поверхностью. Эти — первые скрижали — вышли из-под десницы самого Яхве, они нерукотворны и потому в своей уникальности и единственности, ибо вышли от Единого, они неповторимы, не воспроизводимы. Это нечто, что не может быть сымитировано. Это истинное тво-

рение со всеми признаками творения исходного:

«И взошел Моисей на гору, и покрыло облако гору, и слава Господня осенила гору Синай; и покрывало ее облако шесть дней, а в седьмой день Господь воззвал к Моисею из среды облака. Вид же славы Господней на вершине горы был перед глазами сынов Израилевых, как огонь погидающий. Моисей вступил в средину облака и взошел на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей» (Исх. 24:15–18).

И одиночество Моисея, и шесть дней пребывания на горе, и седьмой день, и огненное облако Славы Господней, и еще сорок дней в подобии сорокам годам исхода.

Все свидетельствует, что перед нами вся полнота теофании, находящей себе материальный опять же исход в каменных плитах, утрата которых поэтому — невосполнима никакими человеческими средствами. И потому требует, как мы это увидим ниже, от всего рода человеческого, а не только от народа Израилева, восполнения уже беспредельно иным — но тоже исключительно Божественным — способом. Мы имеем в виду, конечно, Воплощение Единородного Сына и Слова Отца, которое предполагало, скажем сразу, и сорокадневную пустыню, и восхождение на гору — и не на одну — как продолжения когда-то начатого Моисеем.

...Хотя, видимо, существо дела — «середина облака», нечто неосязаемое и потому подлинное в своей неприкосновенности, в своем покое, в который вошел Моисей, к которому призваны многие и который (покой) пока воспроизводится в святилище: «И устроят они Мне святилище, и буду обитать посреди их. Все, как Я показываю тебе, и образец скинии и образец всех сосудов ее; так

и сделайте» (Исх. 25:8). Моисей пребывает некоторое время посреди облака, а Яхве — навечно — посреди Своего народа. Иначе говоря, смысл святилища — не столько место поклонения (для этого достаточно жертвенника), сколько место соприкосновения, общения и единства. Способ и форма же обеспечения подобного условия, т.е. святилища, — послушное и верное исполнение того, что не просто сказал Яхве, но и показал, явив образец, который, однако, в Его речах, словах в Его повелениях. Они порождают образы, которым следует следовать...

И цель — хранение верности, а потому — и сохранение осязаемого залога заключаемого завета — скрижалей, которые помещаются в особом даже не столько месте, сколько сосуде, вместе-стилище, в ковчеге, внутри которого заключено место и всякое пространство, ибо там — само откровение: «И положи в ковчег откровение, которое Я дам тебе» (Исх. 25:16). И далее: «Смотри, сделай их по тому образцу, какой показан тебе на горе» (Исх. 25:40). Иными словами — и это крайне для нас важно — есть место откровения — сама гора, есть знак откровения — сами скрижали, и есть место сохранения этого знака — это ковчег. Что же тогда само святилище?

Ответ заключен отчасти в том обстоятельстве, что оно — дело всего народа Израилева, знак или признак и его послушания, и его верности, и его соучастия в деле Самого Яхве. Это образ жертвы и эта сама жертва — со всеми подробностями и деталями того, что требуется для совершения этого святилища, т.е. ее устроения именно как Скинии, которая есть покров, сень, не просто место, а именно — среда взаимных или хотя бы ответных усилий Бога и человека в лице Израиля.

И вновь важные уточнения, значимые в своей безусловной конкретности: скиния представляет собой систему покрывал и завес, и если она сделана тоже по образцу, показанному на горе (Исх. 26:30), то что же есть прообраз этих покровов как не само облако, как не то препятствие-прикровение, что не позволяло видеть Самого Яхве?

Столь же многозначительно и многозначно то обстоятельство, что жертвенник, помещаемый внутри скинии, — из дерева (Исх. 27:1). Он не может никоим образом уподобляться даже на уровне материала скрижалим (как ткани — облаку, густоте, плотности подлинного Присутствия, что даже вовсе не есть материал, ибо из него ничего не сделано — это сама первичная реальность Бога). Более того — он из досок и он полый внутри (Исх. 27:8), он сам по себе — пуст и пустотел, он — нечто временное и просто ничто без того, что он призван вмещать, он только телесен и потому — мертв... А вмещать — только напоминание о том, что есть главное и что есть иное, неподобное как неуподобляемое, как Тайна, предлагаемая в своем неискаженном виде, т.е. как нечто недостижимое, недоступное (вспомним запрет на ступени — только прямое восхождение тем естественным способом, который — и это самое главное — уже дан). Недостижимость по той причине, что нет надобности достигать, настигать то, что никак не уклоняется от того, чтобы быть данностью и даром, дарованной задаром милостью и верностью Самого Яхве: «....и буду обитать среди сынов Израильевых, и буду им Богом, и узнают, что Я Господь, Бог их, Который вывел их из земли Египетской, чтобы Мне обитать среди них. Я Господь, Бог их» (Исх. 29: 45, 46). Присутствие должно быть узнаваемо, его должны сопровождать несомненные признаки — но только признаки,

которые есть всего лишь признание своего несовершенства и обетования большего и лучшего... Это обитель, это место жизни, бытия и истины...

Так что тот же ковчег и вся скиния — способ представления того, что уже было предоставлено на горе и напрямую, из рук в руки и, главное, лицом к лицу. Эти доски и эти ткани — облачения, одеяния, приспособление к возможностям тех, кому предоставляется Откровение. Это как одежды священников во главе с Аароном (Исх. 28), которые облачиваются и освящаются уже на следующем уровне и витке подобия и уподобления — той же скинии, которая сама — облачение ковчега, а он — скрижалей, несущих в свою очередь тоже не более (хотя и не менее!), чем только следы воли Яхве, когда ступени Скинии — степени приближения к близости Божией (но не сама, кажется, близость). И наверное, само интимно-имманентное — облачение священников — с помощью Слова — в особые одежды, чтобы они не оставались наги или, вернее сказать, чтобы были прикрыты перед лицом Бога.

И тогда окропление их кровью жертвенных животных (об этом ниже) есть знак того, что они и тела их — тоже жертвенники, хотя и иного, быть может, пока еще не явного, ибо не явленного образа (для этого требуется иная гора — и не Фавор, а Голгофа, за которой — Сион, а не Синай и не Хорив). И как напоминание и предвосхищение этого грядущего Откровения — постоянное смещение всякого места вмещения, как бы невозможность окончательного вмещения Невместимого: так появляется жертвенник воскурения (Исх. 30:1) — уже «пред завесою, которая пред ковчегом откровения, против крышки, которая на ковчеге откровения, где Я буду открываться тебе» (Исх.

30:6). Крышка, кстати, украшена херувимами, которые — стражи.

И вот — смысловая кульминация все прежде бывшего: «И когда Бог перестал говорить с Моисеем на горе Синае, дал ему две скрижали откровения, скрижали каменные, на которых написано было перстом Божиим» (Исх. 31:18). Скрижали — по окончании прямой речи Яхве, это как завершение непосредственно го, т.е. звучащего Откровения и начало чего-то иного, что связано с молчанием Бога и временным умолчанием о грядущем окончательном Откровении и о Грядущем, его Оканчивающем, Свершающемся, ибо исполняющем — вместо тех несовершенных, кто оказался не вполне на то способным.

Бог прикоснулся Своим перстом и оставил след на камне, дабы явить — на самом деле довольно скоро — иные скрижали, о которых прикровенно говорится чуть дальше и в связи с избранными творцами-ремесленниками (Велесилем и Аголиавом) и их уже сердцами. Но о них позже, ибо прежде — совсем иное...

Ибо дарование нерукотворных скрижалей, на которых — прямые знаки Божьего присутствия, — это, увы, не только кульминация, но и совсем несвоевременная капитуляция: дальше появляется — совсем непосредственно — то, от чего повелевалось уклоняться в самых первых словах. Это — золотой телец (Исх. 32), отлитый, между прочим, из все тех же украшений-принесений (потому-то их надо будет потом снять, растереть в порошок, растворить в воде и выпить). Он появляется как прямая и явная альтернатива скрижалим и как откровенный знак неверности Откровению, вернее — порождение этой неверности, порождающей одновременно в Боге свое подобие, свое отражение — гнев. Впрочем, здесь бесконеч-

но важно представлять всю специфически антихронологическую картину, т.е. полярную, взаимоотталкивающую симметричность, буквально отталкивающее соответствие, скверную непоследовательность совпавших во времени событий. Отпадение, сотворение кумира и поклонение ему со стороны всего народа, оставленного, как казалось, Богом, шло параллельно Откровению на горе, обращенному в сторону лишь одного Моисея, припавшего к Яхве и пребывшего в Присутствии¹⁴.

Как же вернуть народ, как отклонить гнев, избежать заслуженного — до всякого служения — воздаяния? Только через напоминание о бывшем прежде:

«...вспомни Авраама, Исаака и Израиля, рабов Твоих, которым клялся Ты Собою, говоря: умножая умножу семя ваше, как звезды небесные, и всю землю сию, о которой Я сказал, дам семенившему, и будут владеть вечно. И отменил Господь зло, о котором сказал, что наведет его на народ Свой» (Исх. 32: 13, 14).

Напоминание о клятве — т.е. о запечатленной и неотменяемой верности Бога — Своему Слову, пока еще не Воплощенному, не Обретшему Своей Плоти и не Пролившему Своей Крови в озnamенование вечного Завета...

Итак, предварительно заметим, что осуществление всего сказанного на горе оказывается возможным через кризис: через угрозу Суда, близость приговора и неизбежность его осуществления.

Но только, казалось, миновал кризис — как новый поворот событий, иное обстоятельство: где отменен гнев Божий,

там является гнев человеческий. Моисей разрушает скрижали, выпускает их из рук и разбивает. И все, что совершился потом, пусть и как исполнение сказанного выше (буквально «выше» — т.е. на горе!), будет совершено под знаком исправления, уже не прямого обращения, а уклонения от отвращения, обращения как покаяния. Можно сказать, что будущая скиния и все, что в ней вмещаемо, окрашено в новые оттенки или облечено в иные одежды, обличающие, но и покрывающие неверие, исправляющее как укрывающее от гнева. Покровы как защита, знак несовпадения и утраты доверия, если не верности...

Уже не постановление, а восстановление, новые скрижали — это откровенная реставрация и, заметим сразу — уже перед лицом того факта, что даже здесь перед нами тексты пророческие (Моисей — пророк!), — откровение того обстоятельства, что позднее придется много заниматься восстановлением...

Итак, первые скрижали (Исх. 32:16) — дело Божие, Его творение, как и письмена, начертанные на скрижалях, — Его Письмена, Его Писание, печать Его Слова, Его прямой речи к Моисею, напоминание об этой речи, и разбиение их — прерывание прямой связи, знак и печать разрыва, казалось бы, Бога и Его народа:

«Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою; и взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне, и стер в прах, и рассыпал по воде, и дал ее пить сыном Израилевым» (Исх. 32: 19, 20).

Таким образом, первые скрижали — нерукотворные и утраченные, восстановленные и вторые — Моисея. Первые — само Откровение, вторые — сам Завет и средство его соблюдения

¹⁴ Не следует, конечно же, упускать из виду, что Исх. 32–34 — вставной материал, близкий к синайской перикопе и отражающий, быть может, известную полемику со священнической (ааронитской) традицией (Брюггеман 2009: 76–77).

со стороны народа — через память о верности (но не сама верность и даже не сама жизнь и не само прощение — ибо есть книга жизни, в которую и вписываются имена, и в ней — в этом, так сказать, наиглавнейшем документе имена изглаживаются, не просто вычеркиваются (Исх. 32: 32, 33).

Возвращение утраты, восстановление прямой связи, реконструкция всех слоев этого трагического «палимпсеста» скорбей и обид, гнева и прощения осуществляется текстологически и теологически. Первый способ — герменевтический и человеческий (Пятикнижие, вернее — Шестикнижие¹⁵ в этом смысле — почти гениальный памятник того трагического опыта, что был пережит и истолкован Израилем в вавилонском плуну). Второй — экзистенциальный и Божий, позволим себе это замечание, реализован был в Новом Завете и во Христе, Который Сам — нерукотворный Престол в Своем Теле, которое есть все верные, истинный народ Божий, Его достояние¹⁶.

Первые скрижали, можно сказать, — идеальный, изначальный и потому подлинный *monumentum*, вторые — исконный *documentum*. Именно напоминание со стороны Моисея, адресованное Яхве, останавливает гнев и запечатлевает положительное положение дел и отношения, тогда как вторые скрижали — это напоминание народу о том, что было утрачено, о том, чего еще нет. Это доку-

ментализация как не только воспоминание и припоминание, а именно обетование — напоминание о том, что должно быть и что непременно будет, в том числе и обязательность соучастия в делаах Божиих, в Его и первичном творении, и в последующих восстановительных усилиях, вплоть до окончательного и всеобщего воскресения, которое невозможно будет без Воскресения Единственного и Единородного, а значит — и не без Его Жертвы, Его умирания, что свершается, между прочим, — «вне врат», хотя и окроплением Кровию Иисуса (Евр. 13:12). Поэтому вторые скрижали Моисея — первый шаг в восстановлении всего первичного (тем более что для Моисея — это и исправление его собственного разрушительного деяния, в котором он принял на себя, перенял и воспроизвел — подобно гневу Яхве — катастрофический поступок народа).

Образ, след и отсвет первых скрижалей — лицо Моисея, где свет — как покрывало и опять же напоминание о том, что он созерцал Бога лицом к лицу (Исх. 34:29). Это знак непосредственной связи, пусть и прикровенной, под покровом, то есть в Тайне (Исх. 34:33). Можно вспомнить все разнообразные виды и способы, и образы явления Яхве — они все подобны среде как средству (то же облако). И образ этой среды, знамение этого опосредования, конечно же, вся система покровов-завес Скинии (и затем — Храма), равно как и одежд. Это образ святыни как отделенности (Брюггеман 2009: 79), святость как качество, как признак принадлежности Другому — и потому уже завеса. Здесь же — и одежды Фавора как предзнаменование Воскресения с разверстой завесой Храма (с ней это произошло в момент смерти Иисуса). Но прежде этих великих знамений и предзнаменований Нового и вечного завета — совсем

¹⁵ Книга Иисуса Навина — внутри этого единого текста — уже просто семантически, хотя можно говорить даже о «Девятинкижии», из которой нынешняя Тора была выделена при Ездре, т.е. ок. 400 г. д. н.э. (см.: Ценгер 2008: 139 — т.н. «мюнстерская модель Пятикнижия»).

¹⁶ Ср. 1 Кор. 6: 15, 19 («тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа»). Ср.: «...Христос, из Которого все тело, составляемое и соединяемое посредством всяких взаимно скрепляющих связей...» (Еф. 4:15–16).

откровенный образ Моисеева служения и Моисеевой, т.е. истинно пророческой, — участи, несомненное и пугающее подобие и почти карикатурное надругательство — сцена искушения Иисуса в пустыне на горе:

«Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если, пав, поклонишься мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана, ибо написано: Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи. Тогда оставляет Его диавол, и се, Ангелы приступили и служили Ему» (Мф. 4:8–11, ср.: Лк. 4:5–8).

И как при нисхождении с горы Моисея будут разбиты нерукотворные скрижали, точно так же и при снисхождении Иисуса — этого истинного и воплощенного Слова единородного Сына — будет не только разбито Его сердце, но и разрушена Его плоть, дабы быть восстановленной и более того — воскресшей. Характерно, что Лука помещает эпизод искушения на горе — перед искущением на кровле Храма — вопреки, или, вернее сказать, вслед Мф., а главное — в подражании и продолжении Моисея. И как вслед за горой наступает время скинии, так и сцене на кровле храма перед лицом сатаны продолжением оказывается сцена перед лицом Пилата¹⁷.

И бесконечно важен поэтому следующий образ в порядке Исхода — Скиния собрания вне стана, предназначенная для тех, кто ищет Господа (не образ ли это синагоги в первую очередь, а в контексте богословия Послания к евреям — истинной жертвы по чину «коzла

¹⁷ Хотя, конечно же, опосредующее звено — собственно начало т.н. Малого Апокалипсиса (Мф. 24:1–44 и Мф. 25:31–46), где вновь фигурирует Иерусалимский храм, а также еще одна гора — Елеонская (Мф. 24:1–3).

отпущения» и, соответственно, Мельхи-седека?¹⁸).

«Моисей же взял и поставил себе шатер вне стана, вдали от стана, и назвал его скиникою собрания; и каждый, ищащий Господа, приходил в скинию собрания, находившуюся вне стана» (Исх. 33:7).

И, кстати говоря, народу «жестоковому» повелевается снять с себя все украшения, обнажиться от всяких дополнительных покровов и защит:

«Ибо Господь сказал Моисею: скажи сынам Израилевым: вы народ жестоковыйный; если Я пойду среди вас, то в одну минуту истреблю вас; итак снимите с себя украшения свои; Я посмотрю, что Мне делать с вами» (Исх. 33:5).

И вновь напоминание не делать богов литых (Исх. 34:17).

А что же камни, мы как бы потеряли их след, ведя разговор все больше о тканях и покрывающих? Они как раз и участвуют в делах покровов — они украшения одежд и могут быть вставлены только в них, они вторичны по отношению к одеждам, облегающим и облекающим, а отчасти и обличающим, хотя сами — тоже покровы — в своем именно обработанном состоянии...

Во-первых, это два камня (урим и туммим) на эфоде со всеми именами народа Израилева. Не менее здесь существенное — это порядок расположения камней уже на наперснике судном (Исх. 28:17–21): по три в четыре ряда по числу колен Израилевых с вырезанными

¹⁸ И опять необходимая текстологическая ремарка: Быт. 14 (встреча Авраама и Мельхи-седека) — «очевидная и единственная иерусалимская перикопа» Пятикнижия, относящаяся, по крайней мере, к маккавейской поре (II в. до н.э.) и призванная знаменовать устроение и освящение (оправдание) Второго Храма (Ценгер 2008: 139).

их именами. Помещается же наперсник подобно эфоду «у сердца своего» (Исх. 28:28, 29) и надевается перед входом в святилище для постоянной памяти: именно сердце — память и оно место наложения запечатленной, вырезанной памяти (то же — скрижали в малом), на нем, на скрижали плотяной, в конце концов, вырезаются подлинные и окончательные письмена Божии... И творит это истинный первосвященник, иного чина, перед входжением в столь же истинную скинию, которое — самое Небо, разверстое еще прежде разверзания завесы земного Храма (но не без Его участия). Впрочем, опять же на тех же сердцах могут быть начертаны и совсем иные письмена:

«Грех Иуды написан железным резцом, алмазным острием начертан на скрижали сердца их и на рогах жертвенныхников их. Как о сыновьях своих, воспоминают они о жертвенныхниках своих и дубравах своих у зеленых дерев, на высоких холмах. Гору Мою в поле, имущество твое и все сокровища твои отдам на расхищение, и все высоты твои — за грехи во всех» (Иер. 17:1–3).

Одно связано с другим: сердца, жертвенные, гора — и все может быть поругано, предано забвению и осуждено, если воцаряется грех, который — все то же неведение и потому — нечестие (не чтить означает как раз не читать заповеди и не считать их достойными внимания и возвышенного отношения).

Наконец — золотая дощечка с самой важной надписью («Святыня Господня»): «...и будет она на челе Аароновом, и понесет на себе Аарон недостатки приношений, посвящаемых от сынов Израилевых, и всех даров, ими приносимых; и будет она непрестанно на челе его, для благоволения Господня к ним» (Исх. 28:38).

Недостатки приношений восполняются надписью и табличкой — напоминание и восполнение с помощью еще одного памятника — уже совсем физиognомического свойства — наглядного и откровенно искусственного, нарочитого и обличительного (как все, что на лице, что налицо, что наличествует и потому неустранимо). И это и есть суть памятника, который призван обличать, доколе не наступит срок или исправления, или окончательного бесчувственного забвения; в обоих случаях памятник должен быть устранен — из-за ненадобности или неудобства, он тоже должен быть принесен в жертву.

Но не менее важно и значимо то обстоятельство, что после облачения Аарона и сынов его совершается их освящение как очищение и посвящение: они сами становятся приношением-жертвой, а одежды их — уже не просто памятником-мемориалом, а надгробием, их одежды — знаки погребения, сокрытия, захоронения как сохранения. Сами же они — подобие жертвенныхников, ибо помазываются елеем и окропляются подобно алтарю жертвенной кровию (Исх. 29:20). А кроме того — вкушают плоти жертвенных животных «перед скинию собрания» (Исх. 29:32).

И иной Первосвященник и истинный Агнец был вначале точно так же очищен пророком Иоанном в водах Иордана (будучи чистым от скверны Иисус явил подлинный смысл Крещения как посвящения на служение и как приготовления жертвы). Но был и обнажен от одежд Своих, и на эту Жертву возлагали руки не Аарон и потомство его, а нечестивые и неведущие того, что творили (их невольная жертва стала напоминанием и обличением неправедности, которую они носили и выражали не только словами и надписями, но и делами — хотя и надписями тоже, помещенными, прав-

да, не на челе и главе — там терновый венец, но над главой)¹⁹. Вот в чем заключено, между прочим, и предназначение Моисея: он освящает священников, и его пророчество — в его деянии, которое есть послушание воли Повелевающего.

И на этом пути — целая череда образов и обстоятельств, призванных и предупреждать и давать повод к преодолению себя. Чего стоит одно лишь нечестивое зазеркалье повторного бегства от халдеев в Египет: «...и пошли в землю Египетскую, ибо не послушали гласа Господня...» (Иер. 43:7)²⁰.

«И было слово Господне к Иеремии в Тафнисе: возьми в руки свои большие камни и скрой их в смятой глине при входе в дом фараона в Тафнисе, пред глазами Иудеев, и скажи им: так говорит Господь Саваоф, Бог Израилев: вот, Я пошлю и возьму Навуходоносора, царя Вавилонского, раба Моего, и поставлю престол его на этих камнях, скрытых Мною, и раскинет он над ним великолепный шатер свой и придет, и поразит землю Египетскую: кто обречен на смерть, тот предан будет смерти; и кто в плен, пойдет в плен; и кто под меч, под меч. И зажгу огонь в капищах богов Египтян;

¹⁹ Мф. 27:37, Мк. 15:26, Лк. 23:38. В Ин. 19:19–22 надпись («Иисус Назорей, Царь Иудейский») обретает уже обличительно-поучительный смысл («этую надпись читали многие из иудеев»), а действие Пилата — невольно и почти пророческий характер («что я написал, то написал»).

²⁰ Правда, не исключена и сугубо политическая подоплека этого фрагмента: преимущество сотрудничества с победителями (вавилонянами) по сравнению с бессмысленным, сначала активным (оборона Иерусалима), а затем и пассивным (эмиграция) сопротивлением. (Ценгер 2008: 612–613). Пророк из Анафофа актуален, между прочим, во все времена: и как вдохновитель диаспоры, и, наоборот, как идеолог реэмиграции, но самое существенное, как пророк «нового завета» (знаменитый пассаж в Иер. 31). (Ценгер 2008: 620–621).

и он сожжет оные, а их пленит, и оденется в землю Египетскую, как пастух надевает на себя одежду свою, и выйдет оттуда спокойно, и сокрушит статуи в Бефсамисе, что в земле Египетской, и капища богов Египетских сожжет огнем» (Иер. 43:8–13).

Но это бегство — от Самого Господа, от Которого не укрыться никакими одеждами, ни алтарями, никаким святилищем, ибо Он Сам — выбирает Себе истинный Храм, и Он Сам посыпает Сына Своего единородного — и в тот же Египет, и во все земное бытие, дабы воззвать из этой пустыни остаток, все, что осталось и после Вавилона, и после Египта, и после Рима, и после даже — Москвы...

А от горшечника, обессиленвшего в своих трудах и надеждах, может остаться одна лишь земля, купленная неправедной, казалось бы, ценой, ценой крови, и советом, и судом неправедным, и купчей — фальшивой. Но в ином и высшем смысле — здесь и заключено осуществление обетования:

«Сделав же совещание, купили на них землю горшечника, для погребения странников; посему и называется земля та “землею крови” до сего дня. Тогда сбылось реченное через пророка Иеремию, который говорит: и взяли тридцать сребренников, цену Оцененного, Которого оценили сыны Израиля, и дали их за землю горшечника, как сказал мне Господь» (Мф. 27:7–10)²¹.

Тем не менее обратим внимание на принципиальную структурную изоморфность, симметрию праведности

²¹ Напомним, впрочем, что образ горшечника, разбивающего неудавшееся изделие (Иер. 18:1–17), призван символизировать и «суверенную власть Яхве» над своим народом, понятым как «материал» (Ценгер 2008: 599).

и нечестия: 1. Дом фараонов — Дом Божий. 2. Камни перед входом — скрижали завета. 3. Престол царя перед входом — алтарь Бога внутри. 4. Шатер над троном — скиния над ковчегом. 5. Земля как одеяние — все небо как облачение Всевышнего.

Собирается вместе, сталкивается и удерживается, казалось бы, в неразрешимом противоречии вся эта оппозиционная и исключающая друг друга архитектоника сближения и отторжения, вся эта логика пророчества-диагноза и обличения-излечения человеческой плотью Воплощенного, которая срастается с Ним и исцеляется Им²²

И еще один символический акт обличающей, предрекающей, обрекающей и одновременно обнадеживающей пер-

²² Можно упомянуть в этой связи лингвистический контекст Откр. (использование богослужебных возгласов и т.д.), когда богослужение — не просто средство связи, а сама ситуация единства неба и Земли, что явлено в образе Жены (Откр. 12). Эта всеобъемлющая — космическая и метафизическая коммуникативность Апокалипсиса соотносится с «литургическим проектом» автора Послания к евреям, парадоксальным образом истолковывающего принципиально «профанную» (внеритуальную) Жертву Иисуса в терминах как раз таки храмового богослужения («культы и священства»), которое упраздняется эсхатологической (уникальной и неповторимой) событийностью Креста и Воскресения (Покорны, Геккель 2012: 599–601, 671–672). Стоит помнить, что «святой град Иерусалим» все же спускается на землю — обетованную (это важнейшая мысль Послания к евреям — см.: Покорны, Геккель 2012: 673 и, самое главное, — обновленную Откр. 21:2–3). Брачно-храмовая и так сказать вертикальная метафорика (град — как «невеста, приготовленная для мужа своего», и одновременно «се, скиния для Бога с человеками», сохраняющаяся буквально до конца, дополняется и «горизонтальной» топикой образов храмового богослужения, спроектированных на реалии евхаристического собрания (Браун 2007: 418–421).

формативности — это действия пророка Варуха:

«...так говорит Господь Саваоф, Бог Израилев: возьми сии записи, эту купчую запись, которая запечатана, и эту запись открытую, и положи их в глиняный сосуд, чтобы они оставались там многие дни. Ибо так говорит Господь Саваоф, Бог Израилев: дома и поля и виноградники будут снова покупаемы в земле сей» (Иер. 32:14, 15)²³

Так что все сказанное, напомним, — дано было предварительно и в видении, поэтому о нем можно и должно говорить в первую (и последнюю) очередь как о зрительной и слуховой реальности, где возможны всякого рода транспозиции-переносы, где место — это и шатер-скиния, и, например, гора-земля, а покровом оказывается то же Небо, которое тоже может украшаться, подобно одеждам, самоцветами небесных светил и не только в первозданном, так сказать,

²³ Следует учитывать принадлежность Иер. к т.н. девтерономической традиции, скорее всего, более старшей (VIII–VII вв. до н.э., время реформ царя Иосии), чем традиция священническая, к которой принадлежит большая часть Исх. и которая связана уже со временем вавилонского пленения (VI в. до н.э. время выработки канона самой Торы). Это дает возможность видеть в Скинии вовсе не типологический прообраз Храма, а нечто совсем иное, связанное с тем, что «древняя память переосмыслена в свете памяти о событиях недавнего прошлого, а именно об Иерусалимском храме. Тем самым скиния — это воображаемый конструкт, сотканный из воспоминаний о древнем и современном опыте» (Брюггеман 2009: 75). И далее: «В ситуации пленя и изгнания община создала образ (божественного) Присутствия, котороедается не через храм, а через передвижное святилище» (Там же: 76). Отсюда понятна даже не столько типологическая (пророческая), сколько просто жанровая (апокалиптическая) интенция автора Послания к евреям: «Итак выйдем к Нему за стан, нося Его поругание; ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» (Евр. 13:13–14).

необработанном состоянии, но и в ко-
нечном, воссозданном и предзаданном.

И тогда Небо — место Иного и Ново-
го Храма и Града, вне стана и града поме-
щеннего, иного рода и ради иного жерт-
венника — который и алтарь, и престол.
И описывается это — прежде явленное,
показанное и предсказанное — подобно
визуально-символическому и вербаль-
но-дидактическому орнаменту — в по-
дражании всем описаниям касательно
прежних — Скинии и Храма, возведен-
ных и разрушенных²⁴. Господь не просто
восстанавливает, но исправляет, являет
правоту и правду перед лицом, казалось
бы, неустранимой неправедности чело-
веческой...

Камня на камне не остается (а как
красиво выглядело и как приятно было
на это любоваться²⁵), все украшения
и сосуды разбиваются, завесы раздира-
ются, но Сам Господь возводит все новое —
просто творит все новое, не только
Храм — Небо и Землю!

Но на этом пути, напомним, и Храм
Соломона (уже не Скиния!), и Новый
Храм Иезекииля (уже не Соломона и уже
вне града, и уже без ковчега и без скри-
жалей, когда само пророчество есть над-
пись, а сердца слушающих — скрижали!).
Наконец, быть может, почти самое глав-
ное — распоряжение от Господа устами
пророка Аггея о Втором Храме (Агг. 1:2,
8, 9), где повеление-напоминание о вре-

²⁴ Ср.: «Завет Господа с Израилем постоянно проходит через разрушение и восстановление» (Брюггеман 2009: 77).

²⁵ «Учителя! Посмотри, какие камни и ка-
кие здания! Иисус сказал ему в ответ: види-
ши великие здания? Все это будет разрушено,
так что не останется здесь камня на камне»
(Мк. 13:1–2). У Матфея этот эпизод предваряется
апострофом Иисуса к Иерусалиму, взятой из Q
(т.е. гипотетического источника для Матфея
и Луки, независимого от Марка и включающе-
го записанные логии (высказывания) Иисуса).
(Браун 2007: 232).

мени строительства Храма соединено
с обличениями (вспоминание о горе,
на которую следует взойти, — ибо там
теперь должно быть Дому Божию, кото-
рый противопоставляется обычным до-
мам, украшенным, в отличие от Храма,
что в запустении).

Но рядом — пророк Амос с угроза-
ми от имени Самого Саваофа о разруше-
нии неподлинного святилища (Ам. 9:1, 2)
и восстановлении «скинии Давида пад-
шей» (Ам. 9:11).

Но обо всем — последовательно и в
последующем...

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Беньямин 2000 — Беньямин В. Озарения /
Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова,
С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000.
- Браун 2007 — Браун Р. Введение в Новый Завет / пер. Л. Ковтун и О. Кандыриной. Т. II. М.: Библейско-богословский ин-т св. апостола Андрея, 2007.
- Брюггеман 2009 — Брюггеман У. Введение в Ветхий Завет. Канон и христианское во-
ображение / пер. С. Бабкиной. М.: Библейско-богословский ин-т св. апостола
Андрея, 2009.
- Брюггеман 2013 — Брюггеман У. Бытие / пер.
Л. Колкера и П. Валенчука. Черкассы:
Коллоквиум, 2013.
- Классические библейские комментарии 2010 — Классические библейские ком-
ментарии. Книга Бытия. М.: Олимп, 2010.
- Покорны, Геккель 2012 — Покорны П., Гек-
кель У. Введение в Новый Завет. Обзор
литературы и богословия Нового Заве-
та / пер. В. Витковского. М.: Библейско-
богословский ин-т св. апостола Андрея,
2012.
- Ценгер 2008 — Введение в Ветхий Завет /
под ред. Эриха Ценгера; пер. К. Биттнер,
М. Пант, Е. Солодухина. М.: Библейско-
богословский ин-т св. апостола Андрея,
2008.
- Шукров 2002 — Шукров Ш.М. Образ Храма.
М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Abraham, Torok 1979 — Abraham N., To-
rok M. Kryptonymie. Das Verbarium des

- Wolfsmanns. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: Ullstein Publ., 1979.
- Briuggeman 1982 — Briuggeman W. Genesis. Interpretation. A Bible Commentary for Teaching and Preaching.* Louisville: Westminster John Knox Press Publ., 1982.
- Briuggeman 2003 — Briuggeman W. An Introduction to the Old Testament. The Canon and Christian Imagination* Louisville: Westminster John Knox Press Publ., 2003.
- Derrida 1979 — Derrida J. Fors // Abraham N., Torok M. Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns.* Frankfurt a. M.; Wien: Ullstein Publ., 1979. S. 5–58.
- Einleitung in das Alte Testament 2004 — Zenger E. (ed.) Einleitung in das Alte Testament.* Stuttgart: W. Kohlhammer Publ., 2004.
- Einleitung in das Neue Testament 2007 — Pokorný P. (ed.) Einleitung in das Neue Testament: Seine Literatur und Theologie im Überblick.* Tübingen: Mohr Siebeck Publ., 2007.
- Lexikon der Raumphilosophie 2012 — Günzel St. (ed.) Lexikon der Raumphilosophie.* Darmstadt: WGB Publ., 2012.
- Otto 2014 — Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Erweiterte 3. Neuauflage.* München: C.H. Beck Publ., 2014.
- REFERENCES**
- Benjamin W. *Illuminations: Essays and Reflections*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- Brown R. E. *Vvedenie v Novyi Zavet (An Introduction to the New Testament)*. Trans. by L. Kovtun and O. Kandyrina. Vol. 2. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii in-t sv. apostola Andreia Publ., 2007 (in Russian).
- Briuggeman W. Vvedenie v Vekhii Zavet. Kanon i khristianskoe voobrazhenie (Introduction to the Old Testament. Canon and the Christian imagination)*. Trans. by S. Babkina. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii in-t sv. apostola Andreia Publ., 2009 (in Russian).
- Briuggeman W. *Bytie (Genesis)*. Trans. by L. Koller, P. Valenchuk. Cherkassy: Colloquium Publ., 2013 (in Russian).
- Klassicheskie bibleiskie kommentarii. Kniga Bytija (Classical biblical commentaries. The Book of Genesis)*. Moscow: Olimp Publ., 2010 (in Russian).
- Pokorný P., Heckel U. *Vvedenie v Novyi Zavet. Obzor literatury i bogosloviia Novogo Zaveta (Introduction to the New Testament. A review of the literature and theology of the New Testament)*. Trans. by V. Vitkovskii. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii in-t sv. apostola Andreia Publ., 2012 (in Russian).
- Zenger E. *Vvedenie v Vekhii Zavet (Introduction to the Old Testament)*. Moscow: Bibleisko-bogoslovskii in-t sv. apostola Andreia Publ., 2008 (in Russian).
- Shukurov Sh. M. *Obraz Khrama (Imago Templi)*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2002 (in Russian).
- Abraham N., Torok M. *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein Publ., 1979.
- Briuggeman W. Genesis. Interpretation. A Bible Commentary for Teaching and Preaching.* Louisville: Westminster John Knox Press Publ., 1982.
- Briuggeman W. An Introduction to the Old Testament. The Canon and Christian Imagination.* Louisville: Westminster John Knox Press Publ., 2003.
- Derrida J. Fors. Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns.* Eds. N. Abraham, M. Torok. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein Publ., 1979, pp. 5–58.
- Zenger E. (ed.) *Einleitung in das Alte Testament*. Stuttgart: W. Kohlhammer Publ., 2004.
- Pokorný P. (ed.) *Einleitung in das Neue Testament: Seine Literatur und Theologie im Überblick*. Tübingen: Mohr Siebeck Publ., 2007.
- Günzel St. (ed.) *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt: WGB Publ., 2012.
- Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Erweiterte 3. Neuauflage.* München: C.H. Beck Publ., 2014.

B. V. Карпов

ШАРЛЬ БЛАН И ЖЮЛЬЕН ГВАДЕ: РИТОРИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА КОМПОЗИЦИИ, РИСУНКА И ЦВЕТА **Часть первая. Шарль Блан. Грамматика искусств рисунка**

Рассмотрение двух трактатов второй половины XIX ст. — «Грамматика искусств рисунка. Архитектура, скульптура, живопись» (1867) Шарля Блана и «Элементы и теория архитектуры» (1901) Жюльена Гваде — как двух теоретических оснований курсов визуальных искусств и архитектуры в L'École des Beaux-Arts и развития академической традиции в искусстве и архитектуре в целом, способствует выявлению определяющей роли композиции (блан, Гваде), рисунка и цвета в их взаимосвязи (блан) как в образовательных программах, так и в художественной и архитектурной практике академизма. Наряду с рассмотрением очевидного и общепризнанного влияния этих идей и положений на дальнейшее развитие искусства и архитектуры, выявляются внутренне им присущие инструменты — риторика и герменевтика — в их единстве и взаимопроникновении, которые не только определяют, часто непреднамеренно, структурное построение и смысловое содержание двух теорий, но и становятся средствами исторического описания и теоретического осмыслиения искусства и архитектуры, во многом определяющими инструментальные приемы создания художественных и архитектурных произведений.

Ключевые слова: академическая традиция, Блан, Гваде, герменевтика, композиция, рисунок, риторика, теория искусства и архитектуры, художественное и архитектурное образование, цвет.

V. V. Carporv

CHARLES BLANC AND JULIEN GUADET: RHETORIC AND HERMENEUTICS OF COMPOSITION, DRAWING AND COLOR **Part one. Charles Blanc. Grammar of the arts of drawing**

The reading of two treatises from the second half of the 19th century — Charles Blanc's Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture (1867), and Julien Guadet's Éléments et théorie de l'architecture (1901) — as the two fundamental theoretical accounts of the courses in the visual arts and architecture at the L'École des Beaux-Arts, and in formation of academic tradition in art and architecture as a whole, helps to determine a specific role for composition (Blanc, Guadet), drawing, and color (Blanc), both in education programs, and in the artistic and architectural practice of academism. Along with the evaluation of the obvious and generally accepted impact of these ideas and suppositions on further development of art and architecture, the tools inherent in them — rhetoric and hermeneutics — are brought out in their integrity and complementarity, which not only determine, often unwittingly, structural order and meaningful content of the two theories, but stand for the means of historical accounts and theoretical reasoning on art and architecture as well, and in many respects define instrumental techniques for artistic and architectural invention.

Key words: academic tradition, artistic and architectural education, Blanc, color, composition, drawing, Guadet, hermeneutics, theory of the visual art and architecture.

В своем «Словаре приобретенных (или заимствованных) идей» — «Dictionnaire des idées recues» (Flaubert 1913), — название которого обычно переводят на русский язык как «Словарь (или лексикон) прописных истин», изданном посмерт-

но в 1911–1913 гг. и задуманном автором в 1860 г. в виде отдельных набросков, Гюстав Флобер определяет слово и понятие архитектура следующим образом:

«Архитектура: Существует только четыре ордера архитектуры. Само собой

разумеется, что в расчет не принимаются египетский, цикlopический, ассирийский, индийский, китайский, готический, романский и так далее» (Флобер 1971: 397).

Это мнение о сути архитектуры высказывается в одном ряду с не менее авторитетным суждением о существенном различии блондинок и брюнеток:

«Блондинки более пылки, чем брюнетки (см. Брюнетки).

Брюнетки более пылки, чем блондинки (см. Блондинки)» (Там же: 398–399).

В свою очередь, архитектор странным образом определяется во множественном числе как некий биологический вид или группа особей с общими морфологическими, биохимическими и поведенческими признаками или в лучшем случае как сомнительное в своей дееспособности сообщество, деятельность которого характеризуется весьма категорично:

«Архитекторы: Все дураки. Постоянно забывают о лестнице в домах» (Там же: 396).

Можно частично согласиться со второй половиной утверждения, поскольку в современной практике количество и расположение лестниц, как правило, диктуется противопожарной экспертизой, и поэтому определенную часть коллективной глупости можно переложить на пожарных. Хотя в переводах этого определения практически на любой язык используется грубое и обидное слово «дурак», Флобер применяет к характеристике архитекторов его синоним или эвфемизм — имбéciles, то есть глупые, нелепые, слабоумные или психически неполнценные в медицинской терминологии, что, возможно, звучит более утонченно и благородично, но не менее обидно.

Почему этот психологически тонкий, хотя и несколько эксцентричный писа-

тель, который отождествлял себя с нежной, страстной и несчастной мадам Бовари, столь презрительно и даже оскорбительно отнесся ко всем без исключения архитекторам? Как замечает Джозеф Рикверт в своей книге «Соблазн места: История и будущее городов» (Rykwert 2002: 4), сентенция Флобера и ее тональность могли быть естественным отражением реакции общества, публичной и профессиональной критики на состояние архитектуры и архитектурной профессии во Франции второй половины XIX ст.

В этом смысле некоторые подробности семейной и хозяйственной жизни классика русской и мировой литературы Л. Н. Толстого, изложенные дочерью писателя Т. Л. Сухотиной-Толстой в ее книге «Воспоминания» (Сухотина-Толстая 1980), свидетельствуют о не менее критическом отношении к персоне архитектора в России. Приглашенный для возведения пристройки к дому в Ясной Поляне архитектор, неудачно исполнивший, к разочарованию хозяев дома, дверной порог, стал одной из причин детского несчастья младшего брата Ильи. Споткнувшись о злополучный порог, малыш упал, ушибся и разбил красивую фарфоровую чашку — только что полученный им рождественский подарок. В отчаянии и в свое оправдание он обвинил в беде и горе архитектора: «Это... это... не я виноват... Это... архитектор... виноват» (Там же: 30). Толстой отнесся к происшествию и его причине, можно сказать, по-толстовски — «моралистически», в мягко назидательной, воспитательной манере почти флоберовского *l'éducation sentimentale*. В своих воспоминаниях Татьяна Толстая резюмирует последствия этого инцидента не менее моралистически и по-флоберовски обобщенно, соединяя в фигуре и характеристике архитектора его сомнительный профессионализм со свой-

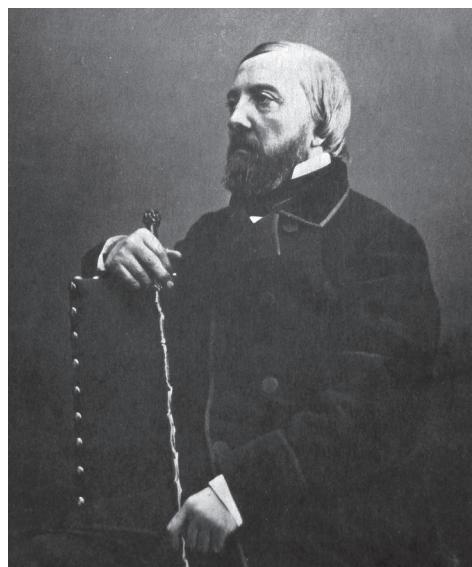
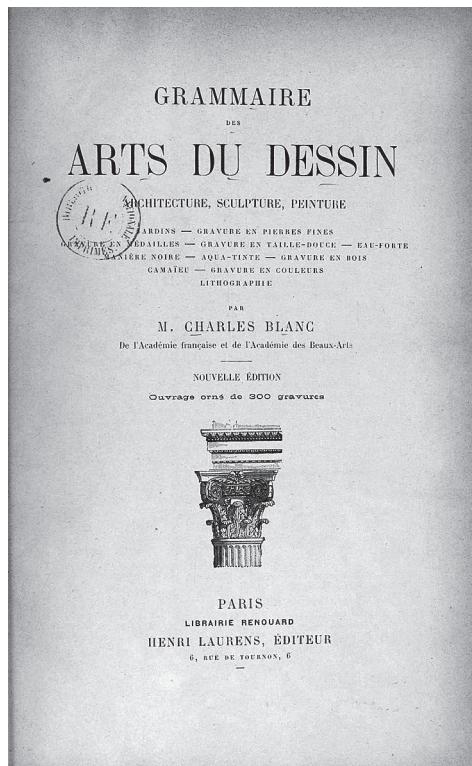
ственным любой эпохе его общественным или личным нравственно-критическим восприятием:

«С тех пор поговорка: «архитектор виноват» — осталась у нас в семье, и каждый раз, как мы в своих ошибках виним другого человека или случайность, — то кто-нибудь из нас непременно с хитрой улыбочкой напомнит, что, вероятно, «архитектор виноват»» (Там же).

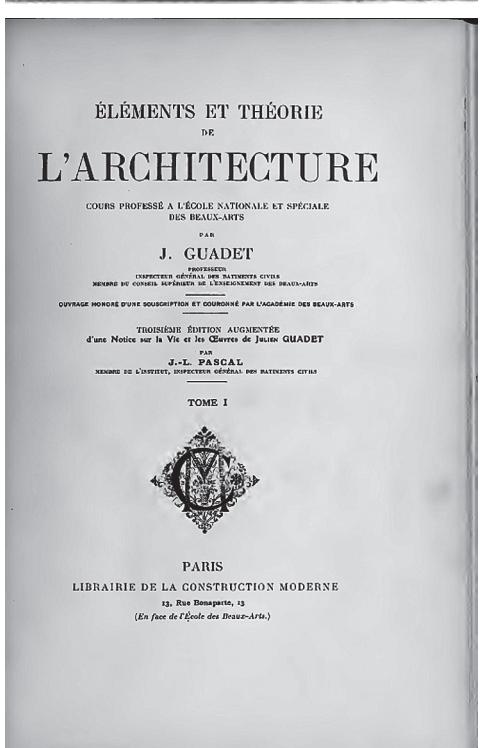
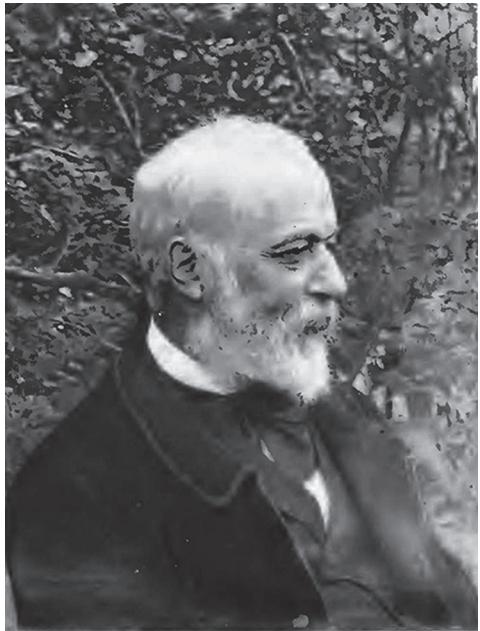
Появление в этом контексте двух основополагающих для развития академической традиции и возникновения феномена модернизма в архитектуре и художественной культуре фундаментальных трудов — «Грамматика искусств рисунка. Архитектура, скульптура, живопись» Шарля Блана, вышедшего в 1867 г. (ил. 1–2), и «Элементы и теория архитектуры» Жюльена Гваде, опубликованные в окончательной редакции в 1901 г.¹ (ил. 3–4), — может рассматриваться симптоматичным, вполне обоснованным и своевременным.

В предисловии к своей работе, написанном в 1860 г., в одно время с сатирическими опусами Флобера, и названном «К читателю», Блан, гравер, по некоторым сведениям, библиотекарь и в дальнейшем директор École des Beaux-Arts и профессор эстетики и истории искусства в Collège de France, в подробностях описывает картину весьма плачевного состояния художественной, включающей архитектуру, культуры Франции, указывая в качестве причины на недостатки и несовершенства существующей системы образования, особенно в аспекте интеллектуальной и гуманитарной его направленности. В качестве примеров лучшего, на его взгляд, состояния в этой сфере он указывает на опыт соседей — Англии и Германии.

¹ Ближайшие по времени публикации обоих трудов: *Blanc* 1880; *Guadet* 1909.



1–2. Титульный лист книги «*Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*» 1867 г. и портрет ее автора, Шарля Блана (1813–1882)



3–4. Портрет Жюльена Гваде (1834–1908) и титульный лист его книги «*Éléments et théorie de l'architecture*» 1901 г

Примечательно, что в Англии, если судить по литературе, отношение общества к архитекторам, как кажется, меняется со временем лишь в худшую сторону. В завершенном к 1906 г. первом романе Джона Голсуорси из его серии «Сага о Форсайтах» (Galsworthy: 1996) один из персонажей романа — архитектор, разумеется, почти с итальянской фамилией — Филип Босинни (Philip Bosinney) — подвергается унижениям со стороны общества до тех пор, пока писатель в буквальном смысле не убивает его, отправляя под колеса омнибуса, поскольку несчастный, малозначительный персонаж, в соответствии с родовым преданием, носит необычную шляпу, строит причудливый дом и выстраивает любовные треугольники. На фоне семейной хроники, в стиле скандинавских сказаний с их нормативными правилами, сатира Флобера выглядит более безобидной и скорее гуманной. Конечно, кроме Босинни, в то время и чуть раньше в Англии жили и работали религиозный риторист Огастес Пьюджин и его критик, социальный моралист Джон Рескин, имена и работы которых не упоминаются в книгах Блана и Гваде ни в контексте истории, теории или философии искусства и архитектуры, ни в аспекте художественного и архитектурного образования. Тем не менее, противопоставляя заграничную, британскую и немецкую философско-эстетическую мысль местной французской, Блан предлагает обширный перечень иноземных авторов, по большей части представителей XVIII ст., произведения которых или комментарии к ним, по его мнению, были широко известны образованным людям в Англии, включая дам и девиц благородного происхождения. В этот список вошли Эдмунд Бёрк, Дэвид Юм, Томас Рид, Ричард Прайс, Арчибалд Элисон, «Анализ красоты» (1753)

Уильяма Хогарта и «Рассуждения о живописи» (1769–1790) Джошуа Рейнольдса. Среди немецких авторов упоминаются Александр Готлиб Баумгартен, Иммануил Кант, Фридрих Шиллер, Жан Поль, Моисей Мендельсон (дед Феликса Мендельсона), Готхольд Эфраим Лессинг, Иоганн Иоахим Винкельман, Фридрих Шеллинг и, разумеется, Георг Вильгельм Фридрих Гегель.

Труды самого Блана и Гваде, по всей вероятности, не переводились на иностранные языки, кроме английского и немецкого изданий монументальной 14-томной «Истории живописцев всех школ», составленной Бланом в период с 1849 по 1869 г., и сокращенного перевода на английский язык его «Грамматики искусств рисунка». В наше время две рассматриваемые работы получили более широкую известность за пределами Франции благодаря книге работавшего в США британского историка архитектуры и критика Рэйнера Бэнэма «Теория и проектирование в первом машинном веке», вышедшей в 1960 г. В этом хорошо документированном исследовании, пожалуй, впервые обнаруживается глубокая внутренняя связь между академической традицией и отрицавшими ее авангардными течениями и в целом модернизмом как в архитектуре, так и в искусстве. Работы Блана и Гваде рассматриваются Бэнэмом тем связующим в ряду прочих, подобных им начинаний, звеном, обеспечивающим последовательное историческое развитие и непрерываемость художественной и архитектурной традиции (Banham 1960).

Обе работы, написанные с небольшим разрывом во времени, рассматриваются авторами почти одинаково — в связи с обучением — и представляют собой академические курсы лекций, направленные на исправление, как кажется, устойчиво скверной ситуации

как в художественном и архитектурном образовании, так и в соответствующих двум дисциплинам практиках. Столь же схожи они и в выборе инструмента для реализации двух существенно отличающихся программ — посредством традиционного для теоретических трактатов всех времен возвращения к истокам и изначальным, основополагающим принципам.

Невозможно рассмотреть весь корпус тем, всесторонне обсуждаемых в этих работах. В рамках настоящего исследования можно остановиться лишь на некоторых из них, среди которых композиция, рисунок и цвет представляются наиболее примечательными. Тем не менее композицию, как наиболее важный компонент теории Гваде (в трактовке Блана скорее повторяются идеи Альберти в приложении к живописи), придется временно оставить в стороне, а рассмотрение фундаментального четырехтомного труда Гваде, насчитывающего не одну тысячу страниц, перенести во вторую статью².

Истоки и изначальные принципы искусств, связанных с рисунком, обнаруживаются Бланом не только в «Исторической грамматике искусств рисунка», чему посвящается одноименный вводный раздел работы, сколько в Священной истории и более точно — в ветхозаветной традиции в их, так сказать, взаимодействии с естественной историей и историей искусства.

В этом несколько необычном для современной историографии намерении явно прослеживается внутренняя связь между риторикой и герменевтикой, объединенными в том числе посредством поэтического слова. Причем как герменевтика, так и риторика выявляются

² Ее планируется опубликовать в следующем номере ВВИА. — Прим. ред.

по крайней мере на двух уровнях — теологической герменевтики и эстетической герменевтики, если заимствовать термин Ханса-Георга Гадамера, используемый в приложении к художественной интерпретации (Гадамер 1991); а в риторическом аспекте — литературной риторики, присущей повествованию, и той особой риторической манеры, практикуемой в обучении. При этом, разумеется, риторика и герменевтика в их двустороннем проявлении сами по себе основываются на соответствующих каждой из них началах и принципах, связанных с исторической традицией, — то есть классической риторике и искусстве толкования текстов.

Основополагающим принципом в становлении и развитии искусств рисунка рассматривается всеобъемлющее, оперирующее на высоком философском эстетическом уровне отношение между возвышенным и прекрасным, или красотой. По словам Блана: «Во времена первозданного мира, а именно до появления человека на земле, природа могла представлять возвышенное зрелище, но не момент появление образа красоты. Сотрясаемый катастрофами, смещающими моря, гранитные горы, в то время как земной шар был населен теми монстрами, среди которых скелеты ископаемых чудовищ, вызывающие в нас ужас, и которые сами обитали посреди двух бездн, на останках огромных, когда-то вымерших особей. Если предположить, что человек смог бы осилить, живя на этой полураскаленной планете или дыша, как предки носорогов и слонов, чрезмерный хаос изначальных времен, он возвестил бы о творящей, грозной, безмерной, вечной власти, и если бы существовал человеческий язык, человек апеллировал бы к сцене мира не прекрасной, но возвышенной» (Blanc 1880: 5–6).

Этот сублимирующий воображение спектакль представляет состояние мироздания сразу после воплощения возвышенных видений большого взрыва или горячей вселенной, если использовать современные гипотезы и термины, которые так же являются фигурами речи и аллегориями, естественными продуктами риторики и герменевтики.

Возвышенное, по Блану, обнаруживает себя как в хаосе, так и в ужасе. Красота проявляется и воспринимается внешне в соответствии с некоторыми законами порядка, пропорций и гармонии. Возвышенное оставляет печать почти насильственного потрясения в нашей душе, красота — успокоение, очарование и восхищение. Красота всегда человеческая и находится в пределах человеческого. Возвышенное имеет отношение к божественному и открывается как выход в бесконечность. В отличие от возвышенного, возникающего в хаосе и ужасе, часто ассоциируемых с тьмой, рождение красоты совпадает, у Блана, с вырисовывающимися в свете очертаниями первого человека:

«Красота появляется на земле в том умеренном темпе, когда архитектура человеческих органов получает развитие, созревая веками, вырисовываясь впервые в свете дня. В тот счастливый момент, когда природа ощущает своей утробой внезапное появление первых вспышек духа, когда мир начинает осознавать себя!..» (Там же: 5.)

В соответствии с библейской традицией, человек появляется на земле как обитатель сада наслаждений с разнообразными, прекрасными деревьями и цветами, птицами и плодами. Он живет под присмотром Бога, не ведая ни о чем, кроме счастья, милости и любви, в компании с женшиной, блондинкой или брюнеткой, на усмотрение Флобера, которая, в ощущении Блана, олицетворяет саму красоту.

Но, как известно, напоминает Блан, приходит большая беда и мистическое несчастье, которые разрушают эту гармонию. Человечество переживает падение и изгоняется из рая, и причиной этого несчастья было легкомысленное поведение первой женщины. Этот последний аргумент становится основополагающим и направляющим в художественной философии и теории Блана. Парадоксальным образом он косвенно определяет дальнейшее развитие искусства и архитектуры.

«Человечество, направляемое звездой как воспоминанием о своем утраченном величии и надеждой на будущее величие, стремится к обретению потерянного рая, то есть истины, добра и красоты, и эти три формы счастья и благополучия оно должно вернуть с помощью науки, Промысла и искусства. Наука развеивает заблуждения, Промысел одлевает материю, искусство раскрывает красоту.

Эта звезда, которая должна направлять развитие человеческого рода, не без оснований является утопией философа, мечтой поэта, идеалом художника. Для того чтобы ее видеть, человек должен смотреть на небеса» (Там же: 7).

В изложении Блана, как опосредованного наставника всех будущих пурристов и перфекционистов, человек несет в себе врожденную тайную интуицию красоты и идеала, подобно внутреннему чувству справедливости, которое является совестью. Идея красоты, как полагают некоторые философы, с которыми соглашается Блан, является чистым произведением духа, которое при сопоставлении с несовершенными вещами и при избавлении от присущих им дефектов возносит и приближает к осознанию абсолютного совершенства.

Эти пурристические и перфекционистские по своей сути идеи вновь воз-

вращают аргументацию Блана к возвышенному в том смысле, каким образом возвышенное реализует себя в искусствах рисunka. Возвышенное, в его понимании, подобно бесконечности, существующей на грани предвиденья. Поэтому искусства рисунка могут существовать лишь в соответствии с формой и во власти этих ограничений. Эти искусства становятся возвышенными благодаря способности мышления. Например, в скульптуре обращаются к возвышенному посредством широкого толкования те произведения, в которых красота становится значительной, как будто абсолютной, вечной, восхитительной всегда и повсюду. В свою очередь, архитектура стремится к возвыщенному, когда отказывается от любого орнамента, чтобы напомнить о величественных действиях природы, и этим благодаря лишь безграничности своих пропорций побуждает к ощущению бесконечности. В этом смысле авангардистам и модернистам пришлось кое-чем пожертвовать. Но в конечном итоге красота рождается из возвышенного.

«...с тех пор как человек поселился на земле вместе с животными, своими спутниками, появилась красота, и красота принадлежит человечеству; возвышенное осталось во вселенной. Порядок и пропорция, которые являются главными составляющими красоты, проявляются, в действительности, как в живых существах, я хочу сказать — в животных и в человеке. Остальная часть мира представляет нам спектакль беспорядка возвышенного.

<...> Но из которого животная жизнь проявляется в человеческих существах, как только симметрия становится зрачкой, линии уравновешиваются, части повторяются, соотносятся и соответствуют. Это красота, которая покидает утробу возвышенного» (Там же: 8).

Из этих двух главных принципов искусств рисунка — возвышенного и красоты — вытекают связанные с ними прочие принципы: природа и искусство, величие и миссия или назначение искусства, имитация и стиль, рисунок и цвет, человеческая фигура и пропорции человеческих тел.

Как правило, исследователи работ Блана проявляют особый интерес к рассматриваемой автором паре принципов — рисунок и цвет — по той причине, что именно эти принципы в их взаимодействии и риторической трактовке Блана, так же как и чисто техническом рассмотрении в третьей книге, посвященной живописи, были использованы в современной живописи и архитектуре, несмотря на то что автор разрабатывал их в рамках академической традиции и истории искусств.

При обсуждении этих принципов Блан с самого начала определяет их гендерную принадлежность — рисунку присваивается мужской пол искусства, цвету, соответственно, женский.

Поскольку рисунок по необходимости используется во всех трех рассматриваемых искусствах, а цвет имеет исключительно важное значение только в живописи, рисунку отводится определяющая роль, возможно, потому, что он мужчина, и этим объясняется название трех искусств — искусства рисунка. В названии книги это именно множественное число — грамматика искусств рисунка, а не искусства рисунка или рисования, как это часто переводится на русский язык.

В архитектуре рисунок, в понимании Блана, является архитектурным мышлением как таковым или существующим в настоящем образом будущего здания. Прежде чем быть построенным, здание рисуется и выстраивается в уме архитектора, который копирует его в соответ-

ствии с этой умозрительной идеальной моделью, и его копия становится, в свою очередь, моделью, которую должны повторить камень, мрамор или гранит. Рисунок, таким образом, является генерирующим принципом архитектуры, ее сущностью.

Даже если описание действия этого механизма звучит сегодня несколько банально или наивно, оно почти повторяет идею Альберти об изначальном разделении всей архитектуры на очертания (*lineamenta*) и постройку (*structura*), а также отчасти определение архитектурного типа Антуана-Кризостома Катримера-де-Кэнси. Использование риторики в утверждении основополагающей роли рисунка в архитектуре, в свою очередь, отсылает к урокам Декарта, к тем умозрительным, ментальным структурам, в которых соединяются риторика и геометрия. В этой операции Платон и Аристотель присутствуют, так сказать, «по умолчанию», как принято сегодня обозначать в русском языке это отношение присутствия и отсутствия, то есть *by default* в английской версии. И обсуждая рисунок в архитектуре, Блан, возможно непреднамеренно, подразумевает геометрию. Ле Корбюзье, когда приходит его время, используя рисунок и прославляя геометрию, вероятно, становится одним из тех, кто осознает это, читая Блана.

В свою очередь, в скульптуре рисунок является всем, так как скульптор может обходиться без цвета, который рассматривается чужеродным и даже опасным, за исключением его роли в качестве второстепенного аксессуара.

В живописи цвет является существенным, хотя его значимость рассматривается вторичной. По Блану, для рождения живописи необходимо слияние рисунка и цвета, подобно союзу мужчины и женщины при порождении че-

ловечества. Матrimonиальный вопрос чрезвычайно беспокоит Блана, и в этом брачном союзе рисунок, как мужское начало, сохраняет свое превосходство над цветом как феминой, дочерью Евы. Блан предостерегает своих читателей и учеников: «В противном случае живопись стремительно приходит к своему разрушению, она падет под влиянием цвета, как человечество пало из-за Евы. Превосходство рисунка над цветом вписано в сами законы природы, она соизволила в конечном счете, чтобы мы узнавали предметы по рисункам, а не по цветам» (Там же: 22).

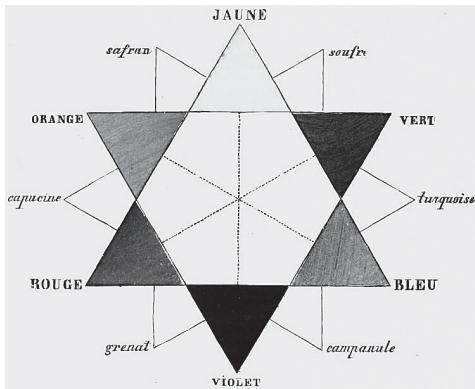
Еще одно преимущество рисунка над цветом, который сам по себе относителен, заключается в том, что форма является абсолютной. Цвета меняются и модифицируются в соответствии с условиями и окружением.

Обращение к геометрии при обсуждении рисунка становится неизбежным для Блана, хотя он ограничивает свой краткий экскурс в геометрию лишь рассмотрением прямых и кривых линий. В этом вопросе он привлекает авторитет Пифагора, который рассматривал прямую линию как олицетворение и репрезентацию бесконечности и вечности, поскольку прямая линия всегда повторяет саму себя. Эта мысль, по мнению Блана, замечательно подтверждается Галилеем в его изречении о том, что «прямая линия является длиной окружности бесконечного круга» (Там же: 23). Кривая линия, наоборот, рассматривалась Пифагором воплощением законченности, поскольку она постоянно стремится вернуться к своему началу. Сочетание хорошо подобранных двух линий — прямой и кривой — рождает красоту, подобно счастливому союзу природы и человека, создающего искусство, полагает Блан, вновь используя в своей риторике брачные и семейные метафоры.

Оглядывая мир вокруг себя, Блан замечает, что на этой сцене мирового театра, во всех представлениях возвышенного доминируют прямые линии. Это лучи солнца и планет, величественная поверхность океана, линии горизонта, пересечения молний, острые вершины скал, ущелья. Этот возвышенный пейзаж Ле Корбюзье позже органично дополняет, восхищаясь прямизной линий, в своем видении современной архитектуры и города, дорогами людей, противопоставляя их тропам слов, почти в манере Флобера. «Но когда мы бросаем наши взгляды на людей [продолжает Блан], мы замечаем в них кривые, волнистые соразмерные линии, потому что возвышенное, как мы говорили, принадлежит вселенной, а красота является уделом человечества» (Там же: 23–24).

Самым удивительным качеством прямой линии является ее значение как символа единства, поскольку прямая линия сама по себе является единственной в своем роде, в то время как кривые линии неисчислимы, что заставляет считать кривую линию образным отображением разнообразия.

Подобное относится к цвету, единство которого выявляется в белом и черном, как проявлении единства света без цвета в случае его крайнего ослабления и превращения в белый или единство цвета без освещенности при самой высокой насыщенности, когда цвет полностью растворяется в черном. В момент спектрального разложения солнечного луча или в обратном процессе возвышенная природа демонстрирует свое превосходство над красотой человеческого искусства, в котором цвет, растворяясь в белом или черном, постепенно превращается в эсхатологический знак, сохраняющий возможность гармоничного соотношения возвышенного и прекрасного, природы и искусства,



5. Шарль Блан. Схема происхождения и смешения первоначальных, вторичных и составных цветов (Blanc 1880)

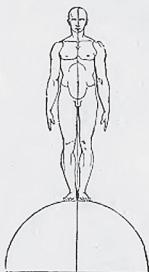
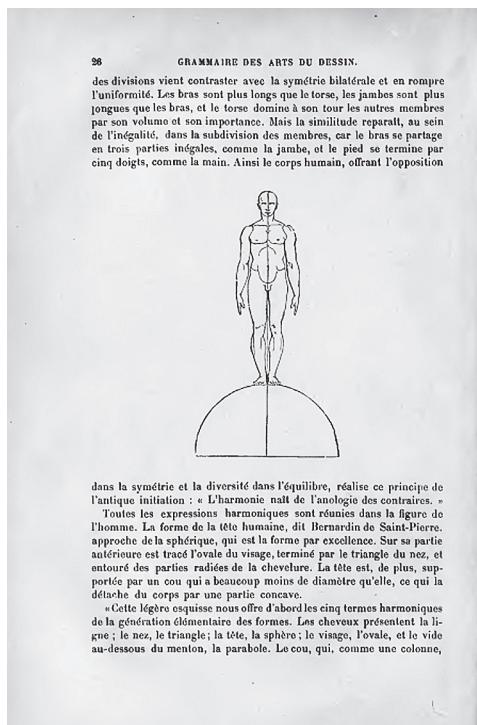
божественного и человеческого, в знак, возвращающийся к жизни благодаря мистической связи тьмы и света.

«Между этими двумя полюсами разыгрывается удивительная драма гармонии, которой мы восхищаемся. Из утробы тьмы, где оно дремлет и накапливается, бесконечное разнообразие цветов пробуждается при первом поцелуе света и наполняет мир своими прелестями (чудесами). Проникая через земную атмосферу, лучи солнца наполняются тремя цветами, которые называются первоначальными и которыми являются красный, желтый и синий; затем из смешения этих изначальных цветов рождаются, к удивлению наших глаз, сначала три вторичных и составных цвета: оранжевый, зеленый и фиолетовый, после этого — промежуточные окраски, все вообразимые нюансы. На этот раз природа, несмотря на ее немилость, вновь отвоевывает свое превосходство над искусством. Если она утратила секрет прекрасных форм или если она обнаруживает их более чем рассеянными, она по крайней мере сохраняет секрет цветов, к тому же как в их целостности, так и в отдельных фрагментах. В ней гар-

мония тонов никогда не бывает противоречивой. Это она рождает под нашими ногами эти бесчисленные цветы, которые покрываются сдержанными или пышными цветами, которые, в соответствии с предрасположенностью наших сердец, предлагают нам, вознося к белому, веселые нюансы или, спускаясь к черному, меланхолические тона. Здесь распустились экарлат и пурпур мака, пион и вербена, желтый нарцис-ジョンкиль и золотистый бутон, и разнообразно белые лилии и гиацинты, и тот нежнейший оттенок королевы цветов, который человеческим телесным тоном олицетворяет цветок жизни» (Там же: 24) (ил. 5).

Поэтически интерпретированные, с помощью риторики и герменевтики, оптические опыты, в совокупности с чисто профессиональным рассмотрением феномена цвета в живописи в третьей книге трактата Блана, оказали то или иное влияние не только на академистов и постимпрессионистов, но и на авангардистов и модернистов.

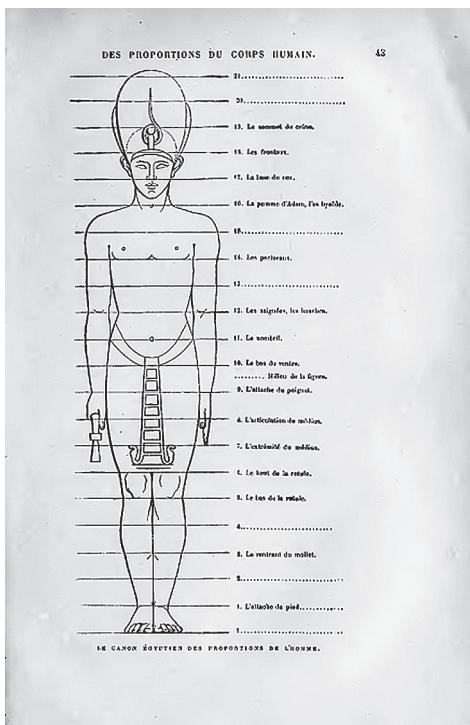
В более сложном иерархическом отношении двух единства — единства прямой линии и единства света без цвета или цвета без освещенности, находящих свое идеальное выражение в эффекте chiaroscuro, или светотени, — которое поэтически изображается в виде практически неограниченного линией или цветом многоцветного цветка или той, направляющей развитие человеческого рода, вожделенной звезды, рождается окрашенная «человеческим телесным тоном» телесность Человека, которая рассматривается Бланом через ее осознание и овладение, посредством пропорций, гармонии и, следовательно, красоты, побудительным мотивом, причиной и началом трех основных искусств рисунка — архитектуры, скульптуры и живописи (ил. 6–8).



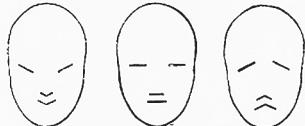
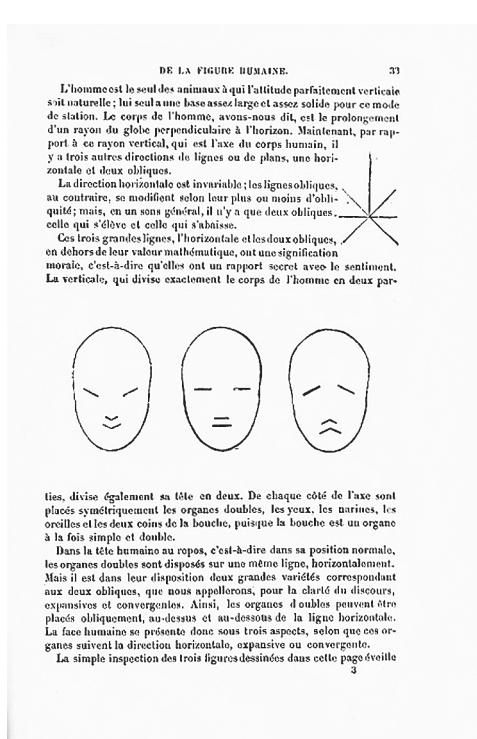
dans la symétrie et la diversité dans l'équilibre, réalise ce principe de l'antique initiation : « L'harmonie naît de l'analogie des contraires. »

Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure de l'homme. La forme de la tête humaine, dit Bernardin de Saint-Pierre, approche de la sphérique, qui est la forme par excellence. Sur sa partie antérieure est tracé l'ovale du visage, terminé par le triangle du nez, et entouré des parties radiales de la chevelure. La tête est, de plus, supportée par un cou qui a beaucoup moins de diamètre qu'elle, ce qui la détache du corps par une partie concave.

« Cette légère esquisse nous offre d'abord les cinq termes harmoniques de la génération élémentaire des formes. Les cheveux présentent la ligne ; le nez, le triangle ; la tête, la sphère ; le visage, l'ovale, et le viso au-dessous du menton, la parabole. Le cou, qui, comme une colonne,



6-8. Шарль Блан. О человеческой фигуре. Четыре линии, формирующие человеческое тело — вертикальная (ось тела), горизонтальная и две наклонных, — рассматриваются на примере лица. Пропорции человеческого тела. Египетский канон пропорций человека (Blanc 1880)



ties, divise également sa tête en deux. De chaque côté de l'axe sont placés symétriquement les organes doubles, les yeux, les narines, les oreilles et les deux coins de la bouche, puisque la bouche est un organe à la fois simple et double.

Dans la tête humaine au repos, c'est-à-dire dans sa position normale, les organes doubles sont disposés sur une même ligne, horizontalement. Mais il est dans leur disposition deux grandes variétés correspondant aux deux obliques, que nous appellerons, pour la clarté du discours, expansives et convergentes. Ainsi, les organes d'ouïe peuvent être placés obliquement, au-dessus et au-dessous de la ligne horizontale.

La face humaine se présente donc sous trois aspects, selon que ces organes suivent la direction horizontale, expansive ou convergente.

La simple inspection des trois figures dessinées dans cette page éveille

3

В конечном счете уроки Блана, как кажется, были усвоены. Трудно сказать, улучшили они или нет ситуацию в художественной и архитектурной культуре Франции, приблизились или нет полученные результаты к намерениям и ожиданиям Блана. В соединении с рационалистическими теориями Гваде, которые нуждаются в отдельном, детальном рассмотрении и серьезном анализе, они, как представляется, привели искусство и архитектуру к неожиданным последствиям.

Попеременная, на протяжении столетий, смена регулярности и почти

природной живописности, монохромности и полихромности в архитектуре и градостроительстве приобретает характер почти необратимой метаморфозы в аспекте отношения рисунка и цвета. В стремлении к целостности и гармоничному единству, традиционно достигаемым посредством композиции и пропорций, архитектура почти подсознательно стремится к регулярности прямой линии и постепенному растворению цветового разнообразия в монохромности, используя эти приемы в качестве средств и способов достижения и выражения единства, в полном соответствии с предписаниями Блана.

Наиболее характерно эта метаморфоза проявляется в архитектуре модернизма, одним из выразительных средств и одной из примет которой, кроме прямого угла и прямой линии, является тенденция к белой или пастельной окраске, обычно усиливаемой черно-белой фотографией.

С точки зрения ветхозаветной риторики и герменевтики, к которым апеллирует в своей аргументации Блан, это явление можно рассматривать как проявление боязни цвета, подсознательного страха перед цветом-феминой как олицетворением красоты и опосредованной причиной падения человечества. Иными словами, в иносказательном смысле, страх первородного греха, сам его момент и последствия трансформируются в своеобразную хромофобию (Batchelor 2000).

Это также первозданный человеческий страх и трепет перед божественным и вечным возвышенным и одновременно осознание невозможности достижения абсолютной красоты, капитуляция перед ее неуловимым, но постоянным присутствием. В завершение своего вводного обраще-

ния к читателю Блан сопоставляет свои авторские возможности и намерения с решительной мощью скульптора Пьера Пюже, который говорил: «Мрамор дрожит передо мной». Воодушевленный совершенно иными чувствами, автор перефразирует слова скульптора: «Я испытываю дрожь перед мрамором» (Blanc 1880: 4).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Гадамер* 1991 — Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
- Сухотина-Толстая* 1980 — Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания / Составление, вступ. статья и примеч. А.И. Шифмана. М.: Художественная литература, 1980.
- Флобер* 1971 — Флобер Г. Лексикон прописных истин / Пер. Т. Ириновой // Флобер Г. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1971. С. 395–430.
- Banham* 1960 — Banham R. Theory and Design in the First Machine Age. London: Architectural Press, 1960.
- Batchelor* 2000 — Batchelor D. Chromophobia. London: Reaktion Books, 2000.
- Blanc* 1880 — Blanc Ch. Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture. Nouvelle édition / ed. Henri Laurens. Paris: Librairie Renouard, 1880 (First publication: 1867).
- Flaubert* 1913 — Flaubert G. Dictionnaire des idées reçues. Paris: Conard, 1913.
- Galsworthy* 1996 — Galsworthy, John. The Forsyte Saga. Scribner Paperback Fiction. New York: Simon & Schuster Inc., 1996.
- Guadet* 1909 — Guadet J. Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à L'Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts. Troisième édition augmentée d'une Notice sur la Vie et les Œuvres de Julien Guadet, par J.-L. Pascal, Membre de L'Institut, Inspecteur général des batiments civils. Paris: Librairie de la construction moderne, 1909 (First publication: 1901).
- Rykwert* 2002 — Rykwert J. The Seduction of Place: The History and Future of Cities. New York: Vintage Books. A Division of Random House, Inc. 2002.

REFERENCES

- Gadamer H.-G. *Aktualnost' prekrasnogo (Relevancy of the beautiful)*. Moscow: Iskustvo Publ., 1991 (in Russian).
- Sukhotina-Tolstaya T.L. *Vospominaniya (Memories)*. Ed. A.I. Shifman. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1980 (in Russian).
- Flober G. Leksikon propisnykh istin (Dictionnaire des idées reçues). Ed. T. Irinova.
- Flober G. *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh (Collection of works on four volumes)*. Vol. 4. Moscow: Pravda Publ., 1971, pp. 395–430 (in Russian).
- Banham R. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press Publ., 1960.
- Batchelor D. *Chromophobia*. London: Reaktion Books. 2000.
- Blanc Ch. *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture*. Nouvelle édition. Ed. Henri Laurens. Paris: Librairie Renouard Publ., 1880 (First publication: 1867).
- Flaubert G. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Conard Publ., 1913.
- Galsworthy J. *The Forsyte Saga. Scribner Paperback Fiction*. New York: Simon & Schuster Inc. Publ., 1996.
- Guadet J. *Éléments et théorie de l'architecture*. Cours professé à L'Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts. Troisième édition augmentée d'une Notice sur la Vie et les Œuvres de Julien Guadet, par J.-L.Pascal, Membre de L'Institut, Inspecteur général des batiments civils. Paris: Librairie de la construction moderne Publ., 1909 (First publication: 1901).
- Rykwert J. *The Seduction of Place: The History and Future of Cities*. New York: Vintage Books Publ.; A Division of Random House, Inc. Publ., 2002.

АРХИТЕКТУРА ПОЗДНЕЙ АНТИЧНОСТИ И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Л. Г. Хрушкова

ХЕРСОНЕС ТАВРИЧЕСКИЙ: АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР «БАЗИЛИКИ 1935»

Большинство ранневизантийских базилик Херсонеса было раскопано в конце XIX — начале XX в. Исключение составляет т. н. «базилика 1935 г.», которую исследовал известный археолог Григорий Д. Белов (1898–1979) при участии Анатолия Л. Якобсона. Она представляет собою комплекс, состоящий из четырех сменивших друг друга сооружений. Вначале была построена небольшая синагога, ее сменила базилика, затем она была перестроена и расширена. Эта последняя, трехнефная базилика, с нартексом и дополнительными помещениями с юга, и получила название «базилики 1935 г.». В эпоху позднего Средневековья на руинах базилики построили часовню. Памятник пережил реставрационные работы в 1936, 1956 и частично в 2000-х гг. Сейчас на базилике находятся не только те капители, которые украшали ее первоначально. Раскопки 1935–1936 гг. обнаружили серию ранневизантийских капителей, которые относятся к трем типам:

- 1) композитные капители с двумя рядами ажурных листьев тонкого зубчатого аканфа (ранее т. н. «феодосианские» капители). В Херсонесе известно 7 образцов такого типа, из них четыре достоверно происходят из базилики и датируются второй половиной V в.;
- 2) коринфские капители второй пол. V в., три из которых «нормального» типа с двумя рядами листьев мягкого аканфа и одна, утраченная капитель, относится к подтипу коринфских «V-образных»;
- 3) impostные капители, одна из которых сохранилась до наших дней и находит аналогии в церкви Св. Иоанна Предтечи (Студийской) в Константинополе (453).

Раскопки обнаружили также малые капители от алтарной преграды и ряд других изделий из мрамора. Согласно сложившемуся мнению, мраморный декор соотносится с двумя строительными периодами памятника, даты которых определяются по-разному. Я допускаю, что большинство элементов декора относится к «базилике 1935 г.» в ее окончательно сложившемся виде. Реконструкция полной строительной истории комплекса требует дополнительных изысканий.

Ключевые слова: Византия, ранневизантийская архитектура, базилика, проконнесский мрамор, капители, колонны, плиты.

L. G. Khrushkova

THE TAURIC CHERSONESE: THE ARCHITECTURAL DÉCOR OF THE “1935 BASILICA”

Most of the early Byzantine basilicas of Chersonesus in the Crimea were excavated in the late 19th — early 20th centuries. The only exception was the so-called "1935 Basilica" investigated by the well-known archeologist Grigory D. Belov (1898–1979) in collaboration with Anatoly L. Yakobson (1906–1984). It is a complex of four structures that replaced one another. Firstly founded as a small synagogue, it was subsequently replaced by a basilica, which was rebuilt and expanded later in time. The latter, three-nave basilica with narthex and additional rooms from the south was named the "1935 Basilica". In the late Middle Ages, a chapel was built on the ruins of the mentioned structure. It underwent restorations in 1936, 1956 and partly in the 2000s. Today the basilica contains not only the capitals that were executed initially.

The 1935–1936 excavations found a series of early Byzantine capitals of three types:

- 1) composite capitals with two rows of openwork leaves of thin toothed acanthus (so called "Theodosian" capitals). Seven examples of this type are known in Chersonesus, four of which are proven to originate from the basilica and dated the second half of the 5th century;*
- 2) Corinthian capitals of the second half of the 5th century, three of which are of the common type with two rows of leaves of acanthus and one, the lost capital, belongs to the Corinthian "V-shaped" subtype (according Rudolf Kautzsch);*
- 3) impost capitals, one of which has survived to our days and is analogous to the capitals of the church of St. John the Baptist (The Stoudion) in Constantinople (453).*

Excavations also revealed small capitals from the altar barrier and a number of other marble elements. According to the existing opinion, marble decor corresponds with two construction periods of the monument, the dates of which are determined differently. I assume that most of the décor elements refer to the "1935 Basilica" in its final form. Reconstitution of the complete construction history of the complex requires further research.

Keywords: Byzantium, Early Christian architecture, basilica, Proconesian marble, capitals, columns, slabs.

Херсонес в Крыму — город, в котором в течение V–VI вв. было построено свыше десятка крупных базилик. В них широко использовался византийский мрамор, привезенный из проконнесских мастерских на острове Мармара близ Константинополя. Многие конструктивные и декоративные элементы церквей Херсонеса, литургические устройства и вымостки были выполнены из этого мрамора. Тяжелый и хрупкий материал доставлялся морским путем, его брали как балласт, поэтому его находят во многих прибрежных пунктах Средиземноморья, от Италии до Палестины. В особых случаях мрамор доставляли и в города, отстоящие от побережья, например, в Рим. Близость к имперской столице, утверждение христианства, активное строительство церковных зданий в Херсонесе — все это объясняет массовое использование в самом крупном городе Крыма византийского мрамора. По количеству мрамора Херсонес стоит в одном ряду с такими знаменитыми центрами, как Равенна и Эфес. Помимо Государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический» в Севастополе¹, где хранятся сотни элементов архитектурного декора, коллекции херсонесского мрамора находятся в Государственном Эрмитаже, Государственном Историческом музее в Москве и Историческом музее г. Одессы (Украина). Некоторые капители

¹ Далее, для простоты, учреждение, официально именуемое Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический» я буду называть «Херсонесский музей», как он назывался многие годы ранее.

Эрмитажа и Одесского музея публиковались, но обширная московская коллекция, насчитывающая десятки предметов, до сих пор остается почти неизвестной².

Подавляющая часть мраморов была выявлена во время археологических работ последней трети XIX — начала XX в., когда были раскопаны многие базилики Херсонеса. К сожалению, методы раскопок той эпохи были далеки от совершенства, и мы почти никогда не знаем, в каких церквях были найдены эти мраморы (Khrushkova 2012b: 232–240; Хрушкова 2015: 646–649; Хрушкова 2016a; Khrushkova 2017b). Добавим, что мраморный архитектурный декор никогда не был приоритетной темой в крымской археологии. Работ, посвященных ему, очень немного. Один из первых исследователей памятников архитектуры Херсонеса А.Л. Бертье-Делагард (1842–1920) правильно определил проконнесское происхождение мраморов Херсонеса и столь же правомерно сопоставил их с равеннскими и константинопольскими изделиями. Он считал, что строительное искусство в Херсонесе стояло на чрезвычайно низком уровне, местные базилики были простыми сараеподобными сооружениями, с мраморным и мозаичным декором «малых размеров, с весьма слабым художественным значением». Эта безотрадная картина немного скра-

² Пользуюсь случаем выразить благодарность Ларисе Васильевне Седиковой, Вере Николаевне Залесской и Денису Валерьевичу Журавлеву за содействие в изучении византийского мрамора в хранилищах «Херсонесского музея», Гос. Эрмитажа и Гос. Исторического музея, соответственно.

шивалась привозным мрамором. Однако дешевизна «этого мнимо роскошного материала» доходила «до совершенной ничтожности», да и поставляли его в Херсонес с большим запаздыванием, когда он был уже «не модным» в столице. Бертье-Делагард датировал мраморы Херсонеса VI или VII в. (Бертье-Делагард 1893: 11–38, 51). Это мнение, уже более чем столетней давности, нередко встречается и в наши дни, и от многократного повторения оно приобрело видимость установленного факта.

В 1905 г. известный византинист Д. В. Айналов (1862–1939) издал книгу о памятниках архитектуры Херсонеса (Айналов 1905). Понимая важность мраморов, он составил каталог этих предметов, однако он не был ни опубликован, ни обнаружен в архивах исследователя. Свыше полувека спустя А. Л. Якобсон (1906–1984) в своей капитальной монографии «Раннесредневековый Херсонес» посвятил мрамору отдельную главу (Якобсон 1959: 130–152). Якобсон тоже составил каталог капителей, который тоже не опубликован и не обнаружен. Затем вновь прошло полвека, и польский археолог А. Бернацкий издал Каталог мраморов Херсонеса. Хронология мраморов, которую разработал Якобсон, представлена в нем с некоторыми изменениями (Biernacki 2009). Несмотря на ряд ошибок и неточностей, Каталог Бернацкого является полезным рабочим инструментом; в частности, в нем приведены детальные метрические данные предметов. Таким образом, после многих десятилетий изучения Херсонеса исследование мрамора едва ли не полностью вышло из линии развития отечественной традиции.

Западному читателю мрамор Херсонеса известен главным образом благодаря обзорной работе итальянского искусствоведа Клаудии Барзанти († 2017)

о проконнесском мраморе в pontийском ареале (Barsanti 1989: 91–220). В свое время Барзанти не смогла побывать в Херсонесе и ознакомиться с его коллекцией, тем не менее в ее книге воспроизведено свыше десятка капителей на основе главным образом книги Якобсона. История и современное состояние изучения византийского архитектурного декора в Крыму составляет большой контраст с положением дел в Западной Европе, где эта тематика неуклонно расширяется, возрастает, и число диссертаций, монографий, каталогов, статей исчисляется многими десятками (Хрушкова 2017: 119–123).

Настоящая статья продолжает серию наших публикаций о мраморах Херсонеса и Крыма (Хрушкова 2011; Хрушкова 2016в; Хрушкова 2016б; Khrushkova 2012а; Khrushkova 2013а; Khrushkova 2017а).

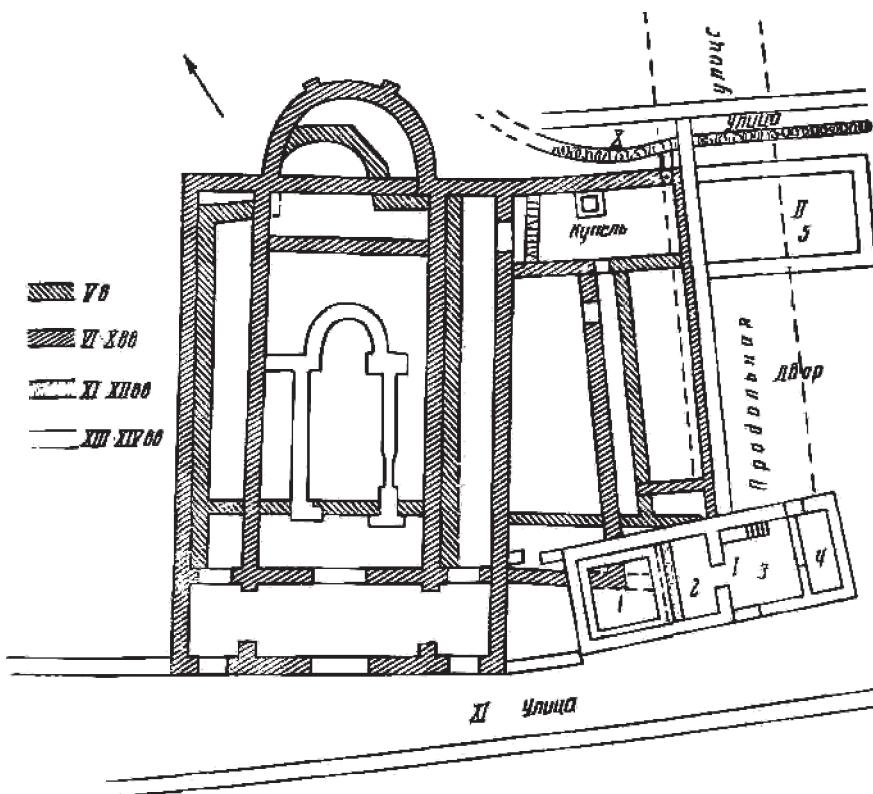
«Базилика 1935» — это архитектурный комплекс, состоящий из четырех сооружений, которые сменяли друг друга на протяжении нескольких веков. Как и епископский комплекс, базилика 1935 г. принадлежала к числу важнейших религиозных центров Херсонеса (ил. 1). Оба комплекса занимают привилегированные места в городской застройке — они расположены в древнейшей части города, в его прибрежной зоне. Очень вероятно, что эти центры были связаны процессиями стационарных литургий. «Базилика 1935 г.» — единственный случай в истории изучения Херсонеса, когда крупный архитектурный комплекс был раскопан в советскую эпоху (ил. 2, 3). Раскопками руководил Г. Д. Белов (1898–1979), в них участвовал А. Л. Якобсон, обмерные работы вели архитектор Н. М. Янышев, археологи А. Л. Якобсон и С. Ф. Стржелецкий. Изучение этой части города длилось свыше 20 лет. В 1936 г. раскопки



Ил. 1. Городище Херсонес, северо-восточная часть, вид на юг. Фото В. А. Филиппова



Ил. 2. Городище Херсонес, вид с юго-востока на базилику 1935 г. Фото Л. Хрушковой



Ил. 3. Комплекс базилики 1935 г., план (Белов 1953)

были продолжены на участке городского квартала, примыкающего к базилике с востока (ил. 4). Здесь были найдены архитектурные фрагменты из базилики во вторичном использовании. Подробный отчет об изучении базилики — редкий случай — был опубликован в виде книги (Белов, 1938). Раскопки комплекса были завершены в 1949–1953 гг. В это время археологи изучили участок, примыкавший к базилике с юга. Здесь были обнаружены баптистерий и различные архитектурные фрагменты. Базилика была отреставрирована неоднократно: один раз — по окончании раскопок, в 1936 г. (ил. 5), затем — в 50-х гг. прошлого века, когда базилика приобрела свой

современный облик (ил. 6). Результаты второго этапа изучения и консервации памятника были опубликованы много лет спустя (Жеребцов 2009: 139–149). Некоторые работы по консервации были проведены в 2000-х гг.

Во время реставрационных вмешательств на базилику были перенесены некоторые элементы с других памятников Херсонеса, перемещались капители. В каталоге архитектурных деталей Бернацкого приведены капители, которые находятся на базилике в настоящее время; в некоторых случаях указано, что предмет происходит из «базилики 1935», однако отсутствует источник этих сведений. Для нас важно идентифицировать



Ил. 4. Базилика 1935 г. Участок, прилегающий с востока, вид на запад. Фото 1936 г., Научный архив ГИАМЗ «Херсонес Таврический»



Ил. 5. Базилика 1935 г., вид на восток после реставрации. Фото 1936 г. Научный архив ГИАМЗ «Херсонес Таврический»



Ил. 6. Базилика 1935 г. Вид на запад. Фото Л. Хрушковой

капители, которые достоверно были найдены на базилике или рядом с ней.

О трансформациях сооружений комплекса споры ведутся давно, наименее ясной остается его ранняя фаза, в особенности вопрос о синагоге (Jastrzębowska 2014: 61–73; Золотарев и др. 2013). Вероятно, первой была построена небольшая синагога, возможно составлявшая часть жилого комплекса; затем она была перестроена в раннехристианскую базилику; эта последняя быстро разрушилась, и ее сменила другая, которая сохранилась лучше, именно она и известна как «базилика 1935». В эпоху зрелого Средневековья, после разрушения этой базилики, в ее среднем нефе была устроена небольшая часовня, строительным материалом кото-

рой послужили более ранние остатки, в том числе мраморы.

В базилике был широко использован проконнесский мрамор. Эти материалы публиковались, но до сих пор нет ясности, с какими строительными фазами комплекса связаны различные элементы пластического декора, сколько и каких капителей обнаружили раскопки Белова, что сохранилось до наших дней. Отчет Белова за 1935–1936 гг. — важный источник, хотя о мраморном декоре в нем написано досадно кратко: иллюстрации немногочисленны, некоторые капители представлены лишь на фотографиях общих видов памятника, иные лишь только упомянуты.

Большая часть капителей была обнаружена в 1935 г., некоторые капители

были утрачены. Не забудем, что Херсонесский музей не раз переживал тяжелые времена. Во время Второй мировой войны многие археологические коллекции были эвакуированы на Урал, в Свердловск (совр. Екатеринбург), а часть коллекции мраморов размещалась в церкви Св. Владимира, расположенной на городище. Сохранившиеся капители из комплекса базилики 1935 г. относятся к трем типам: композитные с тонким зубчатым аканфом (т. н. «феодосианские», по старой терминологии), коринфские «нормального» («стандартного») типа и импосты.

Композитные капители с тонким зубчатым аканфом

Капитель 1, инв. № 203/36983 (ил. 7), находится в экспозиции Херсонесского музея. Она была найдена на мозаичном полу южного нефа базилики. Капитель хорошей сохранности, отбита только одна волюта. Ее высота 44 см, диаметр нижнего основания — 38 см. В основании капители имеется отверстие, сохранившее фрагмент железного стержня, залитого свинцом (Белов 1938: 80–81, рис. 48). Вероятно, это самая известная из всех капителей Херсонеса (Якобсон 1959: 134, рис. 45, 1; Домбровский 1963: 78, рис. 1; Barsanti 1989, fig. 70; Biernacki 2009: 328, tab. 62, 773/973; Яшаева и др. 2011: 428, № 12; Хрущкова 2011: рис. 1; Khrushkova 2012a: 131, fig. 3).

Все особенности капители 1 полностью соответствуют типу «так называемой феодосианской капители, композитной капители с тонким зубчатым аканфом», как ее определил Рудольф Кауч (Kautzsch 1936: 115–139), и это определение утвердилось. Из всех позднеантичных капителей этот тип отличается особой тонкостью, ажурностью, изысканностью, пышностью, это «прекраснейшее

создание, истинно крупное достижение V в.» (Kautzsch 1936: 115). На калофосе листья аканфа, по восемь в каждом ряду, сильно отогнуты, на астрагале ряд косо помещенных листиков аканфа. Между волютами расположено по четыре маленькие пальметты, ряд которых по краям дополнен полупальметками. Эти пальметты сильно отогнуты от эхина, образуя ажурную корону, со сквозными треугольными и круглыми отверстиями. Завитки волют украшены мелкими зубцами аканфа, края волют в местах соединения на углах капители покрыты рельефными растительными мотивами. На абаке помещены четко вырезанные шевроны, углы которых подчеркнуты дырочками, выполненными сверлом. В середине абака сильно выступающая шишка также прорезана дырочками.

Капитель 1 отличается характерной особенностью, довольно редкой в этом типе. Верхняя корона ее листьев имеет форму «двойных» листьев: внутренняя часть листа, состоящая из пяти долей аканфа, заключена в своеобразный бордюр, образованный мелкими листиками аканфа. Бордюр четко отделен от центральной части листа рядом треугольных дырочек, выполненных сверлом. «Двойные» листья этой капители не столь ажурные и пышные, по сравнению со знаменитыми образцами базилик Св. Иоанна Предтечи Студийского монастыря в Константинополе, Св. Димитрия в Фессалониках или Св. Леонида в Лехоне (Kramer 1998: 56, Taf. 14, 26–29; 13, 20, 21, 23), тем не менее это тот же тип «двойного» листа.

Капитель 2, инв. № 203/36983 (ил. 8), находится в экспозиции Херсонесского музея. Капитель была найдена в кладке северной стены средневековой часовни в центральном нефе базилики. Эта небольшая часовня размерами 10,5 × 3 м была построена в XII–XIII вв. пря-



Ил. 7. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом 1. Фото Л. Хрушковой



Ил. 8. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом 2. Фото Л. Хрушковой

мо на мраморном полу центрального нефа ранневизантийской базилики. Капитель находилась в нижнем ряду кладки стены, обращенная абаком в интерьер часовни (Белов 1938: 81–82, 129–130, рис. 49, 82). Высота капители 43,5 см, диаметр основания 38 см, размеры по абаку 53 × 54,5 см (Khroushkova 2008: 158, fig. 33; Хрушкова 2011: рис. 2; Khruščkova 2012a: 31, fig. 4; Khruščkova 2017b: fig. 19).

Капитель 2 очень близка к описанной выше капители 1 по структуре и исполнению главных элементов. Бернацкий ошибочно сообщает, что место находки этой капитали неизвестно; по его мнению, обе капитали являются «практически близнецами» (Biernacki 2009: 281, tab. 62, 555/973). Однако отличия между этими капителями заметны. Они видны в оформлении эхина: на капители 2 между волютами помещено по три пальметты, которые дополнены двумя полупальметтами у волют. Эти пальметты тоже образуют ажурную корону, но здесь сквозные отверстия иной формы, чем у капители 1,— они ромбовидные, овальные и треугольные. На лицевой сторо-

не в центре эхина расположен крестик с расширяющимися концами и удлиненной нижней ветвью. Такой крест условно называется «латинским», в действительности же он широко известен и на византийском Востоке, в том числе в архитектурном декоре (Хрушкова 2012: 602–608). Хотя листья капитали 2 менее отогнуты, здесь тоже листья верхней короны являются «двойными».

Важное отличие капитали 2 от капители 1: прожилки листьев нижней короны подчеркнуты рядами круглых отверстий. В свое время Гийом Жерфаньон, рассматривая вопрос о капителях с тонким зубчатым аканфом, выделял два подтипа «так называемой феодосианской капитали» именно по признаку наличия таких регулярных отверстий, выполненных круглым сверлом. Приведенные им два примера для обоих подтипов очень похожи на наши две капитали из экспозиции Херсонесского музея (Jerphanion 1930: 96–119). Обе капитали из экспозиции Херсонесского музея отличаются высоким качеством исполнения и тщательностью проработки деталей.



Ил. 9. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом З. Фото Л. Хрушковой



Ил. 10. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом З, деталь. Фото Л. Хрушковой

Капитель 3, инв. №21/35673, находится в хранилище №10 Херсонесского музея, сохранность средняя, она отбита с одной стороны (ил. 9). Она была найдена при раскопках северного нефа

«базилики 1935» (Белов 1938: 82, рис. 50). Высота капители 39,5 см, нижний диаметр 37 см, размер по абаку приблизительно 55 × 56 см (Khroushkova 2008: fig. 32; Biernacki 2009: 294, tab. 63, 603/973; Хрушкова 2011: рис. 3; Khrushkova 2012a: 131, fig. 5)³. Этот экземпляр отличается от описанных выше некоторыми деталями. Капитель 3 немного меньше, завитки волют здесь обычные, гладкие. На эхине три пальметты с двумя полупальметтами по краям. Пальметты образуют ажурную корону, с отверстиями в форме треугольников разных размеров. Места соединения смежных волют покрыты растительными мотивами, в одном случае это четко вырезанная и пластически трактованная гроздь винограда (ил. 10). Листья аканфа нижнего ряда, встречаясь, образуют мотив арочек, в которые вписаны две доли соседних листьев. Эти арочки и линии соединения соседних листьев подчеркнуты рядами круглых дырочек, которые здесь расположены не по «природным линиям» прожилок листа, но образуют абстрактные геометрические мотивы. Абак украшен мотивом чешуек. В Отчете Белова капитель была датирована V в., со ссылкой на мнение Якобсона. Действительно, эта капитель относится ко второй пол. V в., или, более точно, к последним десятилетиям этого столетия.

Капитель 4 (ил. 11). В 1936 г. на участке, примыкающем к базилике с востока, были открыты средневековые жилые комплексы XII–XV вв. Одна композитная капитель с тонким зубчатым аканфом была обнаружена в «помещении 5», которое служило двором. Перевернутая капитель использовалась в качестве сидения. Она пострадала от огня, сильно потрескалась. Эту капитель мне не уда-

³ Бернацкий не ссылается на Отчет Белова 1938 г., а именно он безусловно подтверждает происхождение капители из «базилики 1935».

лось идентифицировать в Херсонесском музее, скорее всего, она утрачена. Судя по фотографии, этот экземпляр очень близок к капители 3. У капители 4 листья нижнего ряда аканфа обработаны круглыми дырочками, завитки волют гладкие, на эхине располагались пальметтк. Эти четыре капители из базилики 1935 г. образуют однородную группу.

Капитель 5 (ил. 12). К описанным капителям близка капитель, которая находится в лапидарии Херсонесского музея, в т.н. «итальянском дворике». Ее место находки неизвестно. Высота капители 41,8 см, размеры по абаку 61 × 59 см (Biernacki 2009: 177, tab. 63, 55/973; Хрушкова 2011: рис. 5; Khrushkova 2012a: 132, fig. 6). Сохранность капители удовлетворительная: отбиты отгибы листвьев, утрачена одна волюта, поверхность мрамора подверглась эрозии из-за длительного пребывания под открытым небом. Прожилки листвьев нижнего ряда подчеркнуты сверлом, как на капители 2. Листья аканфа нижнего ряда, встречаясь, образуют арочки; завитки волют гладкие, соединения волют украшены растительным мотивом; на абаке помещен мотив чешуек. Все эти черты близки к капители 3. Между волютами капители 5 помещено пять маленьких пальметт и две полуupalметты по краям — эта особенность напоминает капитель 1. Таким образом, капитель 5 по своим морфологическим и стилистическим особенностям легко включается в группу капителей, достоверно найденных при раскопках базилики 1935 г.

Композитная капитель с двумя рядами тонкого зубчатого аканфа сформировалась в первой половине V в. Для наших капителей из «базилики 1935» самой важной и точно датированной аналогией являются капители нартекса базилики Св. Иоанна Предтечи 453 г. Студийского монастыря, которую ранее считали памятником 463 г.

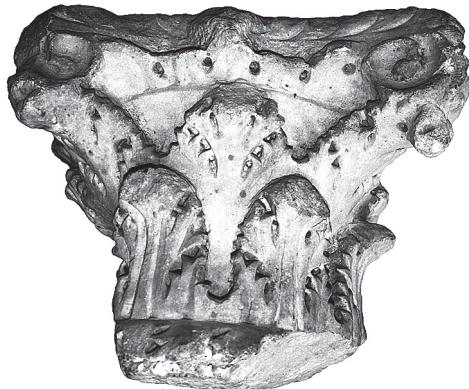


Ил. 11. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом 4 (Белов 1938)



Ил. 12. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом 5. Фото Л. Хрушковой

Упомянем еще две почти целые композитные капители с двумя рядами листвьев тонкого зубчатого аканфа из Херсонеса. Место их находки неизвестно. Одна из них хранится в Херсонесском музее (Хрушкова 2011: рис. 4; Khrushkova 2012a: fig. 9), другая — в Государственном Историческом музее Москвы (Хрушкова: 2016в: 142, рис. 9).



Ил. 13. Композитная капитель с тонким зубчатым аканфом. Государственный Исторический музей, Москва. Фото Л. Хрущковой

(ил. 13). Обе они меньших размеров, чем описанные выше капители, обе отличаются упрощенной техникой исполнения, они существенно отличаются от группы «базилики 1935».

К числу капителей с тонким зубчатым аканфом из «базилики 1935» Бернацкий относит нижние части трех капителей из Херсонесского музея (Biernacki 2009: 514/973, 610/973, 620/973), однако источник этой информации не известен. Любой из этих трех фрагментов мог быть частью двузонных капителей с одной короной листьев тонкого зубчатого аканфа внизу и протомами животных вверху. Такие капители в Херсонесе имеются (Хрущкова 2011: рис. 13, 14; Khrushkova 2012a: fig. 11, 12). К композитным капителям с тонким зубчатым аканфом относятся также четыре фрагмента волют. Место находки одного фрагмента неизвестно, а три другие, весьма вероятно, относятся к «базилике 1935». Эти волюты происходят от двух разных капителей (Biernacki, 2009: 296, 303–304, tab. 64, 609, 643–645).

Таким образом, сейчас известно семь больших композитных капителей с дву-

мя коронами тонкого зубчатого аканфа, найденные в Херсонесе: в Херсонесском музее их пять, одна капитель находится в Москве, и одна, утраченная, известна нам по фотографии Белова. Бернацкий насчитывает в Херсонесском музее 13 капителей этого типа, именуя их «композитно-феодосианскими» (Biernacki 2009: 40–42). Заметим, что этот устаревший термин конца XIX в., которым пользовался Йозеф Стриговский (*“das theodosianische Kompositkapitell”*), сейчас не применяется. Несомненно, число 13 преувеличено. Выше было сказано, что некоторые фрагменты капителей из «базилики 1935» не поддаются типологическому определению. Кроме того, одну коринфскую капитель с двумя коронами тонкого зубчатого аканфа Бернацкий явно ошибочно включил в группу композитных, поскольку у этого экземпляра отсутствует ионическая часть (Хрущкова 2011: рис. 9; Khrushkova 2012a: fig. 14).

Три малые четырехлистные капители с одним рядом листьев тонкого зубчатого аканфа могли принадлежать колонкам алтарной преграды⁴ (ил. 14), одна из них происходит из «базилики 1935». Эти малые капители, украшенные тем же типом аканфа, что и большие капители междунефных арокад, — свидетельство того, что из проконнессских мастерских доставлялись целые ансамбли декора, заказанные для определенной значимой постройки. Оценивая приблизительно общее количество дошедших до нас капителей с тонким зубчатым аканфом, можно предположить, что ими в Херсонесе могло быть украшено не более двух церквей.

⁴ Бернацкий называет их восьмилистными (Biernacki 2009: 37–39), однако почти у всех них по четыре листа аканфа, расположенные в один ряд.



Ил. 14. Малые капители с тонким зубчатым аканфом: 1, 2, 3. ГИАМЗ «Херсонес Таврический», хранилище № 10. Фото Л. Хрущковой

По мнению Белова, Якобсона и других исследователей, т.н. «феодосианские» капители украшали первую базилику комплекса 1935 г., построенную в V в. Дата постройки первой базилики подтверждается нумизматическим свидетельством: монетой Льва I (457–474) и ее стратиграфическим контекстом. Однако этот вывод не кажется очевидным, о чем будет сказано ниже.

Импостные капители

Импосты стали широко применяться уже с V в., однако среди продукции проконнесских мастерских самостоятельных импостных капителей немно-

го⁵. Причина заключается в методе изготовления: высечь капитель и импост из одного блока камня было быстрее и дешевле, к тому же цельный блок был более устойчивым. Слияние ионической капители и имposta оказалось очень удачным, и широкое применение сводчатых конструкций сделало ионическую капитель-импост преобладающим типом. Херсонесская коллекция капителей ясно отражает эту общую ситуацию: простых импостов в ней лишь несколько экземпляров, тогда как тип

⁵ В старой литературе на русском языке слово «импост» иногда переводили буквально как «надставка», в других случаях использовали немецкий термин «кемпфер» (Kämpfer).



Ил. 15. Импостная капитель 1, лицевая сторона. Фото Л. Хрушковой



Ил. 16. Импостная капитель 1, оборотная сторона. Фото Л. Хрушковой

ионической импостной капители — самый многочисленный.

Сколько всего импостных капителей было обнаружено в «базилике 1935»? В каталоге капителей Бернацкогоходим противоречивые сведения. На одной странице книги сообщается, что было найдено пять импостов (Biernacki 2009: 107), но далее выясняется, что место находки трех импостов из этих пяти неизвестно (Biernacki 2009: 177, 289). Еще об одном импосте (Biernacki 2009: 195) сказано, что он происходит из «базилики 1935», однаконеясно, на чем это основано.

В настоящее время на колоннах базилики находятся два импоста, оба с изображением креста на лицевой стороне. Они были перенесены на базилику во время реставрационных работ разных лет. Раскопки Белова обнаружили в нартексе, возле могилы 26, мраморный импост с изображением креста на узкой стороне, необычно больших размеров: его длина 1 м, ширина 0,85 м, высота 0,3 м. Фотография импоста осталась непубликованной. В 1936 г., во время реставрации, этот импост был установлен на капитель южного ряда колонн (Белов 1938: 93, рис. 70). Возможно, он был утрачен, потому что все импосты, которые находятся сейчас в Херсонесе, существенно меньших размеров. Помимо

мраморных импостов, было найдено несколько «трапециевидных импостов капителей с простым крестом на короткой стороне» и база колонны, выполненные из местного известняка (Якобсон 1959: 132). К сожалению, эти импосты местного производства также не опубликованы и не идентифицированы.

Импост 1, инв. № 22/35673, найден в 1935 г., в северном нефе базилики. Белов связывал его с первой базиликой V в. (Белов 1938: 82, рис. 51, 52) (ил. 15, 16). Недавно опубликованный импост находится в экспозиции Херсонесского музея, он хорошо сохранился, его размеры: 86 × 54,6/55,7 см, высота 29,5 см (Якобсон 1959: 140, рис. 49, 3; Barsanti 1989: fig. 88; Biernacki 2009: 279–280, tab. 102, 549/973; Яшаева и др.: 2011: 144, № 14). Импост имеет суженное основание высотой 5 см и завершение в виде гладкой полосы высотой 6,5 см. Он украшен только с двух узких сторон. На длинной боковой стороне, вверху, нанесен знак каменотеса, напоминающий букву «И».

На лицевой стороне импоста изображен крест с удлиненной нижней ветвью, концы ветвей расширены. Он окружен симметрично расположенными листьями мягкого аканфа. Два крупные листа наклоняются к верхней ветви креста, два полулиста фланкируют композицию

и два малые трехдольные листика аканфа помещены внизу, под рукавами креста. Боковые ветви креста соприкасаются с листьями аканфа, объединяя все элементы композиции, которые заполняют поверхность главной стороны капители, обращенной в центральный неф. Эта хорошо известная декоративная схема получила название «крест-аканф» или «христограмма-аканф». Она была распространена с первой половины V в. и продолжалась примерно до первой трети VI в. (Kramer 1994: 9–14; Zollt, 1994: 301–308, 345), как на импостах, так и на ионических капителях-импостах.

Оборотная сторона нашего импоста украшена композицией, состоящей из трех «ложков», закругленных с одной стороны и оканчивающихся двойными полулунулами — с другой. Здесь тоже видим стремление плотно заполнить поверхность. Между закруглениями ложков помещены зубчики; центральная композиция обрамлена полулистами мягкого аканфа. Каждый полулист состоит из четырех побегов, отходящих от середины листа, которая приходится на грань капители. Таким образом, декор каждой стороны согласован со структурой капители.

Важнейшей аналогией лицевой стороне нашего импоста являются точно датированные ионические импостные капители из базилики Студийского монастыря 453 г. Их сохранилось два целых экземпляра и один, состоящий из двух фрагментов. У студийских импостов обе узкие стороны украшены композицией «аканф-крест» (Kautzsch 1936: 167, Taf. 33, 540, a–b; Kramer 1994: S. 9, Taf. 1, 1 a, b, c). Боковые стороны импоста оставлены гладкими — это характерный признак ранних капителей этого типа (Vemi 1989: 68).

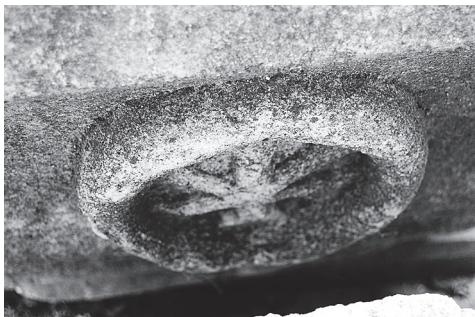
Как и в случае с композитными капителями с тонким зубчатым аканфом, именно Студий дает точно датированную



Ил. 17. Импостная капитель 2.
Фото Л. Хрушковой

аналогию. Для мотива «ложков» на оборотной стороне нашего импоста Клаудио Барзанти приводит несколько близких аналогий среди капителей первой половины и середины V в. из понтийских регионов (Barsanti 1989: fig. 100–106). Наша импостная капитель, как и т.н. «феодосианские» капители из базилики 1935 г., датируется временем между серединой и последними десятилетиями V в.

Импост 2 находится в лапидарии Херсонесского музея (ил. 17). В каталоге Бернацкого он приводится как предмет неизвестного происхождения (Biernacki 2009: tab. 102). Этот импост происходит из базилики 1935 г., что следует из археологического отчета о раскопках квартала XVIII, которые Белов продолжал в конце 40-х гг. прошлого века. Импост был найден в средневековом помещении 1, к востоку от базилики; он служил, вероятно, сиденьем. По мнению археологов, он «несомненно V в.» (Белов и др. 1953: 255, рис. 77). В небольшой группе импостов херсонесской коллекции этот экземпляр выделяется особой монументальностью, тщательной отделкой и некоторыми, только ему присущими особенностями. Его основание, заметно сужающееся книзу, оформлено профилировкой. Границы импоста слегка вогнуты. Капитель завершается широкой полосой, слегка



Ил. 18. Импостная капитель 2, деталь.
Фото Л. Хрушковой

скошенной внутрь. Украшены только две узкие стороны. На лицевой стороне изображена хризма, в форме монограммы двух греческих букв, «йота» и «хи», начальных букв имени Иисуса Христа (ил. 18). Хризма вписана в широкий рельефный медальон. На оборотной стороне изображен крест с удлиненной нижней ветвью и расширяющимися концами с четко нарисованными треугольниками («croix pattée»). Такая форма креста широко распространена во второй половине V в. — первой половине VI в. Хризма типа йота-хи часто встречается на саркофагах IV в., она оставалась популярной и в V в., но в VI в. крест в качестве христианского символа утверждается окончательно. Такую же форму хризмы, как на импосте из «базилики 1935», видим на ионической импостной капители V в. из Уваровской базилики (Хрущкова 2016б: 354–355, рис. 80). Можно согласиться с мнением Белова и Якобсона, которые уверенно отнесли к V в. импостную капитель из «базилики 1935».

Коринфские капители

В отчете Белова коринфские капители упомянуты очень кратко, они представлены лишь на фотографиях общих видов раскопов, где они едва различимы.

Во время реставрационных работ 1936 г. удалось составить три целых колонны, на них и были установлены три капители из раскопок базилики (Белов 1938: 108, рис. 70, 71) (ил. 19). Почти 20 лет спустя, во время следующей реставрации, на базилику были перенесены элементы декора с других памятников (Жеребцов 2009: 147). К их числу относится колонна, увенчанная коринфской капителью, ныне стоящая в северном ряду опор.

Капители 1, 2, 3 составляют однородную группу: они одного типа и очень похожи друг на друга по размерам, технике и стилю исполнения.

Капитель 1 (ил. 20) была найдена в восточном углу центрального нефа базилики. Ее высота 59 см, по абаку 68 × 68 см (Белов 1938: 92–93, рис. 55; Biernacki 2009: 326, tab. 47, 768/973; Khrushkova 2012а: 133, fig. 8)⁶. Массивный абак снабжен глубокой профилизированкой, сильно выступающая посередине шишка украшена стилизованными листиками аканфа. В верхнем ряду восемь листьев аканфа, в нижнем — семь. Листья трехдольные, центральная доля более массивная и широкая, от основания отходят малые листья. Листья сильно отогнуты, они трактованы пластично, прожилки подчеркнуты. Встречаясь, соседние листья образуют геометрические фигуры — овалы, ромбы, трапеции, эту технику часто называют «аканф-маска» или «негативом», потому что глубоко вырезанные геометрические фигуры обладают самостоятельной декоративной ценностью. У хеликсов капители 1 зави-

⁶ А. Бернацкий не цитирует Отчет Белова, в котором эта капитель приведена. В описании этой и других коринфских капителей Бернацкий вводит необычное новшество: он систематически использует термин «пандантив» для обозначения части капители, расположенной между хеликсами. По нашему мнению, этот архитектурный термин здесь неприемлем.



Ил. 19. Базилика 1935 г. Вид на запад, на дальнем плане — Г.Д. Белов. Фото 1936 г.
Научный архив ГИАМЗ «Херсонес Таврический»

ток выражен четко, сам хеликс намечен скорее графически, одной линией, которая ограничивает треугольное, слегка выступающее поле. На одной стороне под абаком помещен знак мастера: греческие буквы «тета» и «эpsilon».

Термин «аканф-маска» очень часто встречается в работах современных авторов, капители с таким аканфом входят в группы 3 и 4 классификации Каучча (Sodini 1989: 172). Сам Кауч этим термином не пользовался, он описал этот тип аканфа как новую форму, связанную с особой техникой резьбы, как проявление нового стиля, становление которого относится к 420–450 годам (Kautzsch 1936: 53–59). Пример пластичной трактовки листьев аканфа, с эффектом «маски», видим уже на капители из феодосианской Св. Софии в Константинополе (404/405, 415 гг.), которая хранится в музее Аяя София в Стамбуле (Kramer 1994:



Ил. 20. Коринфская капитель 1.
Фото Л. Хрушковой



Ил. 21. Коринфская капитель, храм Св. Софии Константинопольской, начало V в.
Фото Л. Хрушковой



Ил. 23. Коринфская капитель 3.
Фото Л. Хрушковой



Ил. 22. Коринфская капитель 2.
Фото Л. Хрушковой

138, Taf. 39, No. 372). Она украшена также мотивом «ложков», который составляет аналогию одной стороне нашей импостной капители 1 (ил. 21). Кауч разделил многочисленные коринфские капители на 8 групп, расположив их хронологически. Нашу коринфскую капитель можно отнести к третьей группе, которая датируется временем между 420 и 460 гг. (Kautzsch 1936: 54, Taf. 13, 170). Подобные капители с пластичными листвами аканфа и маленькими хеликсами

есть в Болгарии и во многих других местах, аналогии им весьма многочисленны (Barsanti 1989: 114–119).

Капитель 2 (ил. 22) была найдена в центральном нефе базилики, перед бema. Ее высота 59,3 м, размеры по абаку 68,3 × 68,3 см. Углы капители частично отбиты. По всем характеристикам она очень похожа на капитель 1. На одной стороне, под абаком, помещена такая же метка (Белов 1938: 92–93, рис. 56; Biernacki 2009: 319, tab. 47, 731/973)⁷. Видимо, капители 1 и 2 выполнены одним мастером.

Капитель 3 (ил. 23), на которой сейчас стоит импост, была найдена стоящей в углу средневековой часовни, построенной в центральном нефе базилики. Высота капители 58,5 см, размеры по абаку 68,2 × 68,2 см, нижний диаметр 47,5 см (Белов 1938: 92–93; Biernacki 2009: 309, tab. 48, 675/973)⁸. У этой капители в обо-

⁷ В этом случае Бернацкий также не ссылается на Отчет Белова.

⁸ Бернацкий не приводит Отчет Белова.

их рядах по восемь листьев аканфа, как у классических образцов. Благодаря этому геометрические фигуры, образованные листьями в местах их соприкосновения, приобрели регулярный порядок. Под одним хеликсом помещен знак мастера — буквы «хи» и «альфа» в лигатуре.

Все эти три коринфские капители образуют единую группу, они датируются второй половиной V в. Эти капители отражают эволюцию классической коринфской капители к концу позднеантичной эпохи, в частности упрощение и схематизацию хеликсов.

Сейчас на колоннах базилики установлено четыре капители. Одна из них была принесена во время реставрации 50-х гг. прошлого века. Этот экземпляр стилистически существенно отличается от трех выше описанных (ил. 24). Морфологически это та же «стандартная» капитель с двумя коронами листьев аканфа, в верхнем ряду их восемь, в нижнем — семь. Но здесь видим и важное отличие — у этой капители отсутствуют хеликсы, что отражает следующий этап эволюции позднеантичной коринфской капители. Эта четвертая капитель отличается иным стилем исполнения: плоские листья аканфа вырезаны графически и как бы наложены на корпус капители. Эти черты характерны для VI в., очень вероятно, что это капитель юстииниановской эпохи.

Капитель 4. Еще одна коринфская капитель была найдена в 1936 г. в кладке стены помещения, соседнего с базиликой (ил. 25). Она известна по фотографии Белова (Белов 1938: 309, рис. 138). Идентифицировать ее в коллекции Херсонесского музея мне не удалось, скорее всего, она утрачена. Ее высота примерно 40 см, длина абака ок. 60 см, нижняя часть капители отбита. Это крупная четырехлистная капитель, у которой большие листья мягкого аканфа расположены



Ил. 24. Коринфская капитель.
Фото Л. Хрушковой



Ил. 25. Коринфская «лирная» капитель,
фрагмент (Белов 1938)

по углам. Встречаясь, листья образуют широко раскрытый V-образный мотив. Абак капители двойной профилированный, шишка на середине абака крупная и сильно выступающая. Согласно классификации Кауча, это группа 5 капителей коринфского типа с четырьмя листьями в верхнем ряду. Наряду со сходной группой 6 («лирная» капитель, у которой V-образный мотив внизу расширен

и закруглен), она появилась в последние десятилетия V в. и была распространена до 30-х гг. VI в. (Kautzsch 1936: 59–61). Эту четырехлистную V-образную капитель из «базилики 1935» можно датировать последними десятилетиями V в. — первыми десятилетиями VI в.

В херсонесской коллекции различных коринфских капителей много, по разным подсчетам, их 30 или 31 экземпляр (Якобсон 1959: 136; Biernacki 2009: 34). Из них «нормальных» целых коринфских капителей всего четыре, при этом три из них происходят из «базилики 1935». В Херсонесе большую часть коринфских капителей составляют капители пятой и шестой групп, которые Кауч назвал V-образными и «лирными». Эти определения групп сейчас приняты всеми. Впрочем, Содини отмечает, что иногда эти две формы трудно различить (Sodini 1984: 35–36).

Бернацкий делит коринфские капители из Херсонесского музея на 4 типа. Он ошибочно считает, что тип 1, к которому он относит капители из «базилики 1935», соответствует «типу VII» по классификации Кауча (Biernacki 2009: 33–37)⁹.

⁹ Бернацкий приводит капитель из Константинополя, похожую на херсонесскую (наша капитель 1), которую Кауч относит к группе (но не к типу) 3 (Kautzsch 1936: 54). В классификации Бернацкого видим смешение понятий «тип» и «группа». Кауч говорит о группах, которые относятся к тому или иному типу капители, как часть к целому. А в классификации Бернацкого речь идет о частных «типах» капителей одного и того же типа, т. е. словом «типа» обозначается и часть, и целое. По мнению Бернацкого, знаки мастера на двух коринфских капителях из «базилики 1935» точно такие же, как на названной капители из Константинополя. В действительности же на двух херсонесских капителях видим прямоугольный «эпсилон», а на константинопольской капители «эпсилон» лунарный, в зеркальном изображении, и он стоит на первом месте (Kautzsch 1936: Taf. 13, 170).

В коллекции капителей из «базилики 1935» обращает на себя внимание отсутствие ионических импостных капителей — типа, самого распространенного в Херсонесе. Их в Херсонесском музее находится 32 целых экземпляра и 15 фрагментов. Этот тип в VI в. был преобладающим повсюду.

Элементы скульптурного декора

Раскопки комплекса базилики 1935 г. дали немалое число элементов декора и литургических устройств, изготовленных из мрамора. Среди них — плита алтарной преграды или, возможно, балюстрады иного назначения. По своей сохранности и качеству исполнения она является лучшим образцом изделий этого типа в Херсонесе (ил. 26). Плита выполнена из большого куска мрамора с широкими синеватыми полосами. Размеры плиты: 1,76 м в длину, 0,885 м в высоту, толщина 7 см, инв. № 209/36983 (Яшаева и др. 2011: 150, 433, № 21). В центре лицевой стороны плиты помещена хризма типа «йота-хи», — монограмма имени Иисуса Христа, вписанная в медальон, образованный двойным валиком. Концы хризмы расширяются и соединяются с внутренней рамкой медальона. В нижней части плиты помещен мотив лемниска. Лента перевита с медальоном «реалистически», т. е. пропущена через его двойную рамку как через два отдельных кольца. Концы ленты завершаются традиционными листиками плюща, обращенными вниз, в углы плиты. Вся композиция обрамлена профилированной рамкой. Исполнение выдает руку опытного мастера: композиция уравновешенная, все элементы вырезаны четко, рельеф невысокий, с мягкими деликатными переходами, поверхность хорошо отполирована.



Ил. 26. Плита алтарной преграды, лицевая сторона. Фото Л. Хрущковой

На обратной стороне в центре плиты изображен «длинный крест» с расширяющимися концами (т. н. «croix pattée») (ил. 27). Верхняя и нижняя ветви креста соединены с кадром плиты.

Иконографическая программа плиты является христологической, хризма прославляет имя Христа, а крест на обратной стороне — орудие смертной казни Спасителя. Исторически хризма, абсолютно господствующая в IV в., предшествует изображению креста, которое стало преобладающим в VI в. V век — время сосуществования этих двух форм, и иногда на одном памятнике, как в нашем случае (Хрущкова 2012: 599–602).

Раскопки обнаружили фрагменты алтарной преграды другого типа (ил. 28). Это прямоугольная плита, в центре которой помещена хризма типа «йота-хи», вписанная в квадрат. Хризма сочетается с кругом. Монограмма имени Христа дополнена поперечной чертой, которая в сочетании с вертикальной «йотой»

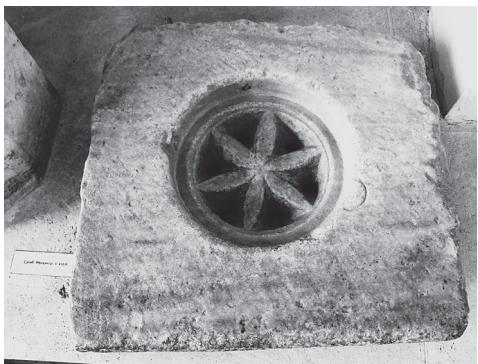


Ил. 27. Плита алтарной преграды, оборотная сторона, деталь. Фото Л. Хрущковой

создает изображение креста. Таким образом, здесь в одной композиции сочетается символика имени Христа и креста. Хризма с двух сторон обрамлена изображениями пальмы в виде длинного листа с симметрично расположеннымными узкими листьями. Такое условно-схематичное изображение пальмы, которое



Ил. 28. Плита-перегородка, фрагмент.
Фото Л. Хрушковой



Ил. 29. Плита-решетка, часть стока.
Фото Л. Хрушковой



Ил. 30. Плита-решетка, часть стока, Остия.
Фото Л. Хрушковой

похоже и на древо, и на лист, характерно для раннехристианской эпохи. Пальма является символом мученичества и победы над смертью. Эта плита исполнена в другой технике. Хризма, смысловой центр плиты, выполнена в технике сквозной ажурной резьбы, а изображения пальмы по краям плиты — в слабом рельефе. Ажурные невысокие плиты-решетки в римскую эпоху применялись как перегородки в общественных зданиях. Они встречаются в римских катакомбах, где отгораживают значимые захоронения. Позже подобные решетки стали использоваться в церквях в качестве ограждения алтарного пространства. Эту плиту можно датировать V в., она могла принадлежать первой христианской церкви, построенной на этом месте.

В коллекции мраморов «базилики 1935» имеется почти квадратная плита размерами $0,54 \times 0,51$ м, в центре которой помещена ажурная шестилепестковая розетка диаметром 0,26 м (ил. 29). Белов определил ее назначение как «дно купели» (Белов 1938: 108, рис. 68), что маловероятно. Такие плиты с решеткой в виде розетки — обычная часть стока, это принадлежность системы канализации в римском городе, чему можно привести много примеров. Например, их часто можно видеть в Остии (ил. 30), пригороде Рима, в котором городская инфраструктура римской эпохи сохранилась лучше, чем в самом Риме. Подобные устройства использовались и в церковных постройках, как каменная ажурная розетка с восемью лучами, примерно таких же размеров, 52 × 42 см, в древней части епископского комплекса в Порече, в Истрии. Она датируется временем около середины V в. (Russo 1991: 23, fig. 7).

Редкой находкой является мраморная скульптура Доброго Пастыря, об-

наруженная при раскопках базилики (Белов 1938: 99, рис. 59). Она находится в экспозиции Херсонесского музея (ил. 31). Сохранился фрагмент высотой 22 см: голова Пастыря и значительная часть лежащего на его плечах агнца. Голова Пастыря слегка склонена влево, в сторону руки, которой он придерживает агнца. Чертвы лица Пастыря неразличимы, можно лишь сказать, что он изображен в юном типе, с мягким овалом лица, длинной тонкой шеей и плотными кудрявыми волосами, которые с обеих сторон спускаются ниже ушей. Фигура агнца очерчена плавной линией, которая создает единое целое с плечами Пастыря. Тип Пастыря этой скульптуры сопоставим с типом юного Христа, который часто повторяется на саркофагах IV в. Добрый Пастырь с агнцем на плечах — античный символ филантропии, в дохристианской культуре он был связан с образами Орфея, Аполлона Мусагета и Давида-псалмопевца. Добрый Пастырь был включен в раннехристианский репертуар уже в III в., этот образ соотносится со словами Христа: «Я есмь пастырь добрый» (Ин. 10, 11, 14). Эта смысловая и иконографическая параллель образа Спасителя (Хрушкова 2012: 593) имеет коннотации в Ветхом Завете. Скульптура из базилики 1935 г. может быть датирована второй половиной IV в. — первыми десятилетиями V в. Несмотря на то что скульптурные и живописные изображения Доброго Пастыря давно известны в археологии, и символика этого образа изучена очень детально, однако изначальное положение таких скульптур в архитектурном контексте остается неясным. В Херсонесе было найдено несколько скульптур Доброго Пастыря.

Мрамор в Херсонес привозили из Проконнеса. Но существовал и еще один источник. Это сполии — изделия



Ил. 31. Скульптура Доброго Пастыря, фрагмент. Фото Л. Хрушковой

из мрамора, которые вышли из употребления, но служили качественным материалом во вторичном использовании. Одной из заметных удач раскопок «базилики 1935» было открытие коллекции плит от саркофагов римской эпохи. Они были выполнены из проконнесского мрамора и украшены рельефными изображениями усопших, Геракла и другими сюжетами, обычными в римской мемориальной скульптуре. Саркофаги отличались импозантными размерами, например, боковая стенка одного из них составляла в длину 2,4 м и в высоту 1,0 м. Некоторые плиты были снабжены греческими эпиграфиями (Белов 1938: 38–71, рис. 28а). Часть плит сохранилась целыми, потому что они были использованы в качестве вымостки центрального нефа базилики. Строители-христиане оценили этот строительный материал, они не уничтожили языческие изображения, а уложили плиты изображениями вниз. Другая часть вымостки центрального нефа была выполнена из обычных гладких плит мрамора.

Две части крышки самого большого саркофага II в. были использованы в оформлении наличников главного, западного, входа в базилику. Крышка была



Ил. 32. Крышка римского саркофага, лицевая сторона (Белов 1938)



Ил. 33. Главный вход в базилику, карниз дверного проема. Фото Л. Хрушковой



Ил. 34. Главный вход в базилику, карниз дверного проема, деталь. Фото Л. Хрушковой

покрыта изображениями черепицы, символизируя крышу вечной обители усопшего (ил. 32). Обе плиты были найдены около дверей, ведущих из нартекса в центральный неф. Чтобы приспособить части крышки для новой функции, акротерии стесали. Одна плита, длиной 2,75 м, шириной 0,68 м и толщиной 0,32 см, была оформлена как карниз (Белов 1938: 71, 94, рис. 41, 58) дверного проема, со стороны нартекса (ил. 33). Она украшена профилировкой, в центре помещена хризма типа «йота-хи», вписанная в медальон (ил. 34). Другая часть крышки саркофага расколота на две части, ее длина 2,9 м, ширина 0,68 м, толщина 0,33 м. Она украшена такой же профилировкой, как и первая плита, в центре помещено изображение креста с расширяющимися концами. Этот карниз был помещен над дверным проемом изнутри, со стороны нефа (Белов 1938: 71, 94, рис. 42, 57).

В обширной литературе, посвященной византийскому мрамору, на протяжении многих лет идет спор: так что же перемещалось: предметы или люди? Вывозились ли изделия из Проконнеса полностью завершенными, а затем они монтировались и подгонялись на месте? Или вывозились полуфабрикаты, которые на месте дорабатывались, приспособливались, и этим занимались выполнившие или сопровождавшие заказ мастера из Проконнеса? Базилика 1935 г. демонстрирует еще один вариант. Помимо мрамора, заказанного в Проконнессе и доставленного в готовом виде, из местных сполий были изготовлены дверные наличники по образцам проконнесской продукции. Выполнивший эти изделия мастер согласовал их с христологической программой уже имеющихся элементов. На одном наличнике высечена хризма, на другом — крест, местоположение этих изображений в глав-

ном дверном проеме указывает на их апотропейный характер. Эти же мотивы в разных версиях неоднократно повторены в других изделиях: хризма и крест на плите алтарной преграды, хризма и крест на импостной капители (наш импост 2), сочетание хризмы и креста на ажурной плите.

Капители и другие элементы мраморного декора следует связать со строительной историей комплекса. Традиционная точка зрения, выработанная во время раскопок Беловым и Якобсоном, состоит в том, что две группы капителей относятся к разным периодам комплекса. Композитные капители с тонким зубчатым аканфом и импостная капитель (здесь импост 1) относятся к первой базилике, построенной в V в. Коринфские капители были изготовлены для второй базилики, которая сменила раннюю в первой половине VI в. Существует более новая точка зрения, согласно которой вторая базилика была построена в конце VI в. Эта дата основана на находках фрагментов керамики, стратиграфический контекст которых, однако, не совсем ясен (Седикова 2004: 61–66).

О чём свидетельствует мрамор? Анализ изделий из мрамора позволяет определенно отклонить датировку второй базилики концом VI в., потому что ни одно изделие из мрамора, найденное при раскопках комплекса, не относится к концу VI в. Что касается юстиниановской эпохи, тут, возможно, правы те авторы, которые считают, что Якобсон был склонен относить к этому времени памятники, дата которых не выяснена достаточно. Действительно, в коллекции мрамора из «базилики 1935» нет предметов, которые бы датировались юстиниановской эпохой безоговорочно, бесспорно. Этот вопрос можно обсуждать. Убедительных аргументов в пользу юстиниановской эпохи нет, но, как это часто бывает в памятниках V–VI вв., можно предложить расплывчатую атрибуцию: последние десятилетия V в. — первые десятилетия VI в. С другой же стороны, нет ничего, что запрещало бы отнести все капители и плиты из «базилики 1935» ко второй половине V в., точнее, к его последней четверти. Сопоставление разных групп капителей позволяет сделать следующие выводы. Если две группы капителей украшали разные сооружения, то они не были отделены одно от другого значительным промежутком времени. Я также допускаю, что все капители относятся к одной базилике (второй по времени), которая была построена в последних десятилетиях V в., возможно, в эпоху императора Зинаона, который вел в Херсонесе крупные строительные работы. Дальнейшее изучение особенностей архитектуры памятника, в сочетании с археологическими материалами, даст возможность уточнить сложные вопросы хронологии этого важного ранневизантийского комплекса Херсонеса Таврического.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Айналов 1905 — Айналов Д. В. Развалины храмов (Памятники христианского Херсонеса, 1). М.: Тов. Типографии А. И. Мамонтова, 1905.

Белов 1938 — Белов Г.Д. Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935–1936 гг. Симферополь: Государственное издательство Крымской АССР, 1938.

Белов и др. 1953 — Белов Г.Д., Стржелецкий С. Ф., Якобсон А. Л. Квартал XVIII: Раскопки 1941, 1947 и 1948 г. // Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 34: Материалы по археологии Юго-Западного Крыма (Херсонес, Мангуп). М.; Л.: Издат. АН СССР, 1953. С. 161–236.

Бертье-Делагард 1893 — Бертье-Делагард А. Л. Древности Южной России. Раскоп-

- ки Херсонеса (Материалы по археологии России, 12). СПб.: Издание Императорской Археологической комиссии, 1893.
- Домбровский 1963 — Домбровский О.И. Херсонесская коллекция средневековых архитектурных деталей // Сообщения Херсонесского музея. Вып. 3. Симферополь: Крымиздат, 1963. С. 76–86.
- Жеребцов 2009 — Жеребцов Е.Н. Раскопки базилики 1935 г. в Херсонесе // Очерки по истории христианского Херсонеса. Т. 1. Вып. 1: Херсонес Христианский / отв. ред. С.А. Беляев. СПб.: Алетейя, 2009. С. 139–149.
- Золотарев и др. 2013 — Золотарев М.И. и др. Древняя синагога в Херсонесе Таврическом: Материалы и исследования Причерноморского Проекта 1994–1998 гг. Т. 1: Византия и ее окружение. Исследования. М.; Севастополь: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2013.
- Седикова 2004 — Седикова Л.В. Базилика 1935 г. // Ранневизантийские сакральные постройки Херсонеса Таврического / под ред. А.Б. Бернацкого, Е.Ю. Клениной, С.Г. Рыжова. Познань: Wydawnictwo Poznańskie, 2004. С. 61–66.
- Хрущкова 2011 — Хрущкова Л.Г. Проконнесский мрамор в Херсонесе Таврическом: капители с тонким зубчатым аканфом // Византийский Временник. Т. 70 (95). 2011. С. 174–191.
- Хрущкова 2012 — Хрущкова Л.Г., Симонов В.В. Археологические и эпиграфические источники // Введение в общую историю Церкви. Ч. 1. Обзор источников по общей истории Церкви / под ред. В.В. Симонова. М.: Издательство Московского университета, 2012. С. 568–683.
- Хрущкова 2015 — Хрущкова Л.Г. Христианская, церковная и византийская археология: историография XV — начала XXI в. // Введение в историю Церкви. Ч. 2. Обзор историографии по общей истории Церкви / под ред. В.В. Симонова. СПб.: Алетейя, 2015. С. 446–686.
- Хрущкова 2016а — Хрущкова Л.Г. Византийская архитектура Херсонеса Таврического: история изучения, методы и результаты // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 6 (1). 2016. С. 9–46.
- Хрущкова 2016б — Хрущкова Л.Г. Епископская базилика Херсонеса Таврического: методы изучения, результаты, современный взгляд // Владимирский Сборник. Материалы международных научных конференций «I и II Свято-Владимирские чтения» / отв. ред. В.В. Майко, Т.Ю. Яшаева. Калининград: РОС-ДОАФК, 2016. С. 327–435.
- Хрущкова 2016в — Хрущкова Л.Г. Ранневизантийские капители и другие элементы архитектурного декора из Юго-Западного Крыма // Ученые записки Крымского федерального ун-та им. В.И. Вернадского. Т. 2 (68). № 2. 2016. С. 137–162.
- Хрущкова 2017 — Хрущкова Л.Г. Ранневизантийский архитектурный декор (история изучения и современное состояние) // Византийский семинар ХЕРΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Империя и Полис. Материалы научной конференции. Севастополь, 2017. С. 119–123.
- Якобсон 1959 — Якобсон А.Л. Раннесредневековый Херсонес: Очерки истории материальной культуры (Материалы и исследования по археологии СССР, № 63). М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959.
- Яшаева и др. 2011 — Яшаева Т.Ю. и др. Наследие византийского Херсона. Севастополь, Остин: Телескоп, Institute of Classical Archaeology Packard Humanities Institute, 2011.
- Barsanti 1989 — Barsanti C. L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regione pontiche durante il IV–VI secolo // Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. Vol. III. No. XII. 1989. P. 91–220.
- Biernacki 2009 — Biernacki A.B. Wczesnobizantyjskie elementy i detale architektoniczne Chersonezu Taurydzkiego. Poznań: Wydawnictwo Poznanskie, 2009.
- Jastrzębowska 2014 — Jastrzębowska E. The Church atop a Synagogue in Chersonesus? // Archeologia. Vol. 62–63. 2014. P. 61–73.
- Jerphanion 1930 — Jerphanion G. de. Le chapiteau théodosien // La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne. Paris, Bruxelles: G. Van Oest, 1930. P. 96–119.

- Kautzsch 1936 — Kautzsch R. Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis siebenten Jahrhundert. Berlin, Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter, 1936 (Reprint: Berlin, 1970).
- Khroushkova 2008 — Khroushkova L. Chersonesus in the Crimea: the First Christian Buildings (4th–5th Centuries) // Antiquité Tardive, 2008. No. 16. P. 141–158.
- Khrushkova 2012a — Khrushkova L. Chersonesus in the Crimea: Early Byzantine capitals with fine-toothed acanthus leave // The Black Sea, Paphlagonia, Pontus and Phrygia in Antiquity / ed. G. R. Tsetskhadze. Oxford, 2012. P. 129–140.
- Khrushkova 2012b — Khrushkova L. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (3. Folge) // Römische Quartalschrift, 2012. Vol. 107. No. 3–4. S. 202–248.
- Khrushkova 2013a — Khrushkova L. Chersonèse en Crimée aux IVe-VIe siècles: topographie et chronologie // Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christiana. Toleti (8–12.9.2008). Episcopus, civitas, territorium. Pars I. Eds. O. Brandt et al. Città del Vaticano, 2013. P. 387–402.
- Khrushkova 2013b — Khrushkova L. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (4. Folge) // Römische Quartalschrift, 2013. Vol. 108. No. 3–4. S. 254–287.
- Khrushkova 2013c — Khrushkova L. Quelques chapiteaux protobyzantins inédits du Sud-Ouest de la Crimée // Mélanges Jean-Pierre Caillet / ed. M. Jurković. Zagreb-Motovun: University of Zagreb, 2013. P. 85–94.
- Khrushkova 2017a — Khrushkova L. The Bishop's basilica ("Uvarov's") of Chersonesos in the Crimea. The modern view after a century and half of study // Archaeologia Bulgarica, 2017. No. XXI, 2, pp. 27–78.
- Khrushkova 2017b — Khrushkova L.G. The Study of the Early Byzantine Architecture of Chersonesus in the Crimea: Progress or Dead End? // Hortus Artium Medievalium. No. 23. 2017. P. 579–595.
- Kramer 1998 — Kramer J. Bemerkungen zu den Methoden der Klassifizierung und Datierung frühchristlicher oströmischer Kapitel // Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposions in Mainz. Februar 1994. U. Peschlow, S. Möllers Hrsg. Stuttgart: Steiner, 1998. S. 43–58.
- Kramer 1994 — Kramer J. Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasien und Konstantinopel. Antike und spaetantike Werkstattengruppen. Tuebingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1994.
- Russo 1991 — Russo E. Sculture del complesso eurasiano di Parenzo. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1991.
- Sodini 1984 — Sodini J.-P. La sculpture architecturale à l'époque paleochrétienne en Illyricum // Actes du Xe Congrès international d'Archéologie chrétienne (Thessalonique, 1980). Vol. 1. Città del Vaticano — Athènes, 1984. P. 31–119.
- Sodini 1989 — Sodini J.-P. Le commerce des marbres à l'époque protobyzantine // Hommes et richesse dans l'Empire Byzantin. T. I: IVe-VIIe siècle. Réalités byzantines. Paris: P. Lethielleux, 1989. P. 163–186.
- Vemi 1989 — Vemi V. Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne. Athènes, Paris: École française d'Athènes, 1989.
- Zollt 1994 — Zollt T. Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.: mit einem Beitrag zur Untersuchung des ionischen Kämpferkapitells. Bonn : R. Habelt, 1994.

REFERENCES

- Aynalov D.V. Razvaliny khramov (Pamiatniki khristianskogo Khersonesa, 1) (The ruins of the Temples (Monuments of Christian Chersonesus, 1)). Moscow: Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1905 (in Russian).
- Belov G.D. Otchet o raskopkakh v Khersonese za 1935–1936 gody (The report on excavations in Chersonesus for 1935–1936). Simferopol: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Krymskoi ASSR Publ., 1938 (in Russian).
- Belov G.D., Strzheletsky S.F., Iakobson A.L. Kvartal XVIII: Raskopki 1941, 1947 i 1948 gg. (Quarter XVIII: Excavations of the 1941, 1947 and 1948). Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR (Materials and researches on archeology of the USSR), vol. 34: Mate-

- rialy po arkheologii Iugo-Zapadnogo Kryma (Khersones, Mangup) (Materials on the archeology of the South-Western Crimea (Chersonesus, Mangup)). Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., 1953, pp. 161–236 (in Russian).
- Bertie-Delagard A.L. *Drevnosti iuzhnoi Rossii. Raskopki Khersonesa (Materialy po arkheologii Rossii, 12)* (Antiquities of the Southern Russia. Excavations of Chersonesus (Materials on Russian Archeology, 12)). Saint-Petersburg: Emperor Archaeological Commission's Publ., 1893 (in Russian).
- Dombrovskii O.I. Khersonesskaia kollektsiia srednevekovykh arkhitekturnykh detailei (Chersonesus collection of medieval architectural details). *Soobshcheniia Khersonesskogo muzeia (Reports of the Chersonesus Museum)*, vol. 3. Ed. V.V. Borisova. Simferopol: Krymizdat Publ., 1963, pp. 76–86 (in Russian).
- Zherebtsov E.N. Raskopki baziliki 1935 goda v Khersonese (Excavations of the Basilica of the 1935 in Chersonesus). *Ocherki po istorii khristianskogo Khersonesa (Essays on the history of the Christian Chersonesus)*, vol. 1: Khersones Khristianskii (the Christian Chersonesus). Ed. S.A. Beliaev. Saint-Petersburg: Aleteiia Publ., 2009, pp. 139–149 (in Russian).
- Zolotarev M.I. et al. *Drevniaia sinagoga v Khersonese Tavricheskom: Materialy i issledovaniia Prichernomorskogo Proekta 1994–1998 godov (Ancient synagogue in Tauric Chersonesus: Materials and research of the Black Sea Project of 1994–1998)*, vol. 1: Vizantiia i ee okruzhenie. Issledovaniia (Byzantium and its surroundings. Study Research). Moscow; Sevastopol: Russkii Fond Sodeistviia Obrazovaniu i Nauke Publ., 2013 (in Russian).
- Sedikova L.V. Bazilika 1935 goda (The Basilica of 1935). *Rannevizantiiskie sakral'nye postroiki Khersonesa Tavricheskogo (Early Byzantine sacral buildings of Tauric Chersonesus)*. Eds. A.B. Bernatskii, E.Iu. Klenina, S.G. Ryzhov. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Publ., 2004, pp. 61–66 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Prokonneskii mramor v Khersonese Tavricheskem: kapiteli s tonkim zubchatym akanfom (Prokonnesian marble in Tauric Chersonesus: Capitals with a thin serrated acanthus). *Vizantiiskii Vremennik (Byzantina Xronika)*, vol. 70 (95), 2011, pp. 174–191 (in Russian).
- Khrushkova L.G., Simonov V.V. Arkheologicheskie i epigraficheskie istochniki (Archaeological and epigraphic sources). *Vvedenie v obshchuiu istoriui Tserkvi. Chast' 1: obzor istochnikov po obshchei istorii Tserkvi (Introduction to the Church History. Part 1: Review of Historiography on the General History of the Church)*. Ed. V.V. Simonov. Moscow: Moscow University Publ., 2012, pp. 568–683 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Khristianskaia, tserkovnaia i vizantiiskaia arkheologii: istoriografija XV — nachala XXI veka (Christian, Ecclesiastical and Byzantine archeology: Historiography of the 15th — beginning of the 21st century). *Vvedenie v istoriui Tserkvi. Chast' 2: obzor istoriografii po obshchei istorii Tserkvi (Introduction to the Church history. Part 2: Review of Historiography on the General History of the Church)*, ed. V.V. Simonov. Saint-Petersburg: Aleteiia Publ., 2015, pp. 446–686 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Vizantiiskaia arkhitektura Khersonesa Tavricheskogo: istoriia izucheniiia, metody i rezul'taty (The Byzantine architecture of Chersonesos in Crimea: history, methods and outcomes of the study). *Voprosy vseobshchei istorii arkhitektury (Questions of the history of world architecture)*, vol. 6, 2016, pp. 9–46 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Episkopskaia bazilika Khersonesa Tavricheskogo: metody izucheniiia, rezul'taty, sovremennyi vzgliad (Episcopal Basilica of Tauric Chersonesus: methods of study, results, modern view). *Vladimirskii Sbornik. Materialy mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsii «I i II Sviato-Vladimir'skie chteniia» (Vladimirsky Sbornik. Materials of international scientific conferences "I and II St. Vladimir readings")*. Eds. V.V. Maiko, T.Iu. Iashaeva. Kalinigrad: ROS-DOAFK Publ., 2016, pp. 327–435 (in Russian).
- Khrushkova L.G. Rannevizantiiskie kapiteli i drugie elementy arkhitekturnogo dekora iz Iugo-Zapadnogo Kryma (Early Byzantine Capitals and Other Elements of Architectural Decoration from South-West Crimea).

- Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo (Scientific notes of the Crimean Federal University of V.I. Vernadsky), vol. 2 (68), no. 2, 2016, pp. 137–162 (in Russian).*
- Khrushkova L.G. Rannevizantiiskii arkhitekturnyi dekor (istoriia izucheniiia i sovremennoe sostoianie) (Early Byzantine architectural decor (history of study and current state)). *Vizantiiskii seminar XΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Imperiia i Polis. Materialy nauchnoi konferentsii (Byzantine Seminar XΕΡΣΩΝΟΣ ΘΕΜΑΤΑ: Empire and Police. Materials of the scientific conference)*. Sevastopol, 2017, pp. 119–123 (in Russian).
- Jakobson A.L. *Rannesrednevekovyi Khersones: Ocherki istorii material'noi kul'tury (Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR, no. 63)*. (Early medieval Chersonesus: Essays on the history of material culture (Materials and research on archeology of the USSR, no. 63)). Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., 1959 (in Russian).
- Jashaeva T. Iu. et al. *Nasledie vizantiiskogo Khersona (Heritage of the Byzantine Chersonesus in Crimea)*. Sevastopol, Ostin: Teleskop Publ., Institute of Classical Archaeology Packard Humanities Institute Publ., 2011 (in Russian).
- Barsanti C. L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regione pontiche durante il IV-VI secolo. *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. III, no. XII, 1989, pp. 91–220.
- Biernacki A.B. *Wczesnobizantyjskie elementy i detaile architektoniczne Chersonezu Taurydzkiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznanskie Publ., 2009.
- Jastrzębowska E. The Church atop a Synagogue in Chersonesos? *Archeologia*, vol. 62–63, 2014, pp. 61–73.
- Jerphanion G. de. Le chapiteau théodosien. *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*. Paris, Bruxelles: G. Van Oest Publ., 1930, pp. 96–119.
- Kautzsch R. *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis siebenten Jahrhundert*. Berlin, Leipzig: Verlag von Walter de Gruyter Publ., 1936 (Reprint: Berlin, 1970).
- Khrushkova L. Chersonesos in the Crimea: the First Christian Buildings (4th–5th Centuries). *Antiquité Tardive*, 2008, no. 16, pp. 141–158.
- Khrushkova L. Chersonesus in the Crimea: Early Byzantine capitals with fine-toothed acanthus leave. *The Black Sea, Paphlagonia, Pontus and Phrygia in Antiquity*. Ed. G.R. Tsetskhladze. Oxford, 2012, pp. 129–140.
- Khrushkova L. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (3. Folge). *Römische Quartalschrift*, 2012, vol. 107, no. 3–4, pp. 202–248.
- Khrushkova L. Chersonèse en Crimée aux IVe–Vle siècles: topographie et chronologie. *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianaæ. Toleti* (8–12.9.2008). *Episcopus, civitas, territorium*. Pars I. Eds. O. Brandt et al. Città del Vaticano, 2013, pp. 387–402.
- Khrushkova L. Geschichte der Christlichen Archäologie in Russland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert (4. Folge). *Römische Quartalschrift*, 2013, vol. 108, no. 3–4, pp. 254–287.
- Khrushkova L. Quelques chapiteaux protobyzantins inédits du Sud-Ouest de la Crimée. *Mélanges Jean-Pierre Caillet*. Ed. M. Jurković. Zagreb-Motovun: University of Zagreb Publ., 2013, pp. 85–94.
- Khrushkova L. The Bishop's basilica ("Uvarov's") of Chersonesos in the Crimea. The modern view after a century and half of study. *Archaeologia Bulgarica*, 2017, no XXI, 2, pp. 27–78.
- Khrushkova L.G. The Study of the Early Byzantine Architecture of Chersonesus in the Crimea: Progress or Dead End? *Hortus Artium Medievalium*, 2017, no 23, pp. 579–595.
- Kramer J. Bemerkungen zu den Methoden der Klassifizierung und Datierung frühchristlicher oströmischer Kapitelle. *Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposiums in Mainz*. Februar 1994. Eds. U. Peschlow, S. Möllers. Stuttgart: Steiner Publ., 1998, pp. 43–58.
- Kramer J. *Korinthische Pilasterkapitelle in Kleinasiien und Konstantinopel*. Antike und

- spätantike Werkstattengruppen.* Tuebingen: Ernst Wasmuth Publ., 1994.
- Russo E. *Sculpture del complesso eurasiano di Parenzo.* Napoli: Scientifiche Italiane Publ., 1991.
- Sodini J.-P. La sculpture architecturale à l'époque paleochrétienne en Illyricum. *Actes du Xe Congrès international d'Archéologie chrétienne (Thessalonique, 1980)*, vol. 1. Città del Vaticano — Athènes, 1984, pp. 31–119.
- Sodini J.-P. Le commerce des marbres à l'époque protobyzantine. *Hommes et richesse dans l'Empire Byzantin. T. I: IVe-VIIe siècle. Réalités byzantines.* Paris: P. Lethielleux Publ., 1989, pp. 163–186.
- Vemi V. *Les chapiteaux ioniques à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne.* Athènes, Paris: École française d'Athènes Publ., 1989.
- Zollt T. *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.: mit einem Beitrag zur Untersuchung des ionischen Kämpferkapitells.* Bonn: R. Habelt Publ., 1994.

Е. С. Лаврентьева

ГОЛГОФА В ХРАМЕ ГРОБА ГОСПОДНЯ: ВОПРОСЫ И ДИСКУССИИ

В данной статье рассматриваются наиболее важные вопросы и научные дискуссии, связанные с изучением архитектурного оформления Голгофы, которая является одним из центральных символов христианства. По одной из версий, в IV в. гора Голгофа была включена в пространство базилики Мартириона, находившейся к востоку от Гроба Господня, в XI в. она оказалась в пространстве внутреннего двора храма Воскресения в Иерусалиме и уже в XII в. была интегрирована в основное пространство храма, возведенного во времена крестоносцев. По другой версии, гора не была включена в план храма вплоть до его перестройки в XII в., но на ее вершине находилась небольшая часовня (приблизительно с V в.). Применение разных методов при изучении архитектурного облика храма Гроба Господня стало причиной расхождения мнений исследователей. До сих пор в научной литературе отсутствует единая точка зрения о том, как выглядела Голгофа в период раннего христианства и Средневековья.

Ключевые слова: Голгофа, Лобное место (Кальвария), Краинево место, голова Адама, «путь Земли» (средоточие Земли), Гробница садовника, храм Гроба Господня, архитектура Иерусалима.

E. S. Lavrentyeva

GOLGOTHA IN THE CHURCH OF THE HOLY SEPULCHRE: QUESTIONS AND DISCUSSIONS

This article contains the most important questions and scholarly discussions that arose during the exploration of Golgotha and its architectural design. Being one of the central symbols of Christianity, today the place of the Crucifixion is situated inside the Church of the Holy Sepulchre. According to one version, in 4th century Mount Golgotha was included into the space of Basilica Martirium, which was located to the east of the Holy Sepulchre; in the 11th century it was included into the courtyard space; in the 12th century it was integrated into the main space of the Church of the Resurrection erected during Crusaders times. But there is another point of view. Some researchers believe there had been a small chapel on the top of Golgotha since the 5th century, and the mountain itself remained separated from the main construction until the architectural reorganization of the Church in the 12th century. The reason for the divergence of opinions was the use of different study methods of the Church of the Holy Sepulchre.

Keywords: Golgotha, Calvary, «the Place of a Skull», «the Middle of the World», Garden Tomb (Gordon's Calvary), the Church of the Holy Sepulchre, the architecture of Jerusalem

Храм Воскресения стоит на месте заброшенной каменоломни, засыпанной в I в. до н.э. Фундамент его западной части, большой ротонды (в западноевропейской литературе — «Rotunda Anastasis»), высечен в скале вокруг Святого Гроба. Восточная часть храма (в исследовательской литературе — кафоликон) стоит на скале и фундаментах более ранних построек. Голгофа — скальный выступ — находится под сводами кафоликона. Целью статьи является системати-

зация различных мнений об изменениях архитектурного облика Голгофы на протяжении ее почитания и всей истории комплекса храма Гроба Господня. Последовательно показано, что применение разных методов при изучении архитектуры этого ансамбля стало причиной расхождения мнений исследователей.

Храм претерпел много разрушений от пожаров и набегов, почему он и не соответствует своему первоначальному облику эпохи Константина Великого.

Есть разные предположения, касающиеся истории его строительства. До сих пор неизвестно, оставался ли храм Гроба Господня на протяжении столетий одним и тем же, периодически разрушавшимся и восстанавливавшимся зданием, или, напротив, он представлен нескользкими, периодически сменявшими друг друга зданиями (храм разрушался и на его месте возводился новый, отличный от предыдущего). Несмотря на то что архитектурный облик храма всегда привлекал внимание паломников, путешественников и исследователей, научный интерес к его первоначальному облику и истории строительства возрос после пожара 1808 г., уничтожившего почти 2/3 здания.

Уже в первой половине XIX в. исследователи стали выдвигать различные версии первоначального облика святыни. Появилась гипотеза, согласно которой современный храм Воскресения сохранил структуру, созданную в IV в. (Zestermann 1841; Williams 1945; de Vogüé 1859; Sepp 1862; Warren, Conder 1884; арх. Леонид 1873; Mansurov 1888; Lewis 1888; Mommert 1898). Следуя этому предположению, авторы соглашались с тем, что здание все же фрагментарно подвергалось изменениям (огромное, почти несчетное количество реставрационных работ было проведено в храме начиная с VII в.), но, несмотря на многочисленные реставрационные «заплатки», изначально задуманный облик храма сохранился до настоящего времени.

Начиная со второй половины XIX в. стала формироваться противоположная гипотеза, утверждавшая, что концепция и облик храма IV в. сильно отличались от современного храма (Tobler 1851; Schegg 1867; Sepp J., Sepp B. 1882; Schick 1885; Jeffery 1895; Clos 1898; Germer-Durand 1898). При этом храм представ-

лялся перестроенным по-новому в Средние века, за исключением пространства вокруг Гроба Господня, получившего наименование «*Rotunda Anastasis*». Исходя из паломнических описаний святыни, сохранившихся изображений и схем храма, считается, что двухъярусная колоннада, расположенная вокруг кувуклии и несущая тяжесть купола, была задумана Константином Великим (или его зодчими) и что современный интерьер Анастасиса воспроизводит устройство западной части храма IV в. Соответственно, согласно второй гипотезе, перестраивалась только восточная часть храма Воскресения, в то время как западная бережно сохранялась.

Впоследствии, в XX в., Л.-Ю. Венсан совместил данную гипотезу с теорией М. де Вогюэ о трех стадиях восстановления храма в VII, XI и XII вв. (важно заметить, что де Вогюэ, реконструируя план IV в., придерживался того мнения, что Голгофа и Святой Гроб находились в пространстве одного храма). По мнению некоторых исследователей, план и структура здания со временем не столько менялись, сколько расширялись в связи со стремлением увеличить вместимость храма: в случае с историей строительства в XI в. предполагается, что храм был возведен по иному образцу из-за смены нескольких покровителей строительства (мнение XIX в. — de Vogüé 1859: 122) или отсутствия денежных средств (мнение XX в. (Vincent, Abel 1914: 250; Ousterhout 1989: 70)). Вторая гипотеза, о смене здания одного типа на здание другого типа (при условии, что западная часть, где находится Святой Гроб, не менялась), стала основной для дальнейших рассуждений. Первая же гипотеза о сохранении единого пространства храма была оставлена¹.

¹ Последняя работа — (Mommert 1898).

Нет единого мнения и о Голгофе. Ее раннехристианский или средневековый облик реконструировался в зависимости от принадлежности к одной из двух гипотез. Находилась ли Голгофа внутри церковного помещения (по аналогии с ее современным положением) или же вне стен храма; и, если допускать последнее, как был оформлен алтарь распятия на ее вершине? Исследователи предлагали разные варианты решения этих вопросов.

В настоящее время в храме Воскресения Голгофу можно увидеть с нескольких позиций: находясь перед алтарем распятия; в часовне Адама, где в стене апсиды вырезано небольшое квадратное окно, в котором видна трещина в скале; и в пространстве между часовней Адама и центральной апсидой храма, смотрящей на восток. Непосредственно на вершине горы находится алтарь распятия. До реставрации 1809–1810 гг. он располагался над отверстием круглой формы, выемкой, в которую был вставлен Крест. После пожара 1808 г., во время которого часовня Голгофы пострадала очень сильно (горели церковная утварь, деревянные перекрытия), в целях защиты святого места от разрушения было решено передвинуть алтарь ближе к входу, на запад (Μητροποιός 2009: 298). Находящийся под современным престолом серебряный диск с отверстием в середине, через которое ладонью можно прикоснуться к скале, только олицетворяет место распятия, которое в действительности находится на некотором расстоянии от него.

У подножия горы находится часовня Адама, алтарь которой оказался строго под алтарем распятия. Вход в нее расположен слева от лестничного подъема, ведущего на второй ярус. В стене апсиды вырезано небольшое окошко, через которое паломники могут видеть тре-

щину в скале, которая отсылает к словам Матфея: «...и земля потряслась; и камни расселись» (Мф 27:51). О ней же писал и паломник игумен Даниил (XII в.): «В земле же под этим камнем лежит голова первозданного Адама. А во время распятия Господня <...> тогда разорвалась церковная завеса, и камень тогда же распался; и разошелся тот камень над головой Адама; и через ту расселину кровь и вода из ребер Владыки сошли на голову Адама и омыли все грехи рода человеческого. И есть расселина эта на камне том и до сегодняшнего дня» (Хождение игумена Даниила). Здесь же, по обеим сторонам от входа в часовню Адама, находятся захоронения латинских королей эпохи Крестовых походов (Готфрид Бульонский (ум. 1100), Балдуин I (ум. 1118), Балдуин II (ум. 1131), Фульк (ум. 1143), Балдуин III (ум. 1163), Амори I (ум. 1174), Балдуин IV (ум. 1185), Балдуин V (ум. 1186)). Их первоначальное расположение было иным: восемь надгробий находились в южном пространстве возле камня миропомазания (первое, что видят паломники при входе в храм Воскресения). После пожара 1808 г. останки были перезахоронены в часовне Адама (Pringle 2007: 37; Μητροποιός 2009: 297). Дверь в южной стене этой часовни ведет в кабинет-келью епитропа храма, откуда можно пройти в сокровищницу храма Гроба Господня.

Проблема реконструкции первоначального и средневекового облика Голгофы никогда не являлась отдельной темой исследования. За двухсотлетний период изучения храма были созданы 23 реконструкции плана храма Воскресения IV в. (при этом в девяти плахах Голгофа даже не указывается), одна реконструкция плана храма VII в., четыре — плана XI в., одна — плана XII в. (имеется в виду план де Богюэ, который впоследствии публиковался другими

исследователями с некоторыми добавлениями). Для воссоздания форм храма исследователи обращались к описаниям паломников, благодаря чему в XIX в. сформировалась широкая источниковедческая база (основными произведениями были «Жизнь Константина» Евсевия (ок. 337 г.), паломничество Эгерии по Святым местам (ок. 384 г.), Иерусалимский Бревиарий (ок. 530 г.) и др.), которая в XX в. была дополнена археологическим материалом, полученным во время раскопок. В раннехристианских паломнических текстах большее внимание уделялось не архитектуре храма Воскресения, а скорее пространственным зонам, где служили литургию.

Упоминания Голгофы в паломнических текстах

Согласно описанию Эгерии, «служба совершается в большой церкви, которую соорудил Константин; эта церковь на Голгофе, за Крестом. <...> И когда совершится литургия в церкви, <...> тогда монашествующие, при пении песней, провожают епископа из церкви до Воскресения. И при приближении епископа, открываются все двери базилики Воскресения» (Паломничество Эгерии 1889: 25). Далее в тексте большая церковь, которая находится на Голгофе за Крестом, именуется «*Martyrium*» — Мартирион (Там же: 30). В тексте нет описания горы, храма или каких-либо архитектурных построек, но сообщается о тех местах, где совершалась литургия. Следуя тексту Эгерии, все пространство делилось надвое: «за Крестом» и «перед Крестом», умозрительно представляя Крест стоявшим посередине между двумя святыми местами: местом распятия (Голгофой) и местом воскресения (Гробом Господним). О самом же Кресте говорится следующее: «...и когда наступит шестой час, идут ко Кресту,

будет ли дождь, или жар, потому что это место не покрыто и представляет как бы весьма обширный и красивый двор, расположенный между Крестом и Воскресением...» (Там же: 159). Об этой же площади сообщается и в тексте Евсевия: «... из пещеры есть выход на обширную площадь под открытым небом. Эта площадь выстлана блестящим камнем и с трех сторон обведена длинными, непрерывными портиками» (Eusebii Pamphili 1830: кн. 3, гл. 35). И далее: «...рядом с пещерой, на восточной стороне ее, стоит базилика <...> Что же касается до крыши, то внешняя сторона ее над куполом, для защиты от зимних дождей, покрыта свинцом...» (Там же: кн. 3, гл. 36). В другом Иерусалимском Бревиарии (ок. 400 г.) сказано, что над местом воскресения сооружен храм круглой формы (Breviarius de Hierosolyma 1888: 34).

В Бревиарии обращается внимание на некоторые архитектурные детали убранства Голгофы: «...ограждение из серебра окружает ту Гору, на которой был воздвигнут Крест, украшенный золотом и драгоценными камнями, над Крестом — купол. Снаружи было ограждение»². В Бревиарии «A» и «B» (ок. 525 г.) сообщается о таких деталях, как «серебряные двери», которые вели к горе. Купол, расположенный над Крестом, назывался «открытым» и «золотым». Есть упоминание об «огромном алтаре» на месте распятия Христа³. На вершину горы взирались по ступенькам⁴. Голгофа понималась и как место сотворения Адама.

Из реликвий на Голгофе хранилось не только блюдо, на котором принесли голову Иоанна Крестителя, но и

² Цитата из Breviarius: Golgotha, по: (Wilkinson 2002: 93). Перевод автора с англ. яз.

³ Цитата из Breviarius A, B: Golgotha, по: (Wilkinson 2002: 118). Перевод автора с англ. яз.

⁴ Цитата из Theodosius: 7(a) Calvary, по: (Wilkinson 2002: 107). Перевод автора с англ. яз.

знаменитое кольцо Соломона, сделанное из особого металла — электрума⁵. Голгофа связывалась с библейскими сюжетами: сотворение Адама, возлияние елея на голову Давида, жертвоприношение Авраама. Последний сюжет неоднократно рассматривался Д. В. Айналовым в своих работах, посвященных вопросам палестинской топографии (Айналов 1894; Айналов 1899).

Подробное описание Голгофы встречаем у паломника из Пьяченцы (ок. 570 г.): «...восемьдесят шагов от Гроба до Голгофы: на нее поднимаются по ступеням <...>. Наверху находится место, где был распят Христос <...> . Рядом находится алтарь Авраама, который он уготовил для приношения в жертву Исаака, и [здесь же] Мельхиседек воздвиг жертвеннник. Рядом с алтарем [в скале] трещина, и, если прислонить к ней ухо, можно услышать водяной поток. Если бросить туда яблоко или еще что-нибудь, что будет держаться на плаву, а затем прийти в Силоам, именно там его и можно будет найти. Предполагаю, что от Силоама до Голгофы миля пути»⁶. На территории храма Воскресения находится 13 цистерн, и некоторые из них используются до сих пор (Testa 1976: fig. 1). Соединение Голгофы с Силоамом посредством водного канала косвенно отсылает к вопросу о захоронении Адама. Эта тема неоднократно поднималась в исследованиях XIX и XX вв. и была связана с опровержением идентичности храма Воскресения. Альтернативным вариантом Голгофы и места воскресения был небольшой холм за Дамасскими воротами, эту территорию сейчас называют «Гробницей садовника» (Vincent, 1925; Barkay, 1986). По одному из убеждений считается, что

⁵ Цитата из Breviarium A, B: Golgotha, по: (Wilkinson 2002: 118). Перевод автора с англ. яз.

⁶ Цитата из Piacenza pilgrim: 19, по: (Wilkinson 2002: 139). Перевод автора с англ. яз.

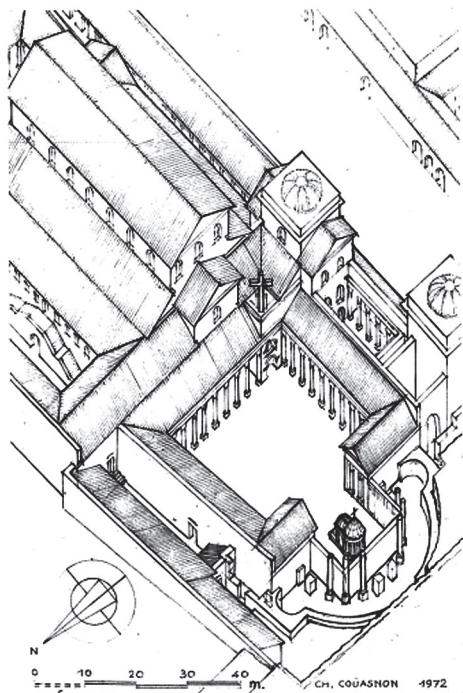
голова Адама находится под этим холмом, его позвоночник заканчивается под Храмовой горой, а ступни Адама находятся у Силоамского источника к югу от Иерусалима, таким образом связывая Силоам и Голгофу (однако не ту, что находится в храме Гроба Господня).

Реконструкции храма

Исследователи, предполагавшие, что Голгофа в IV в. находилась внутри храма, под сводами которого присутствовал и Гроб Господень, условно делили пространство храма на две неравных зоны: церковь Воскресения на западе и базилику на востоке. Например, в работах де Вогюэ, арх. Леонид, Мансуров, Моммерт размещали Голгофу в теле базилики. По их мнению, размеры храма IV в. соответствовали современным; лишь Моммерт считал, что храм константиновской эпохи был чуть ли не в два раза больше современного.

На других реконструкциях XIX в. Голгофа находилась во внутреннем дворе: на плане Джейфери гора возвышалась в центре двора, на плане Шегга и Жермера-Дюрана — в юго-восточной части двора. Этой же точки зрения придерживался и Д. В. Айналов, который писал, что изначально Голгофа — «естественная скала или горка с крестом поверх нея» — «стояла на открытом воздухе в атриуме между церковью Воскресения и базиликой Константина (Мартириум)» (Айналов 1899: 66).

К вопросу реконструкции храма Воскресения IV в. обращался и Й. Стржиговский. В своей книге «Восток или Рим» он посвятил целую главу храму Гроба Господня эпохи Константина Великого (Strzygowski 1901: 127–150). Дискутируя с Айналовым (Айналов 1899: 63–72), он предположил, что гора находилась за «древним двухъярус-



Ил. 1. Реконструкция храма Гроба Господня IV в. на период, предшествовавший возведению ротонды (Coüasnon 1974: pl. VII)

ным атриумом», который уже во времена Эгерии был украшен светильниками (Strzygowski 1901). А часовню Франков, называя ее «den kleinen Vorbau», определил в качестве позднего внешнего входа на Голгофу эпохи Средневековья, что действительно было так вплоть до реставрационных работ начала XVI в. (Беляев 2016: 70).

На рассуждения Стржиговского о Голгофе Айналов дал комментарии в виде гlosс, написанных на полях книги «Восток или Рим» (опубликованы Л.Г. Хрушковой). Из реконструкции Стржиговского следовало, что Голгофа с крестом находилась внутри базилики. На что Айналов сделал заметку с возражением: «Это нет ни в к[оем] случае. Значит, крест на Голгофе находился внутри базилики?» Еще

одна гlosса Айналова, возражавшая позиции Стржиговского, включившего Голгофу в юго-западный угол базилики Мартирион: «Полагаю так окажется полное соответствие с сохранившимся корпусом голгофской церкви, одна (восточная) [над строкой вставлено: т. е. фасад] стена которой проходит от замурованной второй двери. Здесь же разве мог начинаться фасад базил[ики] Конст[антини]а?» (Хрушкова 2013: 550, 552–553). Голгофа непременно находилась внутри комплекса храма Воскресения, потому что была неотъемлема по смыслу от Гроба Господня. Однако маловероятно, что «вершина горы была грубо стесана ради того, чтобы быть включенной в базилику», — как справедливо замечает Д. Прингл, — наоборот, почитание, а следовательно, и стремление сохранить Голгофу в ее первоначальном виде говорит о главенстве облика святыни над архитектурным сооружением (Pringle 2007: 7).

В реконструкции Л.-Ю. Венсана Голгофа находилась в юго-восточной части двора и посредством дополнительной архитектурной постройки сообщалась с южным нефом базилики Мартирион (Vincent, Abel 1914: pl. XXXIII). Но, например, в поперечном разрезе храмового комплекса (тот же чертеж) Голгофа не изображалась, внутренний двор был представлен рядом колонн, который на востоке завершался апсидой базилики Константина. Это лишний раз указывает на зыбкость оснований реконструкции, предложенной автором.

Две стадии строительства храма Гроба Господня в IV в. были предложены Ш. Куаноном в монографии, опубликованной по итогам археологического исследования (Coüasnon 1974: 50–53). Первая стадия демонстрировала стоявшую под открытым небом кувуклию, внутри которой находился Гроб Господень (Coüasnon 1974: pl. VII) (ил. 1); вторая —



Ил. 2. Макет скального фундамента храма Гроба Господня (Соüаснон 1973: fig. 3)

кувуклию уже под куполом Анастаси-са (Соüаснон 1974: pl. XVII). На обеих ре-конструкциях гора Голгофа находилась рядом, внутри четырехэтажной церкви, которую венчал небольшой купол. К западу от нее располагался южный неширокий атриум. И согласно мнению автора, церковь Голгофы не имела никакого сообщения с Мартирионом, т.е. являлась самостоятельной архитектурной постройкой, находившейся на месте распятия Христа. Это было подтвержде-но археологически. К востоку от Голго-фы сохранилась отвесная стена южного нефа Мартириона, которая, по мнению Корбо, а вслед за ним и Катсимбиниса, была вытесана из того же скального об-разования (Corbo 1981: pl. 41; Katsimbinis 1977: Pl. C).

В. Корбо предположил, что в IV в. Гол-гофа была включена в юго-восточный угол внутреннего двора, трипортика (или «Tristoon» по Софонию Иерусалим-скому), не соприкасаясь со стеной юж-ного нефа базилики (Corbo 1981: pl. 41). Между горой Голгофой и местом, на ко-тором впоследствии был возведен Мар-тирион, находился неглубокий карьер (глубина — 6,75 м), который, по предпо-ложению Ш. Куанона, в I в. н.э. был засы-

пан до уровня, находившегося чуть ниже современного уровня пола в часовне Адама; высота горы равнялась (как и сей-час) 4,20 м (Соüаснон 1973: 13) (ил. 2). На этой насыпи (т.е. к востоку от Голго-фы) ранее располагалась прямая лест-ница, ведшая на третий ярус к алтарю Мельхиседека, расположенному над ча-совнями Адама и Голгофой. Во время ре-ставрации 1970-х гг. ее заменили на вин-товую лестницу. Помещение, где она начи-нается, находится в одном уровне с престолом распятия и отведено под бытовые нужды. Там в данный момент хранится церковная утварь (подсвечни-ки, свечи, ковры и др.), и войти внутрь дозволяется только священнослужите-лям. Также в восточном склоне Голгофы, на уровне часовни Адама, было вырубле-но небольшое углубление (время созда-ния неизвестно), по всей видимости, так-же служившее местом для совершения богослужений. Однако в исследователь-ской литературе отсутствуют рассужде-ния о его назначении, и на сегодняшний день нет возможности туда попасть.

Ф. Митропулос поддержал мнение о том, что Голгофа в IV в. находилась внутри атриума. Но, согласно его мне-нию, она стояла обособлено, под от-

крытым небом (вопреки предположению Ш. Куанон о том, что гора находилась внутри портика), и на ее вершине находился Крест (Μητροποιός 2009: П. 9А). Он также предположил, как могла выглядеть Голгофа и в следующие века (IV, V, VII вв.). Его позицияозвучна словам Д. В. Айналова, который писал, что после нашествия персов в 614 г., когда Мартирион и церковь Воскресения пострадали от грабежа и разрушений, «над скалой с крестом была воздвигнута Модестом небольшая церковь, которую писатели VII, VIII вв. называют Голгофской церковью (ecclesia Golgothana)» (Айналов 1899: 66). В ходе своего исследования В. Корбо установил, что четыре опоры, поддерживавшие крестовый свод над вершиной Голгофы, были установлены после разрушения святыни в 614 г. А во время восстановления храма в XI в. между двумя восточными столбами VII в. была возведена стена, сохранившаяся до сегодняшнего времени (Corbo 1981: Pl. 4). Голгофа была включена в пространство огромного храма Воскресения, возведенного в первой половине XII в. Таким образом, остается не выясненным, находилась ли Голгофа внутри церкви (Мартириона или внутри южного портика) начиная с IV в., или же на ней присутствовала церковь, которая уже в XII в. была интегрирована в пространство кафоликона.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Айналов 1899 — Айналов Д. В. Византийские памятники Афона // Византийский Временник. Т. VI. Вып. 1–2. 1899. С. 57–96.
 Айналов 1894 — Айналов Д. В. Голгофа и крест на мозаике IV в. // Сообщения Императорского Православного палестинского общества. Т. 5. Февраль, 1894. С. 80–104.
 Беляев 2016 — Беляев Л. А. Капелла франков в Новом Иерусалиме? Архитектурно-археологические объекты у южного фаса-

да Воскресенского собора (предварительное сообщение) // Архитектурное наследство. Вып. 65. 2016. С. 68–83.

арх. Леонид 1873 — Леонид (Кавелин), архимандрит. Старый Иерусалим и его окрестности. Из записок инока-паломника. М. 1873.

Паломничество Эгерии 1889 — Паломничество по Святым местам конца IV века (Peregrinatio ad Loca Sancta saeculi IV ex euentis) (изданное, переведенное и объясненное И. В. Помяловским) // Православный палестинский сборник. Вып. 20. СПб., 1889.

Хождение игумена Даниила — Житие и хождение игумена Даниила (1104–1106) // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4934 (дата обращения 20.08.2017).

Хрушкова 2013 — Хрушкова Л. Г. Йозеф Стриговский и Йозеф Вильперт в России: идеи, дискуссии, сотрудничество // Византия в контексте мировой культуры / под ред. В. Н. Залесской. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2013. С. 544–585.

Barkay 1986 — Barkay G. The Garden Tomb: Was Jesus Buried Here? // Biblical Archaeology Review. 1986. Vol. 12/2 (March–April). P. 40–57.

Breviarius de Hierosolyma 1888 — Breviarius de Hierosolyma. Bonn: Gildemeister's Ausgabe, 1888.

Clos 1898 — Clos E.M. Kreuz und Grab Jesu. Kritische Untersuchung der Berichte über die Kreuzauffindung. Kempten: Verlag der Jos. Kosel'schen Buchhandlung Publ., 1898.

Corbo 1981 — Corbo V.C. Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato. Parte II, Tavole: con annotazioni in italiano e in inglese. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1981.

Coüasnon 1973 — Coüasnon Ch. Le Golgotha: Maquette du sol naturel // Bible et Terre Sainte: Le Golgotha du procès de Jésus-Christ au Calvaire. 1973. Vol. 149 (Mars). P. 10–18.

Coüasnon 1974 — Coüasnon Ch. The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. London: Oxford University Press, 1974.

- de Vogüé* 1859 — *de Vogüé Ch.-J. M. Les Églises de la Terre Sainte: Fragments d'un voyage en Orient.* Paris: Librairie de Victor Didron Publ., 1859.
- Eusebii Pamphili* 1830 — *Eusebii Pamphili. De vita Constantini, libri IV. et panegyricus atque Constantini ad sanctorum coetum oratio.* Lipsiae: G. Nauckium, 1830.
- Germer-Durand* 1898 — *Germer-Durand J. La basilique de Constantin ay St. Sepulcre // Echos d'Orient.* 1898. Vol. 1. No. 7. Paris: Maison de la bonne presse Publ. P. 206–209.
- Jeffery* 1895 — *Jeffery G. The Buildings of the holy Sepulcre of Jerusalem.* London, 1895.
- Katsimbinis* 1977 — *Katsimbinis C. The Uncovering of the Eastern Side of the Hill of Calvary and Its Base: New Lay-out of the Area of the Canons' Refectory // Liber Annuus.* 1977. Vol. 27. P. 197–208.
- Lewis* 1888 — *Lewis T.H. The holy Places of Jerusalem.* London: Published by John Murray Publ., 1888.
- Mansurov* 1888 — *Mansurov B. Die Kirche des Heiligen Grabes zu Ierusalem in ihren altesten Gestalt.* Heidelberg, 1888.
- Mommert* 1898 — *Mommert C. Die heilige Grabskirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustande.* Leipzig: Druck und Verlag von E. Haberland, 1898.
- Oosterhout* 1989 — *Oosterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre // Journal of the Society of Architectural Historians.* 1989. Vol. 48. No. 1. P. 66–78.
- Pringle* 2007 — *Pringle D. The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: a corpus. Vol. 3: The City of Jerusalem.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Schegg* 1867 — *Schegg P. Die Bauten Constantins über dem heiligen Grabe zu Jerusalem: mit einer artistischen Beilage.* Freising: Daterner Publ., 1867.
- Schick* 1885 — *Schick C. Die Bauten Constantins hl. Grabe // Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins.* Vol. VIII. 1885. P. 245–288.
- Sepp* 1862 — *Sepp J. N. Jerusalem und das Heilige Land.* 2 Bände. Schaffhausen, 1862–1863.
- Sepp J., Sepp B.* 1882 — *Sepp J.N., Sepp B. Die Felsenkuppel eine justinianische Sophienkirche.* München: M. Kellerer Publ., 1882.
- Strzygowski* 1901 — *Strzygowski J. Orient oder Rom. Beiträge zur geschichte der spätantiken und frühchristlichen kunst.* Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1901.
- Testa* 1976 — *Testa E. Il Golgota, porto della quiete // Studia Hierosolymitana.* Vol. I: Studi archeologici / ed. B. Bagatti. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1976. P. 197–244.
- Tobler* 1851 — *Tobler T. Golgatha: Seine Kirchen und Klöster.* St. Gallen und Bern, 1851.
- Vincent* 1925 — *Vincent L.-H. Chronique. Garden Tomb. Histoire d'un mythe // Revue biblique.* 1925. Vol. 64. P. 401–431. Pl. XV–XVIII.
- Vincent, Abel* 1914 — *Vincent L.-H., Abel F.-M. Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Tome second: Jérusalem nouvelle. Fascicule I et II: Aelia Capitolina — Le Saint-Sépulcre — Les sanctuaires du mont des Oliviers.* Paris: J. Gabalda et Compagnie, 1914.
- Warren, Conder* 1884 — *Warren Ch., Conder C.R. The Survey of Western Palestine — Jerusalem.* London: Palestine Exploration Fund. Publ., 1884.
- Wilkinson* 2002 — *Wilkinson J. Jerusalem Pilgrims before the Crusades.* Warminster Teddington House: Aris & Phillips, 2002.
- Williams* 1945 — *Williams G. The holy City: Or, Historical and Topographical Notices of Jerusalem.* London, 1845.
- Zestermann* 1841 — *Zestermann A.K.A. Die antiken und christlichen Basiliken.* Leipzig, 1847.
- Μητροπούλος* 2009 — *Μητροπούλος Θ.Γ. Ὁ Πανιερός Ναὸς τῆς Αναστάσεως Ἱεροσολυμῶν: τὸ εργὸ του Καλφα Κομνηνου 1808–1810 (Всесвященный храм Воскресения в Иерусалиме: работа Калфаса Комниноса 1808–1810). Θεοσολονική: Ευρωπαϊκοί κέντρο βιζαντινών και μεταβυζαντινών μνημειών,* 2009.

REFERENCES

- Ainalov D.V. Vizantiiskie pamiatniki Afona (Byzantine monuments of Athos). *Vizantiiskii Vremennik (Byzantina Xronika)*, 1899, vol. VI, no. 1–2, pp. 57–96 (in Russian).

- Ainalov D.V. Golgofa i krest na mozaike IV veka (Golgotha and cross on the 4th-century mosaic). *Soobshcheniya Imperatorskogo Pravoslavnogo palestinskogo obshchestva (Reports of the Imperial Orthodox Palestinian Society)*. 1894, February, vol. 5, pp. 80–104 (in Russian).
- Beliaev L.A. Kapella frankov v Novom Ierusalime? Arkhitekturno-arkheologicheskie ob'ekty u iuzhnogo fasada Voskresenskogo sobora (predvaritel'noe soobshchenie) (The Capella Franca in New Jerusalem? Architectural and archaeological objects at the southern façade of the Resurrection Cathedral (preliminary research)). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, vol. 65, ed. I.A. Bondarenko. Moscow; St.-Petersburg: Kolo Publ., 2016, pp. 68–83 (in Russian).
- Leonid (Kavelin), archimandrite. *Staryi Ierusalim i ego okrestnosti. Iz zapisok inoka-palomnika (Old City of Jerusalem and its surroundings. From the notes of the monk-pilgrim)*. Moscow, 1873.
- Peregrinatio ad Loca Sancta saeculi IV exeuntis. *Pravoslavnyi palestinskii sbornik (Orthodox Palestinian collection)*, ed. I.V. Pomialovskii, vol. 20, Saint-Petersburg, 1889 (in Russian).
- Zhitie i khozhdenie igumena Daniila (1104–1106) (Life and Journey of Daniel, abbot of the Russian land). *Elektronnye publikatsii Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo Doma) RAN (Electronic publications of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences)*. URL: lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4934.
- Khrushkova L.G. Iozef Strigovskii i Iozef Vil'pert v Rossii: idei, diskussii, sotrudничество (Joseph Strzygowski and Joseph Wilpert in Russia: ideas, discussions, cooperation). *Vizantia v kontekste mirovoi kul'tury (Byzantium in the world culture context)*, ed. V.N. Zaleskaia. Saint-Petersburg: State Hermitage Publ., 2013, pp. 544–585 (in Russian).
- Barkay G. The Garden Tomb: Was Jesus Buried Here? *Biblical Archaeology Review*, 1986, vol. 12/2 (March–April), pp. 40–57.
- Breviarius de Hierosolyma*. Bonn: Gildemeister's Ausgabe Publ., 1888.
- Clos E.M. *Kreuz und Grab Jesu. Kritische Untersuchung der Berichte über die Kreuzauffindung*. Kempten: Verlag der Jos. Kosef'schen Buchhandlung Publ., 1898.
- Corbo V.C. *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato. Parte II, Tavole: con annotazioni in italiano e in inglese*. Jerusalem: Franciscan Printing Press Publ., 1981.
- Coüasnon Ch. *Le Golgotha: Maquette du sol naturel. Bible et Terre Sainte: Le Golgotha du procès de Jésus-Christ au Calvaire*, 1973, vol. 149 (Mars), pp. 10–18.
- Coüasnon Ch. *The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem*. London: Oxford University Press Publ., 1974.
- Eusebii Pamphili. *De vita Constantini, libri IV. et panegyricus atque Constantini ad sanctorum coetum oratio*. Lipsiae: G. Nauckium Publ., 1830.
- Germer-Durand J. La basilique de Constantin ay St. Sepulcre. *Echos d'Orient*, 1898, vol. 1, no. 7, pp. 206–209.
- Jeffery G. *The Buildings of the holy Sepulcre of Jerusalem*. London, 1895.
- Katsimbinis C. The Uncovering of the Eastern Side of the Hill of Calvary and Its Base: New Lay-out of the Area of the Canons' Refectory by the Greek Orthodox Patriarchate. *Liber Annus*, 1977, vol. 27, pp. 197–208.
- Lewis T.H. *The holy Places of Jerusalem*. London: Published by John Murray Publ., 1888.
- Mansurov B. *Die Kirche des Heiligen Grabs zu Ierusalem in ihren ältesten Gestalt*. Heidelberg, 1888.
- Mommert C. *Die heilige Grabeskirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustande*. Leipzig: Druck und Verlag von E. Haberland Publ., 1898.
- Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1989, vol. 48, no. 1, pp. 66–78.
- Pringle D. *The churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: a corpus. Vol. 3: The City of Jerusalem*. Cambridge: Cambridge University Press Publ., 2007.
- Schegg P. *Die Bauten Constantins über dem heiligen Grabe zu Jerusalem: mit einer artistischen Beilage*. Freising: Datterer Publ., 1867.

- Schick C. Die Bauten Constantins hl. Grabe. *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*, 1885, vol. 8, pp. 245–288.
- Sepp J.N. *Jerusalem und das Heilige Land*. 2 Bände. Schaffhausen, 1862–1863.
- Sepp J.N., Sepp B. *Die Felsenkuppel eine justini-anische Sophienkirche*. München: M. Kellerer Publ., 1882.
- Strzygowski J. *Orient oder Rom. Beiträge zur geschichte der spätantiken und frühchristlichen kunst*. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung Publ., 1901.
- Testa E. *Il Golgota, porto della quiete. Studia Hierosolymitana. Vol. I, Studi archeologici*, ed. B. Bagatti. Jerusalem: Franciscan Printing Press Publ., 1976, pp. 197–244.
- Tobler T. *Golgatha: Seine Kirchen und Klöster*. St. Gallen und Bern, 1851.
- Vincent L.-H. Chronique. Garden Tomb. Histoire d'un mythe. *Revue biblique*, 1925, vol. 64, pp. 401–431, pls. XV–XVIII.
- Vincent L.-H., Abel F.-M. *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Tome second: Jérusalem nouvelle. Fascicule I et II: Aelia Capitolina — Le Saint-Sépulcre — Les sanctuaires du mont des Oliviers*. Paris: J. Gabalda et Compagnie Publ., 1914.
- de Vogüé Ch.-J. M. *Les Églises de la Terre Sainte: Fragments d'un voyage en Orient*. Paris: Librairie de Victor Didron Publ., 1859.
- Warren Ch., Conder C.R. *The Survey of Western Palestine — Jerusalem*. London: Palestine Exploration Fund. Publ., 1884.
- Wilkinson J. *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*. Warminster Teddington House: Aris & Phillips Publ., 2002.
- Williams G. *The holy City: Or, Historical and Topographical Notices of Jerusalem*. London, 1845.
- Zestermann A.K.A. *Die antiken und christlichen Basiliken*. Leipzig, 1847.
- Mhtropoylos Th.G. *Ο Panieros Naos ths Anastasews Terosolymwn: to ergo toy Kalfa Komnhnoy 1808–1810 (Holy Church of Anastasis at Jerusalem: the work by Kalfa Komnenos, 1808–1810)*. Thessalonikh: Eyrwpaikoi kentro byzantinwn kai metabyzantinwn mnymeiw Publ., 2009.

АРХИТЕКТУРА НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

C. V. Клименко

СУБОРДИНАЦИЯ АРХИТЕКТУРОЙ ВЛАСТИ ВО ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.*

В 1664 г. при короле Людовике XIV была учреждена должность сюрентенданта Управления Королевских зданий, чем было положено начало формированию новой модели организации архитектурно-строительной деятельности во Франции. Рассматривается существовавшая в этой службе система проектирования, строительства и контроля. Отмечается ее влияние на развитие планировочной структуры городов, в регулировании которой была значительной роль такого административного органа, как полиция. Сформировавшиеся во Франции к началу XVIII в. институты создали модель управления архитектурно-строительными процессами, оказавшую влияние и на практику других стран, в том числе и России.

Ключевые слова: Управление Королевских зданий, сюрентендант, Первый архитектор короля, архитектурная власть, полицейское управление, архитектурно-строительный процесс.

S. V. Klimenko

THE SUBORDINATION OF ARCHITECTURE OF POWER IN FRANCE: 2ND HALF OF THE 17TH—1ST HALF OF THE 18TH CENTURY

In 1664 King Louis XIV established the position of superintendent, Bâtiments du Roi,, at which point was laid the beginning of the formation of a new model of the architectural and building activities in France. Consideration is being given to the existing in this service system of design, construction and control. It has been praised for its impact on the development of the planning structure of cities, in which the role of the administrative body, such as the police, has been significantly regulated. Formed in France by the beginning of the 18th century, institutions have created a model for management of architectural-construction processes, which impact on the practices of other countries, including Russia.

Keywords: Bâtiments du Roi, superintendent, the First architect of the King (Premier architecte du Roi), architectural authority, police Department, architecture and construction process.

В 1881 г. архивист Национального архива Франции Жюль Гиффре (Jules Guiffrey) опубликовал первый том документов, освещавших деятельность Управления Королевских зданий — «Bâtiments du Roi». Данный том был посвящен периоду управления этой службой выдающимся деятелем, руководителем правительства короля Людовика XIV, его первым министром Жаном-Батистом Кольбером (Jean-Baptiste Colbert, 1619–1683) (*Comptes des Bâtiments* 1881). Им

была проведена реформа этого учреждения, а также выдвинуты многие другие инициативы, направленные на преобразование фундаментальных основ государства, как, например, создание мощной сети путей сообщения, покрывших всю страну (Clément 1846). Крупнейшим проектом правительства Кольбера, например, было беспрецедентное строительство на юге страны протяженного судоходного Лангедокского канала (Le Canal du Midi) длиной 240 км, соединившего Атлантический океан со Средиземным морем. Укрепившиеся связи между различными частями страны явились

* Публикация осуществлена в рамках исследования, проводимого по гранту РФФИ (Научно-исследовательский проект № 15-04-00349 а).

следствием административной реформы, проведенной первым министром. На манежах были введены должности интендантов (управляющих). Институт интендантства распространился на многие сферы жизнедеятельности государства: в логике этих реформ была преобразована и существовавшая еще со времен Генриха IV (с 1602 г.) структура управления королевскими строениями. В 1664 г. Кольбер стал сюринтендантом (генеральным управляющим и директором) этой службы — *surintendant et ordonnateur général des bâtiments*. При этом статус управляющего королевскими зданиями фактически стал эквивалентом должности министра, что, конечно, изменило ту роль, которую руководитель этой службы играл прежде (Barbiche 1984). Хотя Кольбер как генеральный распорядитель строительных работ формально был только транслятором распоряжений короля, тем не менее именно благодаря проведенной им реформе «*Bâtiments du Roi*» регламентация архитектурно-строительной деятельности во Франции к концу XVII в. достигла высокого уровня (в некоторых сферах управления, пожалуй, регламентация даже была доведена до педантизма). Это не могло не оказать влияния и на изменение вкусов в архитектуре.

Во французской историографии деятельность Управления Королевских зданий, особенно после публикации Ж. Гиффре значительного корпуса документов, освещена достаточно подробно. Это и публикации о деятельности сюринтендантов (Cénat 2015; Jugie 1986), а также соответствующие разделы в монографических исследованиях творчества архитекторов, состоявших на королевской службе (Hautecœur 1948; Gady 2010).

Документальные материалы, их изучение и интерпретация на протяжении многих десятилетий позволяют говорить о формировании во Франции

во второй половине XVII в. специфической модели управления архитектурно-строительной деятельностью, обладавшей строгой субординацией (это уже давно было отмечено в отношении политики Кольбера в целом). Попытки ее переноса в другие страны можно наблюдать на протяжении XVIII в., в частности в Россию петровского времени. В связи с этим следует заметить, что эта связь с российской практикой по большому счету не получила должного освещения. В отечественной историографии, в частности посвященной архитектурным связям России и Франции, данный аспект почти не рассмотрен. Об этом свидетельствует даже различный перевод на русский язык названия «*Bâtiments du Roi*», которое буквально может звучать как «Постройки короля», что, конечно, не совсем точно отражает его содержание. В этом заключена некоторая сложность, которая, например, в английском языке разрешена таким вариантом названия этой службы — «Royal Building Staff» (Королевская строительная служба), чтобы точнее раскрыть ее назначение. Вместе с тем автор этой версии английский историк архитектуры Р. Блом菲尔д в монографии «История французской архитектуры» (*A History of French Architecture*), вынося в название главы английский вариант, в тексте использует оригинальное название «*Bâtiments du Roi*» или даже просто «*Bâtiments*», как, впрочем, применяет и другие французские названия, избегая перевода, например «*Surintendant des Bâtiments*» (Blomfield 1921; Bély 1996).

Перевод на русский язык «*Bâtiments du Roi*» также представляет определенную трудность, в связи с чем у разных авторов встречается разное написание этой королевской службы. Так, в русскоязычном издании труда Ж. Леврона «Лучшие произведения француз-

ских архитекторов прошлого» название учреждения звучит как «Главный надзор за королевскими зданиями» (Леврон 1986: 81). В одной из публикаций последнего времени, посвященной деятельности Пьера Лепотра, название ведомства дано как «Управление Королевских зданий» (Ringot 2012; Ренго 2017: 183). В обоих случаях, даже учитывая разницу в написании, очевидно стремление точнее интерпретировать характер деятельности этой строительной организации — надзор или управление. В данной связи представляется необходимым предложить название, с которым могли бы согласиться исследователи. Название «Управление Королевских зданий» представляется более точным¹. В дальнейшем мы также будем его придерживаться.

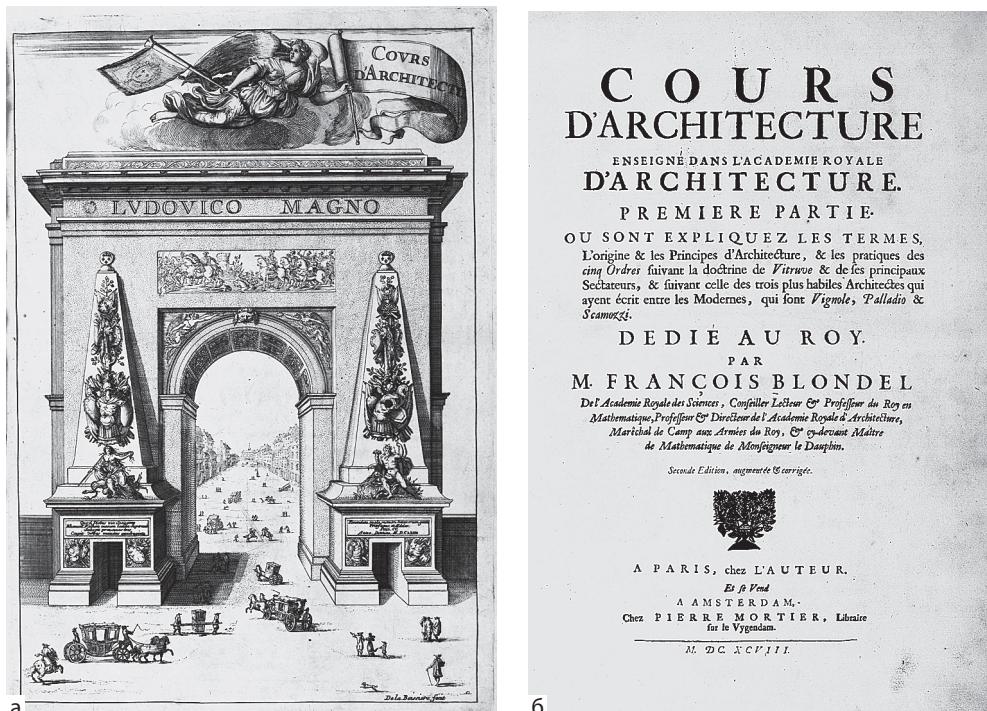
На должность сюриентанта Управления Королевских зданий, как это уже показывает фигура Кольбера, в дальнейшем всегда назначались знатные и выдающиеся лица, покровители искусства (Barbiche 1990). В 1699 г. благодаря особому королевскому расположению ее занял Жюль-Ардуэн Мансар (Jules-Hardouin Mansart, 1646–1708), являвшийся одновременно Первым архитектором короля (до своей кончины в 1708 г.) — случай исключительный для всего времени существования строительной службы (Coüard 1893; Gady 2010; Ringot 2011).

Должность «Первый архитектор короля» (Premier architecte du Roi) существо-

¹ Для обоснования названия «Управление Королевских зданий» редакторы-составители сборника «Версаль и Марли: Сады Людовика XIV: Альбомы, подаренные Петру I герцогом д'Антеном в 1717 году» Д. Гузевич и И. Гузевич в примечании к статье французского исследователя Б. Ренго (Ренго 2017: 183) приводят в качестве аналога существовавшее в России в 1832–1864 гг. «Управление путей сообщения и публичных зданий».

ствовала во Франции с конца XVI в. (Алферова 1969). Первым на эту должность в 1594 г. был назначен архитектор Луи Метезо (Louis Métezeau, 1560–1615) — строитель большой галереи Лувра и автор идеи создания Королевской площади (площади Вогезов) в Париже (Dictionary of Architects 2015). Первый королевский архитектор находился в прямом подчинении сюриентанта. В его обязанности входило генеральное проектирование для всех работ. На него также падала вся административная ответственность за их осуществление. Он заключал сделки с подрядчиками и ремесленниками, следил за поставщиками материалов, инспектировал стройки, принимал законченную работу и выполнял много других обязанностей. В его подчинении находились интенданты и контролеры, чертежники, генеральный инспектор — это были лучшие из лучших архитекторов, чаще всего члены Королевской академии архитектуры. (Le Moël 1990)

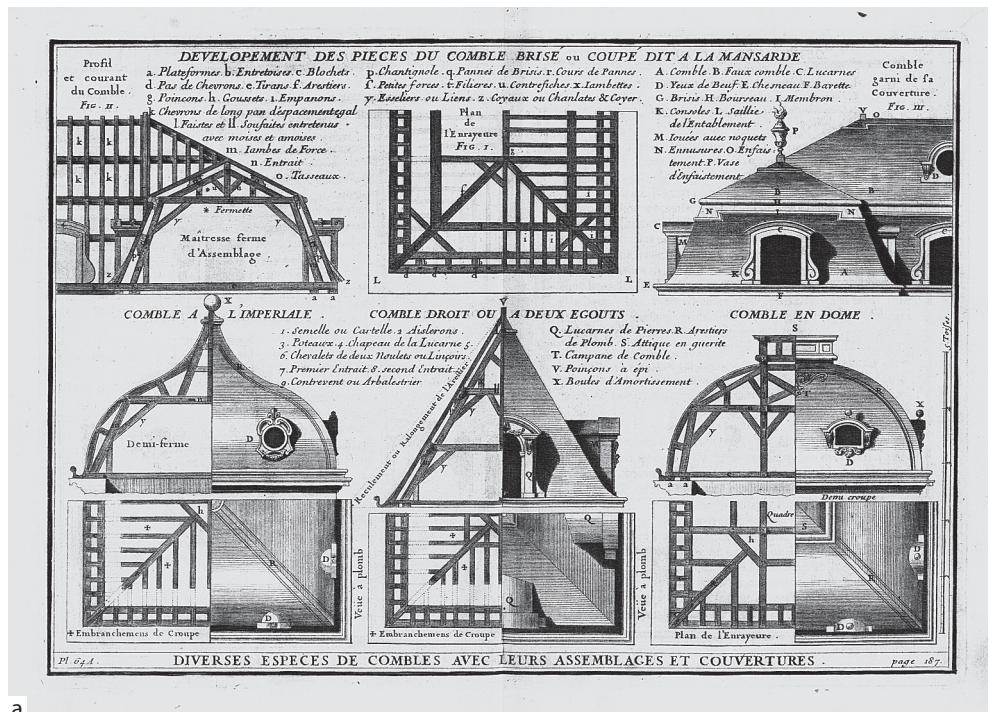
Королевская академия архитектуры была создана в 1671 г. также при покровительстве Кольбера, как и ряд других академий (наук, музыки, надписей и литературы и др.). По его же инициативе несколькими годами ранее, в 1666 г., была организована Французская академия в Риме — для воспитания собственных «художников». Академия архитектуры в сложившейся иерархии архитектурной власти, при всем ее, казалось бы, статусе, не могла все же оказывать существенного влияния собственно на практику. Но ее роль и виделась в другом — теоретическое осмысление фундаментальных понятий архитектуры являлось основой ее существования, что нашло отражение, в частности, в трехтомном «Курсе архитектуры» первого директора Академии Франсуа Блонделя (Blondel 1675–1683; Lemonnier 1915) (ил. 1).



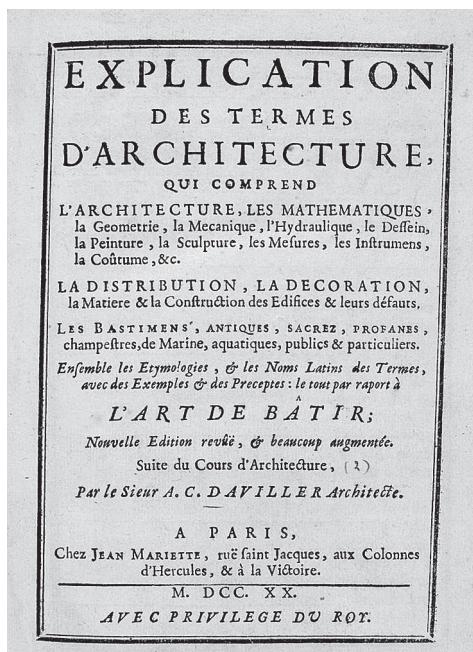
Ил. 1. Книга Ф. Блонделя «*Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture*»:
а — обложка; б — первая часть издания. Титульный лист. Амстердам, 1648

Следующим шагом в теоретическом осмыслении сферы архитектуры во французской практике, несомненно, стало издание в 1691 г. первым пенсионером-архитектором Французской академии в Риме Огюстеном-Шарлем д'Авиле «Курса архитектуры» и в качестве приложения к «Курсу» — «Словаря архитектурных терминов» (Aviler d' 1691; Verdier 2003b) (ил. 2). В основу сочинения был положен перевод на французский язык известного труда Виньолы, представленный д'Авиле как комментарий к нему, на самом деле существенно дополненный и явившийся вполне самостоятельным трудом. Существенным отличием издания д'Авиле от того же труда Ф. Блонделя стало включение в него большого терминологического

словаря. Это было по достоинству оценено современниками, в частности, отмечен тот существенный факт, что именно д'Авиле был первым, кому пришла идея осуществить такое издание в сфере архитектуры. Строго говоря, традиция включения в издания объяснений терминов во Франции существовала и ранее. Она отразилась в известном труде Андрэ Фелибьена (André Félibien, 1619–1695) «Принципы архитектуры, живописи, скульптуры...», изданном в 1676 г. В это издание включен «Словарь терминов архитектуры, живописи, скульптуры и других искусств» (Félibien 1676). Однако как самостоятельный раздел или даже издание терминологический словарь, посвященный только архитектуре, был разработан именно д'Авиле.

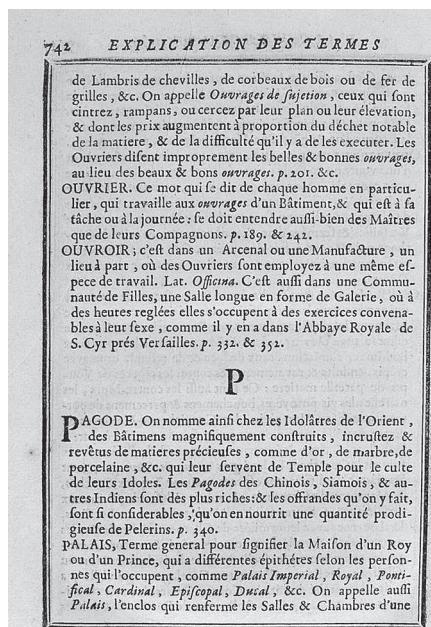


a

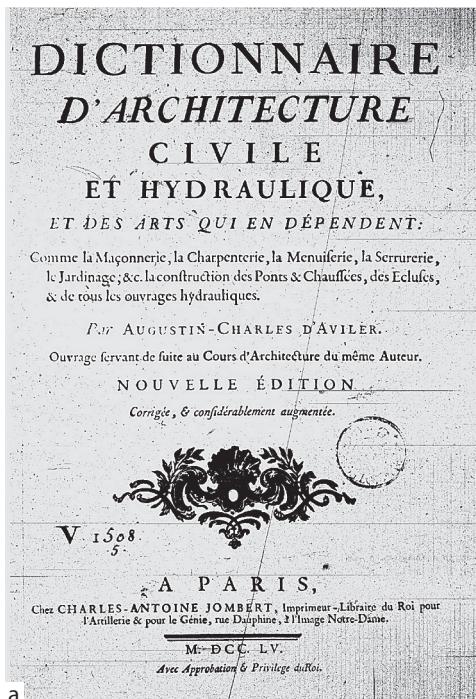


6

Ил. 2. Курс архитектуры О.-Ш. д'Авиля (Aviler d' 1691): а — лист издания «Cours d'architecture...»; б — титульный лист приложения к «Курсу архитектуры» «Объяснение терминов архитектуры» (издание 1720 г.); в — страница из «Объяснения терминов архитектуры»



B



Ил. 3. Переиздание «Словаря терминов архитектуры» О.-Ш. д'Авиле: а — титульный лист из переиздания Ш.-А. Жомбера, 1755 г. (Aviler d' 1755); б — схема «Изображение структуры архитектуры» (D'Aviler 1755: XV)

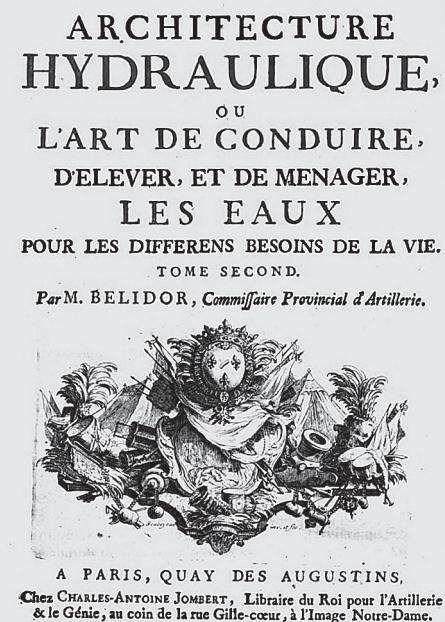
Вместе с теоретическим курсом «Словарь» д'Авиле во многом стал обобщением сложившейся в конце XVII в. во Франции организации архитектурной деятельности, а собранная в единый свод терминология, несомненно, стала важнейшим шагом в формировании единого профессионального архитектурного языка. В этом отношении становится понятной популярность уважаемого д'Авиле на протяжении практически всего XVIII в.; его появление в петровской России тоже не было случайным: архитектурная терминология, заимствованная из французского языка благодаря в том числе «Словарю» д'Авиле, играла доминирующую роль в преобразовании архитектурно-строительной деятельности при Петре I (Klimenko, Klimenko 2015).

О.-Ш. д'Авиле с 1684 г. работал под началом Ж.-А. Мансара, Первого королевского архитектора, а в начале 1690-х гг. занимал должность королевского архитектора в Лангедоке — южной провинции Франции (Verdier 2003а). Примечательно, что д'Авиле свой труд издал с посвящением маркизу Франсуа-Мишелью де Лавуа (François Michel le Tellier Marquis de Louvois, 1641–1691) — с 1683 г. сюриентанту Управления Королевских зданий, искусств и мануфактур Франции (Sarmant 2003). В этой связи следует обратить внимание на тот факт, что после вступления на русскую службу архитектор Жан-Батист Александр Леблон (Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, 1679–1719), который в 1710 г. переиздал со своими дополнениями

увраж д'Авиле (*Aviler d'* 1710), в документах назван в том числе «архитектором и директором строений, искусств и мануфактур» (*«architecte et directeur des bâtiments, arts et manufactures»*) (Rambaud 1971: 512).

Французская система управления строительством, в которой центральное положение занимало Управление Королевских зданий и которую транслировал Леблон в подготовленных им в России проектах, записках и пытался создать в условиях другой страны, при всей ее регламентации, в начале XVIII в. не была представлена в какой-либо графической форме. Но к середине столетия эта система имела уже вполне оформленвшуюся структуру, жесткую субординацию, включая действенную систему контроля.

В 1755 г. в одно из очередных переизданий «Словаря терминов архитектуры» д'Авиле по инициативе издателя этого труда Шарля-Антуана Жомбера (*Charles-Antoine Jombert, 1712–1784*) была включена графическая схема, получившая название *«Sistème figure de l'architecturé»* (Изображение структуры архитектуры) (*Aviler d'* 1755) (ил. 3). Эта схема позволяет точно реконструировать систему организации профессиональной архитектурной деятельности, сложившуюся при Людовике XIV. В предисловии к изданию Ш.-А. Жомбер подробно охарактеризовал труд д'Авиле, в том числе отметил значение созданного им терминологического словаря. В то же время издатель указывал на отсутствие в словаре, например, такой сферы строительства, как гидравлическая архитектура. В последнем случае он обращал внимание на достижения в этой области, произошедшие после выхода трудов д'Авиле, уже в первой половине XVIII в. В этой связи он отсылал, например, к трудам инженера Бернара Фореста де Белидора (*Bernard Forest de Bélidor; 1698–1761*), в частности к его увражу *«Архитектура гидравлическая»*, изданному ранее тем же Жомбером (*Bélidor 1737–1739*) (ил. 4). Жомбер дополнил словарь рядом гидротехнических терминов, а многие статьи, написанные ранее д'Авиле, существенно дополнил. Также на схеме он представил всю систему архитектуры в виде двух составляющих: архитектуры гражданской и архитектуры гидравлической. Для каждой из них им была дана классификация. Например, гражданская архитектура была разделена на три части:



A PARIS, QUAY DES AUGUSTINS,

Chez CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Libraire du Roi pour l'Artillerie & le Génie, au coin de la rue Gille-cœur, à l'Image Notre-Dame.

M. DCC. XXXIX.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Ил. 4. Увраж Б. Ф. де Белидора *«Архитектура гидравлическая»*. Том 2. Титульный лист издания 1739 г. (*Bélidor 1737–1739*)

— искусство строить (*art de batir*): каменные, столярные, скобяные и стекольные работы, подразделявшиеся в свою очередь на еще ряд составляющих —

например, каменные работы включали еще стереотомию², устройство фундаментов, возведение стен и т.д.;

— искусство распределять (*art distribuer*)³, т.е. искусство планировки разных типов зданий в соответствии с их назначением: составление проекта (*dessein*); выбор планировочного решения, включая структуру дома, количество, размер и декор помещений в зависимости от статуса будущего владельца (*convenance*)⁴; композиция здания и расположение его частей (*ordonnance*)⁵;

— искусство украшать (*art de décocher*), заключавшее в себе отделку, скульптуру, живопись, золочение.

Несомненно, такая структура «гражданской архитектуры», изложенная Жомбером, отразила сформировавшиеся во Франции первой половины XVIII в. особенности организации архитектурной деятельности с ее четкой субординацией. Тем же ясным характером отличалась и включенная в схему и «архитектура гидравлическая». Следует заметить, что такое осмысление архитектурной профессии в представлениях людей середины XVIII в. фактически отражало сформировавшуюся к этому времени новую модель организации архитектурной сферы во Франции, отличную от практики XVII в.

Безусловно, не только Королевская строительная служба стала основой формирования этой модели. В этом

² Стереотомия — искусство резки камня, получившее распространение во французской архитектуре и достигшее вершины в XVIII ст.

³ В данном случае мы принимаем трактовку термина «*distribuer*», данную Е. А. Кантор (Кантор 1982: 156–158).

⁴ По Е. А. Кантор (Кантор 1982: 158)

⁵ Перевод термина «*ordonnance*» сделан по Словарю архитектуры гражданской и гидравлической д'Авиле, изданному Ш.-А. Жомбером (Aviler d' 1755: 254).

отношении, несомненно, важную роль сыграли градостроительные преобразования, произведенные в Париже и ряде других крупных городов во второй половине XVII в. В столице на месте части средневековых укреплений по разработанному по поручению Кольбера в 1676 г. архитекторами Франсуа Блонделем (François Blondel, 1618–1686) и Пьером Булле (Pierre Bullet, 1639–1716) плану были проложены «променады» (прообраз будущих больших бульваров), замкнувшие территорию города если не в новых административных границах, то, во всяком случае, придавшие плану четкую форму (ил. 5). Въезды в город были парадно оформлены триумфальными арками. Тем самым четче была обозначена собственно городская территория (*Ville*) и отделенные от нее предместья (*Fauxbourgs*). Был создан ряд крупных ансамблей, возникли пространства площадей (как, например, Вандомская или Побед). Все эти мероприятия естественным образом потребовали иной регламентации строительства в городе. А в середине XVIII в. результаты конкурса на площадь Людовика XV в Париже были аккумулированы в окончательном проекте, созданном Первым королевским архитектором Анж-Жаком Габриэлем (Ange-Jacques Gabriel, 1698–1782), что, безусловно, стало демонстрацией значительной роли Первого архитектора короля в сложившейся к этому времени иерархии архитектурной власти.

На фоне таких градостроительных преобразований примечательным было начатое в 1705 г. и завершенное в 1738 г. издание четырехтомного труда комиссара парижской администрации Николя Деламара (Nicolas de La Mare, 1639–1723) — «Трактата о полиции» (La Mare 1705) (ил. 6). Это издание стало авторитетным европейским трудом по исто-



Ил. 5. План Парижа Ф. Блонделя и П. Булле, 1676

рии и теории управления городов. Этому уважу, в силу специфического названия, до сих пор не уделяется должного внимания, хотя он содержит, например, очерк истории городского управления с древнейших времен, а также разделы об истории благоустройства городской жизни во Франции и истории градостроительного развития Парижа. Его автором были широко определены функции полиции — не только как органа поддержания порядка, как это

преимущественно понимается в ее отношении еще с XIX в., но и как системы благоустройства города (или, используя термин XVIII в., «l'embellissement des villes») как в административном, так и в градостроительном отношении (Клименко 2009). В издании французским администратором были сформулированы требования к улицам, площадям, городским ансамблям, укладывающиеся в описанную им регулярную модель города, соединенную с рекомендуемым



Ил. 6. Труд Н. Деламара «Трактата о полиции». Том 2. Титульный лист издания 1710 г. (La Mare 1710)

властями образом жизни в нем, что должна контролировать именно полиция.

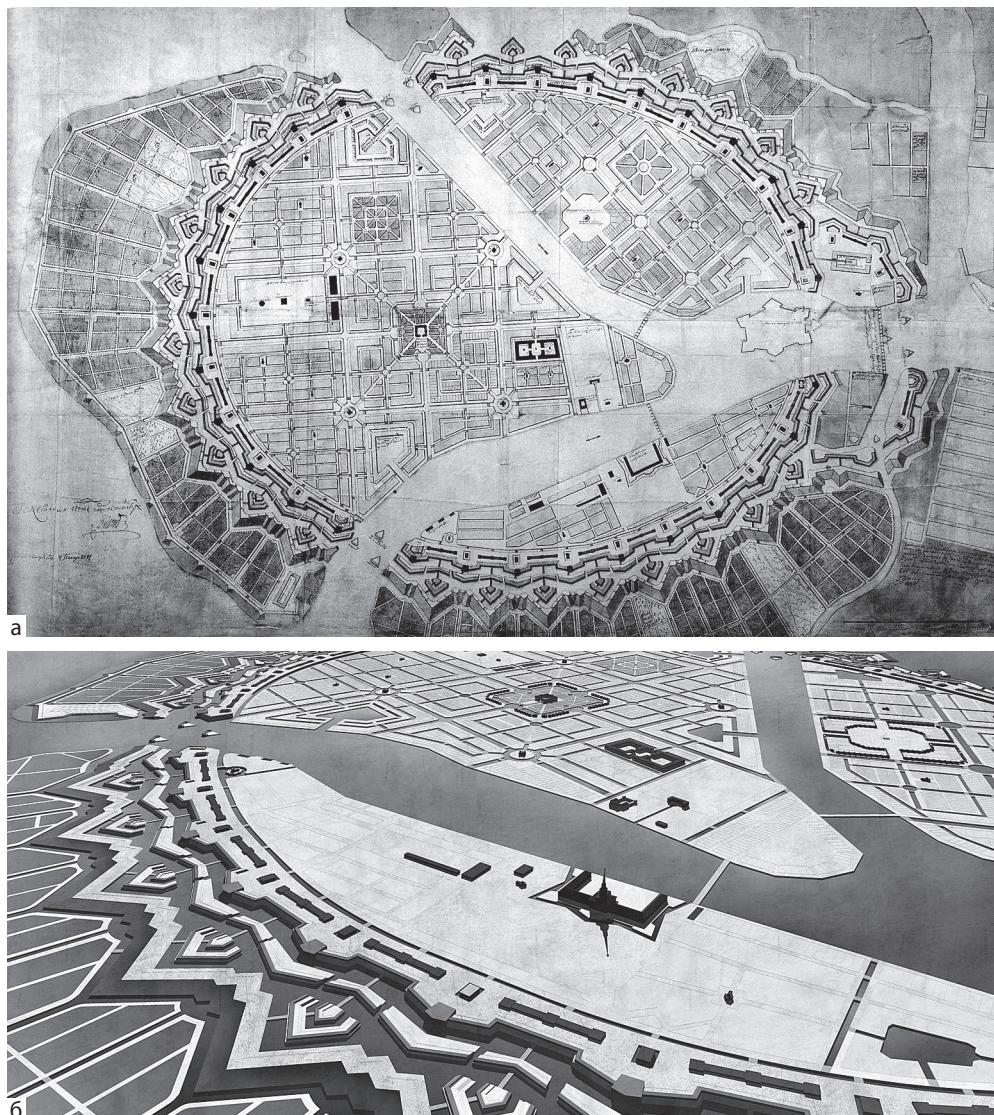
Сформировавшиеся во Франции институты фактически создали модель управления архитектурно-строительными процессами, оказавшую влияние и за пределами страны. В этом отношении показателен наиболее близкий нам пример — попытка ее переноса и применения в России при Петре I в начале XVIII в. Приглашенный на русскую службу архитектор Жан-Батист Александр Леблон стал одним из главных ее проводников в своих проектах преобразования всей системы строительства в ходе создания Петербурга, сформу-

лировав собственные представления о городе и его устройстве в ряде записок. Это нашло отражение, например, в «Доновании Леблона об организации управления строениями как практикуется во Франции», в котором Леблон писал: в Петербурге «не надо иметь столь много архитекторов. Король Французский много знатных строителей строит, однако же имеет одного архитектора»⁶, имея в виду, конечно, Первого архитектора короля. Не исключено, что свою роль на российской службе как главного архитектора Леблон соотносил с тем положением, которое занимал во Франции Жюль-Ардуэн Мансар — сюриентант и одновременно Первый королевский архитектор (Medvedkova 2007: 180).

Идеи Леблона по применению французской системы управления строительством, а также соотнесение своей роли именно с ролью главного архитектора русского царя, нашли отражение в разработанном им в 1717 г. проектном плане Петербурга (ил. 7). Заложенные в нем градостроительные идеи способствовали формированию новых представлений о городе в русской практике не только в петровское время, но и в последующие десятилетия, когда отчасти замыслы Леблона были реализованы, например, в результатах деятельности Комиссии о Санкт-Петербургском строении (1737–1741) при императрице Анне Иоанновне.

Как писал об этом И. Э. Грабарь, комиссией был принят ряд мер, «воскрешавших ряд забытых леблоновских желаний» (Грабарь 1994: 111). В этой связи необходимо отметить тот факт, что разработанный в комиссии под руководством П. М. Еропкина теоретический трактат-кодекс «Должность

⁶ РГАДА. Ф. 198. Оп. 1. Д. 696.



Ил. 7. Ж.-Б. А. Леблон. Проектный план Петербурга, 1717 г.: а — чертеж Ж.-Б. А.Леблона; б — фрагмент плана. Трехмерная цифровая реконструкция. Чертеж студентов МАРХИ В. А. Каминского, О. С. Золотько, А. Д. Полевой; руководитель С. В. Клименко, 2017

архитектурной экспедиции» создавался как «порядочная инструкция полиции». Именно полиция должна была контролировать реализацию предложений по организации архитектурно-градостроительной деятельности,

сформулированных в этом документе (Аркин 1946). Произошедшее при императрице Анне Иоанновне в 1737 г. разделение территории Петербурга на пять полицейских частей и соответственно закрепление границы города можно

рассматривать как развитие планировочных предложений, заложенных Леблоном в проектном плане Петербурга 1717 г. Выстраиваемая таким образом логическая связь между проектами Ж.-Б. А. Леблона и теоретическими разработками П. М. Еропкина позволяет говорить о влиянии и развитии идей Леблона при ближайших преемниках Петра I и в каком-то смысле о реализации французской модели с ее субординацией архитектурной власти, которая пусть и на уровне идей, но была воспринята в России первой половины XVIII в.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

РГАДА. Ф. 198. Оп. 1. Д. 696.

Алферова 1969 — Алферова Г. В. Архитектура времени французской абсолютной монархии XVII—XVIII вв. // Всеобщая история архитектуры. Т. 7. Архитектура Западной Европы и Латинской Америки XVII — первой половины XIX в. М.: Изд-во литературы по строительству, 1969. С. 111—185.

Аркин 1946 — Аркин Д. Русский архитектурный трактат-кодекс XVIII века // Архитектурный архив / под ред. Д. Аркина, Н. Брунова, И. Маца, Д. Сухова, А. Щусева. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1946. С. 7—100.

Грабарь 1994 — Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. СПб.: Лениздат, 1994.

Кантор 1982 — Кантор Е. А. Классическое и неоклассическое во французской архитектуре второй половины XVIII века // Античность в культуре и искусстве последующих веков: материалы научной конференции, 1982 / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М.: Советский художник, 1984. С. 153—170.

Клименко 2009 — Клименко С. В. Полицейское управление в России первой половины XVIII века в его связи с градостроительным законодательством (к постановке проблем) // Архитектурное наследство.

Вып. 51. / гл. ред. И. А. Бондаренко. М.: КРАСАНД, 2009. С. 169—179.

Леврон 1986 — Леврон Ж. Лучшие произведения французских архитекторов прошлого. М.: Стройиздат, 1986.

Ренго 2017 — Ренго Б. Пьер Лепотр и рисовальщики Управления королевских зданий // Версаль и Марли: Сады Людовика XIV: Альбомы, подаренные Петру I герцогом д'Антеном в 1717 году / ред.-сост. Д. Гузевич, И. Гузевич, Б. Бенц. СПб.: Изд-во «Европейский Дом», 2017. С. 182—199.

Aviler d' 1691 — *D'Aviler O.-C. Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample Explication par ordre alphabétique de tous les termes. Titre propre au deuxième tome: Explication des termes d'architecture.* A Paris: chez Nicolas Langlois, 1691.

Aviler d' 1710 — *D'Aviler O.-C. Cours d'architecture : qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments, et de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux dessins ... et tout ce qui regarde l'art de bâtir avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes.* Paris: chez Mariette, 1710.

Aviler d' 1755 — *D'Aviler O.-C. Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique et des arts qui en dépendent.* Paris: chez Charles-Antoine Jombert, 1755.

Barbiche 1984 — *Barbiche B. Henri IV et la surveillance des bâtiments // Bulletin Monumental.* 1984. Vol. 142. No. 1. P. 19—39.

Barbiche 1990 — *Barbiche B. Surintendant puis directeur général des Bâtiments du roi // Dictionnaire du Grand siècle 1585—1715 / ed. F. Bluche.* Paris: Fayard, 1990. P. 173.

Bélidor 1737—1739 — *Bélidor B.F. de. Architecture hydraulique, ou l'Art de conduire, d'élever et de ménager les eaux pour les différens besoins de la vie.* 2 vols. Paris: chez Charles-Antoine Jombert, 1737—1739.

Bély 1996 — *Bély L. Bâtiments du roi // Dictionnaire de l'Ancien Régime / ed. L. Bély.* Paris: Presses universitaires de France, 1996. P. 140—142.

- Blomfield* 1921 — *Blomfield R.* A History of French Architecture from the Death of Mazarin till the Death of Louis XV, 1661–1774. Vol. II. London: G. Bell, 1921.
- Blondel* 1675–1683 — *Blondel F.* Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture... 5 parties en 3 volumes. Par M. François Blondel. Paris: Lambert Roulland chez l'auteur, 1675–1683.
- Cénat* 2015 — Le surintendant des bâtiments du roi // Louvois, le double de Louis XIV / ed. J.-P. Cénat. Paris: Tallandier, 2015. P. 325–350.
- Clément* 1846 — *Clément P.* Histoire de la vie et de l'administration de Colbert, contrôleur général des finances, ministre secrétaire d'état de la marine, des manufactures et du commerce, surintendant des bâtiments; précédée d'une étude historique sur Nicolas Fouquet, surintendant des finances; suivie de pièces justificatives, lettres et documents inédits. Paris: Guillaumin, 1846.
- Comptes des Bâtiments* 1881 — Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. T. 1: Colbert 1664–1680. Paris: publ. par M. Jules Guiffrey, Imprimerie nationale, 1881.
- Coûard* 1893 — *Coûard É.* Registres des ordres, commissions et certificats donnés de 1699 à 1707 par J. H. Mansart, surintendant général des Bâtiments // Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, 1893. P. 83–119.
- Dictionnaire des Architectes* 2015 — Dictionnaire des Architectes (Les Dictionnaires d'Universalis) / ed. Encyclopaedia Universalis. Cork: Primento Digital Publishing, 2015.
- Félibien* 1676 — *Félibien A.* Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts. Paris: J.-B. Coignard, 1676.
- Gady* 2010 — *Gady A.* Jules Hardouin-Mansart — 1646–1708. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- Hautecœur* 1948 — *Hautecœur L.* Histoire de l'architecture classique en France. T. II: Le règne de Louis XIV. Paris: A. et J. Picard, 1948.
- Jugie* 1986 — *Jugie S.* Le duc d'Antin, directeur général des Bâtiments du roi (1708–1736). Paris: École nationale des chartes, 1986.
- Klimenko, Klimenko* 2015 — *Klimenko S., Klimenko J.* The Role of French in the Formation of Professional Architectural Terminology in Eighteenth-Century Russia // French and Russian in Imperial Russia. Volume 1: Language Use Among the Russian Elite. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 209–228.
- La Mare* 1705 — *La Mare N. de.* Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les règlements qui la concernent... T. I. Paris: J. et P. Cot, 1705.
- La Mare* 1710 — *La Mare N. de.* Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son établissement, les fonctions et les prérogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les règlements qui la concernent... T. II. Paris: J. et P. Cot, 1710.
- Le Moël* 1990 — *Le Moël M.* Administration des Bâtiments du roi // Dictionnaire du Grand siècle / ed. F. Bluche. Paris: Fayard, 1990. P. 171.
- Lemonnier* 1915 — *Lemonnier H.* Cinquante années de l'Académie Royale d'Architecture (1671–1726) [Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671–1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts, par Henry Lemonnier. T. I–IV (1671–1726)] // Journal des savants, 13e Octobre 1915. P. 445–460.
- Medvedkova* 2007 — *Medvedkova O.* Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte 1679–1719. De Paris à Saint-Pétersbourg. Paris: Alain Baudry et Cie, 2007.
- Rambaud* 1971 — *Rambaud M.* Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art: 1700–1750. 2 vols. Vol. 2. Paris: S.E.V.P.E.N., 1971.
- Ringot* 2011 — *Ringot B.* Les commis de la surveillance des Bâtiments du roi sous Jules Hardouin-Mansart (1699–1708) // Histoires de nobles et de bourgeois. Individus, groupes, réseaux en France. XVIIe–XVIIIe siècles / ed. J. Duma. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2011. P. 97–112.
- Ringot* 2012 — *Ringot B.* Marly, département des Bâtiments du roi, création d'un microcosme institutionnel sous Louis XIV (1679–

- 1715) // Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. Sociétés de cour en Europe, XVIe–XIXe siècle. European Court Societies, 16th to 19th Centuries. 2012. URL: crcv.revues.org/11895 (дата обращения: 12.06.2017).
- Sarmant 2003 — Sarmant T. Les demeures du Soleil: Louis XIV, Louvois et la Surintendance des bâtiments du roi. Seyssel: Champ Vallon, 2003.
- Verdier 2003a — Verdier T. Augustin-Charles d'Aviler, architecte du roi en Languedoc, 1753–1701. Montpellier: Presses du Languedoc, 2003.
- Verdier 2003b — Verdier T. Un manuel d'architecture au XVIIe siècle, le Cours d'Augustin-Charles d'Aviler // Cahiers de la recherche architecturale et urbaine. No. 13/14, 2003. P. 81–92.
- REFERENCES**
- Alferova G.V. Arkhitektura vremeni francuzskoi absolutnoi monarkhii XVII–XVIII vv. (The architecture of the time of the French absolute monarchy in the 17th–19th centuries). Vseobshchaya istoriya arkhitektury. T. 7. Arkhitektura Zapadnoi Evropy i Latinskoi Ameriki XVI — pervoi poloviny XIX v. (History of World architecture in 12 volumes. Vol. 7. The architecture of Western Europe and Latin America of the 17th — first half of the 19th century). Moscow: Izdatelstvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1969 (in Russian).
- Arkin D. Russkii arkhitekturnyi traktat-kodeks XVIII veka. Arkhitekturnyi arkhiv (Archiv of architecture). Eds. D. Arkin, N. Brunov, I. Mats, D. Sukhov, A. Shchusev. Moscow: Izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR Publ., 1946, pp.7–100 (in Russian).
- Grabar I. Je. Peterburgskaiia arkhitektura v XVIII i XIX vekakh (Architecture of Petersburg in the 18th and the 19th centuries). Saint-Petersburg: Lenizdat Publ., 1994 (in Russian).
- Kantor E.A. Klassicheskoe i neoklassicheskoe vo francuzskoi arkhitekture vtoroi poloviny XVIII veka (Classical and neoclassical in French architecture of the second half of the 18th century). Antichnost' v kul'ture i iskusstve posleduiushchikh vekov: material'ny nauchnoi konferentsii, 1982 (Antiquity in the culture and art of the following centuries, 1982). The Pushkin State Museum of Fine Arts. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1984, pp.153–170 (in Russian).
- Klimenko S.V. Policeiskoe upravlenie v Rossii pervoi poloviny XVIII veka v ego sviazi s gradostroitel'nym zakonodatel'stvom (k postanovke problemy) (The police department in Russia during the first half of the 18th century in its connection with the town-planning legislation (to the formulation of the problem)). Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage), vol. 51. Ed. I. A. Bondarenko. Moscow: KRASAND Publ., 2009, pp. 169–179 (in Russian).
- Levron J. Luchshie proizvedeniia francuzskikh arkitektorov proshloga (The best works of the French architects of the last = Grands travaux, grands architectes du passe). Collection architecture "Les Hommes". Moscow: Stroyizdat Publ., 1986 (in Russian).
- Rengo B. P'er Lepotri i risoval'shiki Upravleniiia korolevskikh zdaniii (Pierre Le Pautre and draughtsmen of the Royal Building Staff). Versal' i Marli: Sady Liudovika XIV: Al'bomy, podarennye Petru I gertsogom d'Antenom v 1717 godu (Versailles and Marly: the Gardens of Louis XIV: Albums, presented to Peter I by the Duke d'Anten in 1717). Eds. D. Guzevich, I. Guzevich, B. Benc. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo «Eropejskij Dom» Publ., 2017, pp. 182–199 (in Russian).
- D'Aviler O.-C. Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample Explication par ordre alphabétique de tous les termes. Titre propre au deuxième tome: Explication des termes d'architecture. A Paris: chez Nicolas Langlois Publ., 1691.
- D'Aviler O.-C. Cours d'architecture: qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins ... et tout ce qui regarde l'art de bâtir avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes. Paris: chez Mariette Publ., 1710.
- D'Aviler O.-C. Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique et des arts qui en dépendent. Paris: chez Charles-Antoine Jombert Publ., 1755.

- Barbiche B. Henri IV et la surintendance des bâtiments. *Bulletin Monumental*, 1984, vol. 142, no. 1, pp. 19–39.
- Barbiche B. Surintendant puis directeur général des Bâtiments du roi. *Dictionnaire du Grand siècle 1585–1715*. Ed. F. Bluche. Paris: Fayard Publ., 1990, p. 173.
- Bélidor B.F. de. *Architecture hydraulique, ou l'Art de conduire, d'élever et de ménager les eaux pour les différens besoins de la vie*. 2 vols. Paris: chez Charles-Antoine Jombert Publ., 1737–1739.
- Bély L. Bâtiments du roi. *Dictionnaire de l'Ancien Régime*. Ed. L. Bély. Paris: Presses universitaires de France Publ., 1996. P. 140–142.
- Blomfield R. *A History of French Architecture from the Death of Mazarin till the Death of Louis XV, 1661–1774*. Vol. II. London: G. Bell Publ., 1921.
- Blondel F. *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie royale d'architecture...* 5 parties en 3 volumes. Par M. François Blondel. Paris: Lambert Roulland chez l'auteur Publ., 1675–1683.
- Cénat J.-P. (ed.) Le surintendant des bâtiments du roi. *Louvois, le double de Louis XIV*. Ed. J.-P. Cénat. Paris: Tallandier Publ., 2015, pp. 325–350.
- Clément P. *Histoire de la vie et de l'administration de Colbert, contrôleur général des finances, ministre secrétaire d'état de la marine, des manufactures et du commerce, surintendant des bâtiments; précédée d'une étude historique sur Nicolas Fouquet, surintendant des finances; suivie de pièces justificatives, lettres et documents inédits*. Paris: Guillaumin Publ., 1846.
- Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*. T. 1: Colbert 1664–1680. Paris: publ. par M. Jules Guiffrey, Imprimerie nationale Publ., 1881.
- Coûard É. Registres des ordres, commissions et certificats donnés de 1699 à 1707 par J.H. Mansart, surintendant général des Bâtiments. *Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise*, 1893, pp. 83–119.
- Dictionnaire des Architectes (Les Dictionnaires d'Universalis)*. Ed. Encyclopaedia Universalis. Cork: Primento Digital Publishing, 2015.
- Félibien A. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris: J.-B. Coignard Publ., 1676.
- Gady A. *Jules Hardouin-Mansart — 1646–1708*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme Publ., 2010
- Hautecœur L. *Histoire de l'architecture classique en France*. T. II: Le règne de Louis XIV. Paris: A. et J. Picard Publ., 1948.
- Jugie S. *Le duc d'Antin, directeur général des Bâtiments du roi (1708–1736)*. Paris: École nationale des chartes Publ., 1986.
- Klimenko S., Klimenko J. The Role of French in the Formation of Professional Architectural Terminology in Eighteenth-Century Russia. *French and Russian in Imperial Russia*, 2015, vol. 1: Language Use Among the Russian Elite. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 209–228.
- La Mare N. de. *Traité de la police, où l'on trouve-ra l'histoire de son établissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent...* vol. I. Paris: J. et P. Cot Publ., 1705.
- La Mare N. de. *Traité de la police, où l'on trouve-ra l'histoire de son établissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent...*, vol. II. Paris: J. et P. Cot Publ., 1710.
- Le Moël M. Administration des Bâtiments du roi. *Dictionnaire du Grand siècle*. Ed. F. Bluche. Paris: Fayard Publ., 1990, p. 171.
- Lemonnier H. Cinquante années de l'Académie Royale d'Architecture (1671–1726) [Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671–1793), publiés pour la Société de l'histoire de l'art français, sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts, par Henry Lemonnier, vol. I–IV (1671–1726)]. *Journal des savants*, 13e Octobre 1915, pp. 445–460.
- Medvedkova O. *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond, architecte 1679–1719. De Paris à Saint-Pétersbourg*. Paris: Alain Baudry et Cie Publ., 2007.
- Rambaud M. *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art: 1700–1750*. 2 vols. Vol. 2. Paris: S.E.V.P.E.N. Publ., 1971.

- Ringot B. Les commis de la surintendance des Bâtiments du roi sous Jules Hardouin-Mansart (1699–1708). Histoires de nobles et de bourgeois. *Individus, groupes, réseaux en France. XVIIe–XVIIIe siècles*, ed. J. Duma. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest Publ., 2011, pp. 97–112.
- Ringot B. Marly, département des Bâtiments du roi, création d'un microcosme institutionnel sous Louis XIV (1679–1715). *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. Sociétés de cour en Europe, XVIIe–XIXe siècle*. European Court Societies, 16th to 19th Centuries, 2012. URL: crcv.revues.org/11895.
- Sarmant T. *Les demeures du Soleil: Louis XIV, Louvois et la Surintendance des bâtiments du roi*. Seyssel: Champ Vallon Publ., 2003.
- Verdier T. *Augustin-Charles d'Aviler, architecte du roi en Languedoc, 1753–1701*. Montpellier: Presses du Languedoc Publ., 2003.
- Verdier T. Un manuel d'architecture au XVIIe siècle, le Cours d'Augustin-Charles d'Aviler. *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, no. 13/14, 2003, pp. 81–92.

О. В. Линникова

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕШЕТОК КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЙ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В АНДАЛУСИИ

В эпоху Возрождения искусство художественного металла в Испании достигло своего подлинного расцвета. На протяжении XVI в. в решеточном деле происходил настоящий Ренессанс, проявленный творчеством выдающихся мастеров-решеточников, создавших большое количество уникальных произведений. Среди наиболее выдающихся творений испанского Ренессанса — решетки хора, главного алтаря, алтаря собора Непорочного зачатия в Севилье, решетка алтаря Королевской часовни в Гранаде, решетка хора собора в Базе, решетка главного алтаря храма Вирхен-де-ла-Кабеса в Сьерра-Морена и многие другие. Тема произведений художественной ковки эпохи испанского Возрождения не поднималась отечественными исследователями. Несмотря на то что уникальным произведениям художественной ковки Испании посвящен целый ряд работ испанских исследователей, среди которых И. Домингес Куберо, Ф. де Олакер Фелиу, Л. Туссант, Т. Андрес, А. Гайего де Мигель и др., этот своеобразный вид искусства все еще не оценен в должной степени учеными и оставляет простор для изучения и постановки научной проблематики. В статье будет показана роль, которую играют решетки в организации пространства и в создании художественного образа интерьеров испанских соборов.

Ключевые слова: решетки эпохи Возрождения, решеточное дело в Испании, искусство эпохи Возрождения в Испании.

О. В. Linnikova

THE ARCHITECTONIC FEATURES OF LATTICEWORK IN THE RENAISSANCE RELIGIOUS BUILDINGS IN ANDALUSIA

In the Renaissance, the art of metalwork was flourishing in Spain. The 16th century was the real Renaissance for the latticework, which manifested itself in the works of many outstanding masters of latticework who created a great many of unique pieces. Among the most prominent works of Spanish Renaissance are the railings of the choir gallery, the main altar, the altar of the Virgin Birth in the Seville Cathedral, the railing of the altar in the Royal Chapel of Granada, the railing of the choir in Baeza Cathedral, the railing of the main altar in Virgen de la Cabeza church in Sierra Morena and many others. The artistic forging of Spanish Renaissance was never studied by Russian scholars. Despite the fact that a number of works by Spanish researchers were dedicated to the unique works of Spanish artistic forging, among them I. Dominguez Cubero, F. de Olaguer Feliú, L. Toussaint, T. Andres, A. Gallego de Miguel and others, this peculiar variety of art is still not appreciated by researchers and leaves room for studying and formulation of scientific problems. The article will show the role played by latticework in the organization of space and creating an artistic image of the interiors of Spanish cathedrals.

Keywords: Renaissance lattices, latticework in Spain, Renaissance art in Spain.

Решеточное дело представляется одним из наиболее оригинальных видов искусства в общей картине испанского Ренессанса. Существующие многочисленные примеры решеток эпохи Ренессанса в Испании, как правило, связаны с архитектурой культовых сооружений. Искусство художественного металла иг-

рает огромную роль в декорации испанских соборов и является универсальным методом организации пространства. Конструкция решеток позволяет проникать воздуху, свету, музыке, ладану.

Искусству испанского Ренессанса посвящали свои исследования такие отечественные исследователи, как

И. М. Левина, Т. П. Каптерева, А. В. Степанов, в работах которых произведения художественной ковки эпохи испанского Возрождения не исследовались. Однако теме решеток посвящен целый ряд публикаций испанских исследователей — Иосифа Камона Ацнара (*José Camón Aznar*), Генриха Пареха Лопез (*Enrique Pareja López*), Иосифа Домингес Куберо (*José Domínguez Cubero*), Фердинанда де Олакер-Фелиу (*Fernando de Olaquer-Feliú*), Лоренс Тойссант (*Laurence Toussaint*), Терезы Андрес (*Teresa Andrés*), Амелии Гайего де Мигель (*Amelia Gallego de Miguel*) и др. В работах этих исследователей отмечалось, что в XVI в. решеточное дело находилось под сильным влиянием итальянского искусства, но со временем оно приобрело полностью самостоятельное значение. Этот своеобразный вид искусства все еще не оценен в должной степени учеными и оставляет простор для изучения и постановки научной проблематики.

Из-за невозможности охватить и систематизировать все произведения художественной ковки Ренессанса, в данной статье более подробно рассматриваются решетки одной из испанских провинций — Андалусии, искусство и архитектура которой имеют свой неповторимый колорит. Работа носит обзорный характер. Автору показалось целесообразным выделить решетки Севильского собора как уникальное явление, несмотря на то что созданные в соборе произведения художественного металла относятся к разным периодам Возрождения и обладают различными стилевыми признаками.

Цель исследования — показать значение произведений художественной ковки как вполне самостоятельного вида искусства, выявить архитектонические особенности решеток, показать их роль в формировании пространства и худо-

жественного облика интерьеров культовых зданий испанского Ренессанса.

Искусство решеток в Испании достигает своего расцвета к XIV в. В целом эволюция решеточного дела соответствовала стилевым направлениям испанского искусства. Отличительной особенностью решеточного дела была живучесть готической традиции, которая выражалась в использовании элементов готических решеток в эпохи Возрождения и барокко (Kowalczyk 1927: 11). С первоначальных этапов проникновения стилистических приемов готики в решеточное дело структура решеток начинает развиваться по вертикали. Именно в это время для достижения желательной высоты возникает структура решетки, состоящая из поясов, разделенных горизонтальными тягами, и навершия, где использовались остроконечные растительные орнаменты, увеличивающие общую высоту решетки. Решетки приобрели более сложную композицию не только по вертикали, но и по горизонтали, с этого времени начинает использоваться деление решетки на три звена. В центральном звене располагалась дверь с двумя притворами, в форме звездчатой или стрельчатой арки, она могла быть украшена стеблями, листьями артишока, объемными цветами или фестонами. В качестве декорации использовались растительные элементы, выполненные из листового железа, при этом применялись картонные шаблоны (с конца XIII в.), что позволяло достигать большой точности повторяющихся элементов. Интересным декоративным элементом наверший решеток были стилизованные ирисы и лилии, расположенные на высоких стеблях. Этот элемент был заимствован из Франции и позднее получил свое распространение в Каталонии, Кастилье и других испанских провинциях (Bonet Correa 1982: 33). Как правило, в готиче-

скую эпоху использовались прутья квадратного сечения. В позднеготический период начинает применяться торсирование, т. е. закручивание прутьев по своей продольной оси в холодном состоянии. Часто прутья могли раскрываться в форме ромбов или перевернутых сердец. Такая форма стержней продолжала использоваться в период Раннего Возрождения. В целом готические решетки имели строгий, почти аскетический вид.

В последней декаде XV в. начинают проявляться первые признаки Ренессанса, происходят изменения в стилистических и технологических методах и приемах. В эти годы кузнечное дело сопутствует архитектуре стиля платереск, происходит плодотворное взаимопроникновение структурных элементов обоих видов искусств.

В своем большинстве решетки Раннего Ренессанса имеют структуру готических. Сходство также наблюдается в форме прутьев. Новые формы проявлялись почти исключительно в декорации фризов и ригелей, где можно встретить мотивы русалок, гротески и разнообразные формы канделябров. Все эти элементы выполнялись, как правило, в чеканной технике.

В декорации наверший новая эстетика проявляется в формах, типичных для Ренессанса, таких как канделябры, подсвечники, орнаментированные языками пламени декоративные вазы, химеры, ангелы, фурии, причудливо поднимающиеся ввысь стебли, раскрывшиеся цветы, медальоны с головами мифологических героев и проч. Огромную роль для образного языка платереско играл цвет. Использование полихромии и золочения подчеркивало контраст с готическими решетками, окрашенными в черный цвет.

Весь этот своеобразный мир, патетический и подчас стремительный, обрел

свою жизнь в пространстве, ограниченном рисунком и композицией решетки. Одним из важных структурных элементов нового стиля являлась баллясина, что характерно именно для решеток испанского Ренессанса. Баллясины использовались в качестве прутьев для звеньев решеток и основных стержней для канделябров и тенебарио¹. Уже на этом этапе решетка из декоративного элемента превращается в архитектоническую структуру, связанную воедино с общей архитектоникой капелл и внутреннего пространства собора.

В раннеренессансный период выделяется творчество таких мастеров-решеточников, как Фрай Франциско де Саламанка (Francisco de Salamanca), Хуана Франсес (Juan Francés) и маэстро Бартоломе, благодаря которым сформировались новые эстетические принципы кузнечного искусства (Andrés 1956: 189). В их творчестве происходит изменение концепции решетки и превращение ее из простой преграды в неотъемлемую часть композиции ретабло. Хуан Франсес одним из первых начал использовать мотивы гротесков и полихромную чеканку в декорации решеток.

Ренессансные решетки невозможно рассматривать вне связи с архитектурой и скульптурой. Их архитектоника проявляется в строгом ритме стержней, который соответствует композиции и характеру конструкции в целом. Такие архитекторы, как Диего де Силоэ (Diego de Siloé), Филиппе Бугарни (Filipe Bugarny), Эронимо Куихано (Jerónimo Quijano) и Андрес де Вандельвира (Andrés de Vandelvira), создавали проекты решеток эпохи Возрождения. Большинство этих архитекторов обучались в Италии

¹ *Tenebrario* — подсвечник, подставка для 15 свечей в форме треугольника. Используется во время трех утренних служб темной утром Пасхальной недели у католиков.

и сформировались под влиянием итальянского Возрождения, во многом благодаря им распространялись новые эстетические и стилистические принципы искусства испанского Возрождения.

Эстетические принципы Высокого Возрождения заметны в решеточном деле Испании приблизительно с 1535 г. Этот этап будет продолжаться вплоть до 1575 г., что совпадает по времени с так называемым периодом Второго Возрождения в испанской архитектуре.

В этот период происходят важнейшие перемены в концепции и основной структуре решетки, где главенствующую роль начинает играть архитектонический принцип: пилоны, колонны и антаблемент. Почти все крупные мастера решеточного дела изучали архитектуру, и даже те, которые не имели специальной подготовки, при изготовлении и монтаже решеток работали совместно с архитекторами.

В XVI в. существовало несколько центров изготовления решеток, среди которых выделялись Паленсия, Вальядолид, Толедо. Другим важным центром была Андалусия, где центральной фигурой являлся маэстро Бартоломе, выполнивший искуснейшие работы в Гранаде и Убеде. В этой провинции нужно отметить также мастерские Педро Родригеса (Pedro Rodriguez), маэстро Франциско Прието (Francisco Prieto), маэстро Даниэля и Санчо Муньоз (Sancho Muñoz). Большую роль в этом регионе играли передвижные мастерские Фрай Франциско де Саламанки и Хуана Франсеса.

В период Высокого Возрождения решетки полностью утратили готические черты. Тематика декорации была связана с общим замыслом алтаря или места, в котором расположена решетка.

Последняя четверть XVI в. знаменует собой новый этап в эволюции монументальных решеток, они приобрели более

строгие и сдержанные формы и пропорции. Архитектура и решеточное дело этого времени развивались в рамках стиля эрререско, который соответствовал начальному этапу барокко.

Первая четверть XVI в. — время расцвета в области художественной ковки Андалусии. Проявление новой концепции, которая прочно укрепляется с первых моментов, открывает в области кузнецкого дела большой период, традиционно называемый переходным к Возрождению. Это стиль раннего испанского Возрождения, сочетающий в себе традиции западноевропейской готики, мусульманского искусства и итальянского Возрождения, он также носит название платереско, или платереск (Власов 1995–1997: 421).

Ключевой фигурой в этот период является маэстро Бартоломе, который по праву считается одним из самых крупных мастеров решеточного дела эпохи Возрождения и большим новатором в этой области художественного мастерства. Совместно с Фрай Франциско де Саламанка и Хуаном Франсес они представляют собой триумвират наиболее выдающихся мастеров решеточного дела в первой трети XVI в. (Alcolea Gil 1974:38). В концепции маэстро Бартоломе решетка выполняла не только утилитарные и декоративные функции, но также служила неотъемлемым архитектоническим элементом ретабло. О его биографии известно немного, судя по всему, Бартоломе — единственное достоверное имя. Обычно маэстро Бартоломе подписывал свои произведения *Mastre Bartolomé*, что было распространенным случаем среди членов цеха. Первые упоминания об этом мастере, следуя Иосифу Гестосо и Перез (Gestoso y Pérez 1892: 220), относятся ко времени его работы в Севильском соборе. По свидетельству того же автора, известно, что

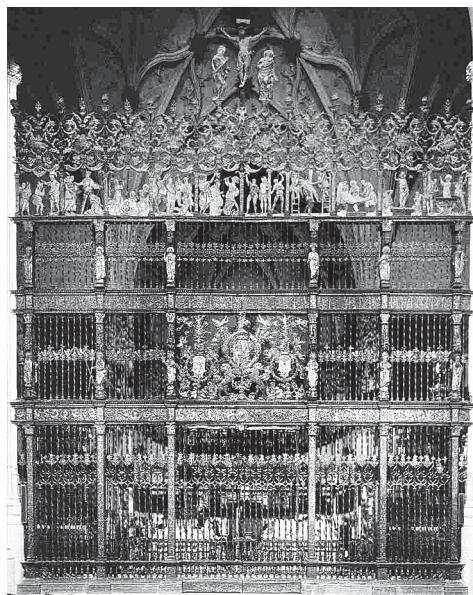
маэстро жил в приходе Санта-Мария в Хаэне и что он был одинок. Иосиф Домингес Куберо считает, что мастер был родом из Саламанки (Domínguez Cubero 1981: 77), хотя в некоторых изданиях маэстро называют как Бартоломе де Хаэн, ссылаясь на то, что мастер долгое время жил и работал в Хаэне.

Одной из ранних работ мастера считается решетка хора собора в Баэсе (ил. 1). В настоящее время она расположена в завершении центрального нефа собора. Решетка разделена на три звена, которые составлены из торсированных прутьев, раскрытых в центре в ланцетовидной форме. Фризы выполнены из просечного железа с рисунком, типичным для Проторенессанса, где использованы фигуры ангелов, сирены и другая гротесковая тематика. В навершии представлена сцена «Коронации Марии». Над дверным проемом расположена фигура св. Андрея. На этой же оси изображены ангелы, поддерживающие герб епископа Алонсо Суареза, для епархии которого Бартоломе работал в течение долгих лет. Структура решетки не представляет собой ничего оригинального и соответствует композиционным моделям толедского мастера Хуана Франсеса, под воздействием которого долгое время находился Бартоломе. Тем не менее описываемая решетка является примером высочайшего художественного мастерства. Красота рисунка проявляется в соразмерности частей и ритмичности движения элементов, повторении одного и того же мотива в определенном порядке. Эта работа привлекает утонченностью и филигранностью отделки.

Крупнейшей работой маэстро Бартоломе считается решетка Королевской часовни в Гранаде — настоящий шедевр художественной ковки (ил. 2). Она была выполнена между 1518 и 1523 г. Решетка монументальна, состоит из трех поясов,



Ил. 1. Маэстро Бартоломе. Решетка хора собора в Баэсе, 1510–1513 гг.
Фото О. Линниковой



Ил. 2. Маэстро Бартоломе. Решетка Королевского алтаря. Королевская часовня. Гранада, 1518–1523 гг. Источник: <http://1000-reinogranada.blogspot.com.es/2011/10/capilla-real-de-granada.html>

убывающих по высоте по мере движения вверх, и пяти звеньев. Ее венчает крупное навершие, интересное своим скульптурным убранством. В первом поясе фигурируют торсированные прутья квадратного сечения, прерывающиеся в верхней части ромбами, заключенными через один в стилизованный цветок. Шесть пилистр, сплошь покрытых орнаментом, поддерживают фриз, выполненный в технике чеканки. Во втором поясе также применены торсированные прутья с изображениями серафимов на каждом из них. На пилонах этого пояса размещены фигуры апостолов. Над дверью выполнено декоративное украшение в виде орла, заключающего в себе геральдический знак католических королей. Щитодержатели выполнены в виде львов. Фигурки путти поддерживают гербы, расположенные с обеих сторон. В навершии представлены сцены страстей Христовых: «Моление о чаше», «Взятие под стражу», «Венчание тернием», «Бичевание», «Снятие с креста», «Положение во гроб» и «Воскресение», а также сцены мученичества святых Иоанна Богослова и Иоанна Крестителя. Завершает композицию Деисус.

В этой решетке со всей очевидностью проявился синтез ковки, скульптуры и архитектуры. Примером синтеза ковки у скульптуры служат фигуры двенадцати апостолов, расположенные на пилонах второго и третьего ярусов. В изображении человека все еще чувствуется влияние готики, особенно в фигурах, размещенных на пилонах, но в то же время проявляется смелость композиционного решения, архитектоничность, удивительная соразмерность и гармоничность в моделировке всех скульптурных сцен и структурных элементов. Это произведение является главной доминантой в восприятии пространства интерьера капеллы. Решетка очень нарядна, она

создает настроение торжественности, величественности, гармонизируя и подчиняя себе структуру интерьера.

В процессе работы в Гранаде маэстро Бартоломе работал совместно с Петро Мачука, Алонсо де Берругете, Якопо Флорентино, Доменико Фанчелли и другими мастерами, которые находились под влиянием итальянского Возрождения и так или иначе были проводниками эстетической концепции итальянского Ренессанса в Испании. Петро Мачука — испанский художник и архитектор, получивший образование в Италии. Он был учеником Браманте, Рафаэля и Микеланджело, учеником которого был также Алонсо де Берругете. Флорентийский художник Якопо Флорентино — богемный друг Микеланджело, долго работавший в Гранаде и Севилье. Это сотрудничество во многом объясняет появление новых «классически-итальянских» черт в творчестве маэстро Бартоломе. В любом случае после работы в Гранаде в творчестве мастера заметны итальянизирующие тенденции, которые проявляются не только в отдельных деталях, но и в концепции в целом.

Иконографическую схему решетки можно представить следующим образом: изображение двенадцати апостолов как опоры христианства. Фигуры апостолов представляют собой своеобразную базу для изображений на тему истории спасения («страды Господни», смерть и Воскресение) и сцен мученичества. И, как финал, в центральном звене — изображение большого герба, символизирующего апофеоз католических королей, Фердинанда и Изабеллы, в роли защитников католицизма. Таким образом, в этой решетке мастер выразил своеобразный политический и религиозный концепт, что было созвучно исторической обстановке.



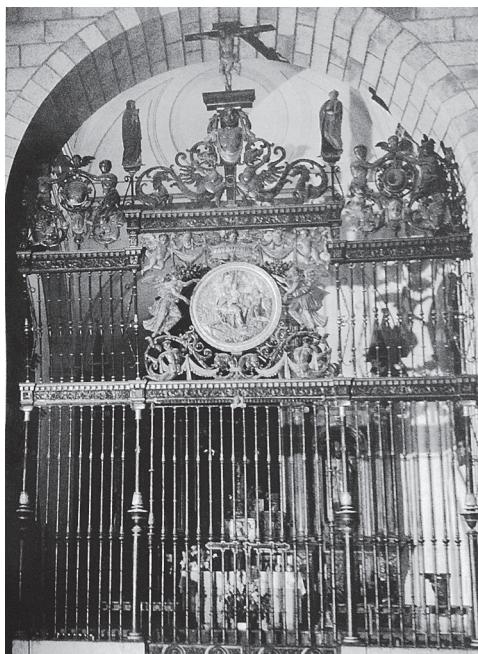
Ил. 3. Маэстро Бартоломе. Решетка алтаря Непорочного зачатия церкви Св. Андрея в Хаэне, 1523 г. Фото О. Линниковой

Решетка Королевской часовни производит неизгладимое впечатление. Из-за своих внушительных размеров она воспринимается как часть интерьера. Обилие декоративных элементов, скульптурных сцен, позолоты и росписи придают этому произведению необыкновенную торжественность. По мере приближения к ней создается ощущение, что эта ажурная стена расплывается, по-новому воспринимается пространство алтаря часовни, в котором расположены мраморные надгробия католических королей, утонченная работа тосканского мастера Доменико Фанчелли.

Одна из выдающихся работ мастера — решетка для алтаря Непорочного зачатия (*Purísima Concepción*) церкви Св. Андрея (*San Andrés*) в Хаэне (ил. 3) датированная 1523 г. (Domínguez Cubero 1981: 30).

Интересна сцена, представленная в центральной части решетки. В пластике и динамике фигур, в форме мягко спадающих драпировок ясно ощущается влияние итальянского Ренессанса, что символизирует становление новой эстетической концепции.

Касательно представленного сюжета, мнения авторов расходятся: одни из них считают, что здесь представлена сцена Обручения Марии (Bernales Ballesteros, Hernández Díaz, Megía Navarro 1989: 394), другие склоняются к мнению, что это Встреча Иоакима и Анны (Domínguez Cubero 1981: 128). Учитывая иконографические особенности композиции, более аргументированным является второе предположение. Хотя сцена в целом представляется элегантной, чувствуется некоторая скованность и примитивность рисунка.



Ил. 4. Бартоломе Гомез, Хуан Родригес де Саламанка, Августин де Агилар. Решетка святыни Богородицы (*Viggen de la Cabeza*) в Сьерра-Морена, Андухар, 1564 г.

Фото О. Линниковой

После 1535 г. формы Возрождения в испанских решетках приобретают ясные очертания. Предшествующие достижения в этой области и благоприятная экономическая обстановка повлияли на расцвет художественной ковки в Андалусии. Архитектура и ковка развивались параллельно. Конструкция решеток строилась с соблюдением всех архитектурных принципов и приобрела более рационалистические черты.

Эти перемены во многом были связаны с влиянием школы Бургоса. Новые черты проявляются в форме балюсин, для увеличения декоративности которых их поверхность покрывается своеобразным растительным орнаментом из стеблей и листьев. Этот элемент получил название «кукурузный початок».

Позднее был придуман элемент, названный «чудовищная колонна», который представлял комбинацию цилиндрических форм различных диаметров, заключающих в себе балюсины с небольшими волютами в верхней части. Такие элементы использовались, как правило, в верхней части решетки и иногда для основных осей.

Четкий ритм балюсин нарушался пилонами, которые сплошь покрывались рельефами. Декоративные фризы решеток этого времени обходятся без просечки, чаще используется чеканка и в некоторых случаях резец. Как дополнение к этому декоративному убранству используются роспись, золочение и серебрение, что создает особого рода гармонию. Постепенно усиливается тенденция к строгости стиля, и роскошные навершия заменяются сериями сдвоенных волют, в чем заметно влияние классики.

Большую роль в рассматриваемый период играли такие центры по производству решеток, как Андухар, Убеда, Хаэн. Эскизы для решеток в большинстве случаев выполнялись архитекторами. Совместно с решеточниками работали такие известные испанские архитекторы, как Диего Силоэ, Андрес Вандельвира, Филипе Вигарни и др. (Bernalles Ballesteros, Hernández Díaz, Megía Navarro 1989: 410).

В этот период решетки повторяют схему первой половины века, как правило, они имеют архитектоническую структуру и состоят из двух поясов балюсин, разделенных колоннами на три звена. В пространстве над дверным проемом располагается сцена, иконографически соответствующая названию алтаря.

Решетка святыни Богородицы (*Virgen de la Cabeza*) в Сьерра-Морена, в окрестностях Андухара, наиболее полно выражает концепцию рассматриваемого периода (ил. 4). Этот заказ был

сделан одной из религиозных общин, которой принадлежал храм, в 1564 г. Во время гражданской войны решетка сильно пострадала, некоторые ее части были утрачены. Работы по реставрации были проведены в 1941 г. (Domínguez Cubero 1981: 69).

Здание храма расположено на возвышенности в горной местности, паломнику необходимо проделать достаточно долгий путь, чтобы добраться до святыни. Первое зрительное впечатление, которое получает входящий через массивные двери, — это решетка, которая воспринимается с этой точки зрения наиболее цельно.

Храм имеет всего один неф, таким образом, у зрителя появляется возможность воспринимать решетку с различных точек зрения по мере приближения к главному алтарю. Композиции решетки подчинено все внутреннее пространство храма. Рисунок и структура этой решетки вызывают ассоциации с решеткой, выполненной Франциско де Виллальпандо для церкви Спаса (*San Salvador*) в Убеде. Это сходство проявляется в использовании симметричных зигзагов, которыми декорированы крайние баласины, а также в использовании медальонов в навершиях боковых звеньев. Этот прием станет типичным в последней трети XVI в. Нижний пояс решетки монтирован на каменном цоколе. Звенья разделяются колоннами. Баласины нижнего пояса в местах утолщения имеют форму греческого килика, используется также декорация поверхности баласин в виде кукурузных початков.

Цоколь, расположенный под центральным звеном, декорирован медалями с изображением бюстов евангелистов, в пространстве между медалями использована орнаментация в стиле плательеско. До реставрации этот

цоколь был декорирован гротесками (Domínguez Cubero 1981: 72).

Надвратное пространство украшено в технике удвоенного листового железа. В нем размещено большое тondo, поддерживаемое ангелами, в котором изображена сцена явления Марии пастуху. Сцена представлена в виде пасторали, где использованы фрагменты ландшафта и элементы, связанные с местом Сьерра-Морена и традицией паломничества. Мария выглядит как итальянские мадонны рафаэлевского типа: женщина, сидящая с ребенком Иисусом на коленях на фоне пейзажа. Фриз декорирован ангелами, гирляндами, маскаронами с изображениями женских лиц и медальоном с надписью «*Ave Maria*». В навершии над боковыми звеньями помещены тондо, в которых изображены луна и солнце. Эти элементы окружены химерами. В композиционном центре навершия, на колонне в форме усеченной пирамиды, изображен Геркулес, поддерживающий верхнюю часть антаблемента с изображением распятия. В верхних частях боковых осей изображены фигуры Марии и Иоанна Богослова, формирующие вместе с распятием распространенную схему навершия.

Композиционная схема этой решетки продолжает традиции маэстро Бартоломе. Можно проследить сходство в композиционных схемах и декоративных приемах с решеткой церкви Спаса в Убеде. Это единственный случай повторения композиционной схемы в провинции Хаэн.

Во всех рассмотренных примерах как будто существуют параллельно два мира, один из которых религиозный, средневековый, а другой — орнаментальный и фривольный мир Ренессанса. Наиболее часто повторяются темы маскаронов, грифонов, химер, ангелов, гербов и тондо.

В Кордове не существовало единой школы, как в других испанских провинциях. Несмотря на это, решетки кафедрального собора, бывшей мечети Кордовы, обладают неповторимым своеобразным стилем.

Решетка алтаря Успения (*Asunción*) имеет специальную структуру, позволяющую адаптировать ее к аркам мечети. Это работа Фернандо де Валенсия, датированная 1554 г. (Salcedo Hierro 2000: 382).

Эстетический эффект во многом складывается благодаря форме и отделке тонко проработанных балюсин. В этой решетке использована чеканка богатейшей отделки. Декоративный пояс состоит из двух частей. В первой части щитодержатели выполнены в виде обнаженных мужских фигур, поддерживающих герб основателя — Педро Фернандес де Валенсуэла (*Bernales Ballesteros, Hernández Díaz, Megía Navarro* 1989: 410), во второй части композиция содержит медальон с изображением Христа. В композицию включены гротески, русалки, путти и медальоны с изображениями заказчиков. Многочисленные щитодержатели, гербы и другие декоративные элементы переплетаются с растительным орнаментом. Перспектива, удаляющаяся в глубину, придает величественность этому произведению.

Между 1575 и 1600 г. начинается последний этап испанского Возрождения, который известен под названием «греко-романского». Решетки приобретают более строгий характер и пропорции. В этот период они выполняются в стиле эрререско, получившем название в честь испанского архитектора Хуана де Эррера. Этот стиль соответствует первому этапу барокко.

В эту эпоху активно работает Франциско Лопез, который исполнил в 1592–1593 гг. балконы Салона послов для Аль-

касара в Севилье, с изящными балюсинами из железа. К этому периоду относятся решетки алтаря Таинства (*Sacramental*) церкви Св. Варфоломея (*San Bartolomé*) и решетка алтаря Вечернего колокольного звона (*Las Animas*) церкви Св. Анны (*Santa Ana*) в Севилье. Рассматриваемые решетки имеют архитектоническую концепцию, похожую на произведения предшествующего периода, однако можно проследить существенные различия в орнаментальной сфере: в них отсутствует изображение сцен второго пояса и заметно обедняется декоративный строй наверший. В это время продолжает использоваться техника золочения и росписи, но все же полихромия встречается гораздо реже, чем ранее. В решетках этого периода часто можно увидеть изображения атлантов и кариатид, внешний облик которых напоминает идентичные изображения предшествующего периода, но встречаются также атланты более утонченные и женственные. Нередко в композицию включаются таблички с латинскими надписями, где воздаются хвалы Богу и Церкви. Эти таблички могут быть размещены в тондо или на внутренней части решетки.

В эпоху Позднего Возрождения создается значительно меньше произведений, заметны утрата архитектонической концепции и выход на первый план орнаментальных элементов. Упраздняется также использование в композициях наверший, наблюдается повторение и заимствование форм и рисунка предшествующего периода. Одной из самых распространенных типологических схем решеток этого периода является модель, состоящая из одного или двух поясов, для которых использованы балюсины с гладкой поверхностью, которые могут быть украшены кольцами. В верхней части этих решеток в полуциркульном тимпане обычно размеще-

ны геральдические символы, эмблемы и анаграммы, окруженные балюсинами или прутьями цилиндрической формы, расходящимися в виде лучей. Решетки, созданные в это время, почти полностью соответствуют схеме, описанной выше.

С наступлением XVII в. явно ощущается кризис в области решеточного дела. Этот процесс коснулся всех видов декоративных искусств и был во многом связан с ухудшением экономической ситуации в стране. Однако эта причина не была единственной. Распад структуры цеховых объединений, исчезновение крупных мастеров и мастерских, снижение критериев для получения степени маэстро — все это в целом способствовало упадку в искусстве решеток.

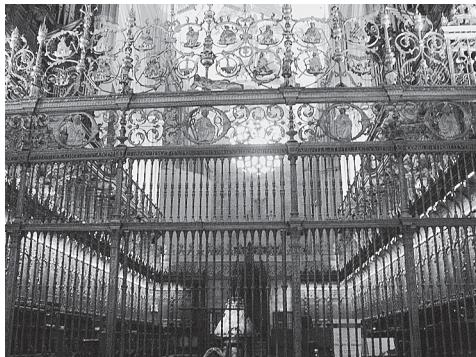
Отдельно следует рассмотреть решетки собора в Севилье, которые играют огромную роль в организации пространства собора и составляют неотъемлемую часть интерьера. Они столь разнообразны, что на их примере можно проследить стилевую и типологическую эволюцию решеточного дела в Испании с начала XVI и вплоть до XIX в. К большому сожалению, сохранились не все произведения художественного металла, выполненные для собора.

Многие решетки собора выполнялись первоначально из дерева и позднее, когда это позволила экономическая ситуация, были заменены металлическими. Часто эти временные решетки превращались в постоянные и многие годы находились в эксплуатации; как в случае с Королевским алтарем (*Altar Real*), решетка которого не была выполнена в металле до 1773 г. (Morales 1979: 57), или в случае с решеткой алтаря Скорби (*Dolores*), которую заменили металлической в 1787 г. (Angulo Iniguez 1991: 554). Также была деревянной одна из боковых решеток главного алтаря.

Практически в течение XV и всего XVI в. не хватало местных мастеров, специализирующихся в сооружении монументальных решеток. Поэтому была необходимость нанимать мастеров в других испанских провинциях для работы в соборе. Таким образом, в Севилью приехали мастер из Куэнки Санчо Муньёз для работы над боковыми решетками главного алтаря, Фрай Франциско де Саламанка, исполнивший решетку хора и решетку главного алтаря, а также решеточники из Хаэна и Толедо для работ в главной ризнице.

Большая часть решеток, существующих в соборе, заказывалась Капитулом, но многие из них были выполнены на пожертвования частных лиц. Очень часто алтарные украшения, а также вся обстановка алтаря, включая решетку, оплачивались заказчиком и после его смерти использовались в качестве склепа, поэтому на многих решетках можно прочесть надписи-посвящения с датой основания алтаря и родовым именем. Примером этому могут служить решетка Сантьягос (*Santiagos*), которая теперь носит название св. Хусты и魯фины (*Santa Justa y Rufina*), а также решетки часовни Непорочного зачатия (*Inmaculada Concepción*), Успения (*Asunción*), Богоматери Звезды Пресветлой (*Virgen de la Estrella*) и др. В надписи первой из них говорится: «Этот алтарь и надгробие принадлежат братьям Мигелю и Адану Беккерам, а также их потомкам и наследникам». Решетка алтаря Богоматери Звезды Пресветлой имеет другую надпись: «Этот алтарь и надгробие принадлежат Родриго Франко. Выполнен в его честь и в честь его наследников и потомков. Год 1568».

Первой из монументальных решеток Севильского собора была выполнена решетка хора (ил. 5). В октябре 1517 г. для ее исполнения был вызван маэстро



Ил. 5. Санчо Муньёз, Фрай Франциско де Саламанка. Решетка хора собора в Севилье, 1518–1523 гг. Фото О. Линниковой

из Куэнки Санчо Муньёз. На собрании капитула 1 февраля 1518 г. был определен доход маэстро, который составил 200 дукатов в год, и был определен срок изготовления решетки — не более чем полтора года. Были созваны различные мастера для участия в конкурсе проектов. В результате многочисленных проб и сомнений был выбран проект С. Муньёз. Работа по исполнению решетки была поручена Фрай Франциско де Саламанке (Gallego de Miguel 1981: 225), о личности которого известно, что он был монахом-кардиналом из монастыря Мирафлорес (Бургос). В работах Фрай Франциско наиболее полно представлены достижения в области ковки периода плaterеско. Эволюция его творчества проходила начиная от готических решеток до решеток, выполненных в стиле плaterеско. Между 1493 и 1530 г. мастер работал в Эстремадуре, Кастилье и Андалусии. В Севильском соборе, помимо решетки хора, Фрай Франциско выполнил фронтальную решетку главного алтаря. Эти две самые старые решетки собора наиболее полно представляют творчество мастера. В них используются рельефы на металлических пластинах, заключенные в тондо, изо-

бржающие различных представителей культа, выполненные в технике чеканки и резьбы по металлу.

К исполнению решетки хора Фрай Франциско приступил в 1518 г. Работы продолжались до 1523 г. Позднее были проведены монтаж и золочение.

Решетка представляет собой архитектоническую структуру, состоящую из двух поясов, пяти звеньев, фриза и сложного навершия. В качестве структурных элементов использованы торсионные прутья и балясины, которые, возможно, появляются впервые в испанском решеточном деле. В композицию фриза включена надпись из главы XI книги пророка Исаии. Здесь использованы также изображения святых, генеалогическое дерево Христа и тематика, типичная для Ренессанса. Интересным элементом, который мастер использует в навершии, является звонница с культовыми колоколами.

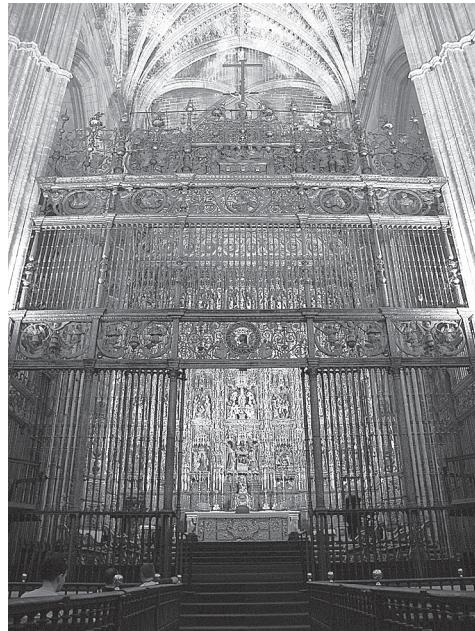
В это же самое время проводились работы по исполнению решетки главного алтаря, причем первыми были исполнены боковые решетки, конкретно та, что «со стороны кафедры Евангелия». При этом следовали эскизы Санчо Муньёза. Работу продолжали до 1521 г. Хуан де Кубильяна и Диего де Уидобро. Золочение было выполнено годом позже Андресом Мексиа и Антоном Санчесом (Angulo Iniguez 1991: 560).

Интересно заметить, что в верхнем поясе использован прием чередования прутьев, раскрывающихся в сердце-видной форме, с прутьями, раскрытыми в форме ромбов; последние расположены под разными углами по отношению к основной оси, что создает удивительную игру света и тени и предотвращает монотонность. Интересные гротесковые мотивы составляют орнаментальный пояс, расположенный на пилонах, составляющих остов решетки. Здесь ис-

пользованы также рельефы, заключенные в тondo, где представлены темы Святого Писания и изображены представители культа. Нижний фриз декорирован изображениями дельфинов, расположенных в зеркальном изображении.

Решетка со стороны «кафедры Эпистолы»² была выполнена теми же самыми мастерами и почти в те же годы; однако можно заметить некоторые различия с предыдущей, прежде всего проявившиеся в использовании баллясин в верхнем поясе и более декоративном навершии. Возможно, эти изменения связаны с Диего де Уидобро, который заканчивал решетку в 1523 г. (Angulo Igúez 1991: 560). По свидетельству Гайего де Мигеля Санчо Муньёз не использовал баллясины в своих работах (Gallego de Miguel 1981: 234).

Фронтальная решетка главного алтаря (ил. 6) следует композиции и масштабу боковых решеток. Ее рисунок соотнесен также с решеткой хора. Решение о сооружении этой решетки было принято в 1523 г. Как в случае и с другими монументальными решетками, был объявлен конкурс по созданию проекта, в котором приняли участие различные мастера. Среди них были Диего Уидобро и маэстро Бартоломе. Был выбран проект маэстро Бартоломе, который поручил работу по исполнению Фрай Франциско де Саламанке (Gallego de Miguel 1981: 237). Эта решетка — одно из самых выдающихся произведений художественной ковки. Она состоит из пяти звеньев и разделена большими фризами из просечного железа на два пояса. Прутья выполнены в форме изящных баллясин. В нижнем поясе вертикальные тяги, разделяющие решетку на звенья, выпол-



Ил. 6. Маэстро Бартоломе, Фрай Франциско де Саламанка, Хуан де Херес, Эстебан де Буэнамадре, Хуан де Кубиньяна, Диего де Уидобро. Фронтальная решетка главного алтаря собора в Севилье, 1523–1529.
Фото О. Линниковой

нены в форме коринфских колонн, поверхность которых покрыта гротесками. В верхнем поясе прутья имеют сложный профиль. Композицию фризов составляют украшения, типичные для Ренессанса: толстые стебли, драконы, крылатые фигуры и проч. Верхний фриз увенчен медальонами с изображением пророков. Заканчивается решетка прекрасным навершием со сложным рисунком, в центре которого изображена сцена «Положения во гроб», представляющая собой высокий рельеф, выполненный в технике чеканки.

В работе над этой решеткой принимали участие Хуан де Херес, Эстебан де Буэнамадре, Хуан де Кубиньяна и Диего де Уидобро, которые исполнили

² Название решетки соответствует названию кафедры, расположенной справа от главного алтаря, с которой зачитывались письма и послания служителей сана (подразумевается, что зритель расложен лицом к алтарю).

верхний ярус, фриз и навершие (Bernalles Ballesteros, Hernández Díaz, Megía Navarro 1989: 393).

Решетки хора и главного алтаря, несмотря на свой монументальный характер, поражают удивительной легкостью и изяществом, прекрасным сочетанием структурных элементов, ювелирной отделкой. Расположенные друг напротив друга, они прекрасно организуют пространство трансепта, создавая своеобразный ажурный ансамбль.

Решеточник Педро Дельгадо, возможно, племянник Фрай Франциско де Саламанки, принимал участие в изготовлении тенебрио собора, а также исполнял решетки для алтарей Маршала и Непорочного зачатия, последняя известна более как «La Gamba». Исполнение этой решетки было заказано первоначально Хуану Мендезу, подписавшему контракт в августе 1553 г. (Hernandez Díaz, 1937: 74), но не исполнившему его из-за различных проблем, возникших между мастером и его патроном — регентом хора Хуаном де Медина, спровоцировавшим серию споров. Позднее контракт по исполнению этой решетки был заключен с Педро Дельгадо без установления конкретной даты работы. Решетка представляет собой два пояса балясин, разделенных фризом. Декоративные элементы фриза выполнены из удвоенных пластин просечного железа и отличаются большим изяществом отделки. Рисунок фриза составляют гротески и медальоны с изображениями римских воинов. В навершии, помимо родового герба Хуана де Медины, представлена сцена Воскресения Христа, вплетенная в удивительный по красоте орнамент. Решетка принадлежит к редким по мастерству исполнения произведениям художественной ковки. Тонко проработана фактура каждого звитка. Особой свободы и изящества добились мастера в орнаментации фризов

и навершия. Тайна красоты их постигается при внимательном изучении плавного «бега» чеканных ветвей и гротесков. Решетка алтаря «Gamba» — одна из самых красивых в соборе, большую роль при восприятии этого произведения играют золочение и роспись.

Решетка часовни Маршала Диего Кабальеро (Diego Caballero) была заказана Педро Дельгадо в 1555 г. Проект для решетки выполнил Мартин де Гайнца, десятник на строительстве. Наиболее выдающийся элемент этой решетки — навершие, в котором представлена тема «Погребения Христа». Эта композиция, несомненно, была навеяна работой Фрай Франциско де Саламанкой для фронтальной части решетки главного алтаря, однако очевидно, что сцена «Погребения», представленная в решетке Маршала, гораздо более экспрессивна и соответствует стилистике и эстетической концепции Высокого Ренессанса.

Решетка алтаря Богоматери Звезды Пресветлой — совместный проект Эрнана Руизы II и Косме де Сорибаса. Исполнял работу Педро Дельгадо (Lleo Cañal 1983: 45). Декорация решетки, датированной 1568 г., представляет собой различные элементы, выполненные из листового железа, среди которых наиболее всего выделяются аллегорические фигуры Благородства и Сдержанности, расположенные над входом. В верхней части над фризом изображены колено-преклоненные ангелы, поддерживающие венок. Интересно отметить, что эта решетка послужила моделью для смежной с нею решетки алтаря св. Грегория (San Gregorio), выполненной в 1650 г. Маркосом де ла Крузом, которая в своих структурных элементах представляет собой точную копию решетки Богоматери Звезды Пресветлой (Morales 1981: 563). Однако работа Маркоса де ла Круса выглядит более тяжеловесной.

Другими важными примерами решеточного дела ренессансного периода являются решетка алтаря Скалас (Scalas), датированная 1564 г., и решетка алтаря Дев (Doncellas), датированная 1579 г.

Рисунок навершия решетки Скалас представляет генеалогическое древо с изображением Мадонны в лавровом венке, окруженнной апостолами. Фриз украшает рельеф с евангельской историей.

Навершие решетки Дев представляет собой плотный орнамент, сконцентрированный вокруг расположенного в центре тондо, в котором изображена фигура Богоматери Милосердия. Решетка датирована 1579 г.

Хотя в этих решетках использованы прутья, выкованные в форме тонких балюсинг, в чем прослеживается организующее влияние решеток хора и главного алтаря, в целом они утрачивают изящество и легкость решеток предшествующего этапа и выглядят более тяжеловесными.

Эти решетки по своим стилистическим особенностям принадлежат Высокому Ренессансу, в их рисунке ясно прослеживаются итальянские акценты, которые были характерны для севильской школы.

Наиболее интересной решеткой второй половины XVI в. является фронтальная решетка Старого алтаря (Antigua). Сведения, связанные с этим произведением, весьма противоречивы, хотя сохранилось большое количество документальных материалов. Наиболее ранние из них относятся к 1533 г., когда Фрай Франциско де Саламанка получил разрешение капитула возвратиться на родину. Неожиданно ему поступил заказ на исполнение решетки для Старого алтаря. После этого в документах упоминается еще целый ряд мастеров, принимавших участие в работах по ис-

полнению. Это авторы проектов Мисер Антонио, Эрнан Руиз II, Асенсио де Мада и конструкторы Хуан Лопез, Хуан Барба, Франциско Лопез, Родриго де Сеговия и др. Сооружение этой решетки потребовало более семидесяти лет.

В XVII в. продолжались традиции предшествующей эпохи. Однако уже становится заметна постепенная утрата стиля. К этому времени относятся решетки алтарей св. Грегория, Непорочного зачатия, Боговоплощения, св. Хусты и Руфины и св. Лауреано. Три первые из вышеназванных решеток повторяют структуру решетки Богоматери Звезды Пресветлой. Решетка алтаря св. Грегория датирована 1640 г., но в ней все еще используются элементы Ренессанса.

Наиболее монументальной решеткой, сооруженной в XVII в., является решетка алтаря Concepción Grande. Она отличается навершием с роскошными волютами. Эта решетка была выполнена в 1654–1666 гг. Хуаном де Валдесом. В этой работе ясно прослеживаются барочные мотивы, несмотря на все еще присутствующую декорацию гротесками.

Решетки Севильского собора — уникальное явление в области художественного металла эпохи Возрождения. Они являются прекрасной иллюстрацией развития стилистических особенностей эпохи. Причем каждый этап стилевой эволюции представлен яркими произведениями. Для переходного периода, или плaterеско, характерно сочетание готических элементов (торсированные прутья) и ренессансных, прежде всего это декорация гротесками. Уже на этом этапе начинают использоваться прутья в форме балюсинг. Примерами являются решетки хора и главного алтаря.

В дальнейшем использование торсированных прутьев прекращается. Балюсины становятся более утолщенными в сечении. Чаще применяются чеканка,

техника удвоенного листового железа, полукруглые фронтоны для наверший. Здесь в качестве примера можно привести решетки алтарей Непорочного зачатия, Маршала, Дев, Скалас и др.

Огромное значение для развития решеточного дела Испании имело творчество маэстро Бартоломе и его школы. Личность этого мастера вполне соответствовала идеалам эпохи Возрождения — маэстро сочетал в себе решеточника, скульптора и ювелира. Одной из отличительных черт творческой концепции мастера является отношение к решетке как неотъемлемой части ретабло.

Маэстро Бартоломе совместно с Фрай Франциско де Саламанкой и Хуаном Франсесом представляют собой триумвират наиболее выдающихся мастеров решеточного дела в первой трети XVI в.

Решетки Высокого Возрождения утрачивают в некоторой степени изящество предшествующего этапа. Они более рациональны, архитектоничны, в то же время они гармоничны и обладают прекрасным соотношением всех структурных элементов. Можно определить архитектоничность как одну из важнейших особенностей решеток испанского Ренессанса, если сравнивать их с ренессансными решетками Италии или Франции. В этой связи необходимо отметить, что влияние итальянского Ренессанса в этот период было наиболее ощутимо в решеточном деле Испании, причем это влияние происходило не через образный строй итальянских решеток, а скорее посредством итальянской архитектуры. Это положение можно объяснить тем, что многие испанские архитекторы обучались в Италии и были авторами проектов решеток, сотрудничая с решеточниками. С другой стороны, популярность искусства Италии ощуща-

лась на протяжении долгого времени во всей Европе.

Практически все испанские исследователи, занимающиеся данной темой, подчеркивают появление баллясин и использование их в качестве прутьев как типично испанскую черту. Сама форма баллясин также не была постоянной, она претерпевала различные трансформации. Примером служит использование таких декоративных элементов, как «кукурузный початок» или «чудовищная» колона.

Произведения Позднего Возрождения, или, как его называют, греко-романского, имеют структуру, похожую на произведения предшествующего периода, однако можно проследить существенные различия в орнаментальной сфере. В этих решетках уже отсутствует изображение сцен второго пояса и заметно обедняется декоративный строй наверший. В эту эпоху создается значительно меньше произведений, заметна утрата архитектонической концепции и выход на первый план орнаментальных элементов. Упраздняется также использование в композициях наверший, наблюдается повторение и заимствование форм и рисунка предшествующего периода.

За красотой ренессансных форм скрывается весьма трудоемкое производство. Эти искусно выполненные вещи, с изысканной отделкой и мягкостью рельефов, в которых проявилась творческая фантазия и величайший профессионализм мастеров, по праву можно считать выдающимися примерами испанского Возрождения.

Представленный в статье обзор и анализ произведений решеточного искусства позволили проследить, как менялись стилистика и эстетическая концепция структуры решеток. Удалось показать, что рассмотренные произведения играют огромную роль в органи-

зации пространства и создании художественного облика интерьеров испанских соборов. С другой стороны, решетки можно рассматривать как вполне самостоятельный вид искусства, имеющий большую художественную ценность и представляющий бесспорный художественный и исторический интерес.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Vlasov 1995–1997 — Vlasov V. G. Стили в искусстве. В 3 т. Т. 1. СПб.: Кольна, 1995–1997.

Andrés 1956 — Andrés T. El rejero Juan Francés // Archivo Español de Arte. 1956. Т. XXIX, № 115. P. 189–210.

Alcolea Gil 1974 — Alcolea Gil S. Rejería, vidrios, bordados y otras artes decorativas de la España Cristiana (Ars Hispania. XX). Madrid: Ibidem, 1974.

Angulo Iniguez 1991 — Angulo Iniguez D. La catedral de Sevilla. Sevilla: Guadalquivir ediciones, 1991.

Bernales Ballesteros, Hernández Díaz, Megía Navarro, 1989 — Bernales Ballesteros J., Hernández Díaz J., Megía Navarro M. Historia del Arte en Andalucía. Т. 5: El Arte del Renacimiento. Escultura. Pintura y artes decorativas. Sevilla: Gever, 1989.

Bonet Correa 1982 — Bonet Correa A. Historia de las artes aplicadas e industriales en España. Madrid: Alianza, 1982.

Domínguez Cubero 1981 — Domínguez Cubero J. La rejería arquitectónica de Andújar (Jaén) en el siglo XVI. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1981.

Gallego de Miguel 1981 — Gallego de Miguel A. Rejería castellana en la Catedral de Sevilla: Las rejas de la Capilla Mayor, Coro y Púlpito // Boletín de Bellas Artes. 1981. № 9. P. 219–192.

Gestoso y Pérez 1892 — Gestoso y Pérez J. Sevilla Monumental y Artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en este ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan. Т. II. Sevilla: El Conservado, 1892.

Hernandez Díaz 1937 — Hernandez Díaz J. Arte Hispalense de los siglos XV y XVI // Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Laboratório de Arte. 1937. Т. IX. P. 29–30.

Kowalczyk 1927 — Kowalczyk G. Hierros artísticos. Resumen del arte de la forja desde la edad media hasta fines del siglo XVIII. Barcelona: G. Gili, 1927.

Lleo Cañal 1983 — Lleo Cañal V. El primer contrato de Jerónimo Hernández y el último de Hernán Ruiz. Documentos sobre la Capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla // Revista de Arte Sevillano. 1983. № 3 (Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando). P. 3–8.

Morales 1979 — Morales A. J. La Capilla Real de Sevilla. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla: Servicio de Archivo y Publicaciones, 1979.

Morales 1981 — Morales A. J. Guía artística de Sevilla y su provincia. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981.

Morales 1984 — Morales A. J. Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla // La Catedral de Sevilla. Sevilla: Guadalquivir, 1984. P. 539–573.

Salcedo Hierro 2000 — Salcedo Hierro M. La Mezquita, Catedral de Córdoba. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de CaJaSur, 2000.

REFERENCES

Vlasov V.G. Stili v iskusstve (Styles in the art). 3 vols. Vol. 1. Saint-Petersburg: Kolna Publ., 1995–1997 (in Russian).

Andrés T. El rejero Juan Francés. Archivo Español de Arte, vol. XXIX, no. 115, 1956, P. 189–210 (in Spanish).

Alcolea Gil S. Rejería, vidrios, bordados y otras artes decorativas de la España Cristian (Ars Hispaniae, vol. XX). Madrid: Ibidem Publ., 1974 (in Spanish).

Angulo Iniguez D. La catedral de Sevilla. Sevilla: Guadalquivir Publ., 1991.

Bernales Ballesteros J., Hernández Díaz J., Megía Navarro M. Historia del Arte en Andalucía. Т. 5. El Arte del Renacimiento. Escultura. Pintura y artes decorativas. Sevilla: Gever Publ., 1989 (in Spanish).

- Bonet Correa A. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España (History of applied and industrial arts in Spain)*. Madrid: Alianza Publ., 1982 (in Spanish).
- Domínguez Cubero J. *La rejería arquitectónica de Andújar (Jaén) en el siglo XVI (Metal craft of Andújar (Jaén) in the XVI century)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses Publ., 1981 (in Spanish).
- Gallego de Miguel A. Rejería castellana en la Catedral de Sevilla: Las rejas de la Capilla Mayor, Coro y Púlpito. *Boletín de Bellas Artes*, no. 9, 1981, pp. 219–192 (in Spanish).
- Gestoso y Pérez J. *Sevilla Monumental y Artística: Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en este ciudad, y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan*, vol. II. Seville: El Conservado Publ., 1892 (in Spanish).
- Hernandez Díaz J. Arte Hispalense de los siglos XV y XVI. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía. Laboratório de Arte*, vol. IX, 1937, P. 29–30 (in Spanish).
- Kowalczyk G. *Hierros artísticos. Resumen del arte de la forja desde la edad media hasta fines del siglo XVIII*. Barcelona: G. Gili Publ., 1927.
- Lleo Cañal V. El primer contrato de Jerónimo Hernández y el último de Hernán Ruiz. Documentos sobre la Capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla. *Revista de Arte Sevillano*, no. 3, 1983, P. 3–8.
- Morales A.J. *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla Publ., 1979.
- Morales A.J. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla Publ., 1981.
- Morales A.J. Artes aplicadas e industriales en la Catedral de Sevilla. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir Publ., 1984, P. 539–573.
- Salcedo Hierro M. *La Mezquita, Catedral de Córdoba*. Córdoba: Obra Social y Cultural de CajaSur Publ., 2000.

A. Goulaki-Voutyra and G. Karadedos

CHURCH SCULPTURE IN THE AEGEAN (16TH–20TH CENTURIES)

The systematic study of marble carvings, especially of icon screens, in Greek Orthodox churches in the Aegean from the 16th to the 20th centuries resulted in identifying carving workshops and artists which led us to the origins of modern Greek sculpture in the Post-Byzantine period. The island of Chios seems to be connected with the origins of this art, while Tinos is the most important Aegean production center in the 19th century.

The results of our research on this subject have been published in numerous articles, but most of all in three volumes, published in 1996, 2001 and 2011 (see references).

Keywords: Church sculpture, post-Byzantine architecture, icon screens, modern Greek sculpture, marble carving workshops, marble carvers, Aegean sculpture.

А. Гулаки-Вутира, Г. Карадедос

ЦЕРКОВНАЯ СКУЛЬПТУРА НА ЭГЕЙСКИХ ОСТРОВАХ (XVI–XX вв.)

Систематическое изучение мраморной резьбы, особенно на иконостасах греческих православных храмов XVI–XX вв. на Эгейских островах приводит к выявлению каменорезных мастерских и художников, которые в поствизантийский период стояли у истоков современной греческой скульптуры. Остров Хиос представляется связанным с происхождением этого искусства, тогда как Тинос являлся одним из важнейших центров резного производства в XIX в. Результаты нашего исследования опубликованы в нескольких статьях, но наиболее полноценно — в трех монографиях 1996, 2001 и 2011 гг.

Ключевые слова: Скульптура церквей, поствизантийское искусство, иконостасы, современная греческая скульптура, мастерские мраморной резьбы, мраморная резьба, скульптура на Эгейских островах.

The Aegean has been an artistic depository for the visual arts from the ancient periods, particularly within the religious sphere. These culminated in several periods of growth of religious marble carving: 1) Cycladic; 2) Archaic, Classical and Hellenistic periods; 3) Early Christian and Medieval periods.

In Christian years ecclesiastic marble carving develops into a non-anthropomorphic art, which is limited to decorative themes / patterns, small and larger churches and applications in door frames, capitals, columns, iconostases, episcopal thrones, ambons, icon stands, ciboria, flooring, church façades etc.

The next peak of ecclesiastic marble carving in the Aegean appears in the Post-Byzantine period. Among the materials

used one can find marble, wood, as well as plaster, which helps to create elaborate and exceptionally convincing imitations of marble creations. Ecclesiastic work of this period includes marble iconostases (il. 1)*, wooden iconostases (il. 2), mixed-material iconostases (il. 3), plaster iconostases (il. 4), ambons (il. 5), despotic thrones, icon stands, flooring, ceilings, door frames, fountains and bell-towers.¹

* Чертежи и фотографии выполнены авторами статьи.

All photographs and drawings were made by the authors of the article.

¹ Cf. for the subject during the last two decades several publications and especially three volumes by the authors: Goulaki-Voutyra, Karadedos, Lavalas 1996; Goulaki-Voutyra, Karadedos 2001; Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011.



II. 1. Lesbos, Mytilene, Agios Georgios church. Marble Iconostasis



II. 2. Chios, Hagi Galas, church of Agiogaloussaina. Wooden Iconostasis (1721)

The 16th century was a period of political turmoil for the Aegean islands, the turning point being the fee imposed in 1537/38 by the Ottoman admiral Hayreddin Barbarossa on most Aegean islands of the Latin Empire. From the Cycladic islands it was only Tenos that remained part of the Venetian occupation until 1715 when it surrendered to the Ottomans. Conflict between Venice and the Ottoman Empire was ongoing in the region until 1570, which led to the gradual conquest of Chios (1566) and Cyprus (1570/1), while Crete resisted until 1669. The islanders made efforts to take advantage of the new circumstances (i.e. the decline of the Latin culture and Osmanides' lenience toward the Orthodox) and, thus, benefitted considerably from privileges, such as tax reductions, religious and administrative freedom, which are known as 'achtiname'. The most important achtiname for the Cycladic Christian populations was that of 1580: it allowed the Orthodox communities to 'freely exercise their religious duties and the right to repair or built their churches' (Goulaki-Voutyra, Karadedos, Lavas 1996: 47–49, 72–78; Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 24–25).

It is no coincidence that the flourishing of church architecture is associated with the revival of marble art. The first Post-Byzantine examples in the Aegean emerge toward the end of the 16th and 17th century. Relatively small marble iconostases from Paros, which draw on the type of the large iconostasis of the Katapoliani church (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 30–33; Goulaki-Voutyra, Karadedos, Lavas 1996a) (il. 6), were spread to Andros, at the Katholikon of the Holy Monastery of Panachranton (il. 7), and the Ionian islands (Corfu, St. Nikolaos of Geronton). These offered a clearer insight toward the identification of the workshops' origin, which is most likely Chios, with some Cretan influences. It is well known that the mastic vil-



II. 3. Andros, monastery of Agia Moni, katholikon. Mixed iconostasis (lower part marble, upper part wood, 1820)

lages of Chios have been built by the Geno-
vese already since the Paleologoi era. More
than any other Aegean island Chios main-
tained relations with the West and Rome,
while, already in the 15th century, there is
evidence for working marble quarries on
the island (Argentis, Kyriakidis 1946: 17, 46,
60, 1339). The Genovese tradition and raw
materials, mainly colorful marble from the
mountain Pelinaio, naturally enhanced the
development of the first workshops in the
Post-Byzantine period.

Decorative Renaissance and Baroque
patterns are spread and assimilated in the
Aegean region, where contacts with the
West were maintained directly through
travel as well as religious, in their majority,
books. Chian craftsmen are shown to have
been working throughout the Medi-
terranean Basin, at the Holy Land, in Constan-
tinople, on Agion Oros (Mount Athos) etc.

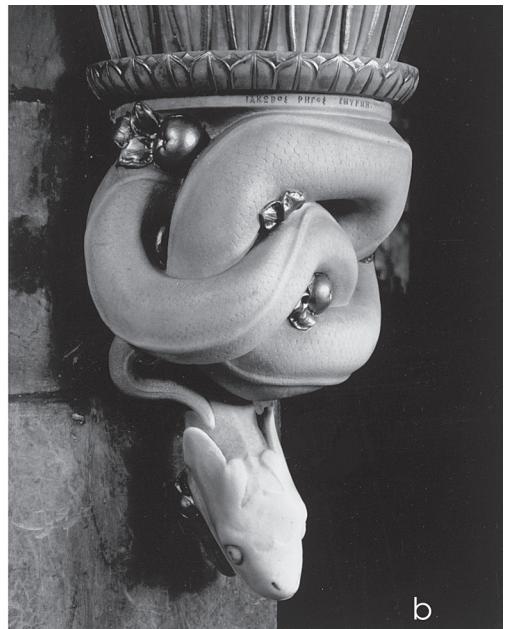
During the first half of the 18th century
one finds the first inscribed testimonies on
the existence of Chian workshops outside



II. 4. Chios, Thymiana, Agios Efstratios church. Plaster iconostasis (1890)



a

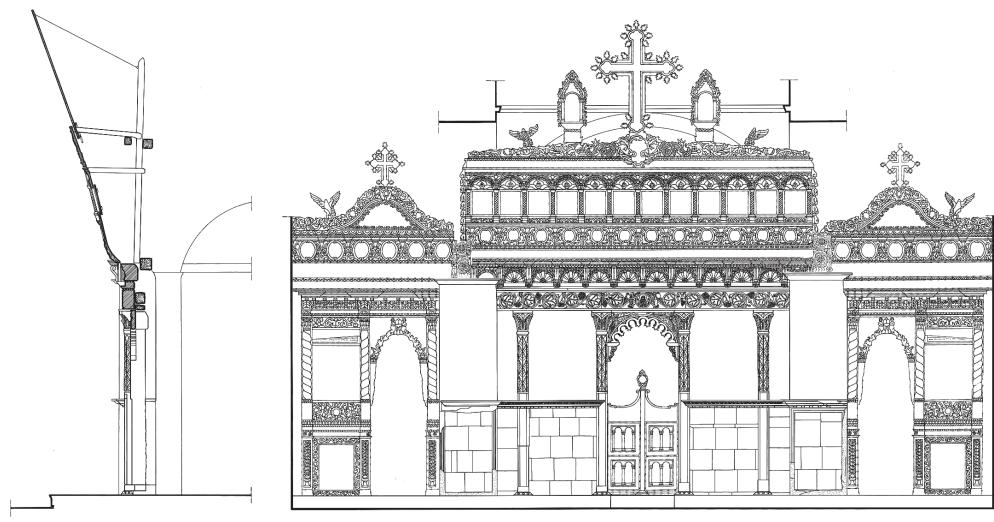


b

II. 5. Chios, Vrondado, Agios Georgios church. Marble ambon (1907)



II. 6. Paros, Paroikia, church of Katapoliani. Marble iconostasis (late 16th century)



II. 7. Andros, monastery of Panachrantonos. Marble iconostasis (1608) and later wooden upper part (design)

of Chios, mainly in Andros and St. Nikolaos in Messaria (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 35, 47–48); there is scarce evidence for other islands, the most characteristic

example being a small group of marble iconostases in Tinos (4–5 iconostases), which follow the morphology and style of wood carvings, as if they were made



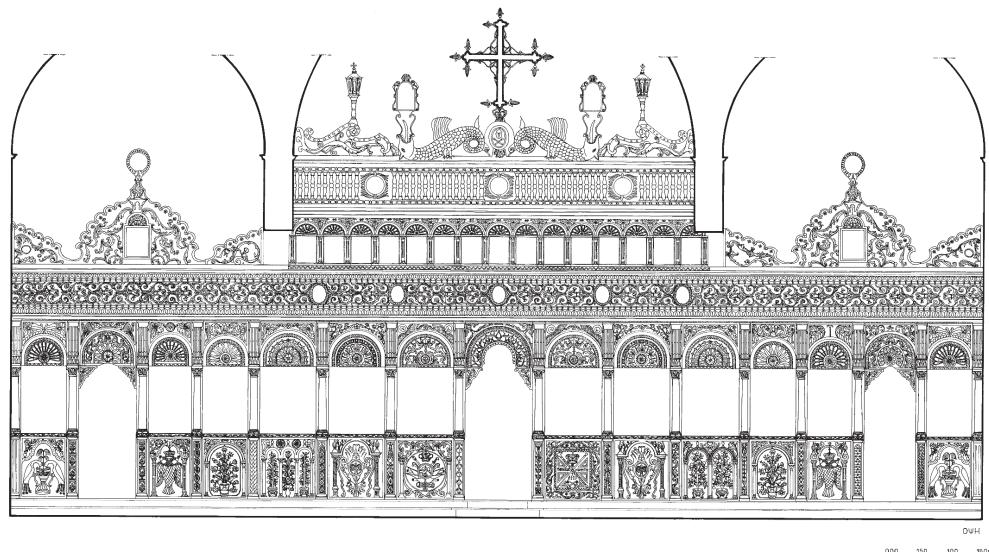
Il. 8. Andros, monastery of Agia Moni, Taxiarchis chapel. Marble iconostasis (2nd half of 18th century)

by 'woodcarvers'. Still, these iconostases do not form a unity; they comprise an assemblage of pieces, later additions and adjustments, which manifest that they were transferred from elsewhere and re-assembled at their current location. This most likely happened in the 19th century.

The second half of the 18th century witnessed the outbreak of the Orlov revolt, an outcome of Orthodox Russia's increasing interest for control in the Aegean. As a result, from 1770 until 1774, the Aegean islands fall under the Russian occupation. It is no coincidence that during these years there are

more and more icons and chapels named after St. Catherine. In Naxos the Russians founded a seminary, whose students were sent to St. Petersburg to continue their studies once the Russians left and the Kioutsouk Kainartzi treaty was signed in 1774 (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 25).

Written and monumental evidence testify the presence of Chian marble-carving workshops in Andros and their ongoing spread particularly in the second half of the 18th century. The iconostases of the so-called 'Xanthos' group (il. 8) are associated with Chian craftsmen, who worked on the



Il. 9. Naxos, Chora, church of Zoodochos Pigi. High marble iconostasis (1786) (design)

façade of the Holy Monastery of St. Nikolaos in Andros during the decade 1750–1760. A second group of six marble iconostases in Andros made by Chian craftsmen with characteristic baroque elements is associated with two other iconostases in the neighboring island Tinos. This work leads us to the end of 18th or the beginning of 19th century. These works are related to the high marble iconostasis of Zoodochos Pigi in the Chora (town) of Naxos (il. 9), a 1786 creation that can be safely attributed to Chian craftsmen, given its obvious relationship with dated Chian works of the same period in Lesbos. This iconostasis is crucial in the production of similar works on the very island of Naxos. Soon after, from the beginning of 19th century, we see the high marble iconostases at Filoti (1811), Apeiranthos (1816) and so on. It is no coincidence that the first high marble iconostasis emerges immediately after the Russian occupation, exactly the time when the relationships between the islands, particularly that of Naxos, and Russia become

even closer. See, for example, the appeal in 1793 of Bishop Lachovaris of Paronaxia (1780–1811) to ban the move of islanders to Russia, in light of the danger to depopulate the islands (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 25, esp. 40–41). Those islanders, however, who went to Russia saw, but did not bring back the new stylistic iconostasis patterns in their prototype form. The concept originates from Russia, but their morphology and structure are unrelated to the Russian patterns. Rather, they are more related to the development of ecclesiastic art in the Aegean by Chians this period, who had experience working with marble as well as wood. Indeed, toward the end of the 18th century and the first decades of the 19th century, the so-called mixed iconostases (with marble used for the lower part and woodcarvings or bagdati technique in the upper zones) are related to the prevalence of baroque in ecclesiastic art. The production of Stavros of Chios at the church of Zoodochos Pigi in Messagros, Lesvos, is quite significant (mixed ico-



Il. 10. Lesbos, Agiassos, Koimisi church. Mixed iconostasis (lower part marble, upper part bagdati, ca. 1825)

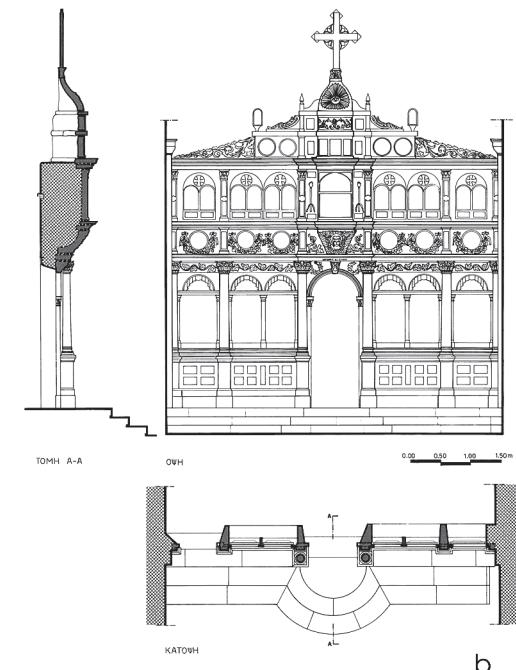
nostasis) and is followed by several monuments for some time, as is the production in Smyrna etc. The mixed iconostases of the Katholikon at the Holy Monastery Hagiias of Andros (by Chian craftsmen) (il. 4), of Evangelistria of Tinos, the church of Metamorphosis at Hermoupolis, Syros, and the church of Koimisi at Agiassos (il. 10) provide some magnificent examples of this art and the assimilation of baroque with some frequent folk-like elements (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 43–46).

In the 19th century, particularly after the establishment of the Greek state and the spread of classicism, more and more Tenians gradually take over the marble iconostasis (il. 11) carving production from Chians, which started to disappear from the profession after the destruction of Chios in 1822. On the very island of Chios we

notice the transition from baroque to neoclassical patterns indicative of a broader climate of eclecticism. The style of marble classicist works is dominant in Chios, Lesbos and Tinos in the second half of 19th century, and these are taken up by renowned Tenians whose roots are traced mainly in Hysternia and the Panormos area.²

The importance and development of Tenian workshops in the 19th century is widely known. Artisans, craftsmen and fitters moved to Athens in order to work in the new capital, initially under the guidance of Bavarian architects: Antonios Lytras, father of Tenian painter Nikiforos Ly-

² Ioannis Kasarchis, Georgios Kaparias, Iakovos Rigos, Lazaros Mperantakos, Nikolaos Perakis, and Georgios Mavrakis, all from Hysternia, sign their works in Chios (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 17, 50–51).



II. 11. Marble iconostasis with neoclassic elements: a. Tinos, Triantaros, church of The Apostles Petros and Pavlos (1884), b. Tinos, Messi, Agios Konstantinos and Taxiarchis (1909) (design)

tras, at the old palace (now the Parliament) and many others at the University, the Academy, Arsakeion and Zappeion, the National Library, the Cathedral and other big churches of the capital. The reconstruction of Athens and Piraeus attracted many Tenian artists, who decorated the neoclassical urban houses with elaborate doors, corbels and other architectural elements. The majority of sculptures that adorn public spaces in Athens and most of the monuments at the First Cemetery of Athens were created by Tenian workshops that were concentrated mainly in the area of Zoodochos Pigi in Athens, while Tenians used to work, and continue to do so, for renovation works taking place at Acropolis and archaeological sites more broadly (Goulaki-Voutyra 1996).

The information available for the activity of these workshops in the second half of 19th century is abundant and is complemented by many marble carvers' signatures, contracts and references in daily press, materials that are still being researched.

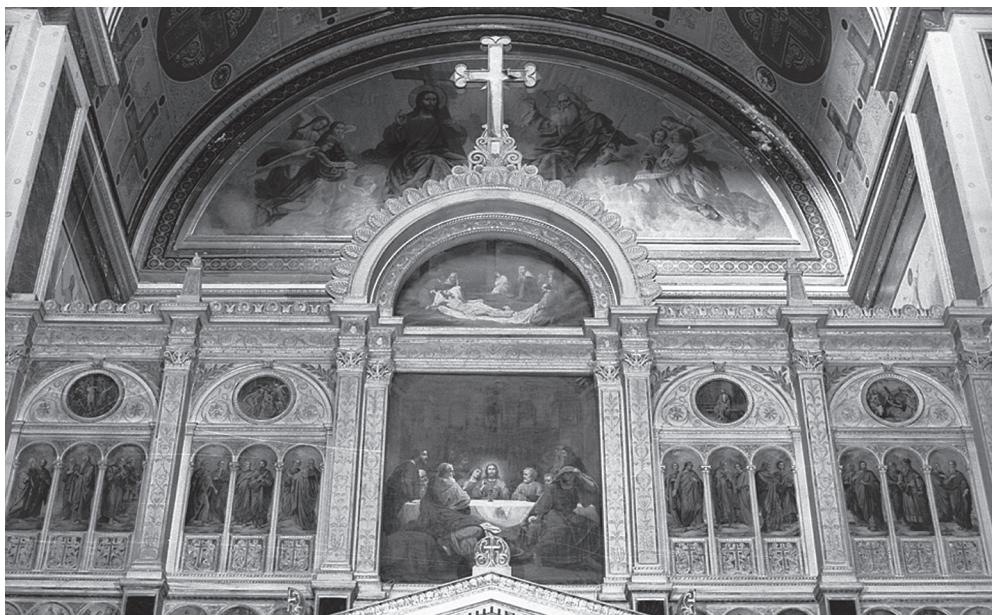
The signing of works by marble carvers is of interest, as it is associated with the differentiation between high profile and anonymous creators, between the marble carver and the sculptor, the traditional and the so-called high art (Goulaki-Voutyra, Karadedos 1998a). Sculptor is a creator of free plastic art, someone who studies at some school or academy; the marble carver learns the art at the workshop, an apprentice next to older craftsmen, and continues an earlier tradition through hands-on

work, he is an artisan. It is characteristic that one rarely sees artists' signatures on Cycladic or Aegean marble iconostases until the mid-19th century. In the 16th and 17th century, and the first thirty or forty years of the 19th century marble carvers create within the boundaries of tradition, where technical craftsmanship, artistry, meticulous handling of the material and collaborative work particularly matter, as opposed to autonomous, personal work. That they neglect to state their name and distinguish themselves through their signatures does not signify lack of awareness of the quality or value of their work; rather, it is associated with a sense of security developed as the artistic skill was intergenerational and passed on from one family member to another in what used to be a slow process of artistic development. When they do sign, they are more interested in making a statement of donating to the church. With the establishment of the Greek state, classicism and eclecticism embrace the direct connection to the ancient tradition as a new artistic ideology. The education, orientation and mentality of the marble carver change ever so fast. The marble carver is very much like the sculptor-creator of high plastic art, whose goal is to be original, something that is mastered through research of prototypes and patterns from a classic repertoire. The marble carver realizes that the systematic study of the past, reinforced now by the School of Arts, is necessary to the creation of applied marble sculpture, such as iconostases. Marble carvers from now on sign their works using the archaic verb 'ΕΠΟΙΕΙ'. Signing ecclesiastic marble works, however, does not indicate also the lack of a categorization and demarcation of each one craftsman's area of expertise at marble carving workshops, i.e. that of the designer, maker, sculptor, lacquer technician etc. However, the concept of an authentic, original, unique creation by the artist/

researcher has influenced and changed the climate and mentality of the traditional family workshop.

One of the most significant and biggest Tenian marble carving workshops in the second half of 19th century is this by Ioannis Chalepas (Pyrgos of Tenos), father of the most renowned modern Greek sculptor, Giannoulis Chalepas (Goulaki-Voutyra 1989). Rich archival documents and book-keeping accounts were saved by accident, and these enable us to follow his activity for around half a century. Starting from Tenos and later on moving to Athens and Piraeus, this workshop had branches at the coastline of Asia Minor, Smyrna, Alatsata, Kato Panagia, Aegean islands, such as Chios, Lesvos, Kalymnos, Syros, as well as Agion Oros, Crete, Alexandria, Romania and Bukarest. In Bukarest works include the Post Office, the Bank and the city theatre, while at Bellu cemetery Giannoulis Chalepas left two magnificent sepulchral stones from his younger artistic period (*Sleeping Maiden*). Seminal modern Greek sculptors, such as Dimitrios Filippotis and the Sochoi, Vitalis, Apergis and Vitalis families come from similar marble carving workshops that traveled all over the Mediterranean basin.

It is only natural that sculptors, such as G. Vitalis (St. Nikolaos at Hermoupolis, Syros) (il. 12), Th. Tombros et al. dominate with their big marble ecclesiastic works toward the end of 19th century (Goulaki-Voutyra, Karadedos 1998). As previously shown, in the beginning of 20th century engineers and architects substituted those self-taught marble carvers, who ended up merely executing the work. The same applies to Ioannis Chalepas; while throughout his career he would sign his works as 'epoiisen' (i.e. made), next to his name, he signs the last iconostasis at the church of Koimisi of Kymi, Evia, designed by a mechanician, 'egliyi ypo lo. Chalepas' (i.e. carved by Ioannis Chalepas).



II. 12. Syros, Ermoupolis, church of Agios Nikolaos. High marble iconostasis

Two significant and decisive changes take place in appr. 1930 for ecclesiastic marble carving. One concerns the morphology of works with predominant byzantine-like embossed decorations, and the other concerns the creation and elaboration of the surface of the material with technical and mechanical means, which lead to fast execution and standardization. The imposition through the advice and examples by A. Orlandos of a neo-byzantine style, a style which is still dominant nowadays, limited artists' free creative force, even if this had not always been successful.

Our research has recently led us to the islands of Chios and Lesvos. There, it has been impossible to overlook a large group of iconostases and other ecclesiastic works that mimic the look and technique of marble using different materials (plaster, painted wood etc.) (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2006). These works do not just mimic

marble but also reveal some distinct character, which is related to the structural, typological and morphological evolution of religious art in time. The examples examined give us three categories of imitations. In the first category we find an imitation of structural aspects, which occur due to the lacking knowledge of the potentials of marble; technicians, therefore, draw on technical knowledge acquired through their experiences using wood (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 30–32). These difficulties are gradually overcome through mastering the technique of the new material. This practice is well known as an artistic phenomenon. The imitation and reproduction of structural parts of wooden temples (triglyphs, metopes, 'stagons' / drops etc.) on limestone and later on marble are characteristic examples from antiquity. Thus, they lose their initial structural character to become identified as morphological characteristics.



II. 13. Chios, Latomi, church of Panagia Latomitissa. Plaster iconostasis (1930) (detail)



II. 14. Aivali (Turkey), Agios Georgio churchs. High plaster iconostasis (end of 19th century) (detail)

The second category is related to the limitations posed by the new element. In their effort to overcome technical difficulties and achieve figures or forms that are hard to create on marble, craftsmen use materials that imitate marble. This is the case, for instance, with earlier examples of high iconostases, which cannot yet support a structure entirely made of marble (see mixed iconostases). In these cases wood (il. 3) or bagdati (il. 10) are used for the upper part, imitating marble creations (il. 9, 11, 12) (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 43–47). The solutions given to such challenges have a particularly creative nature and often work as springboard for new patterns and the development of marble carving techniques (il. 9, 12).

The third category concerns the close imitation of material, form and typology of marble, as a result of financial reasons or mainstream trends, aiming to create an illusion of luxury through use of cheaper and lower quality materials. This is more common in the period of classicism and may even deceive an expert's eye. Grand, large-scale works with impressive results in typology, morphology and style are the large iconostases by local craftsmen at St. Efstratios at Thymiana (il. 4) and Neos Taxiarchis at Mesta, Chios; skillful imitations of marble at Megas Taxiarchis in Mantamados; Ag. Konstantinos at Eresos; Panagia Latomitissa at Latomi (il. 13), Chios; and, even, the unique, sumptuous baroque iconostasis out of plaster at Ag. Georgios at Aivali (il. 14) (Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011: 61–64). These works reflect distinctively this fruitful, imaginative and creative dimension of ecclesiastic art in the Aegean region.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Argentis, Kyriakidis 1946 — Argentis F., Kyriakidis S. (Αργέντης Φ., Κυριακίδης Σ.) Η Χίος παρά γεωγράφοις και περιηγηταίς. 3 vols. Athens: Authors, 1946 (in Greek).

Goulaki-Voutyra 1989 — Goulaki-Voutyra A. (Γουλάκη-Βούτυρα Α.) Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά // ΕΕΠΣΑΠΘ. No. 19. Vol. IA', 1989 (in Greek).

Goulaki-Voutyra 1996 — Goulaki-Voutyra A. (Γουλάκη-Βούτυρα Α.) Τηνιακοί μαρμαράδες στην Αθήνα του Όθωνα // Τηνιακά. Vol. 1. 1996. P. 261–281 (in Greek).

Goulaki-Voutyra, Karadedos, Lavas 1996 — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G., Lavas G. (Γουλάκη-Βούτυρα Α., Καραδέδος Γ., Λάββας Γ.) Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλαδες από τον 16ο ώς τον 20ό αιώνα. Athens: S. Filippotis, 1996.

Goulaki-Voutyra, Karadedos, Lavas 1996a — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G., Lavas G. (Γουλάκη-Βούτυρα Α., Καραδέδος Γ., Λάββας Γ.) Μαρμάρινα τέμπλα της Πάρου: Τα πρωτότερα μεταβυζαντινά στις Κυκλαδες. Σύγχρονο εικαστικό οδοιπορικό. 17 αιώνες Εκαπονταπολιανής Πάρου. Αθήνα: Αέναον, 1996. P. 21–35 (in Greek).

Goulaki-Voutyra, Karadedos 1998 — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βούτυρα Α., Καραδέδος Γ.) Μαρμάρινα εκκλησιαστικά γλυπτά των Βιτάληδων στη Σύρο // Όριον. Essays in Honour of professor D.A. Fatouros. Vol. A', Thessaloniki: University Press, 1998, pp.171–192 (in Greek).

Goulaki-Voutyra, Karadedos 1998a — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βούτυρα Α., Καραδέδος Γ.) Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες // Proceedings of Panhellenic Congress, Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι. Thessaloniki 20-21.11.1997. Thessaloniki: University Press, 1998. P. 29–41 (in Greek).

Goulaki-Voutyra, Karadedos 2001 — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βούτυρα Α., Καραδέδος Γ.) Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου. Andros: Καΐρειος Βιβλιοθήκη, 2001 (in Greek).

Goulaki-Voutyra, Karadedos 2006 — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βούτυρα Α., Καραδέδος Γ.) Απομιμήσεις μαρμάρου στην εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική. Η σημασία του υλικού στην εξέλιξη της // Δώρον. Essays in Honor of professor Nikos Nikonanos. Thessaloniki, 2006. P. 279–288 (in Greek).

Goulaki-Voutyra, Karadedos 2011 — Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ.) *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο, 16ος-20ός αι.* Thessaloniki: Methexis, 2011 (in Greek).

REFERENCES

- Argentis F., Kyriakidis S. (Αργέντης Φ., Κυριακίδης Σ.) *Η Χίος παρά γεωγράφοις και περιηγηταίς.* Vols. 3. Athens: Authors, 1946 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A. (Γουλάκη-Βουτυρά Α.) *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά.* Thessaloniki: ΕΕΠΣΑΠΘ, no. 19, vol. IA', 1989 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A. (Γουλάκη-Βουτυρά Α.) *Τηνιακοί μαρμαράδες στην Αθήνα του Όθωνα, Τηνιακά,* vol. 1, 1996, pp. 261–281 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A-Karadedos G.-Lavas G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α.-Καραδέδος Γ. -Λάββας Γ.), Μαρμάρινα τέμπλα της Πάρου: Τα πρωτιότερα μεταβυζαντινά στις Κυκλαδές. *Κυκλαδές. Σύγχρονο εικαστικό οδοιπορικό. 17 αιώνες Εκατονταπυλιανής Πάρου.* Athens: Αέναον, 1996, pp. 21–35.
- Goulaki-Voutyra A., Karadedos G., Lavas G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ., Λάββας Γ.), *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλαδές από τον 16ο ώς τον 20ό αιώνα (Ecclesiastic marble carving on the Cyclades from the 16th to the 20th century).* Athens: S. Philippotis, 1996.
- Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ.), Μαρμάρινα εκκλησιαστικά γλυπτά των Βιτάληδων στη Σύρο. *Όριον. Essays in Honour of professor D.A. Fatouros.* Vol. A', Thessaloniki: University Press, 1998, pp.171–192 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ.), Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες. *Proceedings of Panhellenic Congress, Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι.* Thessaloniki 20–21.11.1997, Thessaloniki: University Press, 1998, pp. 29–41 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ.), *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου (Marble icon screens of Andros).* Andros: Καϊρειος Βιβλιοθήκη, 2001 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ.), Απομιμήσεις μαρμάρου στην εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική. Η σημασία του υλικού στην εξέλιξη της. *Δώρον. Essays in Honour of professor Nikos Nikonanos,* Thessaloniki, 2006, pp. 279–288 (in Greek).
- Goulaki-Voutyra A., Karadedos G. (Γουλάκη-Βουτυρά Α., Καραδέδος Γ.), *Χίος, Λέσβος και η εκκλησιαστική γλυπτική στο Αιγαίο, 16ος-20ός αι (Chios, Lesbos and church sculpture in the Aegean, 16th-20th centuries).* Thessaloniki: Methexis, 2011 (in Greek).

A. V. Анисимов

АРХИТЕКТУРА ТЕАТРА НАКАНУНЕ ХХ в.

Опера Гарнье, Венская опера и театр в Будапеште довели эклектическую архитектуру барочного по своей структуре театра до возможного предела разгула декоративных украшений. Казалось, что спектакль уже никого всерьез не интересует. Но одновременно с конца XIX в. делаются успешные попытки поиска новой структуры демонстрационного пространства, новой технологии и сценографии. Появляются принципиально новые решения в таких театрах, как театр Вагнера Байрейте, ведутся поиски новых форм в театральной архитектуре Van de Вельде и Огюста Перре. Делаются попытки создания театральных зданий на базе совместной творческой работы архитектора и режиссера (иногда композитора). Это направление определило будущее развитие одного из путей театральных зданий. Однако барочный ярусный театр, несмотря на многие недостатки, оказался достаточно живуч и продолжал еще долгое время развиваться и совершенствоваться. Появились театр Колизеум в Лондоне, театр Колон в Буэнос-Айресе и многие другие, любимые публикой и певцами за хорошую акустику и блеск интерьеров.

Ключевые слова: архитектура театра, Опера Гарнье, Ла Скала, театр Вагнера Байрейте, театр Колон, театр Колизеум.

A. V. Anisimov

ARCHITECTURE OF THEATER AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

The Palais Garnier, the Vienna Opera and the Theater in Budapest introduced the maximum possible amount of decorative elements to the eclectic architecture of the theater having an essentially Baroque structure. It seemed that the theatrical play did not attract any serious attention anymore. However, at the same time, since the end of the 19th century, successful attempts have been made to find a new structure of the demonstration space, new technology and scenography. There are fundamentally new solutions in such theaters as the Wagner Theater in Bayreuth, the search for new forms in the theatrical architecture of Van de Velde and Auguste Perret. Attempts are being made to create theater buildings on the basis of creative collaboration between the architect and the director (sometimes the composer). This direction determined the future development of one of the ways for a theatrical building. However, the baroque tiered theater, despite many shortcomings, proved to be quite tenacious and continued to develop and improve for a long time. There were the Coliseum Theater in London, the Teatro Colón in Buenos Aires and many others, loved by the audience and singers for good acoustics and the brilliance of the interiors.

Keywords: theatre architecture, Opéra Garnier, La Scala, Bayreuth Richard-Wagner-Festspielhaus, Teatro Colón, London Coliseum.

Речь в статье пойдет о главных столичных театрах. Именно в них быстрее всего почувствовалось приближение новой технической эпохи.

Конец XIX — начало XX в. ознаменовались резкими изменениями в сценической технологии, которые можно привязать к серии технических открытий. Они повлекли за собой коренные преоб-

разования и в архитектуре театральных интерьеров, и в инженерном оборудовании сцены и всего здания.

Итак, накануне активных поисков новой театральной архитектуры XX в. в больших театрах появились: 1) электричество; 2) тяжелый железный занавес, действительно защищающий зрителей от пожара на сцене; 3) первые

математические расчеты акустики зала; 4) развитие площади закулисной части театрального здания за счет количества артистических уборных, репетиционных залов и складов декораций, костюмов и бутафории; 5) небывалая роскошь оформления зрительской части, особенно главных лестниц и фойе. Каждое из этих явлений превратилось в важное историческое событие. Многоярусный театр с глубинной сценой-коробкой достиг своего апогея в таких примерах, как Гранд-опера, Венская опера, Будапештский театр, театр Колон в Буэнос-Айресе и ряде других объектов.

Театр по существу своей деятельности — организм, склонный к эклектизму, смеси стилей постановочных и сценографических приемов. В нем неизбежно чередуются произведения разных авторов, постановки разных видов и разных исторических эпох. Поэтому вполне естественно, что подобный характер не всегда органичной смеси художественных приемов перешел и на архитектуру. Кроме того, история театрального строительства к XIX в. пришла к сочетанию барочного зрительного зала (изредка и античного полукруглого амфитеатра) с фасадами, содержащими элементы классицизма и ампира, иногда даже ренессанса. Жажда роскоши у посетителей модных постановок породила бурную смесь элементов античного призыва, ренессансных приемов, деталей в духе барокко и рококо в декоративных формах плафонов, дверных обрамлений, рельефов, живописи, позолоты и хрусталия.

Опера Гарнье, Венская опера и театр в Будапеште (Бархин 1947) довели эклектическую архитектуру барочного по своей структуре театра до возможного предела разгула декоративных украшений. Казалось, что в таком окружении спектакль уже никого всерьез не интересует.

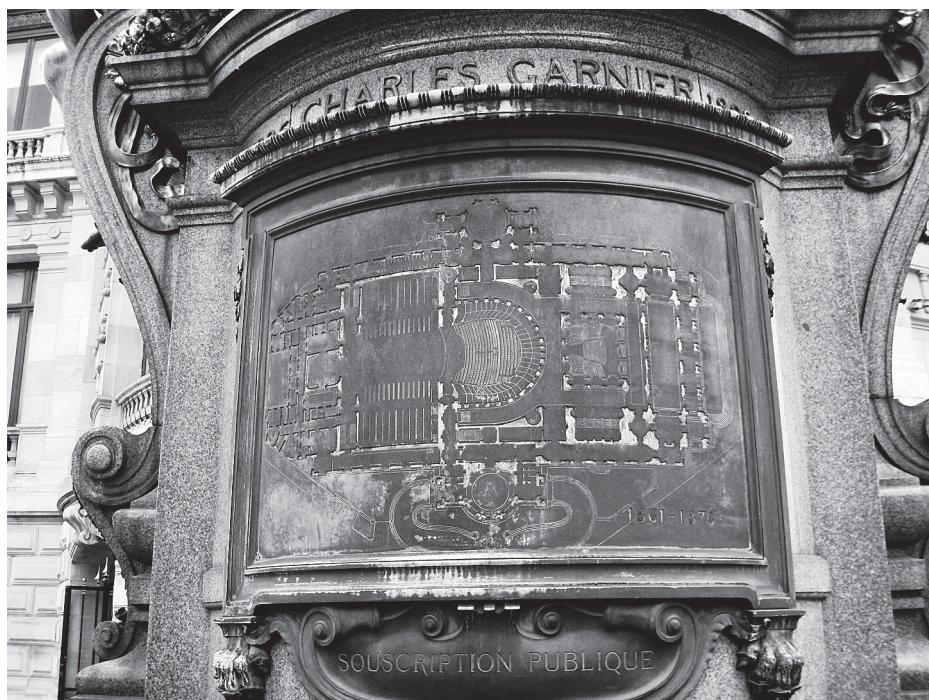
Но одновременно с конца века делаются успешные попытки поиска новой структуры демонстрационного пространства, новой технологии и сценографии. Развивается важнейшая фигура современного драматического театра — режиссер-постановщик, а в музыкальном театре — художественные руководители: дирижер, балетмейстер и хормейстер, которые приведут театр XX в. к небывалым высотам. Такому театру потребуется и своя архитектура...

Обращаясь назад, интересно отметить, что миланский Ла Скала (1776–1778) сохранял на этом будущем фоне определенную строгость и четкость построения зала (ил. 1). Там всегда главным было то, что происходило на сцене. Потрясающая стройность кривых ярусных барьеров, одинаковых на всех уровнях, относительно скромное оформление центральной ложи и единый королевский красный цвет, рожденный еще в XVIII в. Торжественность зала не превратилась в безвкусную роскошь. При этом простой непрятязательный фасад совершенно не претендовал на градостроительное потрясение. Все главное — внутри, на сцене. Вообще, фасад в хорошем театре дело второстепенное и даже провинциальное.

Полной противоположностью Ла Скала стала Гранд-опера, построенная на 100 лет позже, теперь переименованная в честь архитектора в Оперу Гарнье (ил. 2). Это театр-праздник. Здесь абсолютно не обязательно смотреть на сцену (совершенно замечательную по своим параметрам). Вестибюль, главная лестница и ошеломляющее высотой, позолотой, живописью в криволинейных рамках, с многорожковыми люстрами и общим богатством основное фойе (ил. 3–4). Главная лестница, решенная в изысканных необарочных криволинейных формах, с изощренными пластическими



Ил. 1. Театр Ла Скала в Милане, арх. Джузеппе Пьемарини, 1776–1778 гг. Интерьер зала



Ил. 2. Гранд-опера в Париже, арх. Шарль Гарнье, 1861–1876 гг. Табличка с гравировкой плана.
Фото А. Анисимова



Ил. 3. Гранд-опера в Париже, главная лестница.
Фото А. Анисимова



Ил. 4. Гранд-опера в Париже, фойе.
Фото А. Анисимова

украшениями, стала тоже сценой, на которой выступали сами зрители, демонстрируя свои изысканные туалеты и драгоценности и умение держать себя на публике. Архитектура соответствовала стилю поведения парижан-театралов и была органично связана с их образом жизни. Поэтому мы не склонны относить безусловно цельную композицию Оперы Гарнье к эклектике, несмотря на ее формальные признаки. Это безусловно цельный архитектурный организм, соответствующий своей эпохе. Это стиль Гарнье, так же как есть стиль Гимара.

А ведь строительная биография этого здания была непростой и долгой в сложных политических условиях.

Проектирование театра началось по инициативе Наполеона III, вознавидевшего старую оперу Парижа за совершенное там на него покушение. Победителем конкурса стал молодой Шарль

Гарнье. В самом начале строители столкнулись с трудностями при устройстве фундаментов — болотистая почва и под ней подземное озеро, породившее одну из волнующих легенд о «Призраке Оперы», живущем в подвалах театра, и такой же роман Гастона Леру (Leroux 1910). Гарнье «установит паровые насосы, предназначенные функционировать день и ночь. Создаст бетонный резервуар огромных размеров, куда впоследствии будут собираться воды подземной реки. Это сооружение позволит всей инфраструктуре сопротивляться давлению грунтовых вод и лучше распределять нагрузку, приходящуюся на подвальную часть здания. Помимо этого главный архитектор возведет толстые двойные стены, обеспечив тем самым полную водонепроницаемость здания» (Монахова б. г.).

Строительство было приостановлено в связи с войной и поражением Фран-



Ил. 5. Гранд-опера в Париже, плафон. Фото А. Анисимова

ции во Франко-пруссской войне 1870–1871 гг. Инициатор строительства Наполеон III оказался в плена и вскоре умер в Англии, префект Парижа Жорж Осман был смещен со своего поста, возникали трудности с финансированием. Недостроенное здание весной 1871 г. захватили руководители Парижской коммуны и проводили там в подвалах допросы, расстрелы и даже захоронения своих политических противников. Но Гарнье упорно продолжал свою работу. И 5 января 1875 г. состоялось открытие театра. Зрители были поражены небывалой роскошью внутренних помещений и внешней архитектурой, которая в первые годы освещалась еще газовыми светильниками. Зал вмещал 2150 зрителей в партере, амфитеатре, бельэтаже,

на двух ярусах и галерее (ил. 5). Здесь не было привычной центральной царской ложи. Центральный проход упирался в барьер амфитеатра и уходил под него. Островная градостроительная постановка театра, на пересечении бульваров и авеню Опера, определяла торжественный характер этого сооружения. Задний и боковые фасады были решены с той же тщательностью, как и все здание. А левый боковой вначале вообще проектировался как императорский подъезд. Но вскоре королевские помещения были переделаны под театральный музей и библиотеку. Позади сцены было создано уникальное помещение балетного репетиционного зала с неизменно пышным декором. Много лет оно использовалось как место встречи



Ил. 6. Гранд-опера в Париже, боковая гостиная.
Фото А. Анисимова

поклонников балета с балеринами. Все интерьеры засияли новым светом, когда вскоре были включены электрические люстры, канделябры и бра (ил. 6).

Зал с пышной позолотой и обильным набором архитектурных деталей был удачно завершен в середине ХХ в. ярким красочным плафоном Марка Шагала. Несмотря на еврейские национальные мотивы и символы, эта живопись замечательным образом соединилась с заданным интерьером Гарнье и уже полвека украшает этот любимый парижанами театр.

На год позже основания Гранд-опера, в 1861 г., началось строительство Венской оперы (ил. 7–9), осуществлявшееся по проекту венских архитекторов Августа Зикарда фон Зикардсбурга (план и внешняя архитектура) и Эдуарда ван дер Нюля (интерьеры); здание было завершено к 1969 г. (на 6 лет раньше



Ил. 7. Венская опера, нач. в 1861 г., главный фасад



Ил. 8. Венская опера, фрагмент оформления интерьера. Фото О. Семёновой



Ил. 9. Венская опера, вид на сцену. Фото О. Семёновой



Ил. 10. Театр в Будапеште, внешний вид. Фото О. Семёновой

Гранд-опера, но под влиянием ее архитектуры) и торжественно (в присутствии Франца Иосифа) открылось 25 мая опера Моцарта «Дон Жуан». Превзойти парижский театр зодчим не удалось. Но в интерьерах также была парадная, более скромная, и прямая лестница с золочеными деталями и живописью, на фасаде — скульптуры и в зале богато украшенные барьеры ярусов. Здание проектировалось как главный имперский театр. Ярусный зал вмещал около 3000 зрителей, имел 5 ярусов и верхнюю галерею. Ложи итальянского типа на трех ярусах были отделены друг от друга перегородками. В центре бельэтажа располагалась императорская ложа двойной высоты, что при реконструкции использовалось для размещения светопроекционной и светорегуляторной. Центральный проход упирался

в центральную ложу, которая была сделана во время реконструкции на месте центрального входа в зал. Сцена отличалась замечательным по тому времени мехаоборудованием. Не все зрители были довольны этой архитектурой. В печати началась буквально травля основных авторов. Писали, что один из них покончил жизнь самоубийством, другой вскоре умер от инфаркта.

Такой же декоративной пышностью отличался и театр в Будапеште, «второй столице Австро-Венгрии» (ил. 10–12). Там была еще более шикарная лестница, чем в Вене, и замечательный зал с хорошей акустикой, но с несколько меньшей вместимостью (около 1300 мест). Все эти театры достигли своего предела в принятой ими «золоченой» архитектуре. И все же надо сказать еще об одном зале, мало известном в нашей стране.



Ил. 11. Театр в Будапеште, главная лестница. Фото О. Семёновой



Ил. 12. Театр в Будапеште, плафон. Фото О. Семёновой



Ил. 13. Театр Колон в Буэнос-Айресе, нач. в 1889–1908 гг.

Одним из самых знаменитых и любимых певцами и музыкантами за свою замечательную акустику стал на рубеже XIX и XX вв. театр Колон в Буэнос-Айресе — столице Аргентины (ил. 13).

Это здание было заложено в 1889 г. вместо неудобного, но не очень старой постройки, которой было всего 30 лет. Старое здание было продано Национальному банку Аргентины с тем, чтобы употребить деньги на строительство нового. Нынешнее здание театра Колон было запроектировано архитекторами Франческо Тамбурини и Витторио Меано, однако оба архитектора и финансировавший проект бизнесмен умерли. Театр был завершен архитектором Жюлем (Хулио) Дормалем в 1908 г., несколько изменившим проект и заново спроектировавшим всю отделку. Огромный зал с семью ярусами вмещал около 2500 мест, плюс возможность слушать концерты стоя для значительного количе-

ства (от 500 до 1000) зрителей¹. Царская ложа, обязательная для европейских театров такого ранга, отсутствовала. Необычным был рисунок антрактного занавеса.

Интерьеры театра были богато украшены, в фойе были установлены бюсты выдающихся композиторов: Бетховена, Беллини, Бизе, Вагнера, Верди, Гуно, Моцарта и Россини. Широкая лестница вела от входа в зрительскую часть. Внешняя архитектура не отличалась оригинальными формами, кроме большой величины объема здания. Но все лучшие певцы XX в. стремились и до сих пор стремятся выступить на его сцене. Это здание с самого начала уже было обеспечено электрическим освещением и механооборудованием.

¹ Информация о театре почерпнута из: Колон (театр) // URL: ru.wikipedia.org/wiki/Колон_(театр).

Практически все здания такого типа имели залы, в плане ограниченные криволинейной овальнообразной, подковообразной или более сложной каменной стеной, форма которой должна была обеспечивать наилучшие акустические отражения, что не всегда получалось.

В это время, в конце XIX в., театральное здание действительно стояло на пороге серьезных технических преобразований. Самым главным из них стал перевод освещения и сценической механики на электричество. С этим связаны и многие другие изменения. В театре появляются железный занавес и врачащийся с помощью электромоторов круг. Иногда утверждают, что железный занавес был уже в XVII в. Однако тяжелый радикальный железный занавес мог появиться только тогда, когда можно было использовать мощные электромоторы. Рассказывают, ссылаясь на известных лекторов, что «итальянский скульптор и театральный художник Бернини в середине XVII в., после того как в Риме случилось очередное наводнение, в своем спектакле сделал так, чтобы река, текущая у сцены, вдруг поднималась из берегов и в сторону зала шла огромная волна. Когда публика в ужасе вскакивала, вдруг падал железный занавес и закрывал эту волну» (Силюнас б. г.).

Мне привелось видеть в детстве железный занавес оперного зала Народного дома Люцедарского на Петроградской стороне Петербурга. На нем была яркая надпись: «Этот занавес спас такого-то числа такого-то года зрителей от пожара на сцене». С тех пор пожарный надзор стал требовать устройство противопожарных занавесов для больших театров в обязательном порядке, что повлияло на устройство сцены и архитектуру портала.

Еще в XVII в. появилась постановочная потребность создать специаль-

ные осветительные приборы, чтобы отделить освещение сцены от освещения зала. И тогда немецкий архитектор Иосиф Фуртенбах создал новые масляные светильники, которые были снабжены отражателем (Мельник 2013). Это было самое начало появления нового постановочного света. Следующим этапом было газовое освещение, и накануне ХХ в. в театр пришло электричество, мгновенно завоевавшее признание всех специалистов и зрителей.

Газовое освещение было изобретено в 1808 г. Немецкий техник Винзер Через использовал эту технологическую новинку в театре Lyceum в Лондоне. Вначале газовые горелки употреблялись в театре с открытым пламенем, которое все время слегка дрожало и колебалось. Однако яркость газовых горелок, по сравнению с масляными лампами, была на порядок выше. До 80-х гг. XIX в. театр продолжал использовать свечи и газовые фонари.

Некоторые авторы по ошибке утверждают: «Первым театром, решившимся на эксперимент с новым источником света, стал парижский Grand Opera. Это произошло в 1849 г., когда в опере Мейербера «Пророк» для эффекта восхода солнца во втором акте и пожара в пятом акте впервые применили небольшой дуговой прожектор с параболическим зеркальным отражателем. Прожектор испускал мощный сноп света, окрашенный шелковым светофильтром, помещенным перед прожектором. Эксперимент удался, и вскоре дуговые лампы заказали все крупные европейские театры» (Эволюция театрального света б. г.). Это был другой театр — старая парижская опера.

Гранд-опера была построена только в 1875 г. Любопытно, что спустя несколько лет в этом же театре был применен первый следящий прожектор.

Первоначально в качестве источника энергии использовались громоздкие батареи. С появлением динамо-машины дуговые светильники начали распространяться в театрах. Несмотря на то что дуговые источники сильно мигали и искрили, эффекты молний, солнца, радуги, создаваемые при помощи электричества, значительно отличались по яркости и цветности от свечных, масляных и газовых источников. Что касается направленного освещения актеров, то в этой области у электрических приборов конкурентов не было. Дуговая электрическая лампа практически стала использоваться только через 36 лет после своего изобретения.

Полноценный переход театров на электрическое освещение стал возможен только с появлением лампы накаливания (Мельник 2013). В России до конца 80-х гг. XIX в. электричество использовалось только эпизодически. «Происходило это на фоне практического отсутствия электричества в быту и общественной жизни, применение в театре ламп Яблочкива, Ладыгина, Эдисона было сродни элитарному чуду. И только в последнем десятилетии уходящего века появляется "мода" на применение электричества. До конца XIX в. электричество в российском театре остается модным, дорогим аттракционом» (Мельник 2013). Однако при театрах стали появляться свои электростанции.

В 1881 г. в Париже открылась первая Международная выставка электричества, на которой академик Ж.-Б. Дюма заявил: «Начинается век электричества». Огромное количество ярких и дешевых лампочек продемонстрировала там фирма Т. Эдисона (Мезенин 1990). Через пять лет после этой выставки в Германии и Австрии полностью перешли на электричество 20 театров. В конце века Одеон первым из всех парижских театров

провел электричество. В свете люстр, переделанных под электричество, засияли интерьеры Гранд-опера. Почти через 10 лет после завершения ее строительства. И сразу все изменилось и расцвело. Никто теперь не вспоминает краткого периода освещения этих театров в конце XIX в. газовыми светильниками, опасными и тусклыми².

Но, по мнению специалистов, подлинная революция в постановочном свете произошла не с начала применения электричества, а чуть позже — с появлением направленных прожекторов с цветными светофильтрами и, конечно, регуляторов освещенности.

Все это в конечном счете отразилось на планировке и внутренней архитектуре театра. Потребовались помещения для светорегуляторов (вначале под авансценой, потом за стеной зрительного зала и даже в самом зале), свето-проекционных и тиристорного оборудования, появились щитовые и иногда электроподстанции. Совершенно изменилась техника эксплуатации главной люстры зрительного зала. А в наше время выяснилось, что она и вовсе не нужна. Зато на потолке появились выносной софит, а иногда и два, акустические, отражающие звук плоскости, обоснованные математическими расчетами.

При театрах стали строить свои небольшие электростанции. Прогресс быстро захватил и Россию. До 1960-х гг. слева от сцены Мариинского театра можно было видеть большой корпус электростанции с трубой котельной, построенный архитектором Виктором Шретером в 1883–1886 гг. вместе с фотомастерской

² Примечательно, что в 1883 г. в Петербурге были построены две первые электрические станции общественного пользования. Компания Сименс устраивает электрическую иллюминацию колокольни Ивана Великого в Московском Кремле.



Ил. 14. Театр Колизеум в Лондоне, 1904 г. Фото А. Анисимова

и новым декорационным залом при реконструкции здания. Своя электростанция существовала и в недрах Малого театра в Москве, которая поначалу снабжала током и Большой театр, и Зал Благородного собрания. Собственная электростанция в самом начале XX в. была и при здании Художественного театра. К.С. Станиславский рассказывал, с каким увлечением Савва Морозов, финансировавший реконструкцию здания в Камергерском переулке, собственноручно занимался монтажом электрооборудования во время перестройки здания Шехтелем (Анисимов 2017) и фактически жил на стройплощадке. Видимо, подобный электробум происходил во многих театрах Европы.

В связи с этим произошло настояще преображение и сцены, и всех зрительских помещений. На сцене веревочные ручные штанкетные подъемы заменя-

лись на электрические; хотя и ручные кое-где остаются до сегодняшнего дня. Появились специальные помещения для установки лебедок, которые иногда ставили просто на рабочих галереях, как, например, было в Большом театре. Подъемные машины также стали работать на электромоторах. Но самым главным были электроосвещение сцены и следящие прожектора, для которых в зале появились наверху, возле сцены осветительские ложи. Электрософиты шириной во всю сцену стали также подниматься и опускаться в сценической коробке, как и декорации на штанкетах.

Словно в предчувствии этого радикального события возникли и засияли в новом свете роскошные интерьеры главных столичных театров Европы и Америки. Все это, несомненно, повысило качество постановок, улучшило видимость и акустику, невероятным образом

подняло интерес к театру всех слоев городского населения, а не только аристократической публики. Электричество демократизировало театр. Роскошные лестницы и золоченые фойе остались как волнующее наследие этой замечательной эпохи великих композиторов и драматургов накануне театральных реформаций XX в., иногда как музейно-историческая роскошь.

Начиная с 1890-х гг. и самого начала XX в. появились театры, которые изначально были оснащены электрооборудованием и современной механикой. Таким был построенный в 1904 г. лондонский Колизеум — ныне Английская национальная опера (ил. 14). Это самый большой театр в центре Лондона. Имеет путанный измельченный деталями фасад, украшенный глобусом, колоннами, нишами и статуями. В здании Колизеума впервые был использован механизм, предназначенный для того, чтобы сцена вращалась. Кроме того, в нем впервые для европейских стран использовался лифт. Зал вмещал 2500 человек и имел чрезвычайно пышный декор, украшенный ярким фиолетовым цветом. Сначала здание использовалось для постановок знаменитого театра варьете, в 1960-х здесь был организован кинотеатр. Недавно была произведена глобальная реставрация и реконструкция для Национальной оперы.

Еще раньше (в 1870-х гг.) появились принципиально новые решения архитектурного пространства, например в заслуживающем специального рассмотрения театре Вагнера Байройте с «немецким амфитеатром» (Чайковский 1953). Позже поиски новых форм наблюдаются в театральной архитектуре ван де Вельде и Огюста Пере (Бархин 1947). Делаются попытки создания театральных зданий на базе совместной творческой работы архитектора и режиссера (иногда

композитора). Это направление определило один из новых путей проектирования театральных зданий, но в последние годы показало свою нежизнеспособность. Вернее, срок активной жизни таких сооружений ограничен активным периодом жизни заказчика-режиссера. Так что театр с традиционной колосниковой коробкой, а иногда и с традиционными ярусами, несмотря на критику авангардистов, оказался достаточно живучим и продолжает развиваться и совершенствоваться, вызывая огромный интерес у зрителей и просто любителей истории.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Анисимов 2017 — Анисимов А. В. Театральные здания Москвы. М.: Курс, 2017.
- Бархин 1947 — Бархин Г. Б. Архитектура театра. М.: Академия архитектуры СССР, 1947.
- Мезенин 1990 — Мезенин Н. А. Парад всемирных выставок. М.: Знание, 1990. URL: www.e-reading.club/Mezenin_-_Parad_vsemirnyh_vystavok.html (дата обращения: 20.09.2017).
- Мельник 2013 — Мельник А. В специальность. Дата публикации 18.08.2013 // URL: skachate.ru/istoriya/84645/index.html?page=2 (дата обращения: 20.09.2017).
- Монахова б. г. — Монахова К. Гранд-опера // URL: travelask.ru/france/paris/grand-opera (дата обращения: 20.09.2017).
- Силюнас б. г. — Европейские театры XVI–XVII веков / интервью с В. Силюнасом, записала А. Чайко. URL: arzamas.academy/materials/29 (дата обращения: 20.09.2017).
- Чайковский 1953 — Чайковский П. И. Байретское музыкальное искусство // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музыкальное государственное изд-во, 1953. С. 302–328.
- Эволюция театрального света б. г. — Эволюция театрального света. URL: www.magazine-svet.ru/analytics/25675/ (дата обращения: 20.09.2017).
- Leroux 1910 — Leroux G. Le Fantôme de l'Opéra. Paris: Pierre Lafitte, 1910 (В переводе

- на рус. яз.: Леру Г. Призрак оперы. Амфора, 2000). URL: lib.ru/DETEKTIWY/LERU/opera.txt (дата обращения: 20.09.2017).
- REFERENCES
- Anisimov A.V. *Teatral'nye zdaniia Moskvy (Theatre buildings in Moscow)*. Moscow: Kurs Publ., 2017 (in Russian).
- Barkhin G.B. *Arkhitektura teatra (Theatre architecture)*. Moscow: Akademiiia arkhitektury USSR, 1947 (in Russian).
- Mezenin N.A. *Parad vsemirnykh vystavok (Parade of the world exhibitions)*. Moscow: Znanie, 1990. URL: www.e-reading.club/Mezenin_-_Parad_vsemirnyh_vystavok.html (in Russian).
- Mel'nik A. *V spetsial'nost'* (In the specialty). Date of publication 18.08.2013 // URL: skachate.ru/istoriya/84645/index.html?page=2 (in Russian).
- Monakhova K. *Grand-opera (Grand Opera)* // URL: travelask.ru/france/paris/grand-opera (in Russian).
- Evropeiskie teatry XVI–XVII vekov (European theaters of the 16th–17th centuries)*. Interview with V. Siliunas, written by A. Chaiko. URL: arzamas.academy/materials/29 (in Russian).
- Chaikovskii P.I. *Baireitskoe muzykal'noe torzhestvo (Bayreuth musical celebration)*. *Chaikovskii P.I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i (Musical critic articles)*. Moscow: Muzykal'noe gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1953, pp. 302–328 (in Russian).
- Evoliutsiia teatral'nogo sveta (The evolution of theatrical light)*. URL: www.magazine-svet.ru/analytics/25675/ (in Russian).
- Leroux G. *Le Fantôme de l'Opéra*. Paris: Pierre Lafitte, 1910.

Н. А. Коновалова

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА 1910 Г.: ДИАЛОГ ЯПОНИИ С МИРОМ

Японско-британская выставка 1910 г. стала ключевым моментом в выстраивании Японии диалога с окружающим миром. Она имела сильнейшее влияние на формирование японско-британских отношений (политических, культурных) и стала толчком в распространении моды на японское искусство в Европе и России. Посредством архитектуры павильонов и расположенных внутри них экспозиций Японии ставилась сверхзадача показать себя страной с богатыми культурными традициями, предъявить модернизацию страны в качестве закономерного этапа развития. Центральным выставочным сооружением Японии стала трехъярусная пагода. Японские пагоды — это древнейшие высотные сооружения страны, именно они являются общепризнанным символом красоты и гармонии в архитектуре.

Ключевые слова: международные выставки, японско-британская выставка 1910 г., выставочная архитектура Японии.

N. A. Konovalova

THE 1910 WORLD FAIR: THE DIALOGUE OF JAPAN WITH THE WORLD

The Japanese-British exhibition of 1910 was a key moment in establishing a dialogue between Japan and the rest of the world. It made a significant impact on the formation of Japanese-British relations (political, cultural) and sparked the spread of fashion for Japanese art in Europe and Russia. Through the architecture of the pavilions and the expositions inside them, Japan had the overarching goal of showing itself as a country with rich cultural traditions, presenting the modernization of the country as a regular stage of development. The center of the Japanese exhibition was a three-story pagoda. Japanese pagodas are the most ancient high-rise structures of the country; they are the universally recognized symbol of beauty and harmony in architecture.

Keywords: world fairs, 1910 Japanese-British exhibition, exhibition architecture of Japan.

На фоне масштабных Всемирных выставок второй половины XIX — начала XX в., стремительно набравших известность и международный авторитет сразу же после их появления в 1851 г., японско-британская выставка 1910 г. должна была выглядеть «более чем скромно». Эта выставка не имела статуса Всемирной и даже на него не претендовала, не ища поддержки Международного бюро выставок (Bureau International des Expositions, BIE). Изначально она планировалась как двустороннее мероприятие, которое должно способствовать укреплению сотрудничества между Великобританией и Японией. Однако

по серьезности подготовки, своему значению и произведенному резонансу она вполне могла сравниться с уже получившими признание Всемирными выставками. А для Японии выставка 1910 г. стала возможностью представить себя Европе в новом свете. На то было несколько причин, раскрыть которые и есть цель настоящей статьи.

Прежде всего, велико было значение этой выставки для самой Японии. Безусловно, страна связывала с этим мероприятием свои самые честолюбивые ожидания. Но и общекультурный посыл у японско-британской выставки был чрезвычайно высок. Японско-бри-

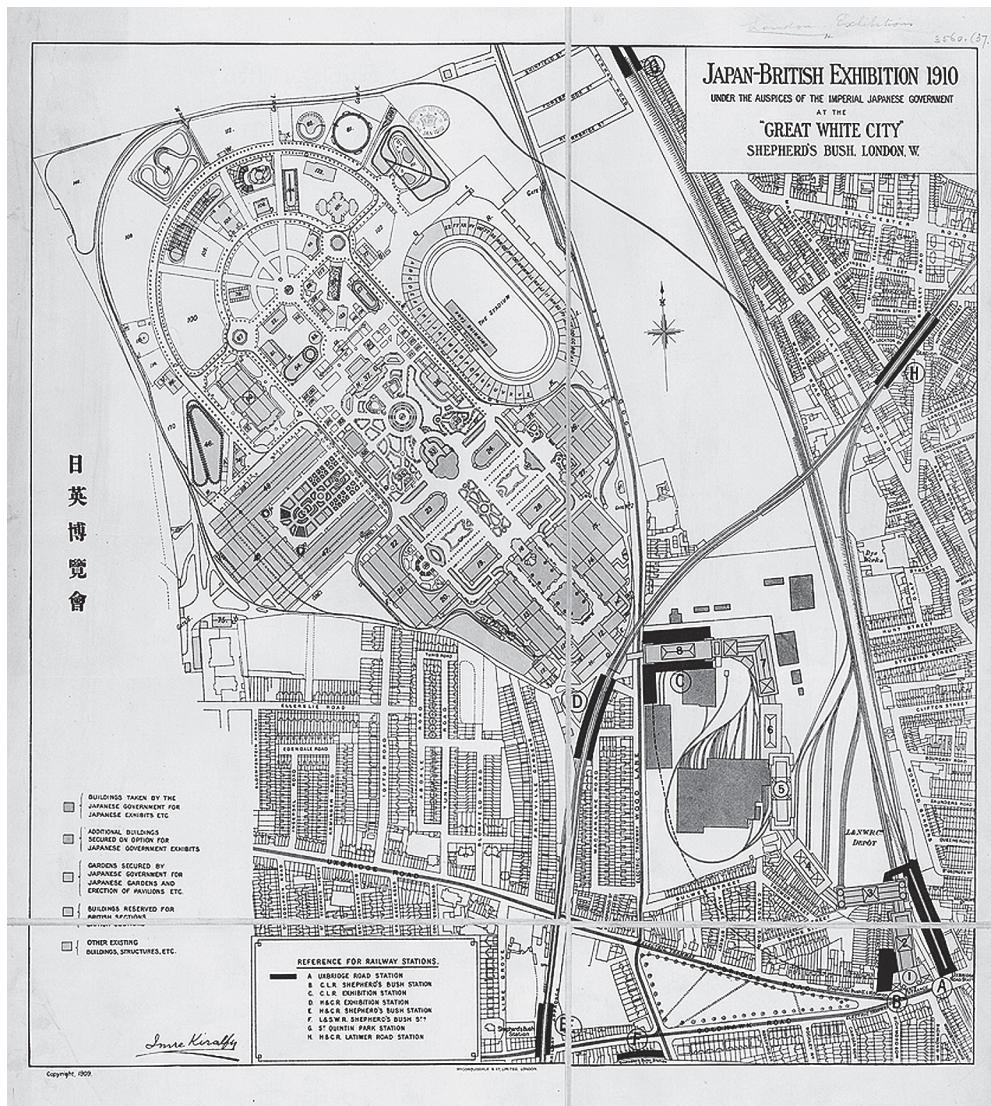
танская выставка 1910 г. стала ключевым моментом в выстраивании Японией диалога с окружающим миром. Именно она, а не Всемирная выставка 1900 г., прошедшая в Париже. Почему так получилось? На крупнейшей к тому времени Всемирной выставке 1900 г. принимало участие 40 стран, выстроивших свои павильоны на отведенных им небольших участках земли. В полном соответствии с темой «Итог эпохи» каждая страна возводила на выставке копию своего архитектурного шедевра. Главное сооружение Японии на Экспо 1900 г. было выстроено в виде знаменитого главного храма Кондо (Золотого Зала) комплекса Хорюдзи. Сам комплекс имеет важнейшее значение для культуры Японии. Возведенный в 607 г., он стал первым буддийским монастырем Японии. Павильон Японии на Экспо 1900 г. воспроизвоздил знаменитый храм с детальной точностью и был окружен традиционным японским садом. Японский отдел пользовался огромной популярностью на выставке. Для многих посетителей такая архитектура все еще оставалась притягательной экзотикой (Коновалова 2005).

Не стоит упускать из виду, что и отношение европейцев к Японии в 1900 г. и в 1910 г. было совершенно различным. К 1910 г. представление о Японии в глазах европейских держав коренным образом изменилось. Причиной тому стала выигранная русско-японская война. В результате в 1905 г. Япония заявила о себе как промышленно развитое государство с мощной армией и флотом, стоящее в одном ряду с ведущими европейскими странами. Военно-политический союз между Великобританией (в то время сильнейшей военной сверхдержавой мира) и Японией стал закономерным итогом военно-промышленного развития Японии и закреплял за ней статус мощнейшего государства в Тихо-

океанском регионе. Можно смело сказать, что на выставке 1910 г. европейцы открывали для себя Японию заново, уже как равную державу, к которой необходимо было относиться с уважением.

Интерес к Японии на Западе в это время вспыхнул с новой силой — появилась мода на японское искусство, начали формироваться европейские коллекции из японских произведений, большим вниманием пользовались боевые искусства Японии. Все это, а также ряд политических моментов привели к тому, что правительство Великобритании предложило своему новому партнеру, Японии, устроить совместное мероприятие — двустороннюю выставку. По образцу Всемирных выставок она продолжалась полгода — с 14 мая по 29 октября 1910 г. Токийский журнал «Graphic» в мае 1910 г. безошибочно оценил главную задачу этой выставки, объяснив своим читателям на английском и японском языках: «Из всех выставок, проводимых за рубежом и в которых Япония когда-либо принимала участие, еще ни одна не имела столь важных и далеко идущих последствий для дела нашей страны, какие будет иметь японско-британская выставка, которая будет открыта в ближайшем мае в Лондоне, столице наших союзников. С другой стороны, эта выставка даст лучшую возможность британским подданным посмотреть и узнать японцев и все японское» (The Graphic 1910: 36).

Выставочная площадка была выбрана Великобританией. Территория Уайт Сити (крупного выставочного комплекса в Лондоне) (ил. 1) уже использовалась для организации аналогичного мероприятия. В 1908 г. здесь проводилась франко-британская выставка, которая прошла достаточно успешно (Geppert 2010). Но успех выставки 1908 г. не шел ни в какое сравнение с тем фурором, который произвело японско-британское



Ил. 1. Карта территории японско-британской выставки 1910 г.

мероприятие 1910 г. На то был ряд причин. Можно с уверенностью сказать, что Япония впервые получила столь масштабную возможность заявить о своей культуре, национальных традициях и достижениях. Соответственно, и европейские зрители впервые смогли увидеть архитектуру, садовое, декоративно-

прикладное искусство Японии разных исторических периодов, оценить красоту японских ширм и икебаны. И чтобы увидеть все это масштабное великолепие, европейцам совсем не нужно было ехать на японские острова.

Кроме того, эта «двусторонняя выставка» должна была подчеркнуть но-

вый статус японско-британских отношений (как в сфере политики, так и в сфере культуры). Выставка 1910 г. проводилась как раз накануне пролонгации британско-японского военного альянса. Поэтому перед Японией стояла сверхзадача показать себя не страной, внезапно вырвавшейся из состояния варварства и пытающейся встать на путь цивилизованного развития. Япония должна была предъявить свою культуру разных периодов как самостоятельный и логичный путь развития цивилизованной страны. Необходимо было именно на этой выставке при помощи архитектуры павильонов и расположенных внутри экспозиций показать Японию страной с богатыми культурными традициями, предъявить модернизацию страны как закономерный этап непрерывного развития. Для Японии это было чрезвычайно важно. Ведь, по выражению известного япониста А.Н. Мещерякова, победа в русско-японской войне 1905 г. «льстила державному самолюбию, но комплекс неполноценности по отношению к Западу побежден не был» (Мещеряков 2006).

Выставка 1910 г. проводилась чрезвычайно масштабно и не менее серьезно освещалась в прессе (Mutsu 2001). Ее ошеломляющий успех подчеркивает тот факт, что 8 350 000 человек заплатили на въезде необходимую плату в один шиллинг, чтобы насладиться прогулкой по японской части Уайт Сити (The Times 1910). ТERRитория, выделенная только под застройку японской стороны, в несколько раз превышала ту экспозиционную площадь, которую Япония получила на Всемирной выставке 1900 г. — крупнейшей Экспо за всю историю их существования.

По центральной оси выставочной площади были размещены многочисленные и довольно масштабные по-



Ил. 2. Вид на центральную часть выставочной территории. Открыта 1910 г.



Ил. 3. Фрагмент японских традиционных построек на выставке. Открыта 1910 г.

стройки принимающей стороны (ил. 2). Но сооружены они были в подавляющем большинстве еще к франко-британской выставке 1908 г., поэтому всепоглощающего интереса для публики они уже не представляли. А вот дальше от центральной оси, на периферии, площади были отданы для размещения японских сооружений и экспозиций. Японцы разделили данную им под выставку площадь на несколько смысловых зон. В одной были представлены традиционные японские дома с соломенными крышами (ил. 3). В другой — архитектурные формы, появившиеся в Японии под влиянием буддизма, т.е. заимствованные из Китая (ил. 4). Многочисленные лавки с японскими товарами и небольшие экспозиции размещались в традиционных японских деревянных постройках с раздвижными сёдзи и фусума (ил. 5).



Ил. 4. Японская улица на выставке. Открыта 1910 г.

Япония представила прошлое и настоящее своей культуры в двенадцати огромных диорамах с восковыми фигурами (Catalogue 1910), этнографических экспозициях, знакомивших с жизнью и бытом айнов и жителей острова Тайвань, к тому времени колонизированного Японией. Это должно было показать англичанам и всему миру цивилизаторскую миссию Японии в колониях (Рыбалко 2009).

Одним из главных выставочных экспонатов стал подробный макет города Токио с древними синтоистскими и буддийскими храмами, городскими парками. Отдельный макет был посвящен мавзолею сёгуна Иэясу Токугавы¹ в Никко. Мавзолей носит имя Тосёгу и представляет собой сложный комплекс, состоящий из более чем десятка храмов и святынь, расположенных в Изумрудном лесу. Архитектура этого мавзолея представляет собой шедевр деревянного зодчества Японии, который отличает

красочная деревянная резьба. Здесь же находится знаменитый барельеф трех мудрых обезьян, который означает «не слышу зла, не говорю зла, не вижу зла» — один из знаменитых символов страны. Все детали уникального комплекса мавзолея нашли свое воплощение в макете, созданном для выставки.

Действительно, в разных частях японских экспозиционных зон были представлены масштабные макеты. В том числе была показана новая тюрьма в Нара, где содержались заключенные. Японской стороной эта выставочная зона воспринималась как одна из ключевых смысловых составляющих нового имиджа страны. Известно, что японцы вели себя образцово по отношению к русским военнопленным в войне 1904–1905 гг. Идея гуманизма этой нации, по замыслу, должна была восприниматься всеми посетителями выставки и стать еще одним важным доказательством цивилизованности и просвещенности японского народа.

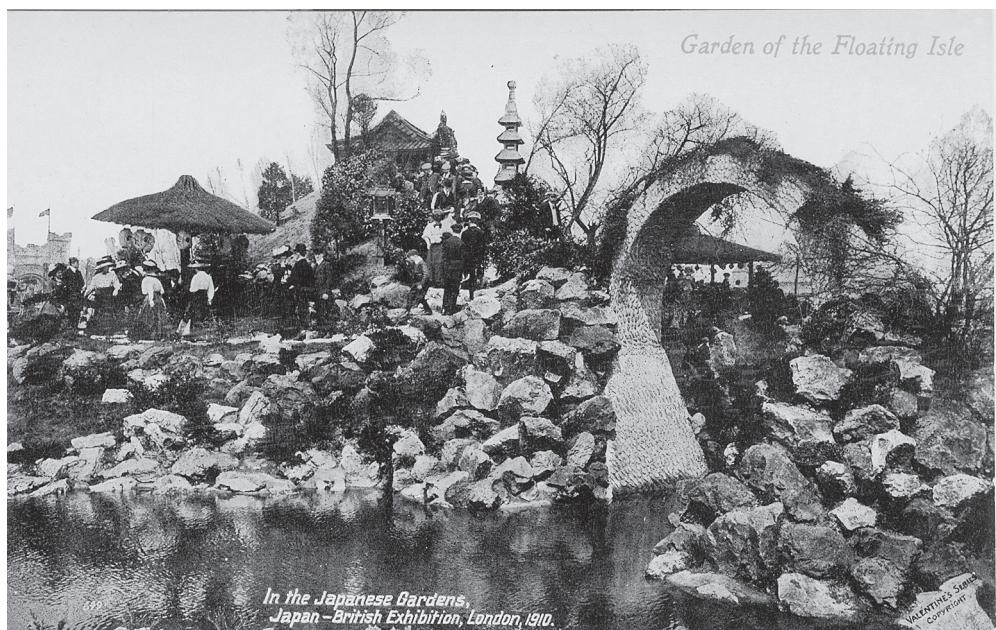
Огромную территорию на выставке занимали японские сады (ил. 6). Садовники-японцы разбили на территории два огромных сада. В них были выстроены чайные домики. На «японской территории» были устроены два больших пруда и несколько маленьких водоемов. Большой пруд в официальной прессе был описан так: «Вся сцена была создана для сосредоточения. Крошечные золотые рыбки лениво плавали в водах <...> причудливые маленькие святыни наводили на размышления о молитве и медитации; в безмятежной глади воды все вокруг повторялось, при этом наделяясь странной, загадочной красотой. Отражения поражали сознание чувством блаженного покоя и тишины» (Official Report 1911).

Самый большой по площади сад получил название «Четыре времена года».

¹ Иэясу Токугава — это одна из самых влиятельных личностей в истории Японии. Он основал династию, которая успешно правила страной три века, вплоть до 1868 г. Период правления этой династии носит название Эдо. Это период процветания и подъема боевых искусств, философии, литературы и искусства, чайных церемоний.



Ил. 5. Фрагмент японских традиционных построек на выставке. Открытка 1910 г.



Ил. 6. Японский сад на выставке. Открытка 1910 г.

Все растения специально доставлялись для выставки из Японии. Британская публика восхищалась японскими садами и скупала все цветы и растения, продающиеся в японских павильонах. По стране тут же разлетелись пучки азалий и бамбука, а в пригородных садах Британии появились чайные домики, стилизованные под японские. Японский сад в Уайт Сити и сейчас одно из самых живописных мест в Лондоне. Важнейшее значение для британцев имела подлинность, поэтому не только все растения, даже камни были привезены из Японии. И конечно, весь материал для сооружения многочисленных мостиков — обязательной составляющей японских садов — также был завезен из Японии.

Немаловажную роль в создании образа страны с высокоразвитой культурой играли и предметы искусства. Демонстрировалась коллекция японских фигурок окимоно (в буквальном переводе с японского — «поставленная вещь»). Тогда европейцы были поражены этими утонченными и изысканными работами. Интерес к ним способствовал распространению моды на японское искусство, основанию редчайших коллекций искусства Японии, начавших формироваться на Западе (Mochizuki 1910). Увлечение японским искусством не обошло и Российской империю. Коллекционерами японского искусства были А. Бенуа и Н. Гончарова, Д. Бурлюк и М. Горький. При этом следует отметить, что если лучшие коллекции в Европе и Америке формировались из предметов, представлявшихся на Всемирных выставках, то в России вещи подобного уровня были большой редкостью.

Одной из важнейших японских построек, воздвигнутых к выставке 1910 г., стали ворота Тёкуси-мон — «Ворота императорского посланника» (Catalogue 1910) (ил. 7). Это строение с точностью

воспроизводило ворота Карамон храма Ниси Хонган-дзи в Киото, только в несколько уменьшенных размерах. Все детали знаменитой киотской постройки, включая оригинальную черепицу из кедра с традиционной медной отделкой, можно было рассмотреть на выставочном сооружении. Японский храм Ниси Хонган-дзи (Западный храм) был построен в 1591 г. и стал главным храмом буддизма Дзёдо-Син в Японии. Он имеет более 10 000 меньших храмов по всей стране. Храм Ниси Хонган-дзи занесен в список ЮНЕСКО как национальное достояние города Киото. Ворота Карамон (или Китайские ворота) считаются символом верховной власти в Японии. Впервые такие ворота появились в эпоху Хэйан. Сначала они сооружались только в буддийских храмах, но постепенно стали строиться и как въездные ворота в замки. Они выполняли важную церемониальную функцию: их открывали только в случае визита сёгуна или императора. Через год после закрытия выставки, т.е. в 1911 г., ворота Тёкуси-мон, украшавшие выставку, перенесли в Kew Gardens — Королевские ботанические сады Кью, где они и находятся по сей день (Royal Botanic Gardens Kew 2015).

Центральным выставочным сооружением японской экспозиции стала трехъярусная пагода (ил. 8, а). По своему архитектурно-художественному облику пагода, сооруженная для выставки, чрезвычайно напоминает трехъярусную пагоду Тёфукудзи (буддийского «Храма вечного счастья») — это древнейшее деревянное сооружение на территории префектуры Окаяма и одно из самых древних во всей Японии (ил. 8, б). Согласно храмовому преданию, храм Тёфукудзи основан в 757 г. китайским монахом Кандзином по указу японской императрицы Кокэн для молитв за вечность



Ил. 7. Ворота Тёкуси-мон. В 1911 г. перенесены в Kew Gardens, где и находятся в настоящее время



Ил. 8. а — Пагода на выставке 1910 г.; б — Пагода Тёфукудзи храма «Вечного счастья», 757 г.



Ил. 9. Британия и Ямато. Символическое изображение дружбы Великобритании и Японии

императорской династии и стабильность в государстве.

Японские пагоды — древнейшие высотные сооружения страны. Антигравитационные секреты конструкций пагод до сих пор учитываются при проектировании современных многоэтажных зданий. Из строящихся в Японии двух-, трех-, пяти- и семиярусных пагод по своей соразмерности и совершенству художественной формы, безусловно, выделяются трехъярусные пагоды. Именно они являются общепризнанным символом красоты и гармонии в архитектуре.

Если попробовать подвести итоги японско-британской выставки 1910 г., необходимо ответить на главный вопрос: какие надежды возлагала Япония на эту выставку и смогли ли они оправдаться?

Прежде всего, Японии необходимо было создать новый благоприятный имидж. Поэтому, несмотря на то что экономика страны была в это время на грани банкротства после русско-японской войны, Министерство финансов выделило громадную сумму на устройство японской части международной выставки 1910 г. Сделано это было лишь для того, чтобы максимально удачно представить Японию на этой выставке.

Была ли Япония представлена удачно? В японских СМИ об этой выставке писали преимущественно негативно (Hotta-Lister 1999). Ведь большинство сооружений,озведенных на ней, показывало типичную японскую деревню. Демонстрация айнов и тайваньских аборигенов также не могла вызвать интереса японской публики. Японская общественность продолжала считать, что нужно было демонстрировать прогресс. Показывать нужно было лишь то, что позволит сделать очевидный вывод — Япония догнала Запад. Именно этот поступок был самым важным для большинства японцев (ил. 9). Поэтому главное, что действительно вызывало всяческое одобрение японцев, посетивших это международное мероприятие, — это большая выставка «Свет», организованная в одном из японских павильонов.

Следует вспомнить, что к 1910 г. главные токийские улицы получают освещение — газовые и электрические фонари². Улицы Токио поражали воображение японцев: «После наступления сумерек уличные фонари — электрические и газовые — вспыхивают подобно цветам, чтобы представить взору бесконечные кварталы во всем их великолепии. Этот город действительно заслужи-

² В 1910 г. в Японии насчитывалось 3219 газовых рожков, использующихся для освещения улиц, а в 74 119 домах были установлены газовые плиты (Reischauer 1970–1973).

вает звания столицы в цвету» (Исикава Тэнгай 1909: 2). Искусственное освещение в Японии этого времени уже воспринимается как символ эпохи Мэйдзи, которую называют «светлое правление».

В 1910 г. эпоха Мэйдзи уже близится к окончанию. Почти 50 лет в Японии продолжалась гонка за Западом. На протяжении этого времени восприятие Японией собственной культуры происходило почти исключительно с позиции соответствия западным стандартам. Эта гонка за достижениями европейской цивилизации в первые десятилетия даже привела к отказу от собственных культурных традиций, точнее, к отказу от признания какой-либо их ценности.

Однако постепенно в Японии начинается возврат к собственным национальным ценностям и традициям. Ведущую роль в этом процессе сыграли Всемирные и международные выставки. Именно на них Япония представляла копии архитектурных шедевров своей страны и видела, как постепенно растут интерес, уважение и признание в отношении традиций и традиционных ценностей ее культуры со стороны европейских стран. Этот факт, безусловно, во многом способствовал обретению в Японии важного понимания — необходимости правильного восприятия и осознания ценности наследия своей культуры.

Двусторонняя выставка 1910 г. принесла Японии не только повышенное внимание со стороны мирового сообщества, но и утвердила за страной столь желательный для нее новый имидж. Япония закрепила за собой статус самостоятельной и мощной военно-промышленной державы, но в то же время показала все богатство своей древней культуры. Грамотно продуманная организация выставочной территории помогла окружить культуру Японии на этой выставке в глазах британцев ореолом некото-

рого романтизма (Checkland 2003: 182). Необычное очарование японских чайных домиков и загадочная красота садов с их многоплановыми образами и тончайшими красками покорили англичан. Возможно, именно этот легкий образ романтизма, созданный японской стороной, и вероятнее всего — случайно, значительно больше тронул души британских аристократов, чем все промышленные новинки, которые так старательно демонстрировались японским правительством. Япония увидела на этой выставке уважительное отношение со стороны сильнейших мировых держав, обращение к своей стране как к равной, а также неподдельный интерес к своей культуре. Таким образом, выстраивая на Всемирных и международных выставках диалог с миром, стараясь представить собственную страну в лучшем свете, Япония, наряду с новым имиджем, обрела в это время нечто более важное — осознание высокой ценности наследия собственной культуры. Японско-британская выставка 1910 г. сыграла в этом вопросе, безусловно, ключевую роль.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Исикава Тэнгай 1909 — Исикава Т. Токёгаку. Токио, 1909 (На япон. яз.).
- Коновалова 2005 — Коновалова Н. А. Японская архитектура на Всемирных выставках // Знакомьтесь — Япония. 2005. № 38. С. 72–82.
- Мещеряков 2006 — Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Рипол Классик, Наталис, 2006.
- Рыбалко 2009 — Рыбалко С. Посланцы Мэйдзи. Из истории коллекционирования японского искусства // Антиквар. 2009. № 10 (36). С. 18–27.
- Catalogue 1910 — An illustrated catalogue of Japanese modern fine arts displayed at the Japan-British exhibition. Tokyo: The Shimbi Shoin, 1910.

- Checkland 2003 — Checkland O. Japan and Britain After 1859: Creating Cultural Bridges.* London: Routledge, 2003.
- Geppert 2010 — Geppert A. C. T. Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe, Basingstoke.* New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Hotta-Lister 1999 — Hotta-Lister A. The Japan-British Exhibition of 1910: gateway to the island empire of the East.* Richmond, Surrey: Japan Library, 1999.
- Mochizuki 1910 — Mochizuki K. Japan To-day. A souvenir of the Anglo-Japanese exhibition held in London 1910 (A Special Number of the «Japan Financial and Economic Monthly»).* Tokyo: «The Liberal News Agency», 1910.
- Mutsu 2001 — Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910.* Victoria, Australia: Melbourne Institute of Asian Languages and Societies, The University of Melbourne, 2001.
- Official Report 1911 — Official Report of the Japan British Exhibition 1910 at the Great White City.* London: Shepherd's Bush, 1911.
- Reischauer 1970–1973 — Reischauer E.O. Histoire du Japon et des Japonais.* Paris, 1970–1973.
- Royal Botanic Gardens Kew 2015 — Royal Botanic Gardens Kew. Annual Report and Accounts for the year ended 31 March 2015.* London, 2015. URL: www.gov.uk/government/publications/royal-botanic-gardens-kew-annual-report-and-accounts-2014-to-2015 (дата обращения: 10.08.2017).
- The Graphic 1910 — The Graphic.* Tokyo, May 1910. P. 36.
- The Times 1910 — The Times.* 2 November 1910.
- REFERENCES**
- Isikava Tengai. *Tokegaku.* Tokio, 1909 (in Japanese).
- Konovalova N.A. Iaponskaia arkhitektura na Vsemirnykh vystavkakh (Japanese architecture at World Exhibitions). *Znakov'tes'* — *Iaponiia (Meet Japan),* 2005, no. 38, pp. 72–82 (in Russian).
- Meshcheriakov A.N. *Imperator Meiji i ego Iaponiia (The Emperor Meiji and his Japan).* Moscow: Ripol Klassik, Natalis Publ., 2006 (in Russian).
- Rybalko S. Poslantsy Meiji. Iz istorii kollektsiонirovaniia iaponskogo iskusstva (Meiji messengers. From the history of collecting Japanese art). *Antikvar (Antiquarian)*, 2009, no. 10 (36), pp. 18–27 (in Russian).
- An illustrated catalogue of Japanese modern fine arts displayed at the Japan-British exhibition.* Tokyo: The Shimbi Shoin Publ., 1910.
- Checkland O. Japan and Britain After 1859: Creating Cultural Bridges.* London: Routledge Publ., 2003.
- Geppert A.C. T. Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe,* Basingstoke. New York: Palgrave Macmillan Publ., 2010.
- Hotta-Lister A. The Japan-British Exhibition of 1910: gateway to the island empire of the East.* Richmond, Surrey: Japan Library Publ., 1999.
- Mochizuki K. Japan To-day. A souvenir of the Anglo-Japanese exhibition held in London 1910 (A Special Number of the "Japan Financial and Economic Monthly").* Tokyo: "The Liberal News Agency" Publ., 1910.
- Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910.* Victoria, Australia: Melbourne Institute of Asian Languages and Societies, The University of Melbourne Publ., 2001.
- Official Report of the Japan British Exhibition 1910 at the Great White City.* London: Shepherd's Bush, 1911.
- Reischauer E.O. *Histoire du Japon et des Japonais.* Paris, 1970–1973.
- Royal Botanic Gardens Kew. Annual Report and Accounts for the year ended 31 March 2015.* London, 2015. URL: www.gov.uk/government/publications/royal-botanic-gardens-kew-annual-report-and-accounts-2014-to-2015.

A. V. Иванов

РЕГУЛЯРНЫЙ ВЕРНАКУЛЯР: СВОБОДА ВНУТРИ РЕШЕТКИ (ИСТОРИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ГЮМРИ XIX — СЕРЕДИНЫ XX в.)

Гюмри (ранее Александрополь, Ленинакан) в XIX — начале XX в. был самым крупным городом Армении в границах Российской империи, ее торговым, экономическим и культурным центром. Несмотря на социальные пертурбации и природные катастрофы (стремительная индустриализация и смена укладов городской жизни в советский период, разрушительные землетрясения 1926 и 1988 гг., постсоветский экономический коллапс), историческая часть города — спланированные малоэтажные кварталы, застроенные местными мастерами-каменщиками, акторами «срединной» архитектурной культуры, практически без участия профессиональных зодчих, — сохранилась в достаточно полном виде и продолжает выполнять функции городского центра.

В статье высвечиваются особенности исторической vernakulärной архитектуры Гюмри в контексте существования и взаимодействия трех средовых слоев, соответствующих основным периодам истории города (А-Л-Г). Анализ нескольких специфичных для города архитектурно-средовых кейсов (регулярный vernakulär — свобода внутри решетки; Dzori Mayla — избавление регулярности; Amenaprkich — vernakulärный храм; дом мастера Петроса — живой vernakulär 1950-х гг.) позволяет подойти к более стереоскопичному раскрытию понятия «vernakulärный город», предложенного ранее урбанистом А. Высоковским. Впервые вводится категория «vernakulärный ансамбль», адекватно отражающая особенности среды такого города; рассматриваются ее принципиальные отличия от традиционного понятия «архитектурный ансамбль».

Ключевые слова: vernakulär, субъекты городской среды, регулярное и незапланированное, архитектурная культура, vernakulärный город, vernakulärный ансамбль.

A. V. Ivanov

REGULAR VERNACULAR — FREEDOM WITHIN THE GRID (THE HISTORIC CENTER OF GYUMRI IN THE 19TH — MIDDLE 20TH CENTURIES)

In the 19th and early 20th centuries, Gyumri (formerly known as Alexandropol, Leninakan) was the largest — within the borders of the Russian Empire — city of Armenia and its trade, economic and cultural center. The city saw social upheavals and natural disasters (rapid industrialization and changes in the patterns of urban life in the Soviet period, the devastating earthquakes of 1926 and 1988, the post-Soviet economic collapse), but its historic part, consisting of planned low-rise blocks built up by local masons — actors of the “middle” architectural culture — without any professional architects involved, is well preserved and continues to serve as a multifunctional city center. The article highlights the features of Gyumri’s historical vernacular architecture in the context of coexistence and interaction of the three environmental strata corresponding to the main periods of the city’s history (A-L-G). Analysis of several architectural and environmental cases specific to this city (regular vernacular: freedom within the grid; Dzori Mayla: dissolution of regularity; the Church of St. Savior (Amenaprkich): vernacular sanctuary; master Petros’s home: living vernacular of the 1950s) allows us to approach a more stereoscopic analysis of the concept of “vernacular city”, proposed earlier by the urbanist A. Vysokovsky. For the first time, the category “vernacular ensemble” is introduced to adequately describe the peculiarities of such cities’ environment; its fundamental differences from the more traditional notion of an “architectural ensemble” are also discussed.

Keywords: vernacular, subjects of urban environment, regular and unplanned, architectural culture, vernacular city, vernacular ensemble.

1. Явление вернакуляра

В архитектурных текстах термины «вернакуляр» и «вернакулярный»¹ употребляются в применении к застройке, выполненной без участия профессиональных зодчих, обладающей определенными средовыми и художественными достоинствами и названной Бернардом Рудофски «архитектурой без архитекторов» (Rudofsky 1964).

Интерес к такой застройке, медленно нараставший в течение всего XX в.², оформился в его конце в «Хартии по построенному вернакулярному наследию» (Charter on the Built Vernacular Heritage), ратифицированной в 1999 г. 12-й Генеральной ассамблей ИКОМОС в Мехико. Хартия оценивала вернакулярное наследие, или, иными словами, историческую вернакулярную архитектуру, как «занимающее центральное место в привязанностях людей к их среде обитания <...> составляющее ядро существования человека как такового <...> фундаментальное выражение культуры сообщества, его отношений с занимаемой им территорией и в то же время выражение культурного разнообразия мира». «Оно появляется неформальным образом, но тем не менее упорядочено. Оно выполняет утилитарные функции и в то же время обладает уникальностью и красотой. Это фокус современной жизни и в то же время свидетельство истории общества. Это создание человека, но также и результат работы времени. Было бы антигуманно не принимать мер по сохранению этого традиционного гармоничного наследия».

¹ От англ. vernacular — местный, народный; свойственный данной местности; разговорный, просторечный (о языке).

² Краткий обзор становления понятия, исследований и практик сохранения вернакулярной архитектуры на протяжении XX в. в зарубежном и отечественном контекстах см.: (Иванов 2016а: 264–266).

Хартия установила следующие определяющие признаки вернакулярной застройки: «а) способы строительства, разделяемые всем сообществом; б) узнаваемые местные или региональные особенности, соответствующие окружающей среде; в) согласованность стиля, формы и облика, применение исторически сложившихся типов зданий; г) использование в проектировании и строительстве традиционных знаний, передающихся неформальным образом; д) эффективное реагирование на функциональные, социальные и экологические ограничения; е) эффективное применение традиционных строительных систем и ремесленных умений» (Charter on the Built 1999).

Но если в западных архитектурведении, урбанистике, гуманитарной географии, антропологии вернакуляр исследуется широко и достаточно активно, на отечественной почве термин только пробивает себе дорогу³.

Одним из ведущих российских адептов этого понятия был урбанист Александр Высоковский, который в своей лекции 2013 г. «Вернакулярный город» говорил о «невидимой, но очень мощной структуре понимания и идентификации места, в котором живут горожане» как о «мыслительной конструкции, порожденной самими людьми в процессе жизнедеятельности» и назвал ее «вернакулярным городом или вернакулярной структурой, по аналогии с вернакулярным районом и другими вернакулярными конструктами, которые не являются результатом осознанной технической или научной деятельности, а возника-

³ Ряд адресованных к этой тематике работ русскоязычных исследователей будет не слишком длинным. См., например: (Иванов 2016а; Казакова 2016; Калуцков 2013; Мирошниченко 2013; Павлюк 2007; Пузанов 2012; Русин 2014; Смирнягин 2014; Требунских 2017).

ют в процессе жизнедеятельности, проживания и вживания, взаимодействия с окружающими физическими объектами и социальными средами»⁴ (Высоковский 2015).

Задачи данной статьи — на уникальном материале чудом сохранившегося в армянском городе Гюмри мощного слоя художественно ценной исторической вернакулярной архитектуры раскрыть некоторые аспекты формирования и бытования ее особого типа — «регуляризированного» вернакуляра, созданного искусствами местными мастерами-каменщиками.

2. Два типа армянской городской вернакулярной застройки

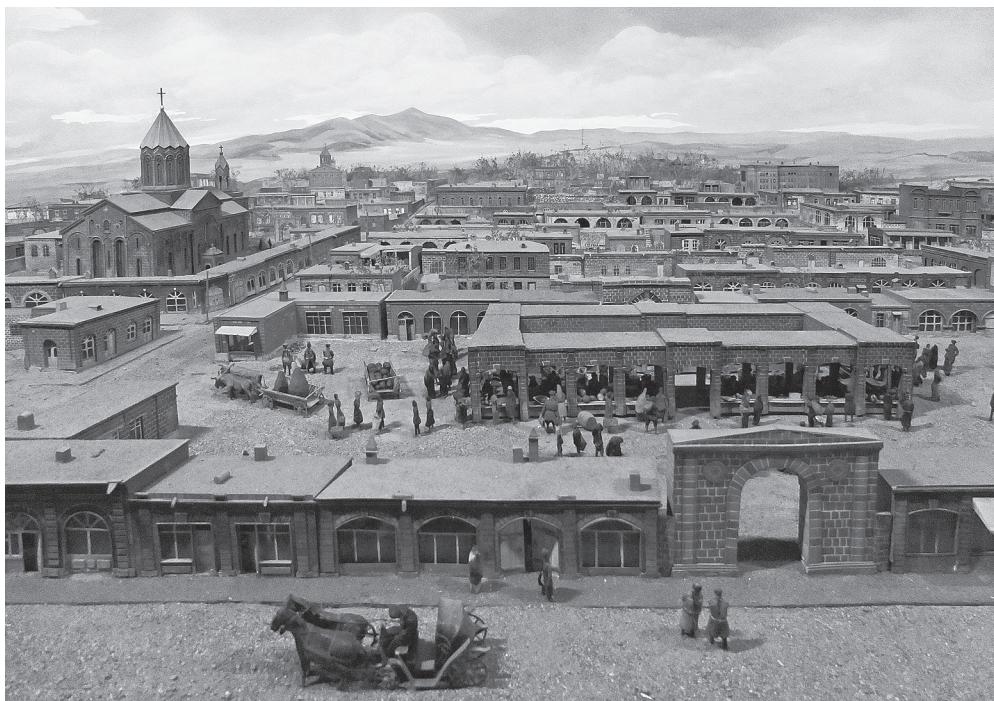
Поиск остатков аутентичной исторической среды в столице Армении — Ереване — естественным образом привел автора в его не планировавшиеся, стихийно сложившиеся исторические вернакулярные районы — Конд, Старый

⁴ Исследователь развивает здесь используемое в географии понятие «вернакулярного района», предложенное, в частности, американским географом Рут Хейл в 1970-х гг. Она «применила понятие вернакуляров для описания районов, которые возникают в результате жизненных циклов человека и сообществ. Такие районы не обозначены административными границами или физическими препятствиями, например стенами, оврагами, железными дорогами. Люди сами выстраивают их как определенные ареалы своей жизнедеятельности. Эти ареалы могут быть большими, связанными, скажем, с целой страной, с которой они себя отождествляют, или же небольшими, но именно здесь реализуется важная для человека функция жизнедеятельности, а кроме того, происходит его самоидентификация с территорией — с определенным местом и, соответственно, сообществом, населяющим это место» (Высоковский 2015).

Норк, Канакер, Норагюх и др.⁵ Их среда как проявление низовой архитектурной культуры создавалась спонтанным образом, «снизу», с использованием простейших материалов, сугубо функциональной планировки, предельно рациональных строительных решений; основные усилия уделялись удовлетворению самых насущных потребностей. При этом итоговый результат — среда в целом — обретает теплоту, рукодельность, уместность, своего рода непреднамеренную эстетичность — качества, присущие произведениям наивного искусства или «народного дизайна». «Авторы» — субъекты этой среды, скорее всего, вовсе не думали о красоте своих построек, и тем привлекательнее художественные итоги их совокупной работы. Однако в Ереване постепенно возник глубокий разрыв между такими остатками естественного исторического города и создаваемым «сверху» начиная с 1920-х гг. городом государственным — т. н. «городом из розового туфа». Это продукт высокой профессиональной архитектурной культуры — наложенный на историческую подоснову проект зодчего А. Таманяна, опосредованный социальной реальностью и реализуемый государством при участии менее талантливых архитекторов. Сегодня Ереван строится уже не из туфа, скорее девелоперами, чем архитекторами, но при столь же активном участии государства⁶. В такой ситуации последние вернакулярные анклавы городского центра,

⁵ См.: (Иванов 2014; Иванов 2016а).

⁶ Все территории вернакулярной застройки в центре Еревана вошли в границы зон «приоритетного государственного интереса», установленных правительством Армении в 2007 г., и с тех пор последовательно зачищаются и застраиваются высотными зданиями частными девелоперами.



Ил. 1. Центр г. Александрополя в начале XX в. Диорама. Гюмри, Музей народной архитектуры и городского быта. Фото А. Иванова, 2017

к сожалению, обречены на снос и замену псевдоисторичной или космополитичной застройкой.

Но в Армении есть альтернатива Еревану, другой исторический город с собственным, особым типом вернакуляра. Это «город из черного туфа», Гюмри. В середине XIX — начале XX в. Александраполь (имя города с 1837⁷ по 1924 г.) был третьим по значению экономиче-

⁷ Первый генплан города датируется 1837 г. Карта с надписью «Александраполь», на которой сведены планы крепости и регулярного поселения, опубликована в: (Атлас крепостей Российской империи б. д.). Известно, что император Николай I посетил Гюмри в 1837 г. и решил дать строящейся крепости имя «Александраполь» — по имени своей жены, но официально в честь мученицы царицы Александры Римской. Поэтому очевидно, что упомянутый атлас следует датировать не ранее этого года, впре-

ским, торговым и культурным центром Закавказья после Тифлиса и Баку, местом дислокации российской военной базы у границы с Османской империей (ил. 1). Историческая часть города — спланированные малоэтажные кварталы, застроенные местными мастерами-каменщиками, акторами срединной архитектурной культуры, при «рамочном» участии инженеров-строителей (возможное в ряде случаев участие профессиональных зодчих пока не прояснено), — в основном сохранилась в аутентичном виде в течение всего советского периода (когда город назывался Лениннаканом) и играла роль многофункционального городского центра (ил. 2).

ки отмечаемой в интернет-сайтах дате издания «около 1830 г.».



Ил. 2. Главная улица исторического Александриполя — 23-я, затем Александровская, ныне Абовяна.
Фото А. Иванова, 2017

Ценность исторической среды города вполне осознавалась специалистами и властями республики: в 1980 г. здесь создан и несколько лет успешно функционировал Государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Кумайри» (названный в память еще одного, самого древнего имени города) площадью около 1000 га с 1600 зданиями-памятниками, поставленными на госохрану, — небывалый в Советском Союзе масштаб работы с градостроительным наследием.

Развитие приостановила серия катастроф: землетрясение 1988 г., разрушившее около 70 % жилого фонда, крах производств, включенных в союзный рынок, общий кризис экономики независимой Армении, вызвавшие эмиграцию обра-

зованных и активных горожан. Население города, составлявшее в 1988 г. 238 тыс. человек, уменьшилось втрое и не превышает сейчас (по неофициальным оценкам) 70–80 тыс., многие исторические здания пребывают в руинах или пустуют⁸. Однако это «замораживание» предохранило исторический центр Гюмри от целевого разрушения и агрессивной постсоветской застройки (что произошло в относительно более «богатом» Ереване). В нем в целом сохранена архитектурная среда весьма высокого качества, обладающая рядом уникальных особенностей.

⁸ Основные вехи последнего века истории города кратко описаны в статье автора (Иванов 2016б).

3. Три слоя вместе: феномен А-Л-Г

Здесь почти на каждом шагу существуют три эпохи и перекликаются три города — Алекполь, Леннаган, Гюмри. Посмотрим, как зародились и окрепли традиции вернакулярной застройки на русско-имперском этапе развития города и как они продолжались в последующие периоды.

3.1. Александрополь

После присоединения Восточной Армении к России и решения о строительстве здесь, близ новой границы империи, мощной военной крепости, небольшое селение, в то время называвшееся Гумры⁹, получает импульс развития в качестве пограничного укрепленного пункта, новое имя — Александрополь (в обиходе сокращенное до «Алекполь»), а в 1840 г. — статус города. 2 июня 1834 г. Николай I отдает приказ о проектировании крепости (102-я военная база 2012), в 1837 г. составляется первый генеральный план поселения, который предусматривал строительство жилых кварталов в жестко наложенной на рельеф сетке нумерованных ортогональных улиц. Центр города вблизи главной базарной площади начинает быстро застраиваться (ил. 3).

Сделаем два предварительных замечания, важных для понимания специфики нашего предмета.

А) Старый Алекполь — город в том античном или раннесредневековом понимании этого слова, которое подразумевает в качестве основной градоформирующей силы самодеятельность горожан — ремесленников-мастеров, субъектов собственной жизни, умело

и красиво строящих свой «горизонтальный» мир.

Но этот город создавался в заданных «сверху» рамках:

— планировочных («решетка» регулярного плана),

— правовых (предписания о необходимости вписываться в «решетку» и согласовывать «рамочные» строительные проекты, указы городских властей «о вы-прямлении улиц»¹⁰ и т. д.),

— эстетических (использование архитектурных прототипов и образцов: «высоких» — как кафедральный собор древней столицы Армении Ани, и «срединных» — как разного рода альбомы и каталоги проектов).

Б) Это свободный город, созданный при минимальном участии бюрократии и максимальном — «рядовых» жителей¹¹. Административные функции сосредотачивались: в масштабе города — в крепости (город управлялся извне скорее по военной, чем по гражданской линии¹²), в региональном масштабе — в Эривани, назначенной губернским

¹⁰ Такие указы предусматривали снос зданий, построенных в противоречии регулярному плану, и переселение жителей на новые «правильные» места (благодарим за информацию Степана Тер-Маргариана, директора музея-заповедника «Кумайри», формально воссозданного в 2013 г.).

¹¹ «В городе заправляли царские чиновники, но им так никогда и не удалось проникнуть в глубины его жизни, так и не удалось окрасить ее в свой цвет — серый. Правда, на улицах стояли городовые, в пригородных казармах и в крепости — войска, но это было всего-навсего кольцо, охватившее жизнь города по поверхности, извне. Внутри этого кольца Гюмри имел свои собственные краски и отстаивал их, как только мог» (Армен 1984: 35).

¹² Так, по данным изучавшего этот вопрос гюмрийского архитектора Р. Егояна, «Николаю I посыпались ежегодные отчеты относительно текущего состояния строительства крепостей и без получения его одобрения работы не продолжались» (Шагоян 2012). Александрополю как пограничному городу, военному форпосту

⁹ «...Я достигнул Гумров около полуночи», — вспоминал А. С. Пушкин в «Путешествии в Арзрум» (1829).



Ил. 3. План г. Александраполя. Чертеж 1830-х гг. (Атлас крепостей Российской империи б. д.)

центром, но в то время меньшей по численности населения, более бедной и менее развитой, чем Александрополь.

Кто же его создавал? В городе одновременно действовали разные типы «горизонтальных» акторов городского развития:

— мастера-ремесленники, переезжавшие в него в течение всего XIX в. из городов Западной Армении и основавшие династии (роды) так называемых «потомственных», или «халис»-гюм-

рийцев. Мастера объединялись в самоуправляемые цеха (их называют также гильдиями или аснафами); особенно славились каменщики, камнерезы, столяры, ювелиры, оружейники, кузнецы, медники, жестянщики, ткачи, шляпники, портные, сапожники, колесники, кулинары;

— национальные, конфессиональные, сословные сообщества, проживавшие в компактных территориальных образованиях — майлах¹³: халис-гюмрийцы в Дзори майла, греки («урумы»)

империи предоставлялся ряд особых финансовых и экономических льгот.

¹³ Слово «майла» происходит, вероятно, от арабского mahalla, персидского и тюркского mahalle (квартал, район), прочно вошло в лин-

в Урмонц майла, мусульмане в Турки майла, армяне-католики («франки») в Франгнери майла, армянские цыгане («боша») — в Боши майла, семьи русских офицеров — в т.н. Слободке и т.д. Майлы фактически были самостоятельными территориальными образованиями, сходными по типу управления с махалля восточного города;

— офицеры русской армии. Особенность города — в наличии этого слоя образованных, динамичных и в то же время дисциплинированных людей. Военные инженеры и врачи зачастую совмещали службу с работой в городских учреждениях; после выхода в отставку многие офицеры оставались в городе и активно участвовали в его градоустройстве¹⁴;

— представители быстро окрепшей здесь местной торговло-промышленной буржуазии — купцы, фабриканты, банкиры и т.д.;

— местное выборное самоуправление, появившееся в Александрополе в 1896 г., когда, согласно Городовому положению 1892 г., в городе были впервые избраны городская дума и городской голова (Гюмри 2013: 14);

— видные деятели армянской и мировой культуры, проживавшие и работавшие в городе и влиявшие на его духовный климат (ашуги Дживани и Шеррам, композиторы Никогаес и Армен Тиграняны, архитектор Торос Тороманян, поэт Аветик Исаакян, философ-мистик Георгий Гурджиев и др.).

Таким образом, городское общество Александрополя представляло собой сложную комбинацию различных

така франка Гюмри и до сих пор используется для обозначения различных районов города.

¹⁴ Как, например, генерал-майор Валериан Дмитриевич Проскуряков, который основал птицомник для озеленения Александрополя (позже — ботанический сад) и считается основоположником лесоводства в Шираке.

ассоциаций, а также отдельных выдающихся личностей. В целом социум города сложился на пересечении двух ортогональных векторов: город создавался и осваивался одновременно «сверху» как приграничная «колония» Российской империи и «по горизонтали» как место сбора переселенцев из Западной Армении (армян, греков, курдов-езидов и др.). В Алекполь прибывали уже «готовые» горожане-ремесленники, прошедшие школу городской цивилизации в Карсе, Эрзуруме (Карине), Муше, Ардагане и др. древних армянских городах. «Вертикальный» имперский вектор смягчался «горизонтальным» региональным. В итоге в городе «сформировался новый, довольно интересный тип армянина в Восточной Армении, можно сказать, «европоцентристский», — александраполец, вобравший в себя лучшие черты русской, кавказской и, естественно, армянской культур» (Казинян 2008). Уточним, что в нашем контексте тут правильней говорить не о «типе армянина», а о типе горожанина.

Как создавался город? Приведем характерную цитату из статьи по истории крепости, которую можно трактовать как своеобразную формулу Алекполя: «Александрапольская крепость — образец русской военной архитектуры первой половины XIX в. Она строилась под руководством русских военных инженеров местными армянскими мастерами» (102-я военная база 2012). Эти же мастера строили и гражданский город — храмы, школы, торговые ряды, жилые дома для офицеров, купцов, промышленников и самих себя.

В дальнейшем функции военных инженеров расширились. С. Тер-Маркарян рассказывал автору, что, когда с появлением местного самоуправления в Александрополе возникла должность городского инженера, ее занимал обычно



Ил. 4. «Каталожные» дома на ул. Абовяна. Фото А. Иванова, 2017

кто-то из военных инженеров, совмещавший службу в части и в городской управе (по договору). По сути, он играл роль координатора «правильной» регулярной застройки города, подписывая (а иногда и выполняя) планировочные проекты и строительные чертежи, определявшие размещение, габариты, поэтажные планы зданий, но не их архитектурный облик и декор, остававшиеся прерогативой местных мастеров¹⁵.

Широко практиковалось использование архитектурных альбомов («каталогов»), в частности, изданного в начале прошлого века русского перевода кни-

ги А. Браузеветтера (Браузеветтер 1904). Один из характерных примеров — т.н. двойной «каталожный дом» № 204 по ул. Абовяна (ранее 23-й, затем Александровской): «Владельцы домов выбирали проект и план своего будущего дома из каталогов, приспосабливая их к местным условиям и бюджету. В строительстве двойного дома попросту повторен один и тот же план» (Гюмри 10...) (ил. 4).

Но алекпольские мастера при «проектировании» и строительстве домов использовали и творчески перерабатывали не только архитектурные «прототипы», но и «образцы» — уже построенные другими мастерами илиими самими здания. При формировании города действовали обратные связи, важные

¹⁵ Беседа автора со Степаном Тер-Маргаряном, 23.04.2017, Гюмри.

для устойчивости любой системы: прототип/образец — новый дом — реакция коллег-мастеров, заказчика и его соседей — извлечение уроков и совершенствование умений — следующий дом, отличавшийся от прежнего, как правило, в лучшую сторону.

Важно также, что мастера срединной архитектурной культуры, в отличие от специалистов-архитекторов, были не «отделены» от среды их деятельности — конкретного живого города, но, напротив, вписаны в нее множеством различных внепрофессиональных контактов, тесно включены в городскую жизнь.

3.2. Ленинакан и Гюмри

В 1924 г. городу в честь умершего вождя присваивается имя Ленинакан. Впрочем, вскоре на местном диалекте его начинают называть Леннакан — буквально «широкий город», по смыслу — «город широких сердец и ртов» (Шагоян 2012). Для нашей темы важнее другое: в 1920-х гг. в городе появляются профессиональные архитекторы. Для ликвидации последствий землетрясения 1926 г. в Ленинакан приезжают Д. Г. Числиев, Г. А. Саркисян, Р. Г. Каспаров, в 1930-х в городе работают Г. Б. Kochar, Л. Г. Джинанян, О. М. Качазнуни и др. В 1926 г. выполняется проект планировки центра, а в 1937 г. завершается разработка первого советского генерального плана города на 120 тыс. жителей.

Этими проектами в регулярную решетку врезаются невиданные в Алекпопле ненумерованные улицы-диагонали. Одна из них, ул. Кирова (ныне Рыжкова, но это имя как-то не прижилось), в отличие от «рамочных» ортогональных улиц, застройка которых отдавалась на откуп вернакулярным мастерам, а судьба — стохастическим процессам распределе-

ления городской центральности, сразу же была спроектирована и построена именно как главная городская улица с 3-этажными «фасадами», магазинами и кафе в нижнем, жильем в верхних этажах и закрытыми для внешнего взгляда дворами. Она стала любимым местом всех горожан, в т.ч. жителей совсем новых районов, и первой пешеходной улицей Ленинакана в 80-х.

В архитектурном отношении спроектированная профессионалами застройка города довоенного периода была вполне уместна и без особых диссонансов вписывалась в уже сложившуюся среду исторического центра. Уже после войны сформировались периметры главных общественных пространств (ул. Саят-Нова, пр. Ленина / ныне ул. Тиграна Метца, пл. Ленина / ныне пл. Независимости) в стиле армянского неоклассицизма. Однако за этими «ширмами», внутри кварталов продолжалась традиционная вернакулярная жизнь частного сектора.

В 1960–1980-е гг. было создано и много резко контрастного по отношению к алекпольской традиции. Вот только материальных следов этого слоя почти не осталось: архитектура советского модернизма, в ряде случаев достаточно бесцеремонно вторгшаяся в старую городскую ткань, в 1988 г. утрачена почти полностью. Город как бы сбросил с себя наброшенное на него «иное». А оставшиеся его реликты (драматический театр на ул. Саят-Нова, железнодорожный вокзал, несколько монументов) лишь оттеняют органичность вернакулярной среды.

Недолго пожив после Ленинакана с именем Кумайри, с 1991 г. город называется Гюмри и медленно залечивает раны землетрясения. А процессы саморазвития в ряде случаев приводят к нарушению алекпольских правил



Ил. 5. Рынок «Лачин» на ул. Маяковского. Фото А. Иванова, 2017

градоустройства. Важнейший функциональный фокус торгово-ремесленного города — рынок — в 1920-х был переведен с главной площади во внутристриквартальное пространство, но по каким-то причинам не удержался и там и к нулевым годам закрепился поблизости в ранее немыслимом месте. Функции городского базара выполняет теперь отрезок ул. Маяковского, обстроенный старыми черными туfovymi домами — т.н. «Лачин». Нарушен принцип «улица = порядок, а внутри — что угодно». Здесь все вывернуто назнанку. Теперь «что угодно» на улице, а внутри кварталов — лишь едва теплящиеся остатки былой жизни. В этой городской постановке черные фасады впервые стали «задником», а не «занавесом» (ил. 5).

Однако традиции алекпольского вернакуляра живы и в сегодняшнем Гюмри. Состоятельные горожане, возводя дома в историческом центре, не утратили интерес к архитектуре и используют традиции местного каменного строительства, идя при этом на весьма немалые дополнительные «затраты на красоту». Новые черные туфовые дома (при всех, иногда нелепых, стилевых инновациях) заполняют пустоты в алекпольском средовом слое, залечивая его. Так, бывший мэр города, инициировавший смену облика конструктивистской мэрии города постройки 1930-х гг. (арх. Г. Кочар) на псевдоисторический с облицовкой нехарактерным для города желтым камнем, себе самому строит представительный черный «неовернакулярный» особняк (ил. 6).



Ил. 6. Новые дома из черного туфа в центре Гюмри в районе Слободка. Фото А. Иванова, 2017

4. Несколько вернакулярных кейсов

Коснемся ряда более частных тем, которые могут добавить нашему предмету стереоскопичности и полноты.

4.1. Из улицы во двор, от дома к небу

«Городам решетки» — большому Манхэттену или маленькой Валетте — быть не скучными позволяет разнообразная (в рамках городских регулятивов) архитектура «рядовой» застройки, созданная частной инициативой жителей.

Таков и А-Л-Г, получивший жесткую сетку стандартной «колониальной» пла-

нировки, но с самого начала застраивавшийся по принципу «свобода внутри решетки». Очерченные планировочным каркасом внутrikвартальные пространства постепенно наполнялись жизнью и зарастали тканью — живым вернакуляром. Регулярная планировочная сеть регулировала саму себя (порядок уличной жизни); дома откликались улицам лишь в части главных фасадов (согласие с красными линиями, парадный декор); ну а жизнь внутри кварталов извне не регулировалась вообще.

Рассмотрим более пристально застройку жилых вернакулярных кварталов исторического центра. Как соотносится здесь вернакулярный дом с городом и миром?

А) Посредством фасадных стен (контакт дома и регулярного города). Украшению «лица» дома (зримо характеризовавшего его хозяина) уделялось первостепенное внимание. Но мастера представляли тут и самих себя, щедро делясь с городом своими умениями. Будто бы непроницаемая стена помогает осуществлять ментальный переход: от внешнего к внутреннему. От геометрии к метафизике. От линии (улицы) к пространству (дома, двора). От быстрого времени города к медленному времени частной жизни (ил. 7).

Б) Посредством «заслонок» (контакт улицы и дома/двора). Во дворы ведут высокие торжественные арочные портала, иногда они выше и величественнее самого дома, и их функции, безусловно, не только утилитарны. Арки здесь — «домашняя» модель небосвода. Но прорезанные в воротах маленькие калитки, часто косые поверху, требующие преклонения головы при входе, возвращают в земной, «горизонтальный» мир. Белые створчатые ставни на окнах — еще одна заслонка между публичным и интимным мирами (ил. 8).

В) Посредством резных каменных карнизов (контакт дома и неба). Армянский храм контактирует с небом куполом-конусом, устремленным вверх. Но в Гюмри почти каждый старый дом тоже разыгрывает собственную границу с небом — неповторимым горизонтальным карнизом. В нем маленькие треугольники «сталактитов»-мукарн¹⁶ сливаются в выбирающую зябь между землей и небом, откликающуюся солнцу игрой

всегда разных форм и теней. Алекпольский карниз — небесное в вернакуляре. Земное — в небе (ил. 9).

4.2. Живая решетка: Дзори майла

Гипподамова схема здесь ожила — проросла в местную жизнь, искривилась и растворилась. Северные оконечности меридиональных улиц (19-й/Горгания, 23-й/Александровской/Абояна, 27-й/Варпетац) к северу от ул. Руставели (14-й) постепенно отклоняются внутрь нерегулярной среды и поглощаются ею. На глазах, в несколько минут прогулки, регулярное дерегуляризуется, а «спавшее» или спрятанное внутри кварталов естественное, стихийное — нарастает и побеждает (ил. 10).

Регулярная воля к порядку истрачивается в вольном вернакуляре. Незаметно сходят на нет «правильные» кварталы, сменяясь живой паутиной кривых переулков, проходов, лестниц. Правила — отчетливо разные для улицы и квартала в «ортогональном» центре — смешиваются. Домашняя жизнь выходит вовне — в общественное пространство. А сакральное перетекает с улицы внутрь, прорастая лапидарной часовней в месте ухода под землю реки Гюмри-чай или «народным» внутrikвартальным алтарем книзу от северной части ул. Джигавани за ее главным фронтом.

Алекпольский период жизни этого самого старого, коренного армяногригорианского (гильдейского, мастерового) района Дзори майла детально описан в повести М. Армена «Родник Эгнар»¹⁷. Но кажется, что эта жизнь преемственно продолжается и сегодня.

¹⁶ Мукарны при декорировании карнизов и сводов использовались в основном в начальный период застройки Александраполя. С 1880-х гг. этот элемент, видимо, расценивается как «слишком» инокультурный и более в этом регионе не применяется, что видно по русской застройке соседнего Карса.

¹⁷ «В Дзори Богазе [так — «глотка ущелья»] — именуется этот район в повести. — А. И.], старом квартале Ленинакана, еще сохранившем все своеобразие облика и уклада старинного Гюмри, умирал в своем домике знаменный строитель родников мастер Мкртич». «На



а



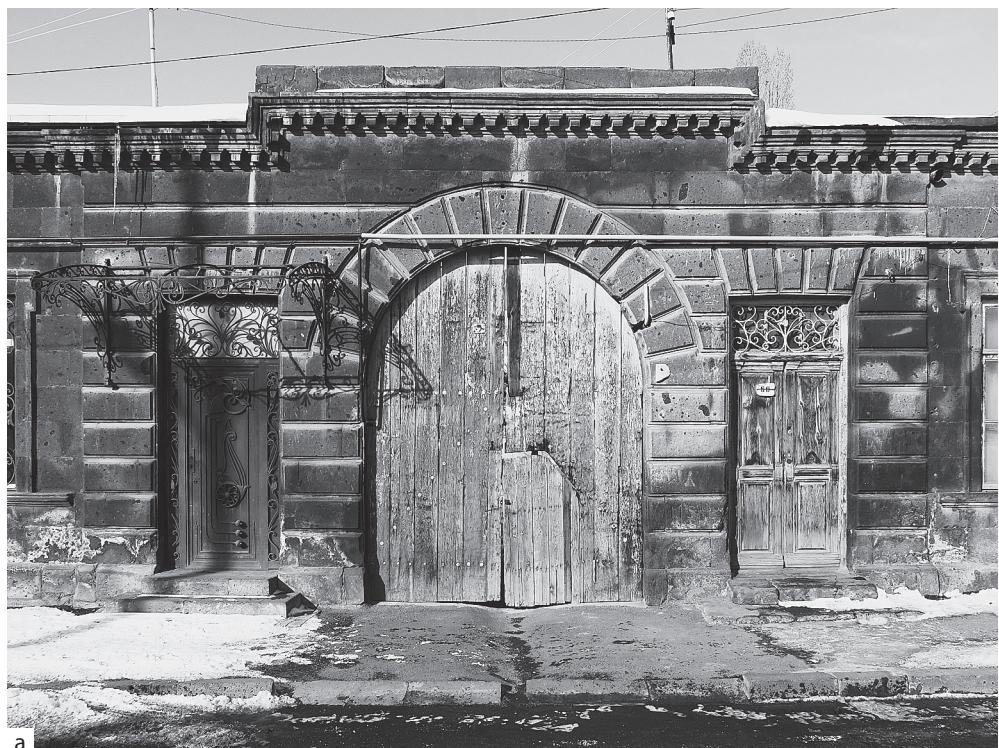
б



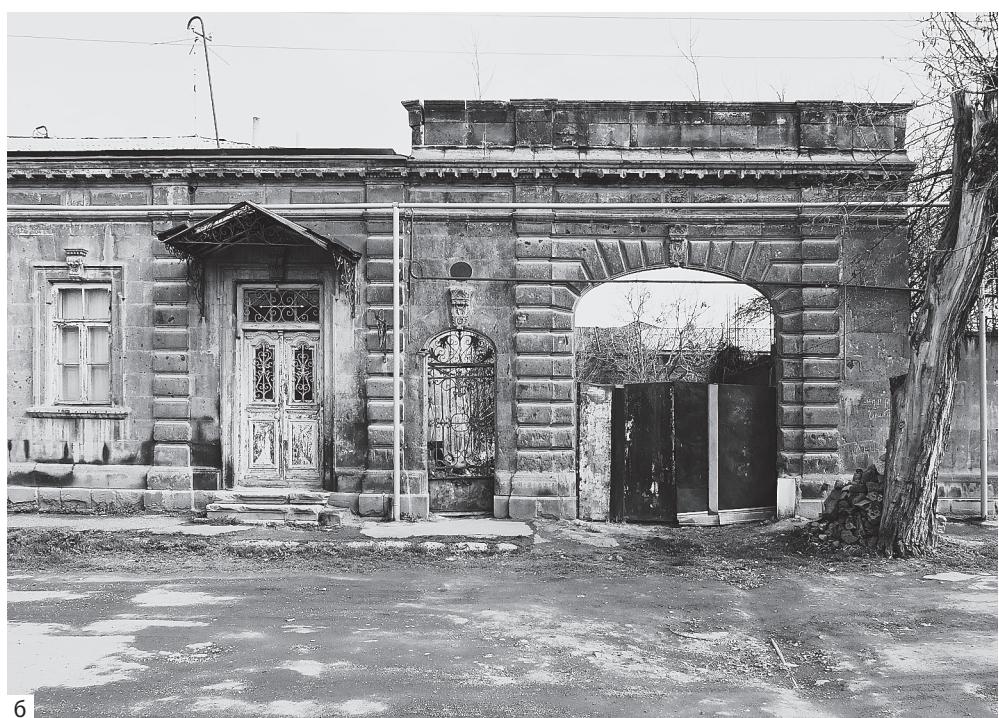
в

Ил. 7. Фасады алекпольского вернакуляра: а) здание по ул. Анесогляна; б) здание по ул. Руставели; в) здание на углу ул. Горького и Варпетац; г) здание по ул. Аджемяна (гимназия № 1, бывш. жилой дом); д) здание по ул. Варпетац.
Фото А. Иванова, 2017

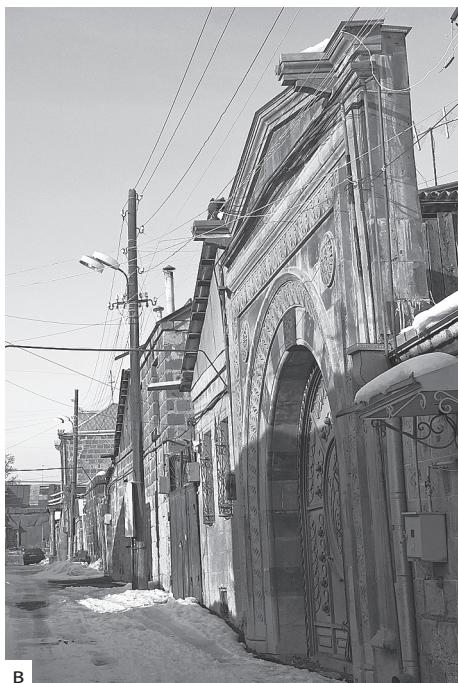




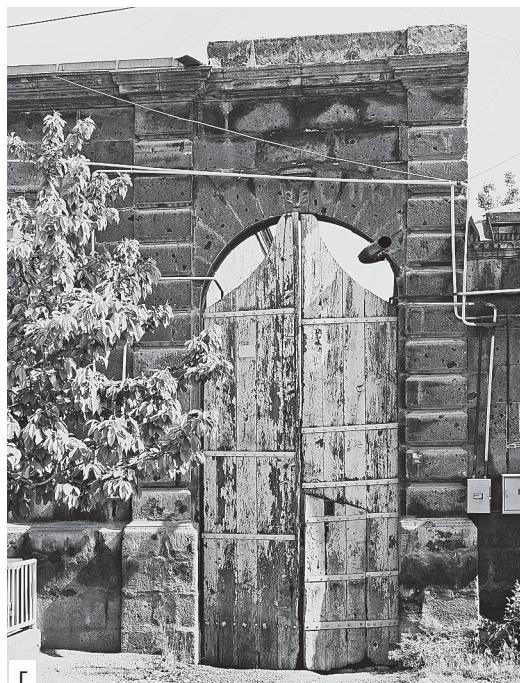
a



6



В



Г

Ил. 8. Алекпольские врата: а) дом по ул. Дживани; б) дом по ул. Туманяна, в котором в 1900–1913 гг. жил архитектор, исследователь армянского зодчества Торос Тороманян; в) ворота дома по ул. Джапаридзе; г) ворота дома по ул. Спандаряна. Фото А. Иванова, 2017

Здесь была заварена и заваривается до сих пор из своих главных ингредиентов городская жизнь Гюмри. Представляется, что это неясная, сплошная зона недорегулярности не менее важна для

другом склоне ущелья тоже стояли дома. Наверху они выстроились в три длинные улицы, а пониже рассыпались каждый сам по себе. Во-круг домов также были неогороженные дворики, и эти дворики тоже были окаймлены рядами высоких тополей с залитыми солнцем макушками. В одном конце двора неизменно стоял колодец, в другом — курятник, а посередине, привязанный цепью к дереву, дремал верный пес». «Это был Дзори Богаз, от каменистой и безлюдной своей окраины до широко раскинувшегося города. Словно целая река темноты, неся на своих волнах готовые угаснуть искорки, Дзори Богаз тек в город, чтобы слиться с ним...» (Армен 1984: 10, 12, 108).

понимания города, чем четкие прямоугольные кварталы ядра исторического центра или его более поздней восточной части.

4.3. Вернакулярный храм

Самая большая церковь города (и самая высокая на тот момент армянская церковь в мире) Аменапркич (Всеспаситель) возведена в 1859–1866 гг. народными мастерами как копия кафедрального собора Ани X в. «на средства, пожертвованные гюмрийцами»¹⁸. Можно ли отнести эту необычную постройку

¹⁸ «Особенно отличились Дрампяны и Юзбашяны. Семья Гороянов пожертвовала на церковный крест, а Дзитоцяны подарили занавес из темно-красного вельвета, расшитого золотыми нитями» (Гюмри II 15...).



Ил. 9. Алекпольские карнизы: а) карниз дома по ул. Горгалаяна (собран из фрагментов при восстановлении здания после землетрясения 1926 г.); б) дом по ул. Дживани; в) карниз здания по ул. Атарбекяна (Дом-музей скульптора С. Меркурова); г) фрагмент фасада здания по ул. Абояна.
Фото А. Иванова, 2015, 2017





Ил. 10. Общий вид района Дзори майла с моста на ул. Алека Манукиана. Виден «загиб» ул. Абояна.
Фото А. Иванова, 2016

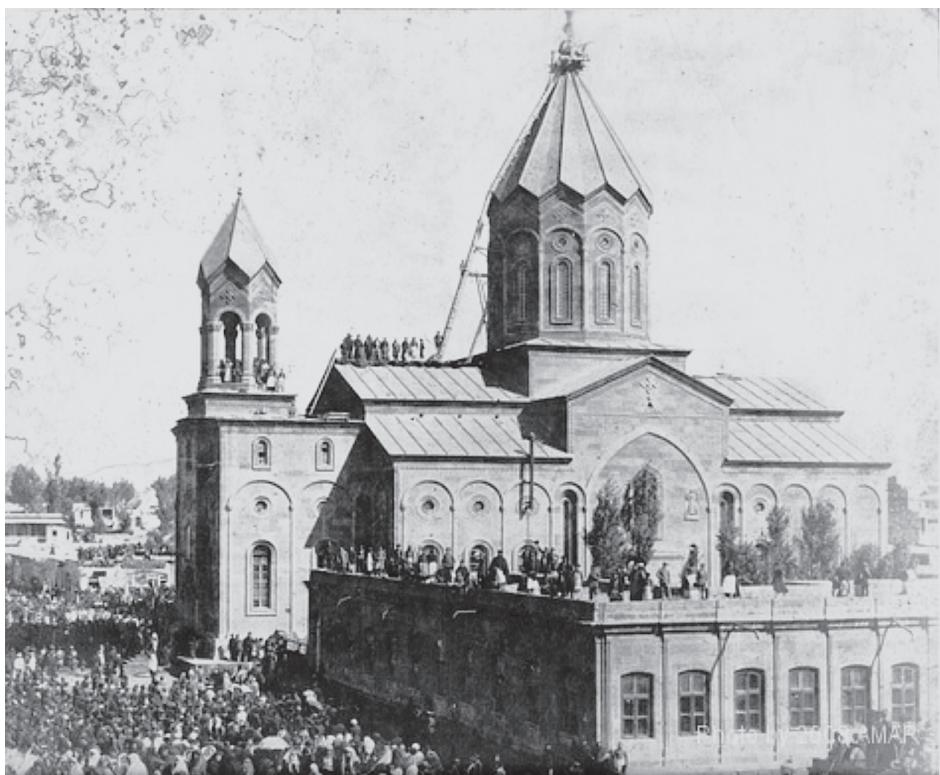
к вернакуляру — «архитектуре без архитекторов»?

«Строительство ее осуществили мастера Тадевос Андикян (Андикенц Татос) и Манук Петросян (Ардар Манук). Это было предприятие, не имевшее предшественника во всей истории церковного строительства. На протяжении четырнадцати лет каждое воскресенье Тадевос Андикян в экипаже направлялся в Ани и делал там обмеры Собора, что давало ему возможность направлять и руководить “живым проектом”. <...> Отметим любопытный факт: учитывая то обстоятельство, что город находится в сейсмической зоне, церковь построили на берегу болотистой речки, протекающей через центр города. Это должно было

максимально ослабить силу подземных толчков» (Папикян 2011).

Приведем еще один фрагмент этого городского нарратива: «Когда был построен Аменапркич, благодарные горожане преподнесли Тадевосу Андикяну поднос с золотыми монетами. Он взял две из них, а остальные попросил раздать нищим. Всего две золотые монеты за многолетний труд, за еженедельные поездки в Ани, обмеры и срисовку несущих конструкций и архитектурных деталей кафедрального собора и т.д.» (Арутюнян 2017) (ил. 11).

Легенда это или быль? Степан Тер-Маркарян считает, что построить такое внушительное сооружение без профессиональных чертежей было



Ил. 11. Кафедральный собор в Ани и церковь Аменанприч в Александрополе. Фото конца XIX в.

невозможно. При строительстве на заболоченной почве был необходим инженерный расчет фундаментов, свай и т.д.

А вот Сашур Калашян, один из видных архитекторов т.н. армянского модернизма и создатель заповедника «Кумайри», верит в рассказы о мастере Татосе, регулярно ездившем в Ани¹⁹.

История продолжается сегодня: разрушенную в 1988 г. церковь на собственные средства восстанавливает бывший мэр города Вардан Гукасян, а расписывает огромный храм практически в одиночку мастер-иконописец Тигран Акопян²⁰. Таким образом, субъекты архитектуры города А-Л-Г, как прежде, горизонтальны.

У нас нет пока достоверных сведений об участии профессионалов в строительстве Аменаприча и других храмов Алекполя. Важнее иное: и прочность во времени возможной «легенды» о воссоздании здесь анийского кафедрала, и сегодняшняя жизнь этой церкви говорят о реальном присутствии образа мастера-вернакуляря и идеи горизонтального акторства в городской ментальной среде.

4.4. Живой вернакуляр 1950-х

Вернакулярные практики не были уничтожены советским строем. «Городу ремесленников» удалось удержать традицию частной вернакулярной жилой застройки по историческим прототипам по крайней мере до 1960-х гг. (ил. 12).

Характерный пример — дом № 146 по ул. Гукасяна (45-й), построенный ма-

стером Петросом Карапетяном в 1957 г. Согласно рассказу вдовы мастера бабушки Ананит²¹, дом возведен на предоставленном горисполкомом свободном угловом земельном участке в восточной части города, распланированной еще в начале XX в. Черные туфовые камни для облицовки фасадов по 5 рублей за штуку²² мастер заказывал на карьере, а затем собственноручно обтесывал с выполнением архитектурных деталей. На иждивении мастера (он и формально работал мастером в строительной бригаде при железной дороге — не худшая, но и далеко не самая высокая должность в тогдашнем Ленинакане) находились шесть человек (жена, сын и четыре дочери), детей нужно было готовить к поступлению в институты, девочек — к замужеству, и каждый рубль в семье был на счету. Несмотря на это, только на украшение двух уличных фасадов дома потрачены немалые деньги. Было важно построить дом «не хуже, чем у людей». А по возможности и лучше — особняк стал первым в округе, оборудованным ванной с горячей водой, что вызвало удивление и зависть соседей.

Рассказчица подробно описала роль в процессе строительства знакомого ее мужа — городского инженера, выдавшего мастеру типовой проект двухэтажного дома, а затем закрывшего глаза на то, что из-за нехватки средств был построен совершенно другой — одноэтажный дом. Интересно, что именно фигура инженера (не архитектора) и в этом нар-

¹⁹ Беседа автора с Сашуром Калашяном, 28.04.2017, Ереван.

²⁰ Интересно, что ровно таким же образом оформляется сейчас и православная часовня Михаила Архангела, называемая в городе Плплан Жам («Сияющая крыша»). Фрески пишет офицер дислоцированной в Гюмри 102-й российской военной базы в свободное от службы время.

²¹ Беседа автора с Ананит Карапетян, 08.05.2017, Ереван.

²² На вопрос, о каком именно исчислении денег идет речь — до или после денежной реформы 1961 г., — рассказчица не смогла ответить определенно, но четко вспомнила свое тогдашнее ощущение: «камни стоили очень дорого». Для справки, средняя зарплата в СССР в 1957 г. составляла около 750 рублей.



Ил. 12. Дом № 146 по ул. Гукасяна. Построен мастером Петросом Карапетяном в 1957 г.
Фото А. Иванова, 2017

ративе упоминается в качестве представителя власти, ответственного за городскую застройку.

На видных местах фасадов здесь часто высечена дата строительства здания. Читая этот «вернакулярный дневник» города, можно установить рубеж бытования традиционного вернакуляра в Ленинакане. Это конец 1950-х — начало 1960-х гг., время запуска массового жилищного строительства, когда у горожан впервые появилась возможность решить жилищный вопрос иными способами.

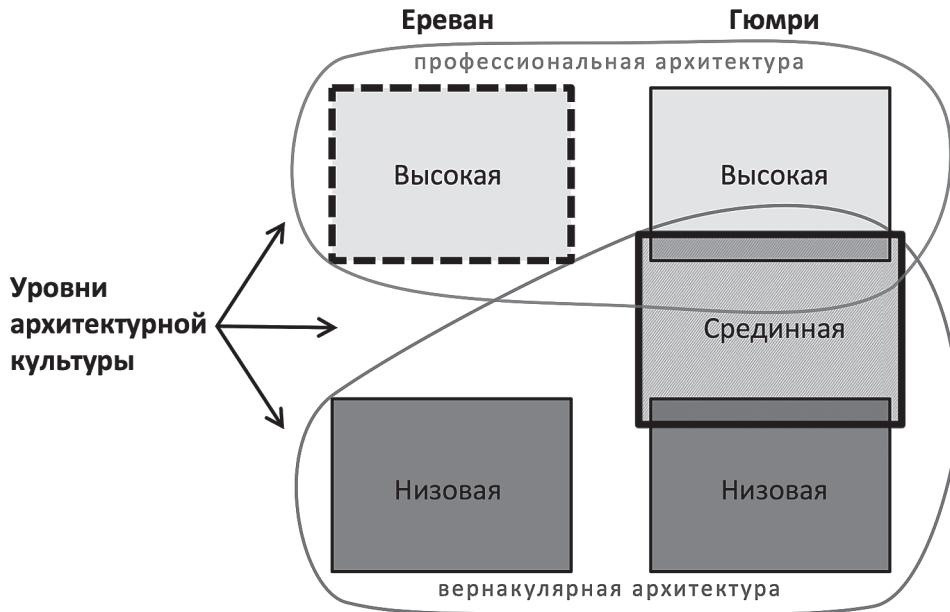
5. Терминологическое осмысление вернакуляра

5.1. Вернакулярный город

Категориальный аппарат анализа городского вернакуляра практически не разработан. Рассмотрим несколько

понятий, которые, как нам представляется, достаточно адекватно отражают архитектурную и социальную специфику гюмрийской среды.

Архитектурно-средовой феномен исторического Гюмри заключается в наличии мощного срединного средообразующего слоя исторической вернакулярной архитектуры, существующего на стыке «высокой» и «низовой» архитектурных культур. Здесь нет того фатального разрыва между этими слоями городской среды, о котором мы говорили в случае Еревана. Гюмрийский вернакуляр как проявление особого типа срединной городской архитектурной культуры можно определить следующим образом: историческая вернакулярная застройка Гюмри — это индивидуальные жилые и некоторые общественные здания периода 1830—1950-х гг., созданные без прямого участия архитекторов в рамках заданных «сверху» планировочных



Ил. 13. Средовые слои, соответствующие различным «уровням» архитектурной культуры: Ереван и Гюмри

регулятивов, популярных эстетических образцов, устойчивых местных традиций средоформирования и общепринятых строительных технологий (ил. 13).

Но гюмрийский феномен выходит за пределы застройки как таковой. Мы имеем здесь дело с вернакулярным городом, причем в смысле, несколько отличающемся от того, который вкладывал в это понятие А. Высоковский. Если для Высоковского «вернакулярный город» — «мыслительная конструкция», которая зарождается в уже данной людям среде при ее обживании, переживании и осмысливании, то для нас, помимо (и прежде) этого, это город, созданный именно вернакулярным образом. В отношении исторического Гюмри это понятие перестает быть метафорой или сугубо теоретическим концептом и становится прямым определением местной реальности.

Но разве почти все исторические города, по крайней мере на стадии становления, не являлись по сути вернакулярными? И если это так, в чем смысл акцентирования этого термина? Не избыточен ли он, и не лучше ли называть подобную застройку просто «народной архитектурой»?²³ Ответить можно следующим об-

²³ Кстати, именно этот термин используется в названии сайта, посвященного комплексному анализу ценностей и проблем сохранения исторической среды Гюмри: («The City of Folk Architecture». URL: cfa.am/en/kumayri-gyumri-lenenakan/ (дата обращения: 13.08.2017)). Впрочем, с подобным названием вряд ли бы согласился известный исследователь вернакулярной архитектуры Аллен Нобл, отстаивающий мнение о том, что если авторами народной архитектуры обычно являются лица, не обученные профессионально строительному искусству, то вернакулярная архитектура также создается простыми людьми (*the common people*), но может быть построена и профессионалами, про-

разом. Действительно, большинство городов, считающихся сейчас историческими (за исключением создававшихся на чистом месте столиц или совершенно новых индустриальных городов), поначалу строились вернакулярно — либо стихийно иррегулярно (как ереванский Конд), либо планово-регулярно с вернакулярным заполнением структурно-планировочных единиц (как Алекполь). Но к сегодняшнему моменту в большинстве из них «вернакулярность» сохранилась лишь в виде застывших «следов», отдельных зданий-реликтов, которые могут даже состоять на охране как «памятники народной архитектуры». В этих случаях, в самом деле, вполне можно обойтись и без наших терминологических новаций. Но такие города, как Гюмри или исследовавшиеся ранее автором Городец²⁴ и Узген²⁵, остаются и сейчас актуальными вернакулярными городами, ибо в них продолжают бытовать живые вернакулярные практики. Социальное, деятельностьное, нарративное наполнение среды, во многом следующее исторической традиции, в них не менее важно, чем ее собственно архитектурные составляющие. По этому доминирующему признаку их корректнее называть именно вернакулярными городами.

шедшими обучение по системе «мастер — подмастерье» (*apprenticeship*), с использованием при этом местных, традиционных образцов и материалов (*Noble 2007: 1–17*).

²⁴ Здесь, в районе деревянной застройки вблизи ул. Андрея Рублева, достаточно большой массив старых жилых зданий ревитализирован их владельцами, малыми и средними предпринимателями — носителями старообрядческих традиций, без какого-либо участия местных и региональных властей. См.: (*Иванов 2006–2007*).

²⁵ Этот древний узбекский город на территории Киргизии сохранил историческое социально-территориальное деление на самоуправляемые махалля, на уровне которых по-прежнему решаются все основные вопросы «низового» средоустройства. См.: (*Иванов 2011*).

5.2. Вернакулярный ансамбль

Однако в случае исторического центра Гюмри мы говорим не просто о «срединной» городской среде, но о среде достаточно высокого архитектурного качества. Для более адекватного описания этого урбанистического феномена в порядке терминологического эксперимента мы предлагаем использовать понятие «вернакулярный ансамбль» (ВА).

Заметим, что как ансамбль может быть оценен далеко не каждый город. Даже Петербург был распознан как классицистический ансамбль лишь в начале XX в., через 200 лет после начала его строительства²⁶. «Проявить» же ансамбль в вернакулярном городе, или, другими словами, применить к такому городу «ансамблевый метод описания»²⁷ — вызов, пожалуй, еще более волнующий.

Сначала спросим себя, а не является ли это понятие своего рода оксюмороном? Ведь «ансамбль» — сугубо профессиональный, даже внутрипрофессиональный термин. Корректно ли применять его к непрофессиональной (*non-pedigreed*, по словам Б. Рудофски) архитектуре?

Не претендую на окончательность суждений, отметим, что использование в нашем случае термина «ансамбль» может быть оправдано наличием очевидной эстетической ценности и образного единства архитектурной среды исторического центра Гюмри, а также ряда

²⁶ См., например: (*Хазова 2013*).

²⁷ «Расплывчатость определения понятия ансамбль, его широкое применение и свободная трактовка различными авторами наводит на мысль, что ансамбля как материального объекта не существует, а есть ансамблевый метод описания, то есть ряд авторов при искусствоведческом или композиционном описании конкретного объекта в силу тех или иных причин применяют термин ансамбль или ансамблевый метод описания» (*Амельянц 2004*).

других качеств, традиционно приписываемых архитектурному ансамблю — соразмерности, согласованности частей, уникальности, социокультурной признанности (вспомним о заповеднике «Кумайри»). Но ценность эта — все же не универсального, а локального, местного порядка, целым же рядом других атрибутивных свойств ансамбля в его конвенциональном понимании наш объект, очевидно, не обладает (композиционная продуманность, стилистическое единство, художественная осмысленность, иерархичность частей, синхронизированность элементов, неразрывность целого). Так что наш «ансамбль» — особый, вернакулярный. При этом ему присущи некоторые качества, принципиально отличающие его от классического «архитектурного ансамбля».

Наиболее важной отличительной особенностью вернакулярного ансамбля является его субъект. Такому ансамблю свойствен иной, чем ансамблю архитектурному, тип создателей («авторов», акторов, «агентов» или субъектов среды). Из многочисленных определений «ансамбля»²⁸ нашему пониманию вернакулярного ансамбля, пожалуй, более всего соответствует определение «ансамбля в сценическом искусстве» в словаре Брокгауза и Ефона: «Для полностью А. необходимо иметь эстетически образованных артистов, добросовестно относящихся к своему делу» (Энциклопедия Брокгауза и Ефрона).

²⁸ Так, БСЭ определяла архитектурный ансамбль как «гармоническое единство пространственной композиции зданий, инженерных сооружений (мосты, набережные и др.), произведений монументальной живописи, скульптуры и садово-паркового искусства» (цит. по: (Архитектурный ансамбль)). В отечественном архитектуроисследовании проблематика ансамбля была особенно актуальна в 1930–1950-е гг. и напрямую связывалась с методом соцреализма и «идеологическим содержанием» советского города.

лопедический словарь... 1890). Именно такими «артистами» были строители вернакулярного Гюмри. Коллективный субъект этого ансамбля — мастера-ремесленники, «эстетически образованные артисты», творчески действующие в рамках местных традиций и планировочных, юридических и эстетических ограничений.

Еще одна существенная характеристика вернакулярного ансамбля — сотрудничество разных субъектов в процессе его создания. Нерасчлененность среды, общие усилия городских социальных групп (территориальных, профессиональных, конфессиональных и др.) и отдельных индивидуумов (выдающиеся мастера, филантропы, офицеры-отставники, действующие и бывшие чиновники в качестве частных лиц и т.д.) в строительстве города — важный фактор вернакулярной ансамблевости. И хотя о наличии в Александрополе своего рода этнокультурного «плавильного котла» говорить не приходится — слишком недолг был период его расцвета, — взаимоуважение и взаимодействие различных социальных и этнических страт было одним из важных факторов успешного развития города в дореволюционный период.

Предварительно определим городской вернакулярный ансамбль как созданное преимущественно вернакулярным образом в результате долговременного сотрудничества различных субъектов городской среды архитектурно-средовое единство, художественная цельность которого обеспечивается преобладанием среди его компонентов вернакулярных зданий — проявлений срединного уровня архитектурной культуры.

Итак, мы считаем, что исторический центр Гюмри обладает признаками средового феномена особого типа — верна-

кулярного ансамбля. Приживется ли этот термин, признают ли профессиональное сообщество и сами гюмрийцы правомерность его приложения к городскому архитектурно-градостроительному наследию — покажет время.

Архитектор, родившийся или получивший образование в Европе, — это, по выражению Адольфа Лооса, «строитель, выучивший латынь»²⁹. Гюмрийские мастера латыни, скорее всего, не знали — они разговаривали на своем языке (и в переносном — на местном архитектурном лингва франка, и в прямом смысле — гюмрийский диалект и гюмрийский юмор до сих пор четко различимы в Армении).

И еще — они были открыты для творчества, и они импровизировали, свободно смешивая в своих произведениях элементы высокой, срединной и низовой архитектурных культур (ил. 14).

Так был создан этот город-джем-сейшен³⁰, и эта его «джазовость» — еще один фактор его особой привлекательности.

6. Возможное будущее вернакулярного города

Упомянутая выше «Хартия по построенному вернакулярному наследию» гласит: «Адаптация и повторное использование вернакулярных построек должны выполняться в манере, сообразной с целостностью характера и формы постройки и в то же время совместимой с при-

емлемыми стандартами жизни. Там, где не было никакого перерыва в использовании вернакулярных форм, инструментом вмешательства может послужить кодекс этики, действенный в пределах сообщества» (Charter on the Built 1999).

Исследования ереванского вернакуляра не дали оснований говорить о наличии в столице Армении подобного городского этического кодекса.

Но Гюмри — иной случай. Ценность городского вернакуляра как существенного компонента историко-культурного наследия города здесь вполне осознана и признана (хотя пока и без использования этого термина). Более того, в городе существуют устойчивые практики жизнедеятельности «внутри» этого наследия, а также нового строительства в традиционных рамках срединного уровня местной архитектурной культуры, а особый городской дух определяется здесь именно как «городской кодекс»³¹.

Это один из немногих городов, где сохранить вернакулярную архитектуру все еще можно силами ее собственного «субъекта». Задача «внешних» акторов (в т. ч. представителей цеха исследователей — историков архитектуры, антропологов, урбанологов) заключается здесь в обеспечении необходимых условий такого «горизонтального» сохранения

²⁹ Цит. по: (Ротбард 2017: 43).

³⁰ Согласно определению Википедии, джем-сейшен — «совместная последовательная индивидуальная и общая импровизация на заданную тему. Музыкальное действие, когда музыканты собираются и играют без особых приготовлений и определенного соглашения, либо когда взять инструмент и выступить может каждый из присутствующих.

³¹ Приведем несколько цитат из постов в социальной сети Facebook гюмрийского режиссера Армена Гаспаряна: «Мой александрапольский сорт изначально прививает в человеке три важные субстанции: неповторимый шарм, оправданное высокомерие и приверженность к городскому кодексу» («Январь. Ленинакан», пост от 02.01.2017); «Сегодняшняя победа [премьера фильма А. Гаспаряна “Украденное детство” в Нью Йорке. — А. И.] — это победа Гильдии александрапольских мастеров, одним из которых и был мой прадед Карапет Гаспарян <...>. Просто я соблюдал кодекс и сегодня Бог мне воздал за это!» («Премьера», пост от 31.01.2017).



a



6



Ил. 14. «Наивные» детали гюмрийских зданий: а) фрагменты соседних зданий на ул. Абовяна; б) фрагмент склепа на 1-м городском кладбище; в) капитель пилястры здания по ул. Варпетяц; г) капитель пилястры здания по ул. Дживани. Фото А. Иванова, 2017

и в следовании исторически сложившимся правилам средоформирования, адекватным природе этого города. Полагаем, что здесь особенно уместен призыв А. Высоковского к профессионалам, который можно перефразировать так: мысли и действуй вернакулярно, если ты работаешь в вернакулярной среде³².

В эпоху глобализации чрезвычайно важно беречь такие чудом сохранившиеся вернакулярные города-ансамбли, как исторический центр Гюмри. Эта живая, одухотворенная традициями, культурой и рукотворностью среда дает нам надежду, что современный город может быть не бездущен и не бесчеловечен.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- 102-я военная база 2012 — 102-я ордена Александра Невского Российской военная база. Историческая справка. URL: www.gyumri.mid.ru/soot2.html (дата обращения: 13.08.2017).
- Амельянц 2004 — Амельянц А. А. Развитие представлений об ансамбле в теории градостроительства: Автoref. канд. дис. М.: МАрхИ, 2004. URL: tekhnosfera.com/razvitiye-predstavleniy-ob-ansamble-v-teorii-gradostroitelstva (дата обращения: 13.08.2017).
- Атлас крепостей Российской империи б. д. — Атлас крепостей Российской империи. СПб., б. д. URL: istmat.info/files/uploads/45273/atlas_krepostey_rossiyskoy_imperii_ok_1830_chast_i.pdf (дата обращения: 13.08.2017).
- Армен 1984 — Армен М. Родник Эгнар. Ереван: Советакан грох, 1984.
- Архитектурный ансамбль — Архитектурный ансамбль. URL: ru.wikipedia.org/wiki/Архитектурный_ансамбль (дата обращения: 13.08.2017).
- Арутюнян 2017 — Арутюнян Ю. Вторая молодость Аменапричча // Голос Армении. 1 февраля 2017. URL: golosarmenii.am/article/49449/vtoraya-molodost-amenapricha (дата обращения: 13.08.2017).
- Браузеветтер 1904 — Браузеветтер А. Архитектурные формы гражданских построек. СПб.: Издание И.И. Базлова, 1904.
- Высоковский 2015 — Высоковский А.А. Вернакулярный город // Александр Высоковский. В 3 т. Т. 3. Public. М.: Grey Matter, 2015. С. 30–33.
- Гюмри 2013 — Гюмри. Гюмри: Изд-во Эльдорадо, 2013.
- Гюмри 10... — Гюмри 10: Улица Абовяна — Сааканшян Ориордац (женская) школа, церковь Св. Ншан. URL: www.armenianheritage.org/ru/monument/Giumri-I/646 (дата обращения: 13.08.2017).
- Гюмри II 15... — Гюмри II 15: Улица Чераза. Памятник с родником. URL: www.armenianheritage.org/ru/monument/Giumri-II/651 (дата обращения: 13.08.2017).
- Джем-сейшен — Джем-сейшен. URL: ru.wikipedia.org/wiki/Джем-сейшен (дата обращения: 13.08.2017).
- Иванов 2006–2007 — Иванов А. Живые деревянные города Городец и Экфье: новые пути ревитализации исторической деревянной застройки // Архитектурный вестник. 2006. № 5. С. 90–97; 2007. № 1. С. 106–113.
- Иванов 2011 — Иванов А.В. Историческая социально-территориальная структура города (махалля) как основа формирования правил землепользования и застройки: пример П33 города Узген (Киргизия) // Землеустройство: история и современность: мат-лы межд. науч. конференции 19–21 мая 2011 г. / Правительство Пермского края. Государственный архив Пермского края. Пермский Государственный университет. Кафедра новейшей истории России. Пермь, 2011. С. 171–185.
- Иванов 2014 — Иванов А. Иереван. Этюды о духе места: Сборник эссе. Ереван: Mediapolis Creative Projects Bureau, 2014.
- Иванов 2016а — Иванов А.В. Вернакулярная архитектура Еревана XIX — середины XX в. Средовая ценность и необходимость сохранения // Вопросы всеобщей

³² См.: (Высоковский 2015).

- истории архитектуры. Вып. 6 / гл. ред. и сост. А.Ю. Казарян. М.; СПб.: Нестор-История, 2016. С. 264–282.
- Иванов 20166 — Иванов А. Город семи ран // Голос Армении. 7 сентября 2016. URL: golosarmenii.am/article/44673/gorod-semi-ran (дата обращения: 13.08.2017).*
- Казакова 2016 — Казакова Г.М. Региональная идентичность, вернакулярный район и российский «низовой регионализм» // Вестник культуры и искусств. 2016. №4 (48). С. 53–58. URL: cyberleninka.ru/article/n/regionalnaya-identichnost-vernakulyarnyy-rayon-i-rossiyskiy-nizovoy-regionalizm (дата обращения: 13.08.2017).*
- Казинян 2008 — Казинян А. Александрополь: потерянный город, или Легенда о таможне // Национальная идея (электронный журнал). 2008, № 2. URL: http://national-idea.am/articles.php?id=33 (дата обращения: 13.08.2017).*
- Калуцков 2013 — Калуцков В.Н. О типах районов в культурной географии // Культурная и гуманитарная география. Т. 2. №1 (2013). URL: gumgeo.ru/index.php/gumgeo/article/view/68 (дата обращения: 13.08.2017).*
- Мирошниченко 2013 — Мирошниченко В.В. Вернакулярные районы города Харькова // Псковский регионалогический журнал. 2013. № 16. С. 61–69. URL: izd.pskgu.ru/projects/pgu/storage/prj/prj_16/prj_16_09.pdf (дата обращения: 13.08.2017).*
- Павлюк 2007 — Павлюк С.Г. Традиционные и исторические районы как форма территориальной самоорганизации общества: автореф. канд. дис. М.: МГУ, 2007. URL: www.dissertcat.com/content/traditsionnye-i-istoricheskie-raiony-kak-forma-territorialnoi-samoorganizatsii-obshchestva-n (дата обращения: 13.08.2017).*
- Папикян 2011 — Папикян О. Церкви в двух городах, соединенные трагической судьбой // Национальная идея (электронный журнал). 2011. № 10. URL: national-idea.am/articles.php?id=313 (дата обращения: 13.08.2017).*
- Пузанов 2012 — Пузанов К.А. Внутригородская самоорганизация общества на при-*
- мере США, России и стран Европейского Союза: автореф. канд. дис. М.: МГУ, 2012. URL: www.geogr.msu.ru/science/diss/oby/ puzanov.pdf (дата обращения: 13.08.2017).
- Ротбард 2017 — Ротбард Ш. Белый город. Черный город. Архитектура и война в Тель-Авиве и Яффе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.*
- Русин 2014 — Русин Д.В. Вернакулярные районы города Ульяновска (на примере Правобережной части) // Региональная идентичность в историческом и культурном пространстве России: VIII Сытинские чтения. Ульяновск: издательство «Корпорация технологий продвижения», 2014. С. 44–47. URL: 73history.ru/doc/publikacii/regionalnaya-identichnost-v-istoricheskem-i-kulturnom-prostranstve-rossii.pdf (дата обращения: 13.08.2017).*
- Смирнягин 2014 — Смирнягин Л.В. Региональная идентичность и вернакулярный район // Региональная идентичность в историческом и культурном пространстве России: VIII Сытинские чтения. Ульяновск: издательство «Корпорация технологий продвижения», 2014. С. 36–44. URL: 73history.ru/doc/publikacii/regionalnaya-identichnost-v-istoricheskem-i-kulturnom-prostranstve-rossii.pdf (дата обращения: 13.08.2017).*
- Требунских 2017 — Требунских А.В. Вернакуляр в системе историко-культурного наследия России // Международный научный симпозиум «Культурное наследие — площадка для диалога», Ярославль, 21–23 июня 2017. URL: hraniteli-nasledia.com/dose/biblioteka/ICOMOS%20Report.pdf (дата обращения: 13.08.2017).*
- Хазова 2013 — Хазова Н.В. Архитектурный ансамбль Санкт-Петербурга в статьях Александра Бенуа 1899–1902 гг. // Вестник славянских культур. Выпуск №3 (29) / 2013. С. 93–96 URL: cyberleninka.ru/article/n/sankt-peterburg-kak-arhitekturnyy-ansambl-v-statyahaleksandra-benua-1899-1902-gg (дата обращения: 13.08.2017).*
- Шагоян 2012 — Шагоян Г. «Первый» и «второй» в образах Гюмри: опыт семиотического анализа городского текста //*

- Критика и семиотика. Вып. 16, 2012. С. 17–47. URL: www.nsu.ru/education/virtual/cs016shagoyan.pdf (дата обращения: 13.08.2017).
- Энциклопедический словарь... 1890 — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефремова / под ред. И. Е. Андреевского. Т. Ia. СПб.: Семеновская Типо-Литография (И. А. Ефремова), 1890. С. 821–822.
- Charter on the Built* 1999 — Charter on the Built Vernacular Heritage / пер. с англ. А. Иванова. 1999. URL: www.icomos.org/charters/vernacular_e.pdf (дата обращения: 13.08.2017).
- Noble* 2007 — Noble A. Traditional Buildings: A Global Survey of Structural Forms and Cultural Functions. London: I.B. Tauris, 2007.
- Rudofsky* 1964 — Rudofsky B. Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture. New York: Museum of Modern Art, 1964.

REFERENCES

- 102-ya ordena Alexandra Nevskogo Rossiyanskaya voennaya basa. Istoricheskaya spravka (102nd Russian Military Base Awarded by the Order of Alexander Nevsky. Historical Overview). URL: www.gyumri.mid.ru/soot2.html (in Russian).
- Amel'yanz A. A. Razvitiye predstavleniy ob ensemble v teorii gradostroitelstva (The Development of Ideas on the Ensemble in Urban-planning Theory). Abstract of cand. dissertation. Moscow: Moscow Architectural Institute Publ., 2004. URL: tehnosfera.com/razvitie-predstavleniy-ob-ensemble-v-teorii-gradostroitelstva (in Russian).
- Atlas krepостей Rossiyiskoy imperii (Atlas of fortresses of the Russian Empire). Sankt-Petersburg, s. a. URL: istmat.info/files/uploads/45273/atlas_kreposte_rossiyskoy_imperi_ok_1830_chast_i.pdf (in Russian).
- Armen M. Rodnik Egnar (The Egnar's Spring). Yerevan: Sovetakan Groh Publ., 1984 (in Russian).
- Architekturnyi ansambl' (Architectural ensemble). URL: ru.wikipedia.org/wiki/Архитектурный_ансамбль (in Russian).
- Arutunyan Yu. Vtoraya molodost' Amenaprkicha (The Second Youth of Amenaprkich). Golos Armenii (Voice of Armenia), February 1, 2017. URL: golosarmenii.am/article/49449/vtoraya-molodost'-amenaprkicha (in Russian).
- Brauzevetter A. Architekturnye formy gragdanskih postroek (Architectural Forms of Civil Buildings). Sankt-Petersburg: I.I. Bazlov Publ., 1904 (in Russian).
- Vysokovskiy A. A. Vernacularnyy gorod (The Vernacular city). Alexander Vysokovskiy v 3 t. (Alexander Vysokovskiy in 3 vol.). Vol. 3. Public. Moscow: Grey Matter Publ., 2015, pp. 30–33 (in Russian).
- Gyumri (Gyumri). Gyumri: Eldorado Publ., 2013 (in Russian).
- Gyumri 10: Ulitza Abovyan — Saakanushyan Oriordats (zhenskaya) skola, tserkov' Sv. Nshan (Gyumri 10: Abovyan street — Saakanushyan Oriordats (Female) School, St. Nshan church). URL: www.armenianheritage.org/ru/monument/Giumri-I/646 (in Russian).
- Gyumri II 15: Ulitza Cheraza. Pamyatnik s rodnikom (Gyumri II 15: Cheraz Street. Monument with a Spring). URL: www.armenianheritage.org/ru/monument/Giumri-II/651 (in Russian).
- Dzhem-seyshen (Jam session). URL: ru.wikipedia.org/wiki/Джем-сейшэн (in Russian).
- Ivanov A. Zhivye derevyannye goroda Gorodets i Eksjo: novye puti revitalizatsii istoricheskoy derevyannoy zastroyki (Live Wooden Towns Gorodets and Eksjo: New Ways of Revitalization of the Historic Wooden Housing). Architecturny Vestnik (Architectural Herald), 2006, no 5, pp. 90–97; 2007, no 1, pp. 106–113 (in Russian).
- Ivanov A. V. Istoricheskaya social'no-territorial'naya struktura goroda (machallya) kak osnova dlya formirovaniya pravil zemlepolzovaniya i zastroyki: primer PZZ goroda Uzgen (Kirgiziya) (Historical Socio-territorial Structure of the City (Mahalla) as the Basis for the Formation of Rules for Land Use and Development: an Example of the Rules of the City of Uzgen (Kyrgyzstan)). Zemlestroystvo: istoriya i sovremennost': mat-ly mezhd. nauch. konferenzi (Land Management: History and Modernity: Proceedings of the International. Scientific Conference). May 19–21, 2011. Perm, 2011, pp. 171–185 (in Russian).

- Ivanov A. Iyerevan. *Etudy o duche mesta: Sbornik esse* (Yerevan. Studies on the Spirit of Place: Collected Essays). Yerevan: Mediapolis Creative Projects Bureau Publ., 2014 (in Russian).
- Ivanov A.V. Vernacularnaya architectura Yerevana XIX — serediny XX v.: sredovaya zennost' i neobkhodimost' sokhraneniya (Vernacular architecture of Yerevan of the 19th — middle 20th Centuries: Environmental Value and a Need for Conservation). *Voprosy vseobshey istorii architektury* (Questions of the History of World Architecture). Vol. 6. Ed. by A. Yu. Kazaryan. Moscow; Sankt-Petersburg: Nestor-Istoriya Publ., 2016, pp. 264–282 (in Russian).
- Ivanov A. Gorod semi ran (The Town of the Seven Wounds). *Golos Armenii* (Voice of Armenia), September 7, 2016. URL: golosarmenii.am/article/44673/gorod-semi-ran (in Russian).
- Kazakova G. M. Regional'naya identichnost', vernakuliarnyi raion i rossiiskii «nizovoi regionalism» (Regional identity, vernacular region and Russian «lower regionalism»). *Vestnik kul'tury i iskusstv* (Herald of culture and arts), 2016, no 4 (48), pp. 53–58. URL: cyberleninka.ru/article/n/regionálnaya-identichnost-vernakulyarnyy-rayon-i-rossiyskiy-nizovoy-regionalizm (in Russian).
- Kazinyan A. Alexandropol': poteryannyy gorod, ili legenda o tamozhne (Alexandropol: Lost City, or a Legend about Customs). *Nacional'naya ideya* (The National Idea, Internet journal), 2008, № 2. URL: national-idea.am/articles.php?id=33 (in Russian).
- Kaluzkov V. N. O tipach rayonov v kulturnoy geografii (On Types of Regions in the Cultural Geography). *Kulturnaya i gumanitarnaya geografiya* (Cultural and humanitarian geography), 2013, vol 2, no 1. URL: gumgeo.ru/index.php/gumgeo/article/view/68 (in Russian).
- Miroshnichenko V. V. Vernacularnye rayony goroda Khar'kova (Vernacular Regions of the City of Kharkov). *Pskovskiy regionologicheskiy zhurnal* (Pskov Regionological Magazine), 2013, no 16, pp. 61–69. URL: izd.pskgu.ru/projects/pgu/storage/prj/prj_16/prj_16_09.pdf (in Russian).
- Pavluk S. G. *Traditsionnye i istoricheskie raiony kak forma territorialnoy samoorganizatsii obshchestva* (Traditional and Historical Regions as a Form of Territorial Self-organization of Society). Abstract of cand. dissertation. Moscow: Moscow State University Publ., 2007. URL: www.dissercat.com/content/traditsionnye-i-istoricheskie-raiony-kak-forma-territorialnoi-samoorganizatsii-obshchestva-n (in Russian).
- Papikyan O. Tserkvi v dvuch gorodach, soedinennye tragiceskoy sudboi (Churches in Two Cities, United by a Tragic Fate). *Nacional'naya ideya* (The National Idea, Internet journal), 2011, no 10. URL: national-idea.am/articles.php?id=313 (in Russian).
- Puzanov K. A. *Vnutrigorodskaya samoorganizatsiya obshchestva na primere SShA, Rossii i stran Evropy-skogo Soyuza* (Intercity Self-Organization of the Society by the Examples of the USA, Russia and the European Union). Abstract of cand. dissertation. Moscow: Moscow State University Publ., 2012. URL: www.geogr.msu.ru/science/diss/oby/puzanov.pdf (in Russian).
- Rotbard Sh. *Bely gorod. Cherny gorod. Architectura i voyna v Tel-Avive i Yaffe* (White City. Black City. Architecture and War in Tel Aviv and Jaffa). Moscow: Ad Marginem Publ., 2017 (in Russian).
- Rusin D. V. Vernacularnye rayony goroda Ulyanovska (na primere Pravoberezhnay chasti) (Vernacular Regions of the City of Ulyanovsk (On the Example of the Right-bank Part)). *Regional'naya identichnost' v istoricheskem i kulturnom prostranstve Rossii. VIII Sytinskie chteniya* (Regional Identity in the Historical and Cultural Space of Russia. VIII Sytin Readings). Ulyanovsk: izdatel'stvo "Korporatsiya tekhnologii prodvizheniya" Publ., 2014, pp. 44–47. URL: 73history.ru/doc/publikacii/regionálnaya-identichnost-v-istoricheskem-i-kulturnom-prostranstve-rossii.pdf (in Russian).
- Smitnyagin L. V. *Regionalnaya identichnost' i vernacularnyy rayon* (Regional Identity and Vernacular Region). *Regional'naya identichnost' v istoricheskem i kulturnom prostranstve Rossii. VIII Sytinskie chteniya* (Regional Identity in the Historical and Cultural Space of Russia. VIII Sytin Readings). Ulyanovsk:

- izdatel'stvo "Korporatsiia tekhnologii prodvizheniia" Publ., 2014, pp. 36–44. URL: 73history.ru/doc/publikacii/regionálnaya-identichnost-v-istoricheskem-i-kulturnom-prostranstve-rossii.pdf (in Russian).
- Trebunskikh A.V. Vernakular v sisteme istoriko-kulturnogo naslediya Rossii (Vernakular in the System of Historical and Cultural Heritage of Russia). *Mezhdunarodnyy nauchnyy symposium «Kulturnoe nasledie — ploschadka dlya dialoga» (International Scientific Symposium "Cultural Heritage is a Platform for Dialogue")*. Yaroslavl, 21–23 June 2017. URL: hraniteli-nasledia.com/dose/biblioteka/ICOMOS%20Report.pdf (in Russian).
- Khazova N.V. Arhitekturnyy ansambl' Sankt-Peterburga v stat'yach Aleksandra Benua 1899–1902 gg. (The Architectural Ensemble of St. Petersburg in the Articles of Alexander Benois of 1899–1902). *Vestnik slavyanskih kultur (Bulletin of Slavic Cultures)*, 2013, vol. 3 (29), pp. 93–96. URL: cyberleninka.ru/article/n/sankt-peterburg-kak-arhitekturnyy-ansambl-v-styahaleksandra-benua-1899-1902-gg (in Russian).
- Shagoyan G. «Pervy» i «vtoroy» v obrazach Gyumri: opyt semioticheskogo analysa gorodskogo teksta ("The First" and "The Second" in the Images of Gyumri: The Experience of Semiotic Analysis of the Urban Text). *Kritika i Semiotika (Criticism and Semiotics)*, 2012, vol. 16, pp. 17–47. URL: www.nsu.ru/education/virtual/cs016shagoyan.pdf (in Russian).
- Enzikopedichedkiy slovar' Brokgausa i Efrona (Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary)*. Ed. I.E. Andreevskii. Vol. 1a. Saint-Petersburg: Semenovskaia Tipo-Litografija (I.A. Efron) Publ., 1890, pp. 821–822 (in Russian).
- Charter on the Built Vernacular Heritage*, 1999. URL: www.icomos.org/charters/vernacular_e.pdf.
- Noble A. *Traditional Buildings: A Global Survey of Structural Forms and Cultural Functions*. London: I.B. Tauris Publ., 2007.
- Rudofsky B. *Architecture without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Museum of Modern Art Publ., 1964.

E. V. Конышева

ПРОБЛЕМА «РЕГИОНАЛЬНОГО ПЛАНИРОВАНИЯ» НА МЕЖДУНАРОДНЫХ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫХ КОНГРЕССАХ 1900–1930-Х ГГ.

В начале XX в. в мировом градостроительном процессе обозначилась новая тенденция — интернационализация градостроительных поисков. Площадкой обсуждения западной градостроительной практики стали регулярные международные конгрессы. Они играли ключевую роль в консолидации сообщества городских планировщиков, в формулировании и обсуждении актуальных градостроительных проблем, в организации систематического международного обмена градостроительными идеями и практическими новациями. В данной статье анализируется постановка и обсуждение одной из главных проблем западного градостроения первой трети XX в. — регулирование и упорядочивание развития города и создание агломерационных систем.

Ключевые слова: градостроительство, 1900–1930-е гг., международные конгрессы, моноцентрическая и поликентрическая агломерация.

E. V. Konyshева

THE PROBLEM OF “REGIONAL PLANNING” AT THE INTERNATIONAL TOWN PLANNING CONGRESSES IN 1900–1930S

In the early 20th century, a new trend has emerged in the global town-planning process — the internationalization of town-planning searches. Regular international congresses have become the platform for discussions on Western urban development. They played a key role in consolidating the urban planners' community, in formulating and debating over current urban problems, in organizing a systematic international exchange of town-planning ideas and practical innovations. This article analyzes the formulation and discussion of one of the main problems of Western urban development in the first third of the 20th century — regulation and organizing of urban development and creation of agglomeration systems.

Keywords: urban planning, 1900–1930s, international congresses, monocentric and polycentric agglomeration.

Международный контекст российского и советского градостроительства первой трети XX в. до настоящего времени остается в российской науке слабо изученной темой. Речь не идет об обобщающих и хронологически протяженных трудах по истории зарубежного градостроительства и архитектуры. Они дают общий и краткий обзор, который существует как самостоятельная ценность, без выстроененной системы взаимосвязей и параллелей с российской и советской практикой. Соответственно, эта практика в исследованиях утрачивает свои зарубежные истоки,

и лишь целенаправленные сравнительные изыскания позволяют выстраивать пунктирные связи, формируя пока фрагментированную и мозаичную картину. Пласт активного изучения и интерпретации зарубежного опыта в 1900–1920-е гг. сознательно затушевывался в советской историографии в 1930–1950-е гг., а потом оказался невостребованным и забытым. Данное небольшое научное изыскание не ставит своей непосредственной целью изучение взаимосвязей и влияний, однако этот аспект является первопричиной данного исследования.

Что касается непосредственно заявленной темы, то рассмотрение актуальных проблем зарубежной градостроительной практики 1910–1930-х гг. сквозь призму международных конгрессов, конкурсов и выставок представляется важным для их полноценного понимания. Международные конгрессы играли ключевую роль в формулировании актуальных проблем практического градостроения, в поиске их адекватных решений через представление и обсуждение конкретных работ, в организации систематического международного обмена градостроительными новациями. Тематика международных конгрессов дает возможность вычленить основные проблемы западной градостроительной практики первой трети XX в. и примерные хронологические пики в постановке и решении этих проблем, увидеть спектр практических градостроительных мероприятий и их оценку международным сообществом, процесс формулирования проблемы и его дискуссионного обсуждения, иначе говоря — механизм выработки оптимальных решений в процессе обмена мнениями. В свою очередь, выставки и конкурсы визуализировали поиски и не только отражали и пропагандировали существующую практику, но и формулировали концептуальные идеи. Данная статья акцентирует внимание только на одном аспекте — регулировании и упорядочивании развития города и создании агломерационных систем и обсуждении этой проблемы на градостроительных форумах.

Прежде чем обратиться собственно к теме статьи, необходимо кратко коснуться самого появления международных градостроительных мероприятий в начале XX в. Ключевым годом интернационализации градостроительных поисков можно назвать 1910 г., когда впервые были представлены основные форматы международного профессионального

обсуждения и визуализации градостроительных идей, хотя формально мероприятия носили национальный характер. Центральным событием стала, во-первых, конференция по городскому планированию (*«National Town Planning Conference»*), организованная Королевским институтом британских архитекторов (RIBA) в Лондоне и сопровождавшаяся большой выставкой (*«Cities and Town planning exhibition»*). Лондонская конференция была первым крупным международным градостроительным форумом, длилась 6 дней и собрала 1250 участников со всех континентов. На семи секциях было сделано 43 доклада, 16 из которых представили зарубежные участники — крупнейшие представители градостроительной практики, как, например, И. Штюбен и Р. Эберштадт (Германия); Э. Энар, О. Рэй, Л. Бонье (Франция); Д. Бёрнам, Ч. Робинсон (США); Великобританию представляли Э. Говард, Р. Энвин, П. Геддес, Т. Адамс и др. (*Town Planning Conference 1911*). Она сыграла ключевую роль в консолидации западного сообщества городских планировщиков и в организации систематического международного обмена градостроительными идеями и практическими новациями. Поскольку это была первая конференция подобного рода, она была всеохватной, на конференции работали секции, предметом обсуждения которых были и «города прошлого», и «города настоящего», и «города будущего». Конференция продемонстрировала существовавшие на тот момент концепции планировочной организации города и путей его развития и, кроме того, заложила основы организации всех будущих конференций, которые стали дискуссионной площадкой по поводу актуальной градостроительной практики¹.

¹ О конференции подробнее см.: (Старостенко 2016).

Во-вторых, важным событием стала также крупномасштабная Всеобщая градостроительная выставка («Die Allgemeine Städtebau-Ausstellung») в Берлине (в Высшей школе искусств в Шарлотенбурге) и Дюссельдорфе. Берлинская выставка вызвала широкий международный резонанс (выставку посетили 65 тыс. человек) и имела важное значение для дальнейшего развития градостроительного искусства, т.к. представляла широкий спектр проектов европейского и американского градостроительства (Bodenschatz 2010). Важнейшей частью выставки стала демонстрация проектов конкурса на проект «Большого Берлина» 1908–1909 гг. — первый такого масштаба градостроительный конкурс. На конкурсе было представлено 27 проектов и дебютировали многие новационные идеи (Die preisgekrönten Entwürfe 1911). Конкурс стал предметом интенсивного обсуждения в европейских и американских профессиональных кругах, не случайно обзор конкурсных проектов был представлен как отдельная тема в докладе Р. Эберштедта на Лондонской конференции (Town Planning Conference 1911: 313–332).

Главные форматы собственно международного обмена сложились в самый канун Первой мировой войны, с началом регулярных международных конференций — «International Town Planning Conference», инициированных Международной федерацией городов-садов и планировки городов, возглавляемой Э. Говардом², и конгрессов Международного союза

городов, образованного в 1913 г.³ Уже наличие параллельного существования на протяжении 1910–1930-х гг. этих двух конгрессов также демонстрировало профессиональную специализацию и сложившееся самосознание профессии городского планировщика.

В отличие от Международной федерации городов-садов и планировки городов, членами Международного союза городов являлись города (муниципалитеты) и общины, и приоритетный интерес был сосредоточен на городском хозяйстве и муниципальном управлении, а не планировочной деятельности. На съездах рассматривались вопросы организации административных управлений и городских самоуправлений, финансовой политики, юридических аспектов, работы коммунальных предприятий, санитарии и т.п. Однако первый конгресс демонстрировал нераздельность аспектов городского планирования и муниципальной деятельности. Одной из двух тем конгресса была тема «Строительство городов», и докладчиками конгресса выступали те же лица, что и на конгрессах Международной федерации городов-садов — Р. Энвин, Й. Штюббен, Дж. Пэпллер, П. Аберкромби, О. Рей. Конференция сопровождалась выставкой, где

с 1958 г. по настоящее время — International Federation for Housing and Planning.

Подробно о международных аспектах деятельности Международной федерации городов-садов и планировки городов см.: (Geertse 2012).

³ К началу 1930-х гг. в Союзе состояло около 50 тыс. городов и общин. Съезды проводились в 1913 г. (Гент), 1924 г. (Амстердам), 1925 г. (Париж), 1929 г. (Севилья и Барселона), 1930 г. (Льеж), 1932 г. (Лондон), 1934 г. (Лион), 1936 г. (Берлин, Мюнхен), 1937 г. (Париж), 1938 г. (Глазго). Если на съезде 1913 г. принимали участие 421 делегат от муниципалитетов 28 стран, то в 1925 г. было уже 772 делегата из 39 государств, в 1929 г. — представители 338 городов из 42 стран (Эйнгорн 1932).

² International Garden Cities and Town Planning Association; с 1922 г. — International Garden Cities & Town Planning Federation; с 1924 г. — International Federation for Town and Country Planning and Garden Cities; с 1926 г. — International Federation for Housing and Town Planning (IFHP);

была представлена история планировки и застройки городов начиная со времен античности и до современной практики городов-садов и поселений-садов (Лечворт, Хэмпстед, Хеллерай) и городских исследований (Эдинбург)⁴. Несмотря на участие крупных архитекторов, эта конференция фактически не получила отклика в профессиональной архитектурной прессе, были представлены только краткие информационные тексты. Подобное отношение со стороны профессионального архитектурного сообщества было связано не только с организационными проблемами конгресса, но и, вероятно, с уже достаточно сложившимся самосознанием профессии городского планировщика и профессиональной специализацией. Специфический круг проблем, рассматриваемых на конгрессах Международного союза городов, окончательно сложился после Первой мировой войны, что демонстрирует тематика конгрессов, где доминировали обозначенные выше вопросы городского хозяйства и управления (Saunier).

В свою очередь Международная федерация городов-садов, имевшая самую развитую сеть взаимосвязей, основанную на организации по всему миру Обществ городов-садов, на протяжении 1914–1930-х гг. провела 17 конференций. Форум был чрезвычайно представительным, в нем участвовали делегаты со всех континентов, включая и небольшие и далекие от передовых идей градостроительства страны⁵. Начавшиеся

в 1928 г. конгрессы CIAM отнюдь не заместили предшественника, а явились еще одним международным форумом со специфической функционалистской повесткой, где из пяти конгрессов до Второй мировой войны (1928, 1929, 1930, 1933, 1937 гг.) градостроительная тема доминировала, как известно, только на IV конгрессе «Функциональный город» (1933) с результирующей «Афинской хартией», уже достаточно подробно представленной в научных исследованиях. Именно конгрессы Международной федерации городов-садов и являлись в межвоенный период центральной площадкой международного обмена опытом в градостроительной практике. Важность обсуждаемых проблем была подчеркнута изданием отдельными томами материалов каждой конференции, которые можно рассматривать как самостоятельный источник информации: именно там были зафиксированы актуальные проблемы градостроительства и предлагаемые пути их решения.

На основании анализа материалов конгрессов можно сказать, что они зафиксировали, во-первых, наличие трех ключевых центров новаций в градостроительной практике начала XX в., которые выступали генераторами идей, — Англия, Германия, США. Во-вторых, они маркировали начало дискуссии о форме города: компактное, «урбанизированное» городское пространство или децентрализованное/субурбанизированное расселение. В-третьих, они вычленили центральные проблемы, которые стали предметом де-

⁴ Premier Congrès international et exposition comparée des villes. Bruxelles, 1913. Текст представлен в: (Meller 2014). Подробнее о Конгрессе см. вступительный текст к этому изданию.

⁵ Так, в конференции в Париже в 1922 г. участвовали делегаты из 29 стран (*International* 1922), в Амстердаме в 1924 г. — из 28 (*International* 1924), в Нью-Йорке в 1925 г. —

из 22 (*Planning* 1925) и т.д. Причем география участников неустанно расширялась — например, в конференции в Риме в 1929 г. приняли участие делегаты из 44 стран, в т.ч. Сиама, Боливии, Палестины, Цейлона, Кубы, Индии, Эквадора, Египта, Албании, Ирака, Японии, Мексики, Новой Зеландии, Персии, Танганьики, Турции и др. (*International* 1929).

монстрации и анализа в конкурсном проектировании, выставках и международных симпозиумах: субурбанизация и методы ее планирования и регулирования и в целом экономические, юридические, социальные, инфраструктурные, планировочные взаимоотношения города и городского региона; теория и практика районной и национальной планировки; городское зонирование; распределение свободных и озелененных площадей и принципы их размещения в городском пространстве; транспортные коммуникации, их развитие, перспективы и роль в организации городской структуры; принципы городской планировки и архитектурно-планировочные принципы решения городских центров; архитектурно-планировочные принципы решения пригородных поселений; градостроительное законодательство; массовое жилище.

Переходя собственно к одной из центральных проблем, обсуждаемой на градостроительных конгрессах и заявленной темой данного исследования, необходимо прежде всего сказать о смене приоритетного интереса. Первые проекты градостроительного реформирования, связанные с вызовами индустриальной эпохи, были направлены на реконструкцию старого города, прежде всего функциональную реорганизацию структуры и модернизацию застройки и не в последнюю очередь на формирование нового художественно-образного решения. Этот подход демонстрировали проекты реконструкции Парижа Ж. Османна (с 1852 г.), создание венских бульварных полуколец А. фон Сикардсбурга и Э. Ван-дер-Ноля (с 1858 г.), проект реконструкции Рима (Дж. Мичелетти, 1871–1883), проект реконструкции Барселоны (И. Серда, с 1859 г.), проект реконструкции Берлина Дж. Хobreхта (с 1862 г.) и наследовавшие им проекты реконструкции Вашингтона 1900-х гг.

(Д. Бернхем, Ф. Олмстед и др.) и Чикаго (Х. Бёрнхам, Э. Беннет, 1909).

На рубеже XIX–XX вв. основной темой стал «большой город». Это понятие имело вплоть до конца XIX в. исключительно статистические параметры — город с населением свыше 100 тыс. человек. Однако в контексте интенсивной субурбанизации термин приобрел в начале XX в. значение города (собственно городского ядра) с пригородами (как рабочими предместьями, так и кварталами пригородных буржуазных вилл). Первоначально актуальным был только юридический вопрос — о закреплении новых муниципальных границ, однако «большой город» быстро стал одним из главных объектов собственно градостроительного внимания — ключевым стал вопрос о методах регулирования роста «большого города» и принципах его реконструкции.

Передовым методом регулирования и упорядочивания развития крупных городов в странах Европы и в США в начале XX в. стало формирование городской агломерации, само понятие которой сформировалось именно в этот период. Речь шла о планировке моноцентрической агломерации, для которой применялся термин *«regional planning»*, подразумевающий планирование развития города и прилегающей территории в единстве экономической, социальной и административно-юридической составляющих. Соответственно, обозначение «большой город» было перенесено на такое агломерационное образование.

Наиболее ранний пример такого подхода представляли проекты перепланировки Берлина. Еще в 1875 г. егоoberбургомистр Дж. Хobreхт предложил планировать «провинцию» Берлин, включающую не только столицу, но и прилегающие Шарлотенбург, Шпандау, территории Телтов и Нидербарним.

Работа в этом направлении Союза берлинских архитекторов привела в 1905 г. к образованию специального комитета, а затем к изданию книги, где были изложены основные положения в понимании «Большого Берлина» (Gross Berlin 1907). Прямыми следствием этой интенсивной работы и стал конкурс на проект «Большого Берлина». Проект одного из победителей, Х. Янсена, представлял план всего городского региона, причем в тех границах, которые будут законодательно установлены в 1920 г. Проекты Й. Брикса / Ф. Генцмера и Б. Мёринга / Р. Эберштедта / Р. Петерсена решали «Большой Берлин» на территории в 200 тыс. га и населением в 10 млн человек (к 2000 г.). На конгрессе в Лондоне был также представлен доклад о «Большом Лондоне» (Дж. Л. Пёплер) (Town Planning Conference 1911: 611–617). Проекты «Большого Парижа» были составлены Э. Энаром (1909, 1910) и Л. Бонье / М. Поетом (1913). Эти проекты получили свое продолжение в 1919 г., в проекте Л. Жоссли в соавторстве с Р.Х. Экспертом и Л. Солье, занявшим первое место в конкурсе на проект «Большого Парижа». В 1915–1918 гг. был проведен конкурс на проект «Большого Цюриха», также направленный на целостное решение города и предместий.

«Regional planning» — одна из основных тем конгрессов 1920-х гг., как национальных, так и международных, прежде всего конгрессов Международной федерации городов-садов. Это стало, например, одной из главных тем конференций федерации в Гетеборге (1923) (International 1923a), Амстердаме (1924) (International 1924) и Нью-Йорке (1925) (Planning 1925). Особую роль сыграла Амстердамская конференция, где работали отдельные секции «Общие принципы регионального планирования», «Технические проблемы региональ-

го планирования», «Юридические проблемы регионального планирования». Резолюция Амстердамской конференции 1924 г. предлагала признать «региональную планировку» «безусловной необходимостью», утверждала обязательность и первоочередной характер районного плана для «большого» города и его зоны влияния (International 1924: 55–56). Итог подвела «Афинская хартия» конгресса CIAM 1933 г., закрепившая приоритетный статус агломерации: «Город — это лишь часть экономического, социального и политического целого, которым является окружающий его район. [...] План города является лишь одним из элементов плана окружающего района. [...] Планировку города следует осуществлять одновременно с составлением проекта районной планировки. Вместо обычных муниципальных планов должен быть единый генеральный план города и зоны его влияния» (Афинская хартия 1976: 92, 119).

Реализация проектов «Больших городов» приходится именно на 1920–1930-е гг. Так, в 1920 г. законом о создании нового городского образования был законодательно оформлен «Большой Берлин», сформированный за счет объединения собственно Берлина, семи прилегающих городов (Шарлотенбург, Копеник, Лихтенберг, Нойекельн, Шёнеберг, Шпандау, Вильмерсдорф), 59 сельских общин и 27 предместий, с населением почти 4 млн жителей и площадью нового города 800 кв. км. Результатом проекта «Большого Гамбурга» (Ф. Шумахер) стал закон 1937 г., по которому четыре города Нижней Эльбы (Гамбург, Альтона, Вандсбек, Харбург) были объединены в Большой Гамбург. Проекты региональных планировок были составлены для Кёльна («Кёльн и район бурьих углей») (Ф. Шумахер), Франкфурта-на-Майне («Рейнско-Майнская область») (Э. Май), Штут-

гарты и Дюссельдорфа (А. Муссманн), Парижа и департаментов Сены и Уазы (А. Прост) и др. На конференциях в Амстердаме и в Нью-Йорке подробно рассматривался региональный (окружной) план Нью-Йорка (Shuttleff 1924: 150–158)⁶.

В непосредственной взаимосвязи с планированием городского региона находилась и одна из главных проблем западного практического градостроения первых десятилетий XX в. — децентрализации крупных центров. Вплоть до Первой мировой войны проекты децентрализации являлись «оппозиционными» относительно приоритетного урбанистического курса на реформирование существующей градостроительной структуры в ее же рамках. После Первой мировой войны национальные конкурсы на проекты развития крупных европейских городов показали обратную направленность. И ее же демонстрировали и международные форумы.

В 1920-е гг. приоритетным в методах децентрализации крупного города стал путь создания городов-спутников (англ. satellite towns; нем. Trabantenstädte или Satellitenstädte; фр. cité satellite). Они явились дальнейшим шагом в сравнении с т.н. «пригородной децентрализацией» через пригородные поселения-сады (garden suburbs), доминировавшей в предвоенном и раннем послевоенном градостроительстве. Важно отметить, что речь шла о средстве торможения роста населения и территории материн-

ского города и, соответственно, о целенаправленно создаваемых при нем новых поселениях-спутниках. Причем речь шла о полноценных, «производственных» городах-спутниках с собственной инфраструктурой и местами приложения труда. Однако, забегая вперед, стоит сказать, что в 1920-е гг. создание подобных новых городов оставалось проектными предложениями. В градостроительной практике в лучшем случае спутниковые схемы создавались с участием уже имеющихся городов, находящихся в хорошей транспортной взаимосвязи с метрополией, путем их реконструкции в связи с новыми перспективами.

Главным теоретиком, практиком и пропагандистом модели реконструкции крупного города через пригороды-сады и автономные поселения-спутники выступал Р. Энвин. В концепции Р. Энвина и пригороды-сады, и поселения-спутники выступали как части единой системы (Unwin 1924). В 1907 г. Р. Энвиным был спроектирован первый образец пригорода-сада — Хэмпстед, а новая концепция была им опубликована в 1909 г. (Unwin 1909). На упомянутом международном конгрессе по городской планировке в Лондоне в 1910 г. Хэмпстед стал одним из объектов демонстрационного показа для делегатов как новое слово в градостроительном проектировании (Town Planning Conference 1911) и послужил прообразом для других европейских проектов. Первым целенаправленным проектом именно города-спутника можно назвать лондонский Уэлвин (1920, Э. Говард, Л. де Суассон). Показательно, что к этому времени и Лечворт, спроектированный как самостоятельный город в соответствии с концепцией Э. Говарда, стал трактоваться уже как город-спутник (Purdom 1924). Поселения-спутники становились ключевой частью агломерационной системы.

⁶ В 1921 г. начались работы по составлению проекта нью-йоркской агломерации, предполагавшего зоной влияния 1 315 168 га, охват территории на землях трех штатов (Нью-Йорк, Нью-Джерси, Коннектикут), включение 420 общин и население 10 млн человек (арх. Т. Адамс, К.А. Перри). Работа над проектом завершилась 10-томным изданием проектных работ в 1929–1931 гг.

С 1921 г. спутниковая децентрализация признавалась как официальная линия английской национальной Ассоциации городов-садов и городского планирования, идею «открытого плана» отстаивала и проповедовала Международная ассоциация городов-садов и городского планирования (Geertse 2015). Можно сказать, что это была «англосаксонская» модель реорганизации большого города. Важно, что в английской трактовке города-спутники понимались как города-сады с соответствующими принципами планировки и застройки, и именно этот аспект был предметом дискуссии об эффективности подобных поселений с точки зрения экономической рентабельности и, соответственно, решения социальных проблем (Geertse 2015).

Тема спутниковой децентрализации была презентована на конгрессе Международной федерации городов-садов и планировки городов в Лондоне в 1920 г., где ее представили Р. Энвин и С. Б. Пурдом, а затем на конференциях в Гетеборге в 1923 г. (International 1923a), Амстердаме в 1924 г. (International 1924) и Нью-Йорке в 1925 г. (Planning 1925). Особую роль сыграла Амстердамская конференция, где с докладами о спутниковой децентрализации выступили Р. Энвин, С. Б. Пурдом, Дж. Л. Пёплер. Речь на конференции шла о скоординированной и упорядоченной децентрализации, с единовременным планированием городов-спутников и инфраструктурной сети. Резолюция Амстердамской конференции 1924 г. децентрализацию через планировку городов-спутников признала путем установления препятствия для разрастания крупных городов (International 1924: 55–56). Через год С. Пурдом развернуто представил концепцию системной спутниковой децентрализации в книге «Строительство городов-спутников» (Purdom 1925).

За пределами Великобритании особый интерес к созданию поселений-спутников существовал в Веймарской Германии. Основным проводником «англосаксонской» модели в Германии был Э. Май, ученик Р. Энвина. Проект полноценной спутниковой децентрализации с автономными поселениями был создан им в соавторстве с Х. Бёром для конкурса на проект «Большого Бреслау» (1921, не реализован), где поселения-спутники с населением до 100 тыс. человек должны были создать кольцо вокруг «материнского города» в радиусе 20–40 км. Этот проект был представлен в германской экспозиции на крупномасштабной выставке, сопровождавшей упомянутую выше конференцию в Гетеборге в 1923 г. (International 1923b). С 1928 г. Э. Май руководил разработкой проекта регионального плана «Рейнско-Майнской области» и предлагал его решение с городами-спутниками «от Висбадена до Ханау, от Дармштадта до Наухайма» вокруг метрополии — Франкфурта, на основе реорганизации транспортной сети и организации скоростных автомагистралей (не реализован) (Piecha 2016: 27). В градостроительной практике Э. Май реально смог воплотить только тип пригородной децентрализации — жилых поселений, всеми жизненными нитями связанных с материнским городом. Результатом программы «Новый Франкфурт» (1925–1932), осуществленной под руководством Э. Мая, стал «венок» из 26 поселков и жилых комплексов, окруживший исторический Франкфурт-на-Майне.

При этом в Германии был предложен иной планировочный вариантmonoцентрической агломерации, который можно обозначить как «лучевой». Он впервые был представлен в конкурсном проекте «Большого Берлина» Б. Мёлинга и Р. Эберштедта — развитие го-

рода широкими полосами вдоль радиальных магистралей, расчлененными клиньями зеленых и свободных территорий. Подобное планировочное решение в приложении к развитию агломерации было предложено Ф. Шумахером в проектах «Большого Гамбурга» (1919) и Кёльна (1920–1923), где от города расходились радиальные оси, пронизывающие прилегающую территорию («регион») и вдоль которых сосредотачивалось расселение (т. н. «*Siedlungsachsen*» («оси расселения»)) (Schumacher 1923).

Свой проект Ф. Шумахер представил к обсуждению в Амстердаме на конференции 1924 г. (Schumacher 1924). Подобное «лучевое» решение было предложено и в конкурсном проекте «Большого Бреслау» А. Радинга (1921), в котором предполагался город радиусом 60 км, где исторический центр оставался в не-прикосновенности, а в радиальных секторах, разбитых зелеными клиньями, размещались децентрализованные поселения (Störtkuhl 2006).

Термин «*regional planning*» в 1920-е гг. применялся и к иному образованию, подразумевавшему целенаправленное планирование системы населенных мест с многочисленными административными единицами (городами и поселениями), объединенными совместным использованием территории, транспортными системами, взаимосвязанной промышленностью и т. п. Т. е. понятие «региональная планировка» включало и другой вид планировочной организации — полицентрическую агломерацию (конурбацию). Показательно, что термин «конурбация» появился именно в это время и был введен английским (шотландским) градостроителем П. Геддесом. Крупномасштабными и обсуждаемыми проектами такого рода в 1920-е гг. стали проекты планировки Рурского промрайона (1920, Р. Шмидт) в Германии и Донка-

стерского промрайона в Англии (1922, П. Аберкромби). Особенная системность работ по районной планировке отличала Великобританию, где уже в начале 1920-х гг. были разработаны схемы районной планировки, кроме Донкастера, для Южного Уэльса (Дж. Л. Пёплер), Восточного Кента (П. Аберкромби, Дж. Арчибалд), Северо-Восточного Суррея, Манчестера, Западного Миддлсекса и др. П. Аберкромби выступил не только главным реализатором идеи, но и ее публичным интерпретатором.

Вопросы районной планировки стали одними из главных на вышеупомянутых конференциях Международной федерации городов-садов в Гетеборге, Амстердаме и Нью-Йорке⁷. С докладами о практике районной планировки выступили ее крупнейшие реализаторы — П. Аберкромби (Abercrombie 1924) и Р. Шмидт (Schmidt 1924). Речь шла, во-первых, о предпосылках и принципах составления районной планировки. В своем выступлении на Амстердамской конференции П. Аберкромби вычленил структурные элементы предваряющего исследования (природно-географические изыскания; исторические исследования; рассмотрение коммерческо-делового и индустриального потенциала, демографической и жилищной ситуации и их перспектив, санитарно-гигиенической обстановки; фиксация существующей системы коммуникаций и перспектив ее развития; наличие и перспективы расширения свободных пространств;

⁷ Крайняя важность темы и ее многосторонний характер подтверждаются в том числе тем фактом, что проблема «Больших агломераций» стала отдельной темой и конгресса Международного союза городов в Париже в 1925 г. (*Saunier*). Стоит также заметить, что в США с середини 1920-х гг. изменилось наименование национальных конгрессов, которые стали называться «Планировочные проблемы города и региона».

проект зонирования и план использования территории; проект генеральной тенденции развития). Во-вторых, речь шла об обязательности зонирования территорий по характеру их использования (были выделены четыре главных аспекта зонирования — коммуникационный, жилой, рекреационный, сельскохозяйственный); об экономическом базисе районного планирования и соответствующей независимости районного плана от любых территориально-политических границ провинций или штатов; о необходимости эластичного характера проектов планировки с возможностью их изменения вслед за изменением исходных условий.

Обратим внимание, что это именно те конгрессы, где обсуждался и другой вариант «regional planning» — моноцентрическая агломерация, о чем было сказано выше. Т.е. эти вопросы обсуждались во взаимной увязке. И границы между двумя типами агломерации были проницаемыми, свидетельством чему является, например, проект Донкастерского промрайона П. Аберкромби. Проект представлял по сути моноцентрическую агломерацию, в которой вокруг Донкастера было образовано кольцо из 12 пришахтных поселений-спутников, связанных с городом радиальными магистралями и между собой — кольцевой магистралью. От «классической» моноцентрической агломерации районный план Донкастера отличало внимание не только к организации самих поселений и коммуникаций между ними, но и к зонированию территории планируемого района — выделение промышленной и нейтральной зон и их планировочное решение. В то время как проект многоотраслевого Рурского района с площадью 3800 кв. км и населением в 3,8 млн жителей объединял целый ряд городов, городских поселений

при промпредприятиях, сельские округа и общины⁸. Разработанная схема распределения территории должна была обеспечить системность в размещении новых предприятий с жилыми поселениями при них; сохранение существующих зеленых площадей и развитие новых; урегулирование существующих путей сообщения и развитие новых; выбор участков для строительства с точки зрения природных и санитарно-гигиенических условий; диверсифицированную связь жилья с предприятиями; экономическую инфраструктуру. Проект Рурского промрайона стал первым примером «классической» районной планировки и оказал существенное влияние на развитие ее практики.

На протяжении всех лет обсуждения агломераций отмечались и «главнейшие затруднения», первым из которых была, конечно, частная собственность на землю, ограничивающая возможности как градостроительного законодательства, так и градостроительной практики. Также немаловажными оказывались и административно-территориальные препоны, и политические интересы, и противоречия разных властных уровней. Дальнейшим развитием темы региона в 1930-е гг. стала тема национального планирования. Центром поисков в этом направлении в западном мире являлись США, что было связано с провозглашением «Нового курса» Т. Рузвельта в 1933 г. На национальной конференции по городскому планированию 1933 г. с характерным названием «Планирование и национальное восстановление» (Planning and national Recovery 1933) был сделан доклад «Что такое национальное планирование» (Comey 1933), а также в отдельном докладе рассматривался

⁸ Членами Рурского Союза стали 18 городов, 11 сельских округов и 289 сельских общин.

зарубежный опыт, где значительное внимание было уделено советской практике (Nolen 1933). СССР с тоталитарной властью, «плановой» экономикой и соответственным тотальным контролем развития и распределения производительных сил не случайно давал пример широкомасштабной практики «национального планирования», которую не могла себе позволить ни одна страна с рыночными экономическими механизмами. Однако движение в сторону «национального планирования» стало в 1930-е гг. ясно выраженным, и эта проблема явилась, например, центральной на конференции IFHP в Стокгольме в 1939 г.

Рассматривая вопрос международных градостроительных коммуникаций, представляется важным вкратце затронуть место России в этих процессах. И здесь нужно отметить, что Россия не была актором процессов — она лишь двигалась в фарватере западной практики городского планирования и жилищного строительства. Это было характерно как для дореволюционной России рубежа XIX–XX вв., так и для советской. Формирование собственно градостроительства, его специфических задач и методологии в России происходило с отставанием от передовых в этом плане западных стран. Этот момент прекрасно виден, даже если рассматривать его сквозь призму темы статьи — международных градостроительных мероприятий. Все еще оперируя понятием «городское благоустройство», Россия фактически пропустила поворотный момент. На конференции 1910 г. присутствовали В.Н. Семенов и издатель «Городского дела» Д. Протопопов (Town Planning Conference 1911: 49, 51), которых можно назвать случайными участниками, побывавшими на конференции вне какой-либо связи с российскими официальными (государственными, муниципи-

пальными) структурами по городскому благоустройству⁹. Однако уже канун Первой мировой войны продемонстрировал значительное изменение. Образованное в 1913 г. российское Общество городов-садов инициировало участие в первой международной конференции Международной федерации городов-садов в 1914 г., организовав делегацию из 33 человек (Назоров 1915). На этой конференции делегация из России была третьей (!) по численности среди зарубежных делегаций после Германии и США (Geertse 2012: 38). Западный градостроительный опыт с 1910 г. активно зазвучал и со страниц профессиональной литературы и получил отражение в трудах В.Н. Семенова, Г.Д. Дубелира, М.Г. Диканского, Б.Г. Кнатца, А.К. Енша, со ссылками на новейшую западную литературу (преимущественно немецкую и английскую) и периодические издания, а также с опорой на личные впечатления. Однако российская делегация на конгрессе 1914 г. была только заинтересованным слушателем, внимая докладам, но сама их не представляя и не принимая участия в дискуссиях. Также и вышеуказанные произведения акцентировали внимание именно на возможностях и необходимости переноса передового западного опыта в Россию.

Революция 1917 г. не изменила ситуацию, а только резко снизила возможности прямых контактов. Советская сторона по-прежнему не только не принимала непосредственного участия в работе вышеупомянутых конгрессов с докладами и обсуждениями, поскольку новационной практики мы предложить не могли, но и простое участие было чрезвычайно редким. В частности, можно утверждать, что на съезд в Гётеборге в 1923 г. ГУКХ

⁹ Об этой проблеме подробнее см.: (Старостенко 2016).

НКВД был командирован В. Н. Семенов как председатель секции градоустройства (Съезд 1923). Следующими конгрессами Международной федерации городов-садов и планировки городов, где принимали участие советские делегации или отдельные представители, вероятно, были только конгрессы 1928 г. в Париже (РГАЭ: 47) и 1929 г. в Риме (Поляркова 1929). Возможность получить информацию через изданные стенограммы конгрессов оказалась также ограниченной, поскольку отчеты конгрессов, которые «представляют собой материалы большой ценности по теории и практике жилистроительства и устройства городов в Западной Европе и Америке», не переводились на русский язык (Поляркова 1929). Тем не менее российская профессиональная среда, не принимая непосредственного участия в генерировании идей и их обсуждении, активно их воспринимала, обсуждала и интерпретировала. При этом интерес по-прежнему совершенно не скрывался, как и осознание собственного отставания от западной теории и практики, это была лишь констатация факта и признание необходимости осваивать опыт: «Мы оказываемся в этих областях в положении, совершенно изолированном от прочего культурного света, как заволжская деревня во время ледохода. <...> Техника всегда была интернациональной, но источник ее столетиями лежит на Западе от России и СССР. То, что делалось и начато у нас, пока бедно и нижкоточно. Это нужно прямо сказать из уважения к себе...» — писал в 1925 г. проф. ИГИ А. Дмитриев, анализируя конгрессы Международной федерации городов-садов и планировки городов в Амстердаме в 1924 г. и Нью-Йорке в 1925 г. (Дмитриев 1925: 147).

Как известно, в советской России рубежа 1910–1920-х гг., как и в дорево-

люционный период, доминировал интерес к теории и практике города-сада, прежде всего, применительно к проектированию рабочих поселков. Однако и информация о передовых идеях западного градостроения — спутниковой децентрализации и агломерировании, планировке промышленных районов, как и о конгрессах и выставках — была доступна советским специалистам через иностранную литературу и публикации западной профессиональной прессы. С середины 1920-х гг. возможности расширились благодаря командировочным поездкам советских специалистов и отчетам по ним через доклады и публикации. Именно с серединой 1920-х гг. советские профессиональные журналы стали регулярно печатать десятки статей, заметок, аналитических отчетов о европейском градостроительстве. Профессиональная пресса была «зеркалом» предмета интереса советской стороны, и значительное внимание в публикациях середины — второй половины 1920-х гг. было удалено, во-первых, проблемам «большого» города и проектам децентрализации крупных центров посредством образования моноцентрических агломераций с городами-спутниками; во-вторых — опыту создания полицентрических агломераций («региональной» (районной) планировки). Более того, это был не просто отвлеченный интерес: новации активно применялись в советской теории и практике второй половины 1920-х — 1930-х гг. Таким образом, можно сказать, что советская сторона была не просто в курсе новейших градостроительных тенденций, но апробировала и интерпретировала их¹⁰.

¹⁰ Подробно о восприятии и преломлении в СССР западной теории и практики агломерационных систем см.: (Косенкова 2011).

Таким образом, можно утверждать, что тематика международных конгрессов зафиксировала как одну из самых актуальных проблем практического градостроения проблему регулирования роста и упорядочивания развития крупного индустриального города. Пик обсуждения этой проблемы пришелся на 1920-е гг., как и выработка методов решения и в теории, и на практике. При этом в 1920-е гг. ясно прослеживается переход от доминирования методов «пригородной» субурбанизации к формированию городского региона (моноцентрической агломерации) через построение спутниковых систем или «лучевых» осей расселения. 1920-е гг. продемонстрировали также переход от теории конурбации к разработке методологии, проектированию и практическому воплощению поликентрических агломераций. Агломерационная политика была закреплена резолюциями и итоговыми документами конгрессов как безусловная необходимость. Логическим развитием темы региона в 1930-е гг. стала тема национального планирования. При этом можно утверждать, что постановка и обсуждение той или иной проблемы точно коррелировали с градостроительной деятельностью, и эти встречные потоки сливались, создавая ситуацию постоянного взаимного обогащения теории и практики. Доклады и дискуссии на конгрессах показали ключевую роль в разработке методов регионального планирования и их практическом применении таких стран, как Англия, США и Германия. При этом конгрессы играли роль центра систематического международного обмена новыми идеями и способствовали распространению практического опыта этих стран, его развитию и интерпретации на иных национальных почвах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- РГАЭ — Российский государственный архив экономики. Ф. 3429. Оп. 9. Ед. хр. 208.
- Афинская хартия* 1976 — Афинская хартия. Ст. 1, 83 // Ле Корбюзье. Три формы расселения. Афинская хартия. М.: Стройиздат, 1976.
- Дмитриев* 1925 — Дмитриев А. Что нам интересно на Съезде планировки городов в Нью-Йорке весной 1925 года? // Вопросы коммунального хозяйства. 1925. № 5. С. 133–149.
- Косенкова* 2011 — Косенкова Ю.Л. Районная планировка в СССР. Опыт 1920–1930-х годов // Архитектурное наследство. 2011. № 55. С. 353–372.
- Назоров* 1915 — Назоров И. Экскурсия за границу для изучения вопросов борьбы с жилищно нуждою и Первый международный конгресс обществ городов-садов в Англии. Петроград: Государственная типография, 1915.
- Пояркова* 1929 — Пояркова З. 12 Международный конгресс по вопросам жилищного строительства и градостроительства (Рим) // Коммунальное хозяйство. 1929. № 13/14. С. 124.
- Старostenко* 2016 — Старostenko Ю.Д. Вопросы планировки городов в 1910 г.: Конференция по планировке городов в Лондоне и Первый Всероссийский съезд специалистов и деятелей по городскому благоустройству в Одессе // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 2016. № 2. С. 189–200.
- Съезд* 1923 — Съезд и выставка по градоустройству в Гетеборге // Строительная промышленность. 1923. № 4. С. 45.
- Эйнгорн* 1932 — Эн А. [Эйнгорн А.] Пятый международный съезд городов и местных общин в Лондоне в 1932 г. // Коммунальное хозяйство. 1932. № 1. С. 74–75.
- Abercrombie* 1924 — Abercrombie P. The Preliminary survey of a Region including the built-up Areas of its urban Centres // International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. Part 1. London: Author, 1924. P. 36–50.
- Bodenschatz* 2010 — Bodenschatz H. (Ed.). Stadtvisionen Berlin, Paris, London, Chicago.

- 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin. Berlin: DOM, 2010.
- Comey* 1933 — *Comey A. What is National Planning? // Planning and national Recovery 1933 — Planning and national Recovery. Baltimor: WM. F. FELL Co., PHILADELPHIA, PA., 1933. P. 27–30.*
- Gross Berlin* 1907 — *Gross Berlin: Anregungen zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung von Gross Berlin. Berlin: Wasmuth, 1907.*
- Die preisgekrönten Entwürfe* 1911 — *Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten des Wettbewerbes Groß-Berlin 1910. Berlin: Wasmuth, 1911.*
- Geertse* 2012 — *Geertse M. A. Defining the universal city. The International Federation for Housing and Town Planning and transnational planning dialogue 1913–1945. (Unpublished doctoral dissertation). Amsterdam: VU University, 2012.*
- Geertse* 2015 — *Geertse M. Cross-Border Country Planning Dialogue in Interwar Europe // Sage Open. 2015. №5. URL: www.researchgate.net/publication/281741826* (дата обращения: 13.08.2017).
- International* 1922 — *International Garden Cities and Town Planning Federation. Report of conference, Paris, 1922. London, England: Author, 1922.*
- International* 1923a — *International Garden Cities and Town Planning Federation. Report of conference at Gothenburg, 1923. London: Author, 1923.*
- International* 1923b — *International Cities and Town Planning Exhibition. Gothenburg. Catalogue. Göteborg: Wald. Zachrissons Boktryckeri A.-B., 1923.*
- International* 1924 — *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. Part 1. London: Author, 1924.*
- International* 1929 — *International Federation for Housing and Town Planning. International Housing and Town Planning Congress, Roma, 1929. London: Author, 1929.*
- Meller* 2014 — *Meller H. (Ed.). Ghent Planning Congress 1913. Premier Congrès International et Exposition Comparée des Villes. London: Routledge, 2014.*
- Nolen* 1933 — *Nolen J. Foreign Experience in Land Planning // Planning and national Recovery 1933. Baltimor: WM. F. FELL Co., PHILADELPHIA, PA., 1933. P. 94–102.*
- Piecha* 2016 — *Piecha O. M. Visionäre Kommunalpolitik: von Groß-Frankfurter zum Neuen Frankfurt // Akteure des Neuen Frankfurt / Brockhoff E. (Ed.). Frankfurt am Main: Societäts Verlag, 2016. P. 23–30.*
- Planning and national Recovery* 1933 — *Planning and national Recovery. Baltimor: WM. F. FELL Co., PHILADELPHIA, PA., 1933.*
- Planning* 1925 — *Planning Problems Town, City and Region. Papers and Discussions. 1925. Baltimor: The Norman, Remington Company, 1925.*
- Purdom* 1924 — *Purdom C. B. The Development of satellite Towns in connection With the regional Plan // International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. Part 1. London: Author, 1924. P. 110–123.*
- Purdom* 1925 — *Purdom C. B. The Building of Satellite Towns. London, England: J. M. Dent & Sons Ltd, 1925.*
- Saunier* — *Saunier P.-Y., Payre R. Municipalités de tous pays, unissez vous! L'Union Internationale des Villes ou l'Internationale municipale (1913–1940). URL: halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00002762* (дата обращения: 13.08.2017).
- Schmidt* 1924 — *Schmidt R. Der Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk // International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. Part 1. London: Author, 1924. P. 166–181.*
- Schumacher* 1923 — *Schumacher F. Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt. Munich, Germany: Callwey, 1923.*
- Schumacher* 1924 — *Schumacher F. Grünpolitik der Großstadt-Umgebung // International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference Amsterdam 1924. Part 1. London, England: Author, 1924. P. 89–107.*
- Shuttleff* 1924 — *Shuttleff F. A regional Plan for New York and its Environs // International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, 1924. Part 1. London: Author, 1924. P. 110–123.*

- rence, Amsterdam, 1924. Part 1. London: Author, 1924. P. 150–158.
- Störtkuhl* 2006 — *Störtkuhl B. Wohnungsbau der Zwischenkriegszeit in Breslau im ostmitteleuropäischen Kontext // Janatková A., Kozinska-Witt H. (Ed.). Wohnen in der Großstadt 1900–1939. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006.*
- Town Planning Conference* 1911 — *Town Planning Conference 1910. Transactions. London: The Royal Institute of British Architects, 1911.*
- Unwin* 1909 — *Unwin R. Town Planning in Practice: An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs. London: T.F. Unwin, 1909.*
- Unwin* 1924 — *Unwin R. The Need for a regional Plan // International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. London: Author, 1924. P. 15–30.*
- REFERENCES**
- Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv ekonomiki (State Archive of Economy). F. 3429. Op. 9. Ed. khr. 208.*
- Afinskaia khartiia. St. 1, 83. Le Korbiuz'e. Tri formy rasseleniya. Afinskaia khartiia (Three Forms of Settlement. Charter of Athens). Moscow: Stroiizdat Publ., 1976 (in Russian).*
- Dmitriev A. Chto nam interesno na S"ezde planirovki gorodov v N'iu-lorke vesnoi 1925 goda? (What are we interested in at the Congress of the planning of cities in New York in the spring of 1925?) *Voprosy kommunal'nogo khoziaistva (Municipal Issues)*, 1925, no. 25, pp. 133–149 (in Russian).
- Kosenkova Iu.L. Raionnaia planirovka v SSSR. Opyt 1920–1930-kh godov (District Planning in the USSR. The Experience of the 1920s — 1930s). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, 2011, vol. 55, pp. 353–372 (in Russian).
- Nazorov I. *Ekskursii za granitsu dlia izucheniiia voprosov bor'by s zhilishchnou nuzhdoiu i Pervyi mezhdunarodnyi kongress obshchestv gorodov-sadov v Anglii (An Excursion Abroad to Study the Issues of Combating Housing Need and the First International Congress of Societies of Garden Cities in England)*. Petro-
- grad: Gosudarstvennaia tipografia Publ., 1915 (in Russian).
- Poiarkova Z. 12 Mezhdunarodnyi kongress po voprosam zhilishchnogo stroitel'stva i gradostroitel'stva (Rim) (The 12th International Congress on Housing and Urban Development (Rome)). *Kommunal'noe khoziaistvo (Municipal Issues)*, 1929, no. 13/14, p. 124 (in Russian).
- Starostenko Iu.D. Voprosy planirovki gorodov v 1910 g.: Konferentsia po planirovke gorodov v Londone i Pervyi Vserossiiskii s"ezd spetsialistov i deiatelei po gorodskomu blagoustroistvu v Odesse (Town Planning in 1910: The London Town-Planning Conference and the First All-Russian Congress of Experts and Leaders for Urban Beautification in Odessa). *Voprosy vseobshchey istorii arkitektury (Questions of the history of world architecture)*, 2016, no. 2, pp. 189–200 (in Russian).
- S"ezd i vystavka po gradoustroistvu v Geteborge (Congress and Exhibition for the City Planning in Gothenburg). *Stroitel'naia promyshlennost'* (Construction industry), 1923, no. 4, p. 45 (in Russian).
- Eingorn A. Piatyi mezhdunarodnyi s"ezd gorodov i mestnykh obshchin v Londone v 1932 g. (The Fifth International Congress of Cities and Local Communities in London in 1932). *Kommunal'noe khoziaistvo (Municipal Issues)*, 1932, no. 1, pp. 74–75 (in Russian).
- Abercrombie P. The Preliminary survey of a Region including the built-up Areas of its urban Centres. *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. Part 1*. London, England: Author Publ., 1924, pp. 36–50.
- Bodenschatz H. (Ed.). *Stadtvisionen Berlin, Paris, London, Chicago. 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin*. Berlin: DOM Publ., 2010.
- Comey A. What is National Planning? *Planning and national Recovery*. Baltimor: WM. F. FELL Co., PHILADELPHIA, PA. Publ., 1933, pp. 27–30.
- Gross Berlin: Anregungen zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung von Gross Berlin. Berlin: Wasmuth Publ., 1907.

- Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten des Wettbewerbes Groß-Berlin 1910.* Berlin: Wasmuth Publ., 1911.
- Geertse M. A. *Defining the universal city. The International Federation for Housing and Town Planning and transnational planning dialogue 1913–1945* (Unpublished doctoral dissertation). Amsterdam: VU University, 2012.
- Geertse M. Cross-Border Country Planning Dialogue in Interwar Europe. *Sage Open*. 5 (August 2015). URL: www.researchgate.net/publication/281741826
- International Garden Cities and Town Planning Federation. Report of conference, Paris, 1922.* London: Author Publ., 1922.
- International Garden Cities and Town Planning Federation. Report of conference at Gothenburg, 1923.* London: Author Publ., 1923.
- International Cities and Town Planning Exhibition. Gothenburg. Catalogue.* Göteborg: Wald. Zachrissons Boktryckeri A.-B Publ., 1923.
- International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam, 1924. Part 1.* London: Author Publ., 1924.
- International Federation for Housing and Town Planning. International Housing and Town Planning Congress, Roma, 1929.* London: Author Publ., 1929.
- Meller H. (Ed.). *Ghent Planning Congress 1913. Premier Congrès International et Exposition Comparée des Villes.* London: Routledge Publ., 2014.
- Nolen J. Foreign Experience in Land Planning. *Planning and national Recovery.* Baltimor: WM. F. FELL Co., PHILADELPHIA, PA. Publ., 1933, pp. 94–102.
- Piecha O.M. Visionäre Kommunalpolitik: von Groß-Frankfurt zum Neuen Frankfurt. Brockhoff E. (Ed.). *Akteure des Neuen Frankfurt.* Frankfurt am Main: Societäts Verlag Publ., 2016, pp. 23–30.
- Planning and national Recovery. Baltimor: WM. F. FELL Co., PHILADELPHIA, PA. Publ., 1933.
- Planning Problems Town, City and Region. International city and regional planning conference. Papers and Discussions.* 1925. Baltimor: The Norman, Remington Company Publ., 1925.
- Purdom C.B. The Development of satellite Towns in connection With the regional Plan. *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam 1924.* London: Author Publ., 1924, pp. 110–123.
- Purdom C. B. *The Building of Satellite Towns.* London: J. M. Dent & Sons Ltd Publ., 1925.
- Sauzier P.-Y., Payre R. *Municipalités de tous pays, unissez vous! L'Union. Internationale des Villes ou l'Internationale municipale (1913–1940).* URL: halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00002762
- Schmidt R. Der Siedlungsverband Ruhrkohlenbezirk. *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam 1924. Part 1.* London: Author Publ., 1924, pp. 166–181.
- Schumacher F. *Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt.* Munich: Callwey Publ., 1923.
- Schumacher F. Grünpolitik der Großstadt-Umgebung. *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam 1924. Part 1.* London: Author Publ., 1924, pp. 89–107.
- Shurtleff F. A regional Plan for New York and its Environs. *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam 1924. Part 1.* London: Author Publ., 1924, pp. 150–158.
- Störtkuhl, Beata. Wohnungsbau der Zwischenkriegszeit in Breslau im ostmitteleuropäischen Kontext. Janatkova A., Kozinska-Witt H. (Ed.). *Wohnen in der Großstadt 1900–1939.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag Publ., 2006.
- Town Planning Conference 1910. Transactions.* London: The Royal Institute of British Architects Publ., 1911.
- Unwin R. *Town Planning in Practice: An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs.* London: T.F. Unwin Publ., 1909.
- Unwin R. The Need for a regional Plan. *International Garden Cities and Town Planning Federation. International Town Planning Conference, Amsterdam 1924. Part 1.* London, England: Author Publ., 1924, pp. 15–30.

И. В. Белинцева

АРХИТЕКТУРА БАЛТИЙСКОГО КУРОРТА НОЙКУРЕН (СОВР. ПОСЕЛОК ПИОНЕРСКИЙ, КАЛИНИНГРАДСКАЯ ОБЛАСТЬ): ЗИГЗАГИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Рыбацкая деревня Нойкурен в Восточной Пруссии была объявлена курортом в 1837 г. К 1912 г. поселение считалось третьим по значению местом для отдыха на Балтийском море. Литературные описания Нойкуреня оставил поклонник курорта Й. Карл. В 1837 г. предприниматель К. Дуглас построил четыре гостевых дома, что сделало город популярным курортом, как и строительство железной дороги в 1900-х гг. Здание курхауса в стиле модерн придало привлекательный облик модному курорту (в настоящее время — детский санаторий). В первой половине XX в. Нойкурен стал практическим и научным рыболовецким центром побережья Замланда. В начале 1920-х гг. здесь возвели образцовый поселок для рыбаков по проекту архитектора К. Фрика. В межвоенное время построили аэродром и типовое поселение для летчиков.

В послевоенное время поселок почти не менялся, но в третьем тысячелетии здесь были построены президентская резиденция, новые кварталы «Прусской деревни» и другие сооружения, существенно повлиявшие на развитие Пионерского.

Ключевые слова: архитектура, история, балтийский курорт, образцовый поселок, XIX–XX вв.

I. V. Belintseva

ARCHITECTURE OF THE BALTIC RESORT NEUKURHEN (TODAY'S PIONERSKY SETTLEMENT IN KALININGRAD REGION): THE ZIGZAGS OF HISTORICAL DEVELOPMENT

The fishing village of Neukurhen in East Prussia was declared a resort in 1837. By 1912, the settlement had been considered the third most important recreational place on the Baltic Sea. J. Karl, who loved the resort, described it in his literary works. In 1837, businessman K. Douglas built four guest houses, which, as well as the construction of the railway in the 1900's, made the city a popular vacation place. The building of the Kurhaus in the Art Nouveau style gave an attractive appearance to the fashionable resort (now it is a children sanatorium). In the first half of the 20th century, Neukurhen became a practical and scientific fishing center of the coast of Samland. In the early 1920's, here was built an exemplary fishermen village designed by the architect K. Frick. In the interwar period, an airfield and a standardized settlement for pilots were constructed.

In the post-war period, the settlement remained almost unchanged, but the third millennium saw the construction of a presidential residence, new quarters of the "Prussian village" and other structures that significantly influenced the development of Pionersky.

Keywords: architecture, history, Baltic resort, model settlement, 19th–20th centuries.

Современный Пионерский — бывший Нойкурен, является одним из городов курортной зоны Калининградского взморья. Город расположен на южном участке побережья Балтийского моря, в 40 км от города Калининграда и в 3 км от города Светлогорска, на берегу уютной бухты, заключенной между

двумя береговыми выступами — бывшими Вангер и Рантауэр Шпице. Поселение разместилось на высоком 30-метровом дюнном берегу, под которым простирается узкая полоса пляжа. Когда-то пляж был более широким, от вымывания его защищали буны — деревянные столбы, уходившие в море на 15 м.

С точки зрения одного из современных архитекторов Калининграда В. Генне, «Пионерский совсем не курортный город. В центре — железнодорожный узел, общая эстетика совсем не рекреационная. Изначально в его архитектуре не была использована тема парков, бульваров, скверов <...>» (Беседа с Генне 2011: 5). Он добавляет: «Для меня Пионерский — это большой вопрос, загадка» (Там же: 5).

Между тем один из постоянных гостей курорта писал в 1869 г.: «Тот, кто приезжает в Нойкурен, не нуждается ни в диете, ни в питии минеральной воды; он приносит с собой только волю оставаться свободным от забот и постоянно быть в хорошем настроении, тогда он найдет лучшее наслаждение для своего тела и души. Каждый, кто приехал в Нойкурен, уезжает домой довольным, и многие возвращаются на следующий год обратно» (Johannes 1869: 5).

Рыбацкая деревушка Нойкурен на побережье Самбии упоминается с 1254 г., предположительно ее название происходит от слов «peu» — новый и «kuhren» — наименование племени куршей (Blažienė 2000: 90). В конце XVIII в. в Нойкурене насчитывалось 16 жилых домов и 100 жителей, но и они почти все вымерли после страшной эпидемии чумы 1709–1710 гг. (Boenig 1908: 12). Новые колонисты появились здесь после 1714 г.

Помимо рыболовства, в этом районе веками занимались сбором янтаря. Промышленную добычу «солнечного камня» в районе Нойкурена в XIX в. начал предприниматель К. Дуглас (1774–1845) (Wargenau 1974: 150). На месте бывших разработок остались известные современным жителям города озера.

Как известно, при выборе места для курорта на побережье Балтики в Восточной Пруссии, проводившемся

в начале XIX в., Нойкурен даже не рассматривался как возможный вариант (Boenig 1908: 13). Он был объявлен курортом сравнительно поздно, только в 1837 г., после того как правительство Восточной Пруссии передало «прибрежное право» из рук разработчиков янтаря, ограничивавших доступ к пляжам и к морю, приморским поселениям (Mühlpfordt 1980: 8). Расширение возможностей для деятельности местных общин способствовало оживлению курортной жизни. К 1912 г. Нойкурен считался третьим по значению морским курортом Восточной Пруссии после Раушена (совр. Светлогорск) и Кранца (совр. Зеленоградск).

Архитектура курортов в первые годы их существования была проста — гости размещались в домах местных жителей — рыбаков и крестьян, которые к началу сезона приводили свои скромные дома в порядок. Даже на «королевском» курорте Кранц, основанном в 1816 г., первое основательное здание, покрытое черепицей, было построено только в 1835 г. (Ефремов 2010: 55).

Любопытные зарисовки облика Нойкурена середины XIX в. оставил выше уже упоминавшийся любитель местного отдыха Карл Йоханнес (Johannes 1869: 7), который подчеркивал, что большинство гостей, особенно приезжавшие семьями, селились в домах рыбаков, которые во время сезона перебирались в хозяйственные постройки. Писатель отмечал, что часто эти дома были крошечные, с дырявыми крышами, так что приезжие гости ставили перед ними специальные шатры, где и жили. В основном летние квартиры состояли из двух комнат и кладовки, служившей одновременно кухней. Многие дома сдавались с мебелью, которая соответствовала своим обликом бедности их владельцев. Автор отмечал, что не стоит приезжать в Ной-



Ил. 1. Нойкурен в сер. XIX в. Литография. Христиан Эрнст Раушке / О. Херманн (Meyer-Bremen, Barfod 2001)

курен с претензиями на просторность и удобство жилища. Сложилась традиция привозить с собой все необходимое из Кёнигсберга.

Целью своей книги Карл Йоханнесставил поддержание идеи постоянных посетителей курорта — построить здесь собственную церковь. Но и в 1922 г. известный знаток местной культуры О. Шлихт писал в книге о Самбии, что только незадолго до Первой мировой войны в Нойкурене была отведена строительная площадка для храма, но его осуществлению помешала война (Schlicht 1922: 116). Службы проводились летом в здании курхауса, зимой — в приюте Августы-Виктории.

В опубликованных в 1869 г. «юмористических зарисовках» Карл Йоханнес описал современную ему застройку курорта, популярного, по его словам, у многих кёнигсбергских семей. Он писал, что уже издалека, миновав местечко Рантау, можно было видеть Нойкурен, его белые дома с красными крышами (Johannes 1869: 8) (ил. 1).

Писатель упоминает гостиницу, перед которой остановился их многоместный пассажирский экипаж, так называемый журнальер¹, и где они с приятелем сняли маленькую комнатку на втором

¹ Журнальер — «широкая ящиковидная повозка с крышей, опирающейся на угловые штанги. В непогоду между этими опорами на-



Ил. 2. Нойкурен. Гостиница К. Дугласа, 1837. Из собрания Изобразительного архива Института восточных исследований имени Гердера в Марбурге (Германия), № 98710

этаже. В комнате находились две узкие короткие кровати без пружин, три деревянных стула, дряхлый умывальник, трехногий комод с ампутированной четвертой ногой. Автор дает снисходительную оценку интерьера: «...для гостиницы на берегу моря — достаточно комфортабельно» (Johannes 1869: 9). Комната была угловая, так что соседи жили только с одной стороны. Ведущая к ним дверь была заперта, и они с другом использовали ее в качестве гардероба, вбив несколько гвоздей и развесив свои костюмы.

Карл Йоханнес как мог обрисовал архитектуру современного ему курорта, отмечая, что для размещения растущего числа отдыхающих рыбацких хижин

тягивали холст для защиты от ветра и дождя» (Mühlpfordt 1980: 8).

было уже недостаточно, и в результате посреди деревни было построено два комплекса зданий по обе стороны дороги. Первый комплекс, который назывался «прибрежными домами», состоял из четырех трехэтажных, прямоугольных в плане домов, расположенных среди сада (Johannes 1869: 10).

Видимо, речь идет о гостиницах, принадлежавших местному предпринимателю К. Дугласу, который купил участок земли в Нойкурене и в 1837 г. построил первые четыре гостевых дома, что сделало город популярным курортом (Schlicht 1922: 116). Жилье в этих домах считалось лучшим на этом курорте и арендовалось заранее (ил. 2). На сохранившемся изображении улицы Нойкурена представлены простые по облику, почти кубические здания, полностью лишенные каких-либо декоративных

элементов. Лишь вертикально вытянутые окна имели светлые рельефные обрамления и ставни. Перекрытые пологими вальмовыми крышами здания можно отнести к бидермайеру — стилю середины XIX в., который более всего ценил простоту, безыскусность, уютность и комфорт, в противовес официальной строгости позднего ампира. Дома образовывали двор в форме каре, где часто устраивали праздники (Boenig 1908: 26). В центре двора стояла беседка — тип постройки, специфической для курортов Самбии XIX — начала XX в.

«Впоследствии владельцами домов были Пёльцер (Pölzer) и Рихтер (Richter), который превратил один из них, известный как гостиница Рихтера, в центр жизни курорта Нойкурен» (Schlicht 1922: 113). Дом, перед которым стояло грушевое дерево, перешел сначала к Пёльцеру, затем, в 1874 г., к другому владельцу, Х. Рихтеру, где он устроил гостиницу, просуществовавшую много лет (Boenig 1908: 35). Гостиница упоминается в 1906 г. в «Путеводителе по Кёнигсбергу и окрестностям» (Führer durch Königsberg und Umgebung 1906: 77). В 1849 г. новые гостевые дома построил лейтенант Гебауэр, вскоре последовало строительство других гостиниц и вилл.

Как утверждал знаток культуры Восточной Пруссии Р. Мюльпфордт, Нойкурен «...был в 1900 г. более посещаемым и “комфортабельным”, чем тогда еще совсем скромный Раушен» (Mühlfordt 1981: 13). На этом курорте отдыхали те, кто не стремился к суете модных курортов, а мечтал о тихом отдыхе. Среди них были разные люди: «член Комитета по купанию профессор университета доктор Баумгартен, торговец сигарами Карл Петер, владелец фирмы на Кнайпхофской Лангассе и множества филиалов, в том числе в Кранце, на главной Кёнигсбергской улице. Здесь отдыхали,

а со временем построили свои виллы фабрикант пианино Гебауэр, торговец лесом Шепке, книготорговец Грунвальд (торговый дом Хюбнер и Матц), профессор доктор Боениг, работавший в Лёбенских реальных гимназиях, фабрикант минеральных вод Эдуард Шмидт, Вильгельм Цимер, фабрикант ликеров. Собственную виллу имел владелец судоходной компании Роберт Клейенштюбер, банкир и генеральный консул Греции Шлимм, владелец банка на Французской улице в Кёнигсберге» (Gutzeit 1975: 49).

В Нойкурене, как и на других курортах, было организовано также собственное Общество благоустройства. Согласно его предписаниям, каждый дом должен был иметь зеленый палисадник, чтобы придать курорту подобие модного тогда города-сада. На западной оконечности поселения в долине Лососевого ручья с его обрывистыми берегами располагался парк с зелеными насаждениями и спортивными площадками. В 1919 г. Общество благоустройства приобрело сосновый лес с древними могильниками, который был объявлен памятником природы.

Курортные поселения Самбии возникали, как правило, на месте небольших рыбацких деревушек, развивались поначалу стихийно, поэтому для большинства из них характерна нерегулярная планировка, тесно связанная с силуэтом береговой линии или исторически сложившимися сельскими дорогами. Главная улица обычно вела с материка, затем повторяла силуэт прибрежной линии и уходила опять от морского берега. На сложение планировки влияло несколько факторов, в том числе наличие разработок янтаря, которые препятствовали подходам к берегу.

В Нойкурене линейная композиция плана достаточно ярко выражена. Наиболее ранняя карта поселения



Ил. 3. Нойкурен. Генеральный план, 1907 / Karte von Ostseebad Neukuhren nebst Umgebung.

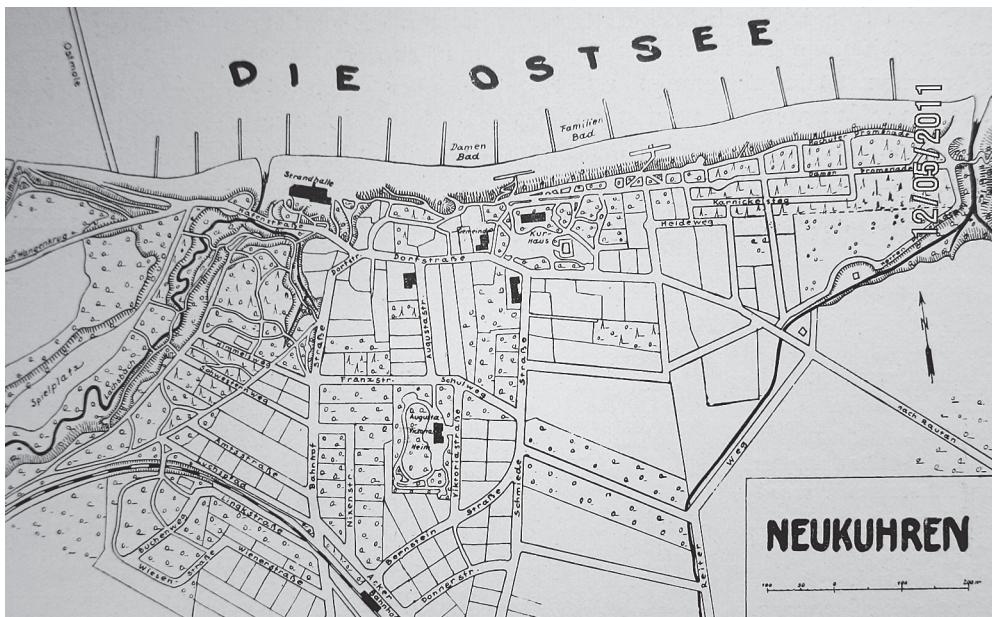
Herausgegeben vom Verschönerungs-Verein Neukuhren. Берлин, Государственная библиотека прусского наследия. Зал карт, № 276. Красным обозначены пешеходные дорожки на частных участках, доступные по разрешению владельцев

датируется 1907 г. (ил. 3). На плане видно, что три основные дороги расходятся в разных направлениях — одна ведет в глубь суши, другая спускается к рыбакской гавани. Третья дорога образует главную улицу курорта, на коротком отрезке она идет параллельно кромке обрыва, все более удаляясь от береговой линии. Главная улица (первоначально называвшаяся Деревенская — Дорфштрассе, сейчас — улица Комсомольская) недалеко от развилки начинает ветвиться, образуя криволинейные узкие улочки по обе стороны дороги, вокруг которых группировалась тесная застройка, окруженная зеленью.

На высоком тридцатиметровом крутом берегу дюны был проложен удоб-

ный променад, который на плане 1921 г. представлен значительно удлиненным вправо и влево от курхауса (ил. 4). В межвоенное время длина прогулочной дороги достигала 700 м, она была сделана в виде дощатого настила (Weiss Dieter 2013: 12).

Интенсивное экономическое развитие Германского Рейха после объединения в 1872 г., растущая потребность в путешествиях и новых впечатлениях у обеспеченного среднего класса, строительство шоссейных и железных дорог и многие другие факторы способствовали усиленному развитию балтийских курортов. К курорту Нойкурен подходили сразу две ветви железной дороги — Замландская дорога, ведущая



Ил. 4. Нойкурен. Генеральный план, 1921 (Schlicht 1922)

из Кёнигсберга в Варникен (совр. Лесное), и Кранцская дорога, проходившая из Кёнигсберга через Кранц и заканчивавшаяся в Нойкурене.

Успех Нойкурена как курорта повлиял на решение о проведении новой железной дороги, ведущей из Кёнигсберга к Балтийскому побережью. В 1898 г. было предложено три проекта устройства железнодорожного сообщения. Первый план, разработанный фирмой «Ленц и К°» из Берлина, предполагал строительство узкоколейной дороги через Мариенхоф (совр. Зеленый Гай Зеленоградского района) и Нойкурен до Раушена и Варникен. Согласно второму проекту, предполагалось сделать ответвление южной дороги Кёнигсберг — Пиллау (совр. Балтийск) в районе Повайен (совр. станция Шиповка Светловского городского округа) в сторону Раушена. И наконец, процветавшее Кёнигсбергско-Кранцевское железнодорожное об-

щество, организованное еще в 1884 г., предложило сделать ответвление в Побетен (совр. Романово Зеленоградского района) в направлении Нойкурен — Раушен и далее к побережью (Gabbey 1996).

Хотя победил проект берлинской фирмы «Ленц и Ко», в соответствии с которым начали строить Замландские пути сообщения, Кёнигсбергско-Кранцевское железнодорожное общество решило осуществить свой замысел проведения ветки из Кранца в Нойкурен, закрепленный созданием концессии в декабре 1899 г. Тогда же последовало оформление железнодорожного сообщения Кёнигсберг — Кранц как главной дороги, что давало такие преимущества, как движение со скоростью более 50 км в час. Линия Кранц — Нойкурен начала действовать 25 мая 1901 г.

Нойкурен — единственный из курортов, получивший почти одновременно два вокзала. Станция железной дороги,

ведущей из Кранца, оканчивалась возле приюта Королевы Августы Виктории, построенного в типичной для курорта Нойкурен технике фахверка.

Вокзал второй, Замландской дороги, ведущей из Кёнигсберга в Нойкурен, был построен в 1900 г. из дерева с кирпичным нижним этажом, очевидно, по типовому проекту. Подобные сооружения встречали пассажиров на станции Варникен (совр. Лесное) и Раушен-Орт (совр. Светлогорск-1), которые, в отличие от здания вокзала в Нойкурене, сохранили исторический облик (Белинцева 2014а).

Херманн Боениг, автор книги о Нойкурене, изданной в 1908 г., писал, что 14 июля 1900 г. — день открытия железной дороги — означал важную веху в истории этого курорта. «Старая идиллическая жизнь закончилась. Пришел конец непринужденной уютности, дружеским посиделкам и совместной жизни, прелестным выездам на природу в каретах. Одним махом изменился облик Нойкурена...». Автор писал далее, что «На месте хижин под соломенными крышами появились виллы, Обществом благоустройства курорта Нойкурен были проложены хорошие дороги, возникли новые гостиницы и пансионы, среди них приморский отель, вскоре, к сожалению, сгоревший. От него сохранился прибрежный ресторан с прекрасным видом на море» (Boenig 1908: 41).

Построенный в технике фахверка на каменном цоколе, ресторан располагался прямо на песчаном пляже, его застекленные залы, выдвинутые далеко в море, были высоко подняты на сваях. Композицию здания замыкали квадратные в плане башни с повышенными кровлями, заломы которых поддерживали кронштейны (ил. 5).

Вдоль Деревенской улицы на рубеже XIX–XX вв. были построены многочис-

ленные виллы, главным образом в популярной здесь технике фахверка (Белинцева 2014б) (ил. 6). Декоративный рисунок темных балок на фоне светлых стен, черепичные полуувальмовые крыши с дополнительными фронтонами мансардных этажей придавали скромным зданиям живописный и уютный вид.

В справочнике о курортах Восточной и Западной Пруссии, изданном в 1909 г., Нойкурен обозначен как бaltийский курорт, расположенный между лесом и морем (Bäder, Erholungsstätten und Ausflugsplätze 1909: 26–27). Среди главных сооружений, предназначенных для отдыхающих, были названы курхаус, принадлежавший общине, 4 отеля и 3 пансионата, отмечено значительное количество сдаваемых внаем квартир и комнат, наличие почты и телеграфа, мужской и женской купальни, теплой бани.

В начале XX в. старое здание курхауса с его светлым залом, длинной верандой, со знаменитым грушевым деревом пришло в упадок. Вместо разросшейся и обветшившей груши, которая была спиlena и распродана на сувениры, посадили молодое дерево. Во время пожара, произошедшего в ночь с 4 на 5 февраля 1905 г., от комплекса зданий гостиницы Рихтера, включавшего курхаус, осталось единственное сооружение — бывший жилой дом берегового охранника, много раз перестроенный (Boenig 1908: 42).

Лучшие представители общины Нойкурена понимали, что без настоящего курхауса деревня будет вычеркнута из ряда курортов, т. к. традиционно многофункциональный комплекс курхауса, включавший, помимо гостиничных номеров, также рестораны и кафе, залы для игр в бильярд и в карты, танцевально-концертные залы, служил местом притяжения отдыхающей публики. Расцвет



Ил. 5. Нойкурен. Прибрежный ресторан. Изобразительный архив Института восточных исследований имени Гердера в Марбурге (Германия), № 146675



Ил. 6. Нойкурен. Деревенская улица. Открытка со штемпелем 1906 г. Северо-восточная библиотека, Люнебург (Германия), № Fa 90/2 А 2977

курортного поселения напрямую зависел от создания на месте сгоревшей популярной гостиницы нового общественно-культурного центра. 11 мая 1906 г. община выкупила участок вместе с руинами (Boenig 1908: 43), и 4 июня 1906 г. в присутствии гостей курорта и местных жителей состоялась закладка нового курортного дома, возведенного на средства общины.

Специальная комиссия, по предложению городского строительного советника из Кёнигсберга П. Мюльбаха, заказала три проекта курхауса. П. Мюльбах рекомендовал работу архитектора Каспера (Boenig 1908: 44), которому было поручено проведение строительных работ. Возможно, речь идет об Альфреде Каспере, в 1911 г. принимавшем участие в конкурсе на проекты летних домов для курорта Раушен (Neumeister (ed.) 1911). В справочнике 1930 г. кратко сказано, что проживающий в Кёнигсберге архитектор-художник является членом объединения Веркбунд (Dressler 1930: 148), что означало приверженность к новаторским поискам в формообразовании. Облик курхауса в Нойкурене свидетельствует о современных взглядах его создателя.

Возвведение здания шло довольно быстро, хотя и не без трудностей, учитывая нехватку рабочих рук и суровые зимы начала XX в. Первоначально надеялись открыть курхаус в начале сезона 1907 г. Но окончание работ отодлилось из-за несчастного случая, произошедшего 26 марта 1907 г., когда во время строительства крыши парадного зала обрушились вдруг своды сцены, обвалились леса и погибли несколько человек (Boenig 1908: 47). Открытие состоялось в начале следующего сезона, и 31 мая 1908 г. здание было освящено (Boenig 1908: 2).

Согласно проекту, курхаус имел четыре уровня. В подвальном этаже раз-

мещались вместительная кухня с кладовкой, комната-холодильник, пекарня и посудомоечное помещение. Внизу хранились также запасы продовольствия, вина и пива. Кушанья подавались из подвала на первый этаж посредством лифта. При большом наплыве летних гостей в подвале организовывали специальный буфет. В обычной ситуации посетителей обслуживали из буфета, расположенного в центре первого этажа, где находились ресторан, бильярдная, игровая комната и читальный зал, а также торжественный зал и кафе-кондитерская. Как со стороны сада, так и со стороны моря первый этаж окружали просторные веранды.

На втором этаже размещалось 17 жилых комнат, в мансарде — еще 8. Из окон большинства комнат открывался прекрасный вид на море и был устроен выход на балкон. В мансарде находились квартира управляющего и несколько помещений для персонала.

Интерьеры курхауса освещались с помощью газовых рожков. Внутреннее оформление ресторана и зала для торжеств было выполнено «просто, но достойно» (Boenig 1908: 47). Еще в 2011 г. калининградский журнал писал о том, что «интересные интерьерные детали сохранились внутри курхауса. В зале со сводчатым потолком, в котором угадывается ресторан, сейчас расположена столовая. Прекрасные дубовые двери скрыты под слоем белой краски, мозаичные вставки заклеены. А вот светильники с кусочками настоящего янтаря сохранили первозданный вид» (Григорьева 2011: 70). Вряд ли речь идет об огромной люстре, купленной в 1907 г. на средства Курортного товарищества Нойкурена и Увеселительного комитета, которая служила особым украшением праздничного зала. Эта дорогостоящая вещь была знаковой для тогдашнего местного сообщества отдыхающих. В настоящее вре-



Ил. 7. Нойкурен. Курхаус. Арх. Каспер, 1907. Изобразительный архив Института восточных исследований имени Гердера в Марбурге (Германия), № 146674

мя, после очередного ремонта в 2012 г., практически никаких аутентичных деталей, кроме ограждения лестниц, не сохранилось.

Здание в Нойкурене имело асимметричный план, фасады украшали эркеры, выступы, веранды, создавая живописный внешний облик, характерный для стиля модерн. Высокие черепичные кровли — полуvalмовые, конические, мансардные — венчали разновысокие объемы. Выступы эркеров и башенок также завершались крышами причудливой формы. В книге о Нойкурене (1908 г.) было отмечено, что «для внешнего облика здания были выбраны формы сельского дома» (Boenig 1908: 44) (ил. 7).

Архитектура курхауса была спровоцирована английскими образцами загородных жилых домов, построенных под влиянием движения «Искусств и ремесел» У. Морриса и Д. Рёскина. В Герма-

нии популярность английских примеров ширилась благодаря публицистике архитектора Г. Мутезиуса, исполнявшего обязанности технического атташе при немецком посольстве в Лондоне в 1896–1905 гг. В начале XX в. он опубликовал многотомное исследование «Английский дом. Развитие, условия, расположение, строительство, оснащение и внутреннее пространство»². В Восточной Пруссии конца XIX — начала XX в., как и во всей Германии, шли эксперименты, целью которых было отразить в облике сооружений региональные особенности края. Одним из прототипов при строительстве общественных сооружений служили местные сельские здания, облик которых в свою очередь был навеян английскими образцами.

² (Muthesius 1904–1905); второе, трехтомное издание вышло в 1908–1910 гг.: (Muthesius 1908–1910).



Ил. 8. Пионерский. Бывший курхаус, ныне детский ортопедический санаторий. Фото И. Белинцевой, 2014

Бывшее здание курхауса по-прежнему возвышается на кромке обрывистого морского берега в Пионерском, здесь в настоящее время размещается детский ортопедический санаторий. До нашего времени здание дошло в сильно усеченнем виде, оно пострадало во времена послевоенных пожаров и было отчасти перестроено. Утрата сложной высокой крыши изменила силуэт постройки, сделала ее более приземистой, разросшиеся деревья закрывают вид на пространственную игру архитектурных объемов. Новые большие оконные проемы также изменили общее впечатление уюта и интимности сельского дома, к которому стремились архитекторы начала XX в. Был утрачен декор главного фасада, дол-

гое время сохранялись лишь шары, украшавшие парадную лестницу со стороны улицы, но и они недавно исчезли³ (ил. 8).

Садовый фасад курхауса, обращенный в сторону моря, возвышался над обрывом высокими боковыми башнеобразными ризалитами (ил. 9). Сейчас он утратил черты живописности, в том числе постепенность перехода от высокого основного объема к окружающему парку, как это заметно на изображениях, сделанных перед Первой мировой войной. Но семь ступенек, ведущих к входу, по-прежнему начинаются массивными шарами на кубических подставках.

³ Один из шаров бывшего курхауса украшает теперь крыльцо соседнего жилого дома.



Ил. 9. а) Нойкурен. Курхаус. Арх. Каспер, 1907. Институт истории искусства Польской АН, Варшава;
б) Нойкурен. Бывший курхаус. Садовый фасад. Фото И. Белинцевой, 2014



Ил. 10. Нойкурен. Дом отдыха ремесленников. Проект (Handwerker-Erholungsheim 1914: 54)

О характере застройки Нойкурена перед Первой мировой войной можно судить по проекту дома отдыха ремесленников, опубликованному в январе 1914 г. в берлинской газете «Строительное ремесло» (Baugewerk-Zeitung 1914: 53–55, 56). Замысел архитектора М. Шенвальда, много строившего на морских курортах Восточной Пруссии, был кратко и деловито представлен в газетной заметке: «В подвалном этаже расположены кухня и кладовые, холодильные камеры, помещение для мытья посуды, а также квартира сторожа и смотрителя. На первом этаже находятся обширная столовая с прилегающей террасой, соединенная лифтом с подвалной кухней. Рядом устроены читальня и общественные помещения, ванная, туалет и отдельные комнаты. Второй этаж и половина мансарды заняты отдельными комнатами. Кроме того, в мансардном этаже размещаются сушильня, бельевая и другие подсобные помещения (ил. 10).

Здание снаружи предполагалось оштукатурить и покрасить в желтоватый цвет, увенчать крутой черепичной крышей, дополнить деревянным, далеко выступающим балконом. Фронтоны планировалось украсить красной черепицей, живописно контрастирующей с окружающей зеленью. «Общее решение простых форм позволяет определить цель сооружения», — писал современник (Baugewerk-Zeitung 1914: 54). Усложненная объемно-пространственная композиция разновысоких частей здания, перекрытых двускатной и мансардной крышами, полуциркульный выступ верандной пристройки, декоративно трактованный балкон свидетельствовали о видоизменении стиля модерн рубежа XIX–XX вв. в сторону все большей функциональности. При этом руст углов и симметрия отдельных частей сооружения, входной портал, оформленный пилястрами на высоких постаментах, го-

ризонтально расположенное овальное окно над двустворчатой парадной дверью выявляют влияние классической архитектуры, говорят о трансформации и упрощении мотивов уходящего югендстиля.

Рыбацкая деревня Нойкурен, в отличие от многих курортов рубежа XIX–XX вв., не ограничивалась только функцией сезонного приема гостей. Она не утратила своего значения как места морского рыболовства, но, наоборот, в первой половине XX в. стала единственным практическим и научным рыболовецким центром побережья Замланда.

В 1902 г. западнее поселения в бухте Вангер начались строительные работы по созданию гавани для рыбаков (Bahr 1966: 419). Первоначально гавань была задумана как временное пристанище для лодок, застигнутых непогодой, ведь на протяжении 167 км от порта Пиллау до Мемеля (совр. Клайпеда, Литва) на побережье не было ни одной удобной и оборудованной пристани. Бухта Вангер имела глубину около 4 м, далеко вдавалась в сушу западнее Нойкурена между долиной Лососевого ручья и возвышенностью, которая заграживала гавань от западных ветров. Для защиты от северного и восточного ветров были построены два мола, таким образом, гавань превратилась в замкнутое пространство. Местный порт служил не только рыбакам Нойкурена и близлежащих деревень, но при опасности использовался для лодок и кораблей центрального самбийского побережья. Немаловажное значение при выборе места для пристани имело наличие в деревне железнодорожного вокзала, что позволяло быстро отгружать улов.

В начале XX в. у подножия дюны, вблизи гавани, было построено красно-кирпичное здание, называемое сейчас

«домиком лоцмана». В прошлом оно служило администрации управления гаванью. Сооружение представляет собой образец историзирующего направления модерна. Сохранилась надпись с датой строительства — 1903 г. Сейчас это здание окружено комплексом новых сооружений, построенных напротив современной Пионерской пристани.

Строительство гавани не только оказало влияние на развитие рыболовства на побережье Замланда, но изменило облик деревни и курорта Нойкурен. Сюда стали переселяться рыбаки из соседних селений и прежде всего из Кранца, до того времени самого значительного рыбакского поселка, окончательно переквалифицировавшегося в модный курорт.

В 1920–1922 гг. для рыбаков был построен специальный поселок в непосредственной близости к гавани, на территории поместья Вангенкруг. Новые дома были спроектированы в ателье известного местного архитектора Курта Фрика (1884–1963)⁴. Уроженец Кёнигсберга, мастер начал свою карьеру в сфере жилищного строительства, он участвовал в возведении известного города-сада Германии Хеллерай (1911–1912) (Architekt D. W. B. Kurt Fick no date). После Первой мировой войны он построил целый ряд образцовых поселений не только в Восточной Пруссии, но и в других регионах страны (поселок Дрезден-Зайдниц, 1927 г.). Образцовый поселок Вангенкруг близ Нойкурена состоял из 16 двухквартирных домов с хозяйственными постройками. В домах размещались в общей сложности 32 квартиры с прилегающими садиками. Непосредственно к каждому дому перпендикулярно примыкали помещения,

⁴ О Курте Фрике см.: (Wünsch 1975). Дополнительные сведения: (Mühlpfordt 1972; Albinus 1985: 89).



Ил. 11. Нойкурен. Образцовый поселок Вангенкруг.
Арх. К. Фрик, 1920–1922 (Architekt D.W.B. Kurt Fick, no date)

где располагались конюшня, хлев и хозяйствственные отсеки, необходимые для хранения орудий рыболовства (ил. 11). Дома поселка сохранились, хотя их облик часто менялся и в настоящее время требует ремонта. Видимо, еще в межвоенное время на крышах появились мансардные окна (ил. 12).

С 1929 г. при научно-исследовательской станции стали проводить летние курсы для учащихся и учителей биологии. В связи с организацией курсов был оборудован аквариум, который разместили в подвале курхауса. Животные и растения Балтийского моря и внутренних вод Самбии демонстрировались здесь в 40 разнообразных емкостях. Это был единственный аквариум на немецком побережье Балтики, к тому же открытый для всех желающих.

В начале 1930-х гг. рядом с Нойкуреном был построен аэродром, и в 1936 г. создана учебная часть Люфтваффе⁵. Дома для офицеров были построены на той же улице, что и виллы (бывшая Деревенская улица). Это были обычные для того времени типовые трехэтажные жилые дома, без особенных стилевых изысков.

Чтобы обеспечить преподавателей и учеников жильем, недалеко от вокзала был выстроен квартал домов для летчиков, который современные горожане называют «линией» (улица Афанасьева — улица Меркулова) (Григорьева 2011: 71). Полнотью сохранившийся комплекс состоит из симметрично выстроенных

⁵ По оценкам специалистов, место для аэродрома было выбрано неудачно. Но именно отсюда наносились в 1941 г. первые удары по Москве (Сидоров 2009: 61).



Ил. 12. Пионерский. Дом бывшего образцового поселка Вангенкруг. Арх. К. Фрик, 1920–1922.
Фото И. Белинцевой, 2014

в несколько рядов двухэтажных домов, соединенных попарно. К каждому жилищу прилагались одинаковые служебные постройки. Четкость и порядок расположения зданий соответствовали их функциональному назначению — быть местом пребывания военных, всегда готовых к службе. Это сказывалось во всем: в случае необходимости прямо из офицерского клуба (на месте которого после войны построен современный кинотеатр) можно было подземным ходом попасть на аэродром⁶.

Прибрежные поселения Калининградской области (за исключением Пиллау и курорта Нойхойзер (совр. поселок Мечниково Балтийского района) не были

сильно разрушены в ходе Второй мировой войны и почти не менялись в первые послевоенные годы. Здесь располагалась пограничная зона, посещение которой было ограничено, было запрещено фотографирование, что исключалофиксацию состояния архитектурных сооружений. В августе 1946 г. бывший немецкий курорт Нойкурен решением Совета министров СССР был передан в ведение органов здравоохранения для организации детского санатория. В честь детской здравницы городу было присвоено название Пионерский. Согласно указу от 26 декабря 1952 г. курортный поселок Пионерский был отнесен к категории городов районного подчинения.

После войны и до 1950-х гг. в Пионерском размещался Первый Краснознаменный Клайпедский минно-торпедный

⁶ Но возможно, очередной подземный ход в Калининградской области — красавая легенда.

авиационный полк (МТАП) ВВС Балтийского флота. Наличие военного, хорошо оснащенного аэродрома не позволяло реализовать планы превращения города во всесоюзную здравницу, так называемый «Артек на Балтике» — «Пионерский курорт».

Размещение на территории города Базы океанического рыбного флота СССР на десятилетия предопределило вектор хозяйственного развития Пионерского: большая часть его жителей были связаны с добычей и переработкой рыбы. Преимущественно народно-хозяйственное, а не рекреационное назначение Пионерского позволило сохранить соседний Светлогорск как «патриархальный курорт».

Благодаря длительной закрытости территории, отсутствию массового нового строительства многие здания немецкого времени почти не изменились. Тем не менее утраты значительны: если в послевоенные годы в городе насчитывалось не менее 90 немецких вилл, сегодня их осталось менее десяти, как утверждает главный архитектор города М. Ахметов (Григорьева 2011: 69).

Строительство государственной резиденции «Янтарь», законченной в конце июля 2011 г., означало возрастание роли курорта Пионерский. Облик резиденции характерен для современного этапа развития архитектуры. Как в большинстве новых построек, здесь стилизованы приметы местной архитектуры конца XIX — начала XX в.: использован красный кирпич в качестве строительного материала, фигурируют многочисленные башенки и эркеры, крытые черепицей, стрельчатые окна и другие исторические мотивы зодчества довоенного прошлого.

Муниципальное образование постепенно превращается из непрезентабельного населенного пункта в при-

влекательное для отдыха поселение. На берегу построен новый променад, который служит одновременно берегоукрепительным сооружением. Участок променада, расположенный рядом с резиденцией, имеет ромбовидную композицию, которая призвана гасить ударную силу волн и сохранять песок от вымывания. В городе появились частные гостиницы, на Центральном спуске уже много лет строится большая гостиница с ресторанами, кафе и танцевальной площадкой. Рядом с бывшим поселком рыбаков вырос жилой комплекс «Прусской деревни», где также использованы исторические мотивы, присущие Балтийскому региону в довенные годы.

Пространство курорта, активная застройка и перспективное планирование которого начались в конце 1990-х гг., в третьем тысячелетии подвергается постоянным изменениям, с каждым годом модернизируя исторический облик бывшего немецкого приморского поселения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Беседа с Генне 2011 — Архитектура и здоровье нации. Беседа с Вячеславом Генне, архитектором, руководителем ООО «Архитектурная мастерская Генне» // Балтийское побережье. № 1 (1). Приложение к газете «Ористы и недвижимость». № 2 (139). Март. 2011. С. 4–5.*
- Белинцева 2014а — Белинцева И. В. Деревянные виллы Светлогорска: фрагменты немецкого прошлого // ACADEMIA. Архитектура и строительство. 2014. № 1. С. 13–17.*
- Белинцева 2014б — Белинцева И. В. Фахверк в архитектуре Восточной Пруссии (Калининградская область) конца XIX — начала XX в. // Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона / сост., науч. ред. С. С. Левошко. СПб.: Коло, 2014. С. 147–162.*

- Григорьева* 2011 — Григорьева Н. Курортный роман. Прогулка с архитектором Маратом Ахметовым // Калининградские дома. № 10 (82). Октябрь. 2011. С. 68–71.
- Ефремов* 2010 — Ефремов Л. Очерки по истории Кранца. Калининград: НЭТ, 2010.
- Сидоров* 2009 — Сидоров Е. Город Пионерский // Балтика. Калининград. 2009. 1 (30). С. 58–63.
- Albinus* 1985 — Albinus R. Lexikon der Stadt Königsberg Pr. und Umgebung. Leer: Verlag Gerhard Rautenberg, 1985.
- Architekt D.W.B. Kurt Fick* no date — Architekt D.W. B. Kurt Fick. Königsberg in Pr. Düsseldorf: Verlag Joseph Kolvenbach, ohne Jahr.
- Bäder, Erholungsstätten und Ausflugsplätze* 1909 — Bäder, Erholungsstätten und Ausflugsplätze in Ost- und Westpreussen. Herausgegeben von Verkehrsverband für Ost- und Westpreussen. Königsberg i. Pr.: Hartungsche Buchdruckerei, 1909. S. 26–27.
- Bahr* 1966 — Bahr K. Die Seefischereistation Neukuhren des Fischerei-Instituts // Der Landkreis Samland. Ein Heimatbuch der ehemaligen Landkreise Königsberg und Fischhausen. Ostdeutsche Beiträge. Aus dem Göttinger Arbeitskreis. Bd. 38 / hrsg. P. Gisovius. Würzburg: Holzner Verlag, 1966. S. 419–423.
- Baugewerk-Zeitung* 1914 — Handwerker-Erholungsheim «Ostpreussen» in Neukuhren. Architekt: Max Schönwald. Königsberg i. Pr., Steindamm 37 // Baugewerk-Zeitung. Berlin, den 24 Januar 1914. S. 1, 54.
- Blažienė* 2000 — Blažiene G. Die baltischen Ortsnamen im Samland. Sonderband II. Hydronymia Europaea / hrsg. von Wolfgang P. Schmidt. Mainz, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.
- Boenig* 1908 — Boenig H. Neukuhren. Schilderungen aus alter und neuer Zeiten. Originallholzstiche von B.Rogalli. Königsberg i. Pr.: Druck der Ostpreussischen Druckerei und Verlagsanstalt A.-G., 1908.
- Dressler* 1930 — Dressler W.O. Dresslers Kunsthandbuch. Zweiter Band. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumforschern, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Berlin: Verlag Karl Curtius, 1930.
- Führer durch Königsberg und Umgebung* 1906 — Führer durch Königsberg und Umgebung.
- Cranz, Neukuhren, Rauschen, Warnicken etc. Sechste Auflage. Königsberg: Verlag von Braun&Weber, 1906.
- Gabbey* 1996 — Gabbey K. Die Samlandbahn. Aus «Preussische Zeitung» von 1929 // Königsberger Bürgerbrief. Ausgabe Nr. 46. Sommer 1996. S. 33–34.
- Gutzeit* 1975 — Gutzeit E. Neukuhren. Badeleben im alten Neukuhren // Unser schönes Samland. Samändische Heimatbrief. 46. Folge Sommer. II. 1975. S. 47–50.
- Handwerker-Erholungsheim* 1914 — Handwerker-Erholungsheim „Ostpreussen“ in Neukuhren. Architekt: Max Schönwald. Königsberg i. Pr., Steindamm 37 // Baugewerk-Zeitung. Berlin, den 24 Januar 1914. S. 1, 54.
- Johannes* 1869 — Johannes C. Das Ostseebad Neukuhren mit seinem gemütlichen Strandleben. Humoristische Skizzen. Königsberg: Commissions-Verlag von With. Koch, 1869.
- Meyer-Bremen, Barfod* 2001 — Meyer-Bremen R., Barfod J. Frühe Ansichten Ost- und Westpreussen im Steindruck. Husum: Druck- und Verlagsgesellschaft mbH u. Co K.G., 2001.
- Mühlpfordt* 1972 — Mühlpfordt H.M. Königsberg von A bis Z. Ein Stadtlexikon. Taschenbuch. München: Aufstieg-Verlag, 1972.
- Mühlpfordt* 1980 — Mühlpfordt H.M. Die Eröffnung der Samlandbahn am 14. Juli 1900 // Königsberger Bürgerbrief. Bd. XVII. 1980. S. 8–9.
- Mühlpfordt* 1981 — Mühlpfordt H.M. Eine Fahrt mit dem Samlandbahn um 1900. Teil II. // Königsberger Bürgerbrief. Bd. XVIII. 1981. S. 11–14.
- Muthesius* 1904–1905 — Muthesius H. Das englische Haus. Bd. 1–2. Berlin, 1904–1905.
- Muthesius* 1908–1910 — Muthesius H. Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. Berlin, 1908–1910.
- Neumeister (ed.)* 1911 — Ferienhäuser in Ostseebad Rauschen // Deutsche Konkurrenzen vereinigt mit Architekturkonkurrenzen / hrsg. A. Neumeister. Leipzig, Verlag von Seemann & Co., 1911. Bd. XXVII. Heft 317–318.
- Schlicht* 1922 — Schlicht O. Das westliche Samland. Ein Heimatbuch des Kreises

- Fischhausen. Zweiter Band. Dresden: Verlag von Kolbe und Schlicht, 1922.
- Wargenau 1974 — Wargenau. Douglas Karl // Altpreussische Biographie. Bd. 2 / hrsg. Von Cr. Krollmann. Marburg/Lahn: Elwert, 1974. S. 150.
- Weiss Dieter 2013 — Weiss Dieter. Liebe Neukuhren! // Unser schönes Samland. Samländischer Heimatbrief der Kreise Fischhausen und Landkreis Königsberg. Pr. 198. Folge. Sommer 2013. II/2013. S. 11–14.
- Wünsch 1975 — Wünsch C. Kurt Frick // Altpreussische Biographie, herausgegeben im Auftrage der Historischen Komission für ost- und westpreussische Landesforschung. Bd. 3. Hrsg. von K. Forstreuter und F. Gause. Marburg: Elwert, 1975. S. 908.

REFERENCES

- Arkhitektura i zdorov'e natsii. Beseda s Viacheslavom Genne, arkitektorom, rukovoditelem OOO «Arkhitekturnaia masterskaia Genne» (Architecture and health of the nation. Conversation with Vyacheslav Gennes, architect, head of «Architectural workshop of Gennes»). *Baltiiskoe poberezh'e*, no. 1 (1). *Prilozhenie k gazete «Iuristy i nedvizhimost'»* (The Baltic coast. no. 1 (1). Supplement to the newspaper «Lawyers and Real Estate»), 2011, no. 2 (139), pp. 4–5.
- Belintseva I.V. Dereviannye villy Svetlogorska: fragmenty nemetskogo proshlogo (Wooden villas of Svetlogorsk: fragments of the German past). ACADEMIA. *Arkhitektura i stroitel'stvo*. (ACADEMIA. *Architecture and Construction*), 2014, no. 1, pp. 13–17.
- Belintseva I.V. Fakhverk v arkhitektуре Vostochnoi Prussii (Kaliningradskaia oblast') kontsa XIX — nachala XX v. (Fachwerk in the architecture of East Prussia (Kalininograd region) late 19th — early 20th century.). *Arkhitektura epokhi moderna v stranakh Baltiiskogo regiona* (Architecture of the Modern Age in the Baltic Region). Ed. S.S. Levoshko. St.-Petersburg: Kolo Publ., 2014, pp. 147–162.
- Grigor'eva N. Kurortnyi roman. Progulka s arkitektorom Maratom Akhmetovym (Resort novel. A promenade with the architect Marat Akhmetov). *Kalininogradskie doma* (Houses of Kaliningrad), 2011, no. 10 (82), pp. 68–71.
- Efremov L. *Ocherki po istorii Krantsa* (Essays on the history of Krantz). Kaliningrad: NET Publ., 2010.
- Sidorov E. *Horod Pionerskii* (The Pioneer's City). *Baltika*. Kaliningrad, 2009, no. 1 (30), pp. 58–63.
- Albinus R. *Lexikon der Stadt Königsberg Pr. und Umgebung*. Leer: Verlag Gerhard Rautenberg Publ., 1985.
- Architekt D. W. B. Kurt Fick. *Königsberg in Pr.* Düsseldorf: Joseph Kollenbach Publ., no date.
- Bäder, Erholungsstätten und Ausflugsplätze in Ost- und Westpreussen. Herausgegeben von Verkehrsverband für Ost- und Westpreussen. Königsberg i. Pr.: Hartungsche Buchdruckerei Publ., 1909, pp. 26–27.
- Bahr K. Die Seefischereistation Neukuhren des Fischerei-Instituts. *Der Landkreis Samland. Ein Heimatbuch der ehemaligen Landkreise Königsberg und Fischhausen. Ostdeutsche Beiträge. Aus dem Göttinger Arbeitskreis*, vol. 38. Ed. P. Gisovius. Würzburg: Holzner Verlag Publ., 1966, pp. 419–423.
- Blaziene G. *Die baltischen Ortsnamen im Samland. Sonderband II. Hydronymia Europaea*. Hrsg. von Wolfgang P. Schmidt. Mainz, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.
- Boenig H. *Neukuhren. Schilderungen aus alter und neuer Zeiten. Originalholzstiche von B. Rogalli*. Königsberg i. Pr.: Druck der Ostpreussischen Druckerei und Verlagsanstalt A.-G. Publ., 1908.
- Dressler W.O. *Dresslers Kunsthandsbuch. Zweiter Band. Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller*. Berlin: Verlag Karl Curtius Publ., 1930.
- Führer durch Königsberg und Umgebung. Cranz, Neukuhren, Rauschen, Warnicken etc. *Sechste Auflage*. Königsberg: Verlag von Braun&Weber Publ., 1906.
- Gabbey K. Die Samlandbahn. Aus «Preussische Zeitung» von 1929. *Königsberger Bürgerbrief*, 1996, no. 46, Sommer, pp. 33–34.
- Gutzeit E. Neukuhren. Badeleben im alten Neukuhren. *Unser schönes Samland. Samländische Heimatbrief*, 1975, vol. 46, Sommer II, pp. 47–50.
- Handwerker-Erholungsheim „Ostpreussen“ in Neukuhren. Architekt: Max Schönwald. Königsberg i. Pr., Steindamm 37. *Baugewerk-Zeitung*, Berlin, den 24 Januar 1914, pp. 1, 54.

- Johannes C. *Das Ostseebad Neukuhren mit seinem gemütlichen Strandleben. Humoristische Skizzen.* Königsberg: Commissions-Verlag von With. Koch. Publ., 1869.
- Meyer-Bremen R., Barfod J. *Frühe Ansichten Ost- und Westpreussen im Steindruck.* Husum: Druck- und Verlagsgesellschaft mbH u. Co K.G., 2001.
- Mühlfordt H.M. *Königsberg von A bis Z. Ein Stadtlexikon. Taschenbuch.* München: Aufstieg-Verlag Publ., 1972.
- Mühlfordt H.M. Die Eröffnung der Samlandbahn am 14. Juli 1900. *Königsberger Bürgerbrief*, 1980, vol. XVII, pp. 8–9.
- Mühlfordt H.M. Eine Fahrt mit dem Samlandbahn um 1900. Teil II. *Königsberger Bürgerbrief*, 1981, vol. XVIII, pp. 11–14.
- Muthesius H. *Das englische Haus.* Bd. 1–2. Berlin, 1904–1905.
- Muthesius H. *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum.* Berlin, 1908–1910.
- Ferienhäuser in Ostseebad Rauschen. *Deutsche Konkurrenzen vereinigt mit Architekturkonkurrenzen.* Ed. A. Neumeister. Leipzig, Verlag von Seemann & Co. Publ., 1911. Bd. XXVII. Heft 317/18.
- Schlicht O. *Das westliche Samland. Ein Heimatbuch des Kreises Fischhausen.* Zweiter Band. Dresden: Verlag von Kolbe und Schlicht Publ., 1922.
- Wargenau. Douglas Karl. *Altpreussische Biographie*, bd. 2. Ed. von Cr. Krollmann. Marburg/ Lahn: Elwert Publ., 1974, p. 150.
- Weiss Dieter. Liebe Neukuhrener! *Unser schönes Samland. Samändischer Heimatbrief der Kreise Fischhausen und Landkreis Königsberg.* Pr. 198. Folge. Sommer 2013. II/2013, pp. 11–14.
- Wünsch C. Kurt Frick. *Altpreussische Biographie, herausgegeben im Auftrage der Historischen Komission für ost- und westpreussische Landesforschung.* Bd. 3. Ed. von K. Forstreuter und F. Gause. Marburg: Elwert Publ., 1975, p. 908.

Г.А. Птичникова

ГОРОДСКАЯ РАТУША В СТОКГОЛЬМЕ: ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ПОИСК «ГЕНИЯ МЕСТА»

В статье раскрываются концептуальные подходы к проектированию и созданию Стокгольмской ратуши, лучшего произведения национального романтизма в Швеции в XX в. Исследование архитектурного объекта идет через изучение двух главных принципов его проектирования: поиск «гения места» и преемственность градостроительных традиций. Особое внимание уделяется творчеству архитектора Рагнара Эстберга, автора проекта ратуши.

Ключевые слова: архитектура, Стокгольмская ратуша, национальный романтизм, Рагнар Эстберг.

G. A. Ptichnikova

STOCKHOLMS STADSHUSET: TOWN-PLANNING TRADITIONS AND “GENIUS LOCI”

The article aims to investigate one of the best works of the National Romanticism style in Sweden in the 20th century—the Stockholm City Hall. For that purpose the research examines two important principles: continuity of urban traditions and search for the spirit of a place, "Genius loci." Consequently the present study of Swedish National Romanticism is built on the work of one of the leading Swedish architects Ragnar Ostberg.

Keywords: architecture, Stockholm City Hall, National Romanticism, Ragnar Ostberg.

Героиней настоящей статьи выбрана Стокгольмская ратуша, или по-шведски Стадхусет (Stadshuset). Это одно из самых известных архитектурных произведений Швеции, которое фактически стало символом страны, как, например, собор Покрова в Москве или Эйфелева башня в Париже. Вместе с тем в отечественной истории архитектуры этому объекту уделено явно недостаточно внимания. В основном имеются короткие упоминания в общем контексте развития истории шведской архитектуры, которые, безусловно, не могут ответить на все вопросы, относящиеся к истории создания этого сооружения и творчеству его автора Рагнара Эстберга.

Книга Н.Ф. Хомутецкого «Стокгольм» явились одним из первых отечественных источников, где давались относительно

полные описания ратуши в Стокгольме. Автор оценивает это здание как лучший пример национально-романтической архитектуры Швеции начала XX в. (Хомутецкий 1969: 53–55). В книге А.В. Иконникова «Современная архитектура Швеции» небольшая глава рассказывает о периоде национального романтизма, в том числе упоминается Стокгольмская ратуша. А.В. Иконников отмечает, что именно этим зданием завершается история шведского архитектурного романтизма (Иконников 1978: 107). Небольшой раздел, относящийся к ратуше, был включен в книгу Н.С. Николаевой, которая посвящена архитектуре Стокгольма и его музеям (Николаева 1995).

Имеется также ряд публикаций в периодической литературе, в том числе статья В.Г. Гроссмана в журнале «Архи-

тектура СССР», посвященная архитектору Рагнару Эстбергу. Но все эти редкие публикации главным образом относятся к исследованиям советского периода, когда и отношение к рассматриваемому в статье архитектурному произведению было неоднозначным. Так, например, А. В. Иконников в главе «Архитектура Скандинавских стран» в многотомной «Всеобщей истории архитектуры» подчеркивает несовременный, бутафорский характер этой постройки, стилизаторство. И вместе с тем им отмечался высокий уровень мастерства архитектора Р. Эстберга, «сумевшего преодолеть разнородность истоков и обеспечить целостность эмоционального воздействия» (Иконников 1972: 289). Таким образом, с одной стороны, на здание вешался ярлык эклектизма и декораторства. С другой стороны, нельзя было не согласиться с тем, что получилось красиво, хотя использовались «несовременные» приемы и подходы. Сила эмоционального воздействия на зрителя этого произведения заставляла забыть о его «стилистических недостатках».

Вместе с тем необходимо уточнить, что отношение к этому объекту в профессиональной среде было противоречивым с самого начала его создания. Это связано с тем, что 1920-е гг. в европейской архитектуре характеризуются зарождений новых течений — футуризм в Италии, конструктивизм в советской России, рационализм и функционализм в Германии. С середины 1920-х гг. лозунг «Форма следует за функцией» стал основой почти всей архитектурной деятельности в Западной Европе. Новая эстетика предпочитала простые геометрические формы, белые гладкие фасады с горизонтальными окнами, свободную планировку. Т.Ю. Гнедовская отмечает: «Таинственному и далекому предпочли зримый материальный мир, сложности

и непредсказуемости — простоту, целесообразность и порядок, а капризным завихрениям живой природы — безукоризненно точный технический механизм и абстрактную геометрию» (Гнедовская 2016: 293). Поэтому в 1923 г. — году окончания строительства Стокгольмской ратуши — уже громко звучали идеи «современной архитектуры», представители которой крайне негативно воспринимали исторические стилизации и реминисценции. На фоне радикальных высказываний о «конструктивной честности» и «чистоте форм» в архитектуре создание объекта, продолжавшего исторические национальные традиции, выглядело в чем-то устаревшим и даже провинциальным, далеко стоящим от работ Баухауса и проектов Ле Корбюзье. Например, резкая критика в отношении шведской постройки прозвучала в издаваемом в Швеции в 1920-е гг. авангардном журнале «ABC: Beitrage zum Bauen» (Monterumi 2015: XII).

Однако чем дальше по времени мы отходим от начала XX в., когда столь яростно противостояли друг другу традиционалисты и модернисты, тем все более обессмысливается конфликт, никогда казавшийся непреодолимым. В настоящее время Стокгольмская ратуша воспринимается как воплощение поэтического начала в архитектуре XX в. Глядя на ее силуэт, отражающийся в водах озера Маларен, хочется повторить формулировку Леона Батисты Альберти о том, что красота есть строгая соразмерная гармония всех частей — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Именно такой и воспринимается ратуша.

Непередаваемы собственные чувства восхищения художественным совершенством этого произведения при взгляде еще издалека, с набережной Гамла Стана, откуда виден силуэт ратуши.



Ил. 1. Стокгольмская ратуша. Вид сверху. 1935 г. Фото Aero Materiel AB. Источник: Arkitektur-och designcentrum

Неоднократно и в разные времена года, бывая на Кунгсхольмене, я находила новые ракурсы, детали, виды, изменение колорита и настроения. Во многом именно это здание помогает понять национальный характер шведов, в котором переплелись суровые черты викингов, меланхолия и романтизм жителей полуночных стран, обостренное чувство национального самосознания и страстная любовь к своей природе (ил. 1).

Но вернемся к оценке историками архитектуры исследуемого нами объекта. Первое крупное монографическое исследование, посвященное ратуше в Стокгольме, было выполнено шведским историком Э. Корнеллом в 1965 г., и долгое время это издание было единственной наиболее полной научной работой по исследуемому объекту (Cornell

1966). В XXI в. интерес к ратуше стал увеличиваться, внимание многих исследователей обратилось к изучению шведского национального романтизма и творчества архитектора Эстберга. Например, в 2011 г. вышла объемная монография П. Этмера и Э. Катрин «Стокгольмская ратуша и архитектор Рагнар Эстберг: мечты и реальность» как результат длительных архивных изысканий (Atmer, Katrin 2011). В 2015 г. была защищена диссертация в Университете Болоньи (Италия) К. Монтерумиси по творчеству Р. Эстберга (Monterumisi 2015). В условиях нарастающей глобализации культуры и архитектуры растет востребованность в изучении национальных традиций, повышается общественная оценка тех архитектурных объектов, в которых четко обозначены особенности «духа места».

Целью статьи является раскрытие творческого подхода Рагнара Эстберга при создании проекта Стокгольмской ратуши. При этом сразу обозначим, что главными принципами проектного решения ратуши были поиск «genius loci», или «духа места», на котором разместилась ратуша, и авторская интерпретация градостроительных традиций города. По выражению К. Норберг-Шульца, место представляет собой часть реальности, принадлежащей архитектуре, это конкретное представление о человеческом бытии, идентичность которого зависит от принадлежности к конкретному месту (Norberg-Schulz 1980). Иными словами, можно также сказать, что наша собственная идентификация зависит от идентификации места. В городе жизнь создает места как среду для собрания, совместной работы или уединения, и это придает слову «место» наиболее полное значение. Город всегда оставался метафорой общественного бытия, местом коллективной памяти, а общественное здание представляется платформой для общественной деятельности. Поэтому столь важно для исследования прежде всего проследить связи между природным окружением, ландшафтом и городскими структурами Стокгольма, частью которых стало здание ратуши.

Но предварительно необходимо очертить ту духовную атмосферу, которая сформировалась в культуре Швеции в последней четверти XIX в. Речь идет о направлении «национальный романтизм», который господствовал в стране в это время и сложился под влиянием нескольких факторов. Прежде всего, обратим внимание на социальный запрос общества, направленный на сохранение национальной идентичности, местной культуры, традиционных ценностей. Проблема национальной самоидентификации особенно остро и настойчиво

заявила о себе не только в Швеции, но и в других скандинавских странах в период интенсивной индустриализации и урбанизации, усиления внешнеземельных, космополитических тенденций, грозящих разрушить культурные традиции и духовные ценности каждой из этих стран. В это время в обществе усиливалось стремление возродить и сохранить исторические памятники культуры, наблюдается обращение к национальной истории и фольклору.

В результате этих установок новое строительство старалось опираться на устоявшиеся традиции. В конце XIX в. города Швеции испытывали нужду в новых общественных зданиях — ратушах, городских судах, музеях, школах. Однако считалось, что новая архитектура может быть жизнеспособна только в том случае, если она вырастает из крепкого национального корня.

Ностальгия по героическому прошлому объясняет, почему шведские архитекторы обратились в поисках вдохновения и новых образцов к каменным дворцам и замкам династии Васа, созданным в период наивысшего политического могущества страны. Их тяжелые объемы содержали в себе силу и суровость, которые архитекторы полагали национальными чертами шведского характера. Часто в современных постройках можно было найти конкретные исторические образцы. Например, архитектор Карл Вестман для проекта здания суда в Стокгольме в качестве композиционной схемы взял структуру замка Вадстена XVI в.

Значительное влияние на формирование архитектуры национального романтизма оказали также вернакуляр (народная архитектура) и ремесленное искусство. Художники и архитекторы сосредоточились на поиске идентификации, самобытности через идиому



Ил. 2. Архитектор Рагнар Эстберг.
Фото 1896 г. (Atmer, Katrin 2011)

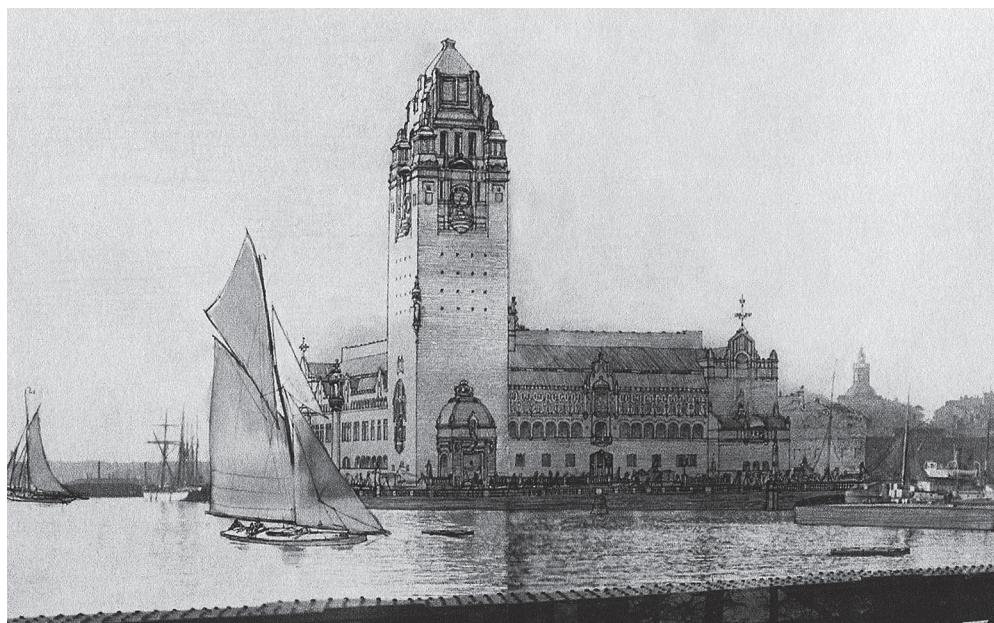
вернакуляра, передающую нравственные, духовные и национальные ценности. Наиболее «шведскими» признавались объемная простота дворцов и замков, монументальность, выразительный силуэт. Главной ценностью в архитектурном проекте стала образная целостность, другой значимой характеристикой признавалась повышенная пластика силуэта здания. Поиск национального характера в архитектуре связывался также и с использованием традиционных строительных материалов — темно-красный кирпич, гранит, дерево.

Таким образом, развитие архитектуры в Швеции в начале XX в. не влекло за собой полного разрыва с прошлым. Архитектурно-градостроительная традиция никогда не прерывалась. Поэтому эклектический стиль не следует рассматривать как подражательство разным историческим стилям. Скорее это был отбор элементов и их повторная «сборка» в соответствии с потребностями нового времени. Национальный романтизм,

иными словами, был инструментом культурной памяти нации.

В такой художественной атмосфере формировался как архитектор Рагнар Эстберг, который стал автором проекта Стокгольмской ратуши. Он родился в 1866 г. на одном из островов архипелага Ринзо, недалеко от Стокгольма. Изучение архитектуры молодой человек начал в Королевском институте технологии, а затем он поступил в Академию изящных искусств. В традициях XIX в. поездки по Европе были обязательными для завершения художественного образования. Получив трехлетнюю стипендию в 1896–1899 гг., Эстберг сначала отправляется в Германию и Францию, затем перебирается на юг Италии. По этой стране Р. Эстберг путешествует с юга на север в течение всего 1897 г. Затем следует поездка по Греции и Бельгии, и последний год архитектор изучает архитектуру Англии и Испании. До сих пор в архивах Швеции хранятся многочисленные зарисовки Эстберга, которые показывают его интерес к различным периодам архитектурной истории. Это путешествие во многом оказало влияние на его становление как профессионала, постоянно подпитывало воображение, снабдив опытом восприятия архитектуры юга Европы, пониманием средиземноморской культуры.

Вернувшись из путешествия в 1900 г., Р. Эстберг открывает свое архитектурное бюро. Ему уже 34 года, но никаких больших заказов у него нет. Архитектор ощущает свой возраст как опасность упустить время для создания чего-то важного и значительного в своей профессиональной жизни. Но только в 1907 г., проработав три года в небольшом северном городе Умео, он возвращается в Стокгольм, где смог выиграть в конкурсной борьбе самый большой и сложный проект в своей жизни (ил. 2).



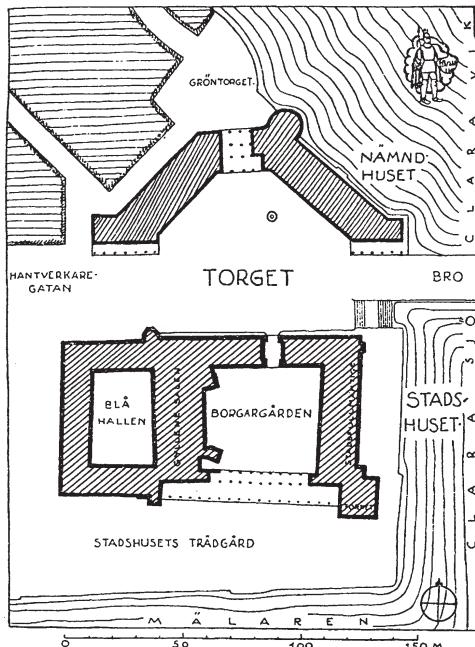
Ил. 3. Р. Эстберг. Стокгольмская ратуша. Перспективное изображение. 1905 г. (Atmer, Katrin 2011)

Конкурс на строительство ратуши был объявлен в 1903 г. Но предварительно в течение нескольких лет в городе шло обсуждение места для ее строительства. Среди разных предложений были участки на Нормальме, в Старом городе (Гамла Стане). В конце концов было принято решение о приобретении муниципалитетом участка на острове Кунгсхольмен. В конкурсе 1903 г. участвовало много известных архитекторов, среди которых были К. Вестман, И. Тенгбем, К. Бергстен, Э. Торулф (Eriksson 1998). Эстберг выиграл конкурс с проектом под девизом «Королева озера Меларен» (ил. 3).

На долгий период вплоть до 1923 г. этот проект стал главной целью его жизни. В конкурсном проекте явно ощущались влияния венецианской архитектуры — палаццо Дожей и площади Сан-Марко. Расположение здания вплотную к воде и использование прозрачной аркады были новыми градостроительными

приемами для Стокгольма и напоминали итальянскую архитектуру (Monterumisi 2015). Визуальная связь между ратушей и островом Риддархольмен также вызывала ассоциации с комплексом площади Сан-Марко и островом Сан Джорджо. В обоих случаях появлялась «водная площадь», образующаяся между островами.

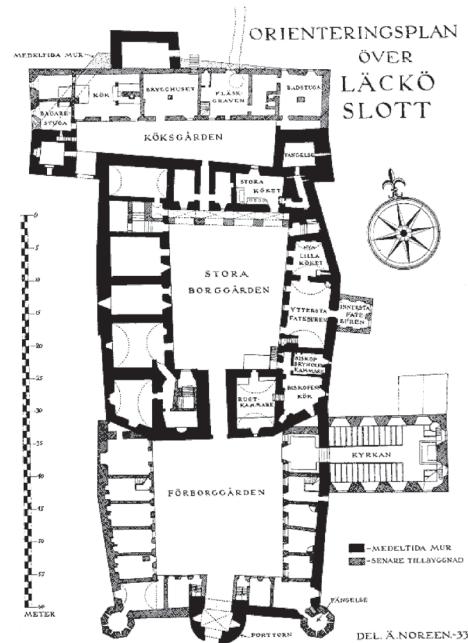
Кунгсхольмен, на котором размещена ратуша, — этот один из островов архипелага, расположенный к западу от исторического ядра города. Он вытянут на 3,5 км в широтном направлении. Ратуша была поставлена на низком берегу на крайнем восточном окончании острова, вплотную к воде и обращена к Гамла Стану — историческому центру Стокгольма. Эстберг сумел раскрыть «дух места» этого участка таким образом, что ратуша видна отовсюду, выделяясь своим выразительным стройным силуэтом.



Ил. 4. Р. Эстберг. Стокгольмская ратуша и административное здание. 1913 г. (Eriksson 1998)

В комплекс ратуши по проекту Эстберга должно было войти и второе административное здание. В поисках развития градостроительного решения архитектор обратился к истории Стокгольма. Р. Эстберг экспериментировал с двумя темами исторического города — городская доминанта и городская площадь (ил. 4).

Проект, по концепции архитектора, должен был включать в себя основные черты и традиции градостроительного решения исторического ядра города — архитектуру Гамла Стана, островов Риддархольмена и Шепсхольмена. Этот комплекс должен был выразить сложность исторического города, последовательное раскрытие пространств, каждое из которых имеет свой характер и масштаб. К сожалению, несмотря на огромное количе-

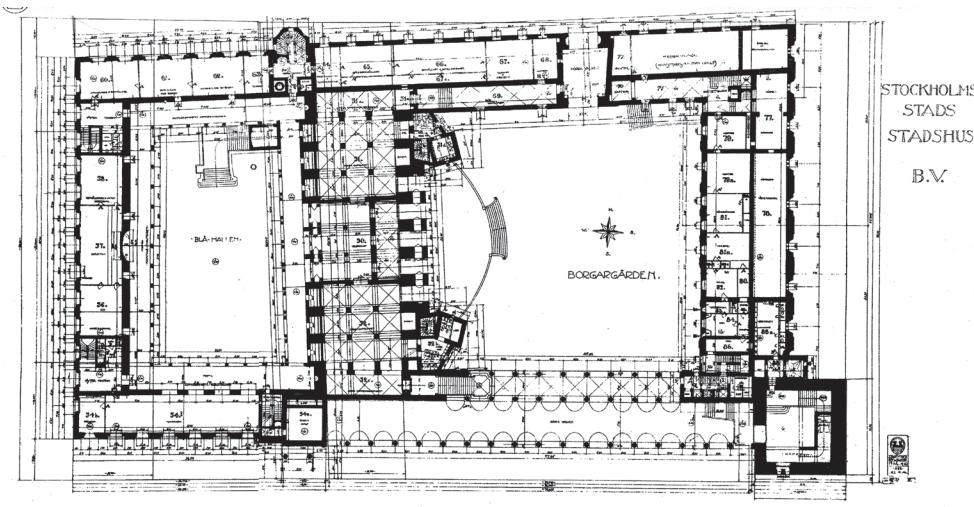


Ил. 5. Замок Лекё. Планировка. (Eriksson 1998)

ство эскизов и проектных работ, идея со-
зания комплекса не была реализована,
и второе здание не было построено.

В течение всего долгого периода проектирования и строительства ратуши проект постоянно менялся и перерабатывался автором. В статье «Архитектура Стокгольма и современные архитекторы» Эстберг писал, что в своей работе он хочет противопоставить шведскую архитектуру «космополитическому и хамелеонскому» (т.е. подражательному) мышлению многих своих коллег» (Ostberg 1901).

В конечном варианте ратуши архитектор обратился к архитектурным решениям построек периода династии Васа. В 1909 г. он побывал в замке Лекё (Läckö Slott) в Карлстаде. В результате его проект ратуши был в очередной раз переработан (Eriksson 1998). Архитектор все дальше отходит от регулярности и прямых углов к асимметрии и средне-



Ил. 6. Р. Эстберг. Стокгольмская ратуша. План первого этажа. 1916 г. (Atmer, Katrin 2011)

вековой «неправильности» в планировке. План ратуши имеет форму неправильного прямоугольника, суживающегося к западу. Внутренние западный и восточный дворы открыты. Восточный двор открывается через аркаду к воде в сторону озера, в результате здание и вода воспринимаются вместе как единое целое (ил. 5–6).

Поперек плана ратуши Эстберг размещает еще один зал (Голубой зал¹). Он остановился на теме перекрытого зального пространства, что сделало планировку полностью асимметричной. Именно этот перекрытый двор стал новым элементом между «внешним» и «внутренним» пространством. После ратуши эта тема переклички «внешних» и «внутренних» пространств стала постоянно использоваться в шведской архитектуре.

Главной композиционной доминантой ратуши стала угловая башня, над

которой автор работал дольше всего. Вначале в проекте доминировала угловая башня, решенная в тяжеловесном югендстиле (ил. 7–8).

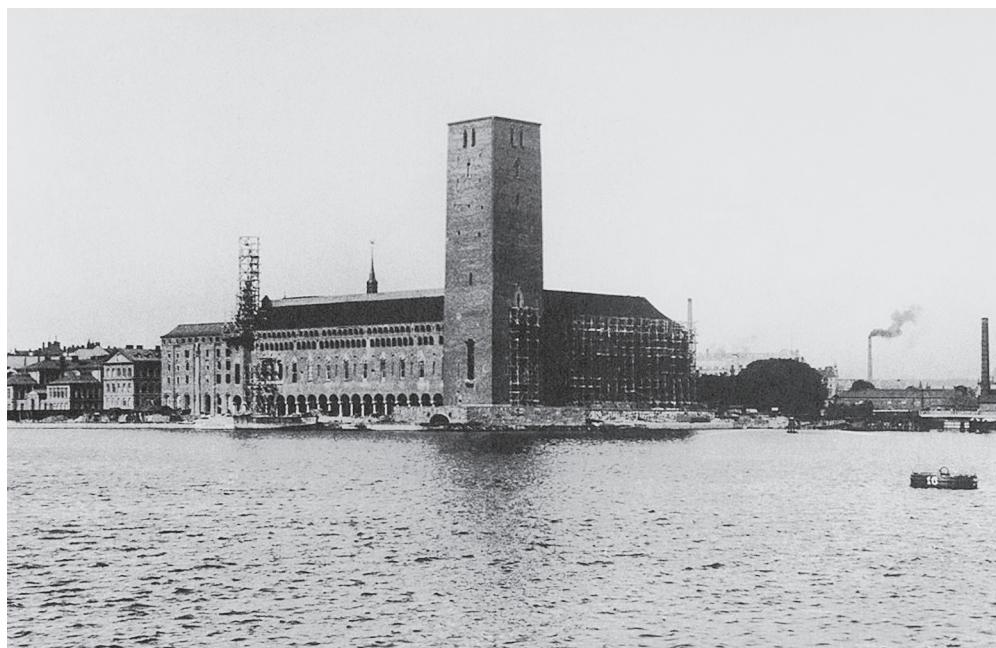
Впоследствии эта идея была им отвергнута, и вплоть до 1919 г. было неясно ее окончательное решение.

По эскизам Эстберга можно проследить развитие от низкого завершения башни к все более высокому и изящному решению. Высота башни составляет 106 м. Ее шпиль украшен тремя позолоченными коронами, символизирующими подчинение шведскому королю трех скандинавских государств — Швеции, Дании и Норвегии. Одновременно «Тре крунур» означают важность ратуши как главного здания не только для Стокгольма, но и для всей страны. В верхней части башня зауживается. Если внизу ее размеры составляют $16,3 \times 1,8$ м, то у завершения $12 \times 12,5$ м (Хомутецкий 1969: 54). Эти «игры» с пропорциями, конечно, не случайны. Разница в размерах и сужение башни являются результатом поисков архитектора для лучшего восприятия

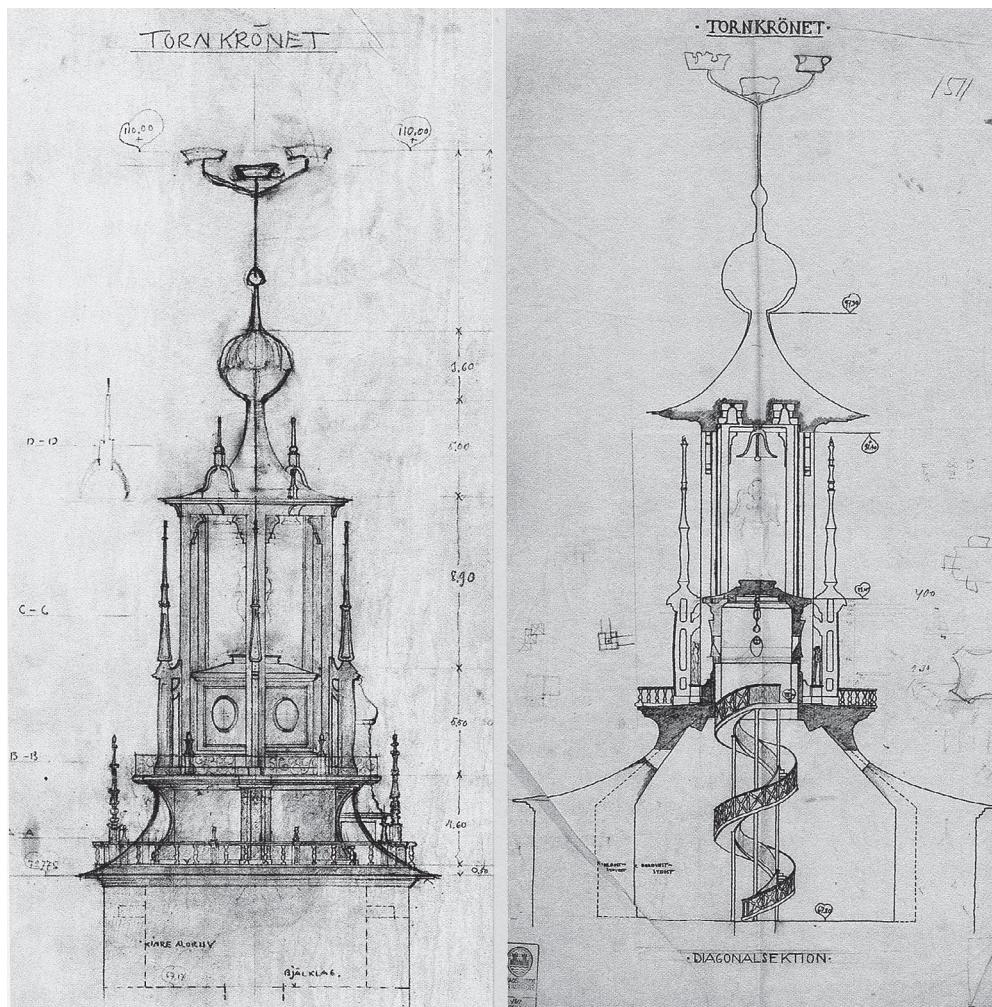
¹ Название «Голубой зал» связано с первоначальной идеей отделки помещения голубой и синей плиткой. Однако стены этого зала остались без облицовки.



Ил. 7. Р. Эстберг. Стокгольмская ратуша. Эскиз. 1911 г. (Atmer, Katrin 2011)



Ил. 8. Стокгольмская ратуша в процессе строительства. 1919 г. Фото А. Malmström



Ил. 9. Р. Эстберг. Стокгольмская ратуша. Эскизы завершения башни. 1918–1919 гг. (Atmer, Katrin 2011)

башни с разных точек зрения. В дополнение к главной башне были добавлены пять небольших башен (Девичья, башни Луны и Солнца и др.) (ил. 9).

На крыше ратуши установлены аллегорические золоченные фигуры, которые изображают разные направления искусства. Симбиоз архитектуры с другими видами искусств является характерной чертой творчества Р. Эстберга. Еще

в 1903 г. он вместе с художником Р. Бергом и архитектором К. Вестманом создает общество «Художественная лига». Принципами этой организации было тесное сотрудничество всех изобразительных искусств и сбалансированное взаимодействие архитектуры и ремесленных искусств. От этих принципов Эстберг никогда не отходил в своих работах. Поэтому богатый скульптурный

ряд комплекса ратуши и большое количество символических деталей и украшений — это своеобразный «квест» по шведской истории.

Среди разработанных Р. Эстбергом затейливых элементов дизайна можно отметить, например, часы с балконом, который носит название «Игра св. Георгия». Конструкция этих часов, выполненных фабрикой Линдерота, предполагала устройство на балконе в летнее время небольшого представления с фигурами под звуки старинной колокольной мелодии (Lundin, Borgelin 2008: 65).

Исторические ассоциации использовались Эстбергом не только в формах и образах, но даже в строительных материалах. Фасад Стокгольмской ратуши выполнен из темно-красного твердого обожженного кирпича. Кирпичи использовались особые, монастырские, которые делались для церквей и монастырей. При этом для лицевой кладки применялись и старые, поцарапанные кирпичи, чтобы придать постройке «патину времени». Кирпич был излюбленным материалом Эстберга, и для умелого его использования в качестве основного строительного материала в проекте ратуши архитектор изучал многочисленные кирпичные постройки по всей Швеции. Кирпичи для ратуши имеют размеры 270 × 130 × 95 мм, они больше, чем в используемых в настоящее время стандартных форматах (размер шведского кирпича составляет 250 × 120 × 62 мм). Эти размеры были выбраны по кирпичам, которые были найдены в 1909 г. во время раскопок королевского дворца в Стокгольме. Главные ворота, ведущие во двор ратуши, были выполнены из так называемого «черного дуба» (мреного дуба), оставшегося от затонувшего в XVII в. королевского военного корабля. Черная древесина богато украшена ромбовидными рисунками, характерны-

ми для XVII в., а также изображениями винограда и фруктов (Larsson 2011: 10–11).

Подводя итоги, необходимо отметить, что внимательное, даже трепетное отношение к месту, к значению участка в плане города явилось концептуальной основой целостного архитектурного образа ратуши. Композиция здания задумывалась как дань «гению места» и как продолжение архитектурно-градостроительных национальных традиций. Кроме того, отметим еще одну особенность этого объекта — воплощение его типологического содержания как здания городского муниципалитета, местного самоуправления. Ратуша в Стокгольме стала символом процветающего города и всей страны. Архитектура явилась средством выражения политических и социальных условий и самосознания нации. Открытые многоцелевые общественные залы стали новыми пространствами города и ареной социальной жизни. Ратуша олицетворяет символы гражданской гордости и национальной идентичности.

Опыт национальной романтической архитектуры позволил сформироваться своеобразным чертам шведского зодчества. Именно эта сторона — ясно читаемая идентичность архитектурных объектов — вызывает широкий международный интерес к шведской архитектуре в настоящее время, когда культурная глобализация вновь ставит задачу самоопределения для каждой страны.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Гнедовская 2016 — Гнедовская Т.Ю. Немецкая архитектура между модернизмом и традиционализмом // Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / отв. ред. А. В. Бартошевич, Т. Ю. Гнедовская. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 292–243.

Иконников 1972 — Иконников А. В. Архитектура скандинавских стран // Всеобщая ис-

- тория архитектуры в 12 томах. Т. 10: Архитектура XIX — начала XX в. / под редакцией С. О. Хан-Магомедова и др. Л.; М.: Изд-во литературы по строительству, 1972. С. 267–291.
- Иконников 1978 — Иконников А. В. Современная архитектура Швеции. М.: Стройиздат, 1978.*
- Николаева 1995 — Николаева Н. С. Стокгольм и его музеи. М.: Искусство, 1995.*
- Хомутецкий 1969 — Хомутецкий Н. Ф. Стокгольм. Л.: Изд-во литературы по строительству, 1969.*
- Atmer, Katrin 2011 — Atmer P., Katrin A. Stockholms stadshus och arkitekten Ragnar Östberg: drömmen och verkligheten. Stockholm: Natur & kultur, 2011.*
- Cornell 1965 — Cornell E. Ragnar Östberg — en svensk arkitekt. Stockholm: Byggmästarens förlag, 1965.*
- Eriksson 1998 — Eriksson E. International Impulses and National traditions 1900—1915 // Sweden 20-th century architecture / ed. by Caldenby C., Lindvall J., Wang W. Munich: Prestel-Verlag, 1998. P. 18–45.*
- Larsson 2011 — Larsson R. Murverkets hemligheter — En vägvisare till Stockholms stads-hus. Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld, 2011.*
- Lundin, Borgelin 2008 — Lundin J., Borgelin P.G. W. Linderoths urfabrik. Sollentuna: Jim Lundin, 2008.*
- Monterumisi 2015 — Monterumisi Ch. Ragnar Östberg. Genius loci and urban memories. The Stockholm Stadshuset-Nämndhuset complex and Villa Geber. The Doctorate thesis. Bologna: The Department of Architecture, University of Bologna, 2015.*
- Norberg-Schulz 1980 — Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli, 1980.*
- Ostberg 1901 — Ostberg R. Stockholmsarkitekturen och varo moderna arkitekter Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901.*
- REFERENCES**
- Gnedovskaia T. Iu. Nemetskaia arkitektura mezhdu modernizmom i traditsionalizmom. Zapadnoe iskusstvo. XX vek. Tridtsatye gody (German architecture between modernism and traditionalism. Western art. The twentieth century. Thirties). Sbornik statei. Otv. red. A.V. Bartoshevich, T.Iu. Gnedovskaia. Moscow: State Institute for Art Studies Publ., 2016, pp. 292–243 (in Russian).
- Ikonnikov A.V. Arkhitektura skandinavskikh stran (The architecture of Scandinavian countries). Vseobshchaia istoriia arkhitektury (History of World Architecture), vol. 10. Eds. S.O. Khan-Magomedov and others. Leningrad; Moscow: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1972, pp. 267–291 (in Russian).
- Ikonnikov A.V. Sovremennaia arkitektura Shve-tsi (Contemporary architecture of Sweden) Moscow: Stroizdat Publ., 1978 (in Russian).
- Nikolaeva N. S. Stokgol'm i ego muzei (Stockholm and its museums). Moscow: Iskusstvo Publ., 1995 (in Russian).
- Khomutetskii N. F. Stokgol'm (Stockholm). Lenin-grad: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu Publ., 1969 (in Russian).
- Atmer P., Katrin A. Stockholms stadshus och arkitekten Ragnar Östberg: drömmen och verkligheten. Stockholm: Natur & kultur Publ., 2011.
- Cornell E. Ragnar Östberg — en svensk arkitekt. Stockholm: Byggmästarens Publ., 1965.*
- Eriksson E. International Impulses and National traditions 1900—1915. Sweden 20-th century architecture. Eds. C. Caldenby, J. Lindvall, W. Wang. Munich: Prestel-Verlag Publ., 1998, pp. 18–45.*
- Larsson R. Murverkets hemligheter — En vägvisare till Stockholms stads-hus (Masonry secrets — A guide to Stockholm City Hall). Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld Publ., 2011.*
- Lundin J., Borgelin P.G.W. Linderoths urfabrik (Linderoths watch factory). Sollentuna: Jim Lundin Publ., 2008.*
- Monterumisi Ch. Ragnar Östberg. Genius loci and urban memories. The Stockholm Stadshuset-Nämndhuset complex and Villa Geber. The Doctorate thesis. Bologna: The Department of Architecture, University of Bologna Publ., 2015.*
- Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli Publ., 1980.*
- Ostberg R. Stockholmsarkitekturen och varo moderna arkitekter (Stockholm architecture and modern architects). Stockholm: Nilsson & Berglings, 1901.*

В. Ш. Хаирова

К ПРОБЛЕМЕ ДЕМОНСТРАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ: НЕВОПЛОЩЕННЫЕ ПРОЕКТЫ Ч. Р. МАКИНТОША

Последние годы отличаются повышенным интересом к творчеству Чарльза Ренни Макинтоша. Внимание исследователей привлекают и невоплощенные в свое время проекты, с которыми мастер участвовал в разных конкурсах, но не получал наград. По сохранившимся 14 чертежам из альбома «Meister der Innenkunst» в 1996 г. в Глазго построен «Дом для любителя искусства». Тогда же был возведен особняк, являющийся репликой гипотетического Загородного дома художника. Остальные неиспользованные в свое время проекты воссозданы современными мастерами в виде макетов. Все реализованные идеи Макинтоша позволяют говорить об их ценности для дальнейшего изучения стиля модерн в Европе.

Ключевые слова: Макинтош, невоплощенные проекты, макет, выставка, Лондон.

V. Sh. Hairova

THE PROBLEM OF DEMONSTRATION OF CREATIVE HERITAGE: CH. R. MACKINTOSH'S UNREALIZED PROJECTS

The recent years have been marked with the increased interest to the work of Charles Rennie Mackintosh. Researchers also pay their attention to the master's unrealized projects, which he executed while taking part in different competitions, that he did not win. In 1996 The House for an Art Lover was built based on 14 surviving sketches from «Meisterder Innenkunst» design portfolio. Around that time the replica of The Artist's Cottage was built. All the other unrealized in their time projects were recreated by present-day architects as models. Mackintosh's realized ideas however indicate their significance for the further investigation of the Art Nouveau style in Europe.

Keywords: Mackintosh, unrealized projects, model, exhibition, London.

Для искусствоведения последних трех десятилетий характерным явлением стало обострение внимания к творчеству шотландского архитектора Чарльза Ренни Макинтоша (1868–1928). Это нашло свое выражение в публикации обширного исследовательского материала и проведении различных выставок. Формируя целостность образа зодчего, их кураторы фокусируют внимание посетителей не только на существующих зданиях, но и на невоплощенных решениях мастера. Ученые уже давно отмечают необходимость их рассмотрения и включения в научный оборот, наряду с изучением построенных зданий каждого архитектора. Важность этой темы становится все более очевидной, т. к. именно нереализованные проекты показывают на-

правление движения творческой мысли и приводят к достижению точности в исторических фактах.

Творчество шотландского мастера показательно в этом отношении, т. к. Ч. Р. Макинтош среди своих современников был мало знаменит как зодчий. Его самое значимое сооружение, Школу искусств, плохо знали за пределами родного города. Спроектированные им жилые дома, Хилл хаус и Уиндинхилл, в то время в основном славились своими интерьерами, а не архитектурными достоинствами. Поэтому желание почитателей его таланта познакомиться (и познакомить других) со многими оставшимися только на бумаге проектами вполне понятно. Достичь этой цели помогла состоявшаяся в феврале 2015 г. лондонская вы-

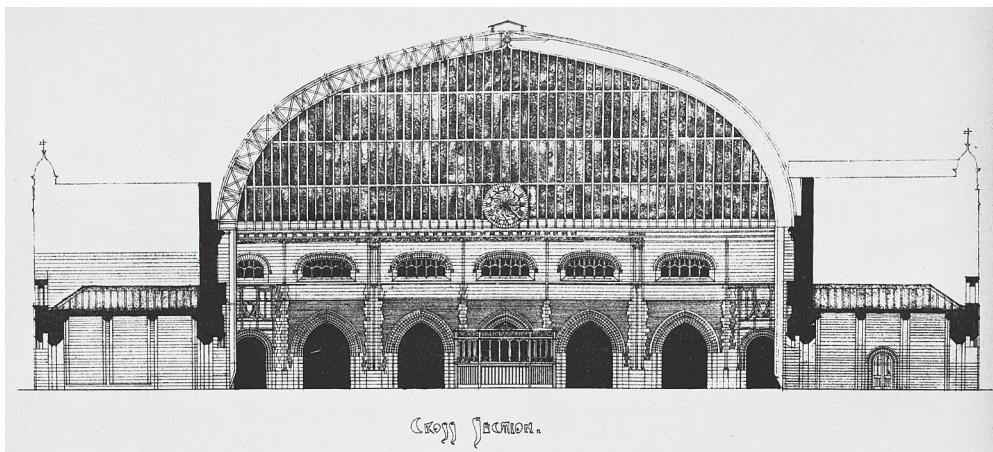
ставка «Mackintosh Architecture» в залах Королевского института британских архитекторов (RIBA). Если для Глазго нарастающий интерес к нему закономерен и предсказуем (при наличии большого количества галерей с экспонатами того времени и собственно авторских зданий), то в столице Соединенного Королевства экспозиций, связанных с именем великого шотландца, не было очень давно.

Эта экспозиция позволила со всей полнотой раскрыть становление стиля Макинтоша начиная с самых ранних годов. Ее специфика заключается в показе окружения, благодаря которому стал возможен расцвет его таланта: это и сам Глазго, второй город империи, с широкими перспективами для развития; возможность сотрудничества и общения с известными местными архитекторами; наличие доверяющих его знаниям и вкусу клиентов. С этой целью в экспозиции представлено более шестидесяти графических работ, несколько макетов, оригинальные фотографии, а также документальные видеоматериалы с изображением Глазго в 1902 г. Благодаря им стало возможным заново осмыслить невоплощенные проекты мастера, ввести их в стилистический эволюционный ряд.

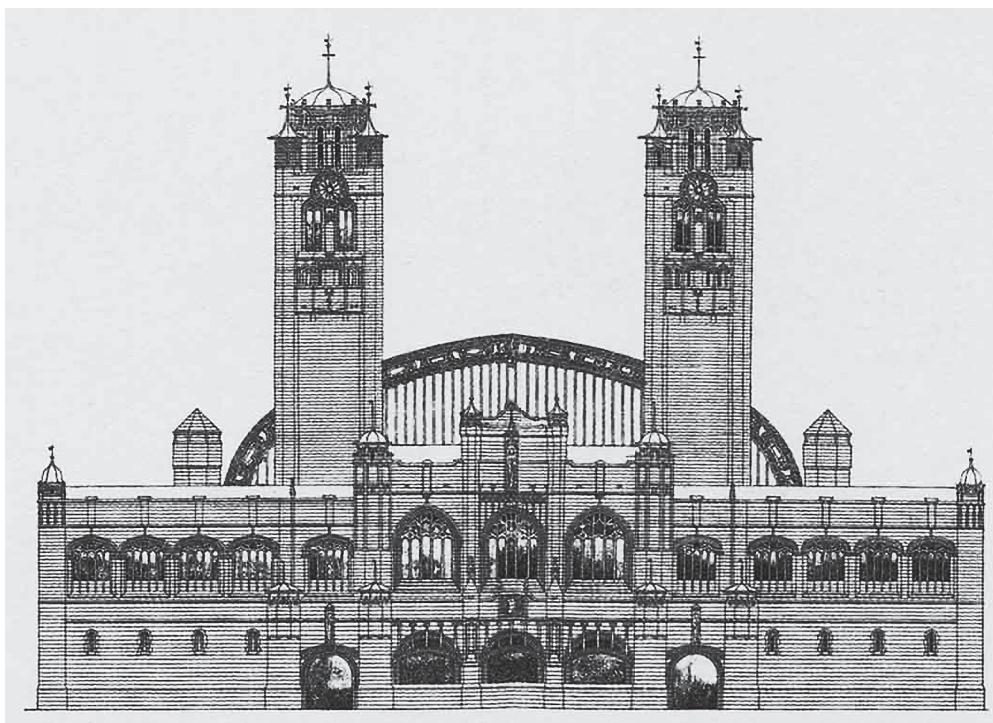
В начале творческого пути Макинтош плодотворно участвовал в различных шотландских конкурсах, где получал различные грамоты и призы. В 1891 г. молодой студент Школы искусств выиграл и Национальную медаль. Тогда же он победил в наиболее желанном для всех учащихся конкурсе Александра Томсона и получил стипендию для путешествия в Италию, и — как раз перед тем, как отправиться в путь, — Макинтош провел первую в своей жизни публичную лекцию о шотландской баронской архитектуре, приведя в восторг всех тех, кто там присутствовал.

В последующем удача не всегда к нему благоволила. Поэтому имеются примеры и другого рода: в начале карьеры неотмеченными оказались проекты горной часовни (1888), пресвитерианской церкви (1889), Музея науки и искусства (1890), жилых домов для рабочих в Глазго (1890), здания студенческого братства (1891), Художественных галерей Глазго (1891–1892), Муниципальных технических колледжей Манчестера (1892), Железнодорожного терминала (1892), помещений для Королевской страховой компании (1894) и для Национального банка Шотландии (1898) (ил. 1–2). Почти все бумаги сохранились в архивах и представляют интерес для исследователей в качестве наглядной демонстрации поиска собственного архитектурного языка.

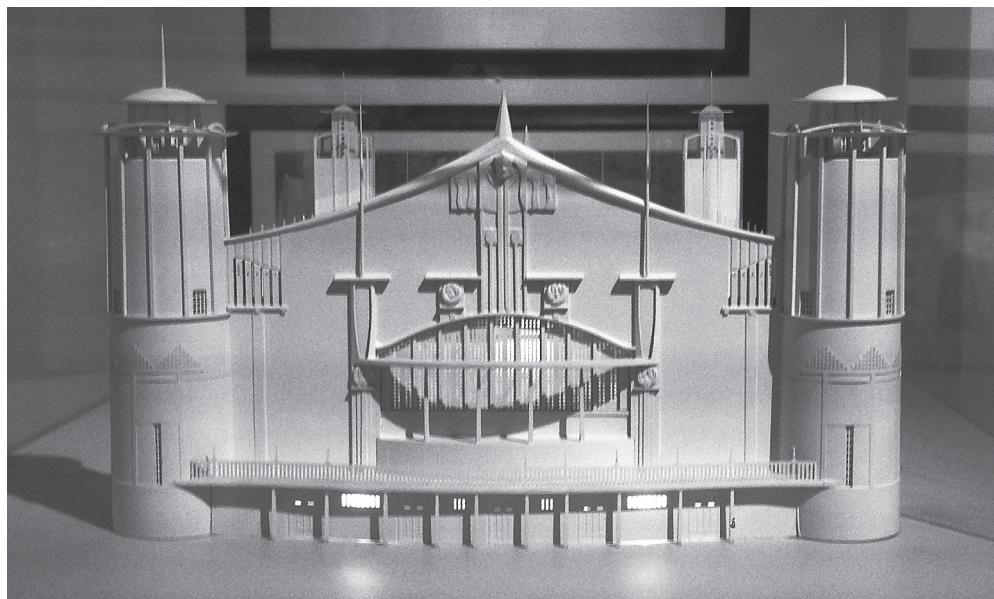
Яркими образцами плавной эволюции стиля зодчего являются и проекты павильонов для конкурса к Международной выставке 1901 г. в Глазго (1898). Он был приурочен к 50-летию со времени проведения первой Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. и задуман для показа достижений в области промышленности и искусства. Глазго во второй раз удостоился этой чести после экспозиции 1888 г. Требовалось создать промышленный зал, машинную галерею и огромный концертный зал на 4000 мест из стали и стекла. Выставочные павильоны предполагалось сделать временными или разборными, как лондонский Хрустальный дворец Дж. Пакстона (1803–1865). В процессе строительства также следовало решить задачу гармоничного соответствия проектируемых зданий фасадам находящихся рядом галерей изобразительного искусства с музеем. Конкурс Макинтош не выиграл, а награда досталась известному архитектору Дж. Миллеру (1860–1947). Победивший проект главного здания Международной



Ил. 1. Ч.Р. Макинтош. Конкурсный проект здания железнодорожного терминала.
Поперечный разрез. Фото из журнала «The British Architect», 1893



Ил. 2. Ч.Р. Макинтош. Конкурсный проект здания железнодорожного терминала. Фасад.
Фото из журнала «The British Architect», 1893



Ил. 3. К. Озтурк. Макет концертного зала по проекту Ч.Р. Макинтоша. Фото автора, 2015

выставки представлял собой металлическую структуру, «одетую» в гипсовые панели заводского изготовления. Миллер связал их легкий белый и золотистый орнамент с идеями испанского возрождения, хотя публика увидела там преобладание восточных мотивов. В центре располагался купол большого диаметра с четырьмя башнями. Внутри зала была установлена колоссальная статуя короля Эдуарда VII (1841–1910).

Макинтош мог создать здание подобно этому. В начале 1890-х гг. и в их середине он уже показал свою склонность к детальной орнаментализации. Но молодой мастер выбрал противоположный путь. Созданные им ребристые башни с S-образными скатами крыш и обрамленными сегментарными арочными окнами под изогнутыми фронтонами — эхо его ранних работ, с которыми он участвовал в конкурсе на терминал железнодорожной станции 1892 г.; он только поменял замысловатость тех решений на простые, почти

абстрактные формы с признаками стиля, который тогда еще было сложно обозначить. Аскетичные структуры Чарльза Макинтоша противоречили стилистическим требованиям конкурса, тогда как Джеймс Миллер усиленно разрабатывал «богатое месторождение» архитектуры испанского ренессанса (Macaulay 2010: 185).

Наиболее инновационными оказались два проекта Макинтоша. Один из них — круглый концертный холл с мелкозалегающим куполом, площадь которого была увеличена за счет обрамляющих основной объем внутренних галерей и самостоятельных независимых стоек отдельно от опорных связей несущих стен. Стеклянная крыша открывала доступ солнечному свету. Другим оружием являлся зал, выполненный из готовых, уже оштукатуренных в заводских условиях панелей. В наше время созданы макеты зданий, спроектированных молодым шотландцем для выставки (ил. 3). Применение подсветки придало

им почти натуралистический вид и современную интерпретацию. Они демонстрируются в галерее Лайтхаус в Глазго и дают представление о масштабах дарования мастера, который в дизайне экспозиционных сооружений показал такие принципы построения пространства и объемов, которые предвосхищают последующее развитие европейской архитектуры.

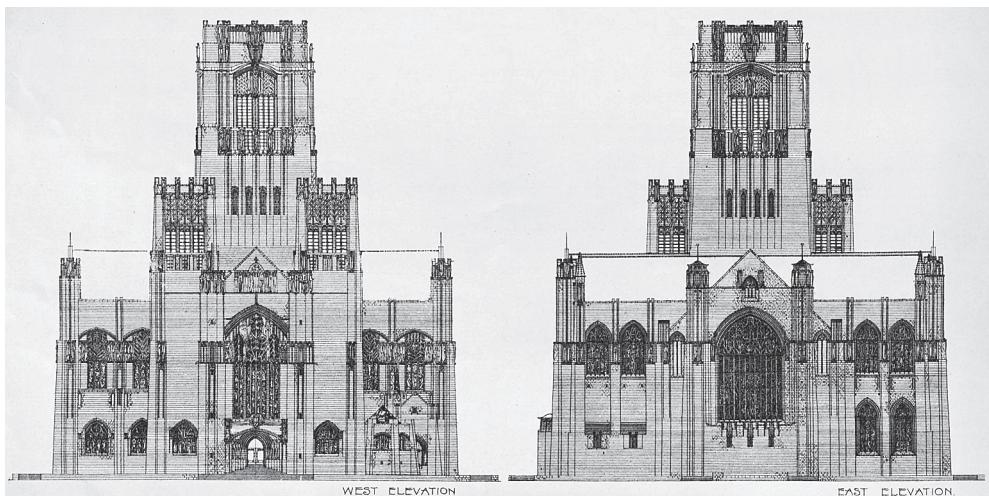
Макинтошу особую известность на континенте принес 1901 г., когда немецкий издатель Александр Кох (1860–1939) объявил результаты конкурса на «Дом для любителя искусства». Ч.Р. Макинтош участвовал в нем под псевдонимом *Der Vogel* (Птица), и несмотря на то что он не успел укомплектовать проект полностью, «судьи дали ему специальный приз за высокое качество чертежей» (Биллклиф 2014: 47). После представления недостающих листов они были опубликованы вместе с работами М.Х. Бейли Скотта (1865–1945) и Л. Баузера (1872–1938), занявшего третье место, в альбоме под названием «*Meister der Innenkunst*».

Проект Макинтоша представлял собой более роскошную версию Уиндихилла, дома, над которым он в то время работал. Мастер смог выразить тяжелую массу простейшими контурами. Здесь в двух перспективах он представляет здание как группу единых белых объемов, с одними только крапинками для изображения текстуры штукатурки из местного материала, галечника. Взаимопроникающие и параллельно идущие формы были даже более значимыми, чем в Уиндихилле, и Макинтош компонует их с большой четкостью и умением. Но всю свою изобретательность он сосредоточил на решении внутреннего убранства «Дома для любителя искусства», т.к. идеи модерна ярче всего воплощались в интерьерах, которые выражали не толь-

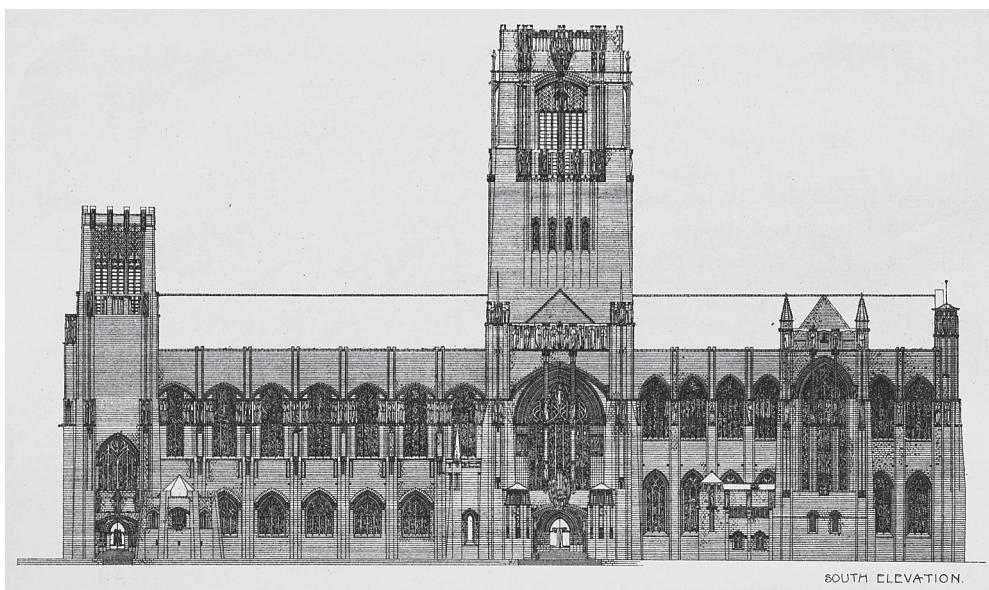
ко стилевые особенности автора проекта, но и социальные запросы хозяина. Хотя задачей архитектора того времени и являлось воспитание из заказчика человека «новой формации» путем создания вокруг него высокохудожественного окружения.

Дизайн музыкального салона и гостиной, несомненно, оказался самым проработанным из всего, что представил Макинтош, и вызвал большой интерес во время конкурса. В промежутки между оконными проемами по всей южной стороне были вмонтированы панели, созданные Маргарет Макдональд-Макинтош (1864–1933). Свет лился потоком в комнату, озаряя искусно выполненные работы. Вдоль западной стены стояло белое пианино, над которым находилась композиция из дерева с замысловато вырезанным переплетением из птиц, деревьев и цветов. Она обрамлялась двумя большими фигурными панелями, которые повторяли форму скульптуры. В противоположном конце комнаты располагался богато декорированный камин с двумя шкафами по краям. Ощущение «комнаты в комнате» создавалось за счет применения суживающихся к верху деревянных колонн, которые располагались вдоль северной и южной стен. Количество предметов обстановки предполагалось минимальным. В форме мебели прослеживался контраст угловатых линий с множеством закруглений и изгибов, ведущих свое начало от органического мира. Вся комната принадлежала царству белого цвета с вкраплениями пастельных тонов, в комплексе создающих гармоничную элегантную целостность.

Следующий конкурс, на проект кафедрального собора в Ливерпуле, был объявлен в сентябре 1901 г., но позже продлен до июня 1902 г. Членами жюри стали известные английские архитекто-



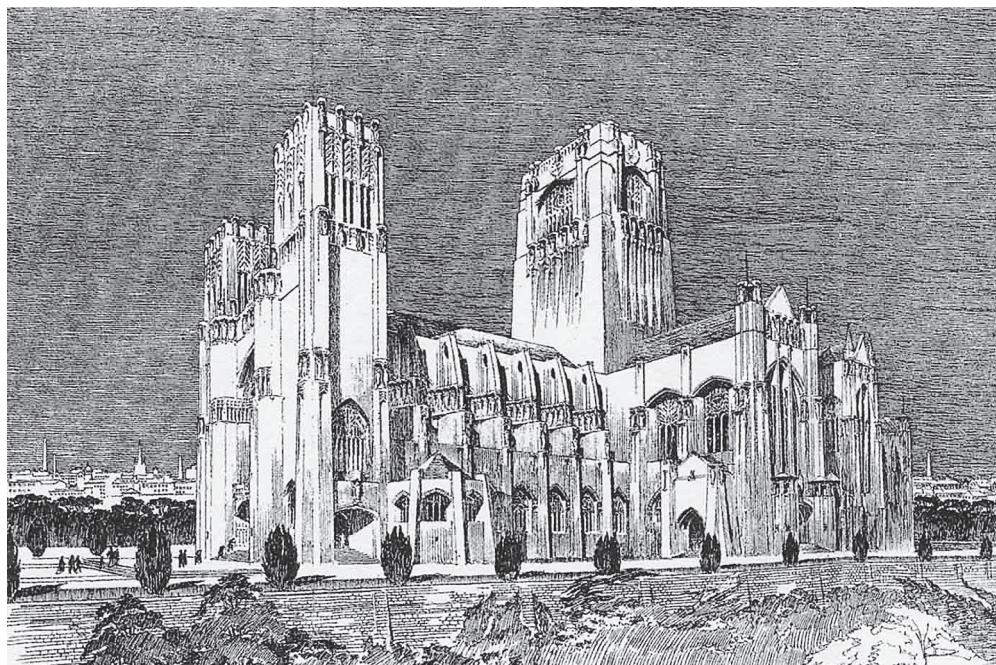
Ил. 4. Ч. Р. Макинтош. Конкурсный проект кафедрального собора. Ливерпуль.
Главный и задний фасады. Фото из журнала «The British Architect», 1903



Ил. 5. Ч. Р. Макинтош. Конкурсный проект кафедрального собора. Ливерпуль. Боковой фасад.
Фото из журнала «The British Architect», 1903

ры Норман Шоу (1831–1912) и Джордж Фредерик Бодли (1827–1907), творчеством которых Макинтош восхищался. По условиям требовалось создать здание в готическом стиле, хотя профес-

сиональная критика и не согласилась с этим. Но как почти все участники, молодой мастер тоже обратился к готике (ил. 4–6). Крестообразный план со вторым пересекающим его поперечным



Ил. 6. Ч. Р. Макинтош. Конкурсный проект кафедрального собора. Ливерпуль. Перспектива. Фото из журнала «The British Architect», 1903

нефом знаком нам по средневековым английским храмам, таким как собор в Солсбери, тогда как сочетание высокой центральной башни и двух боковых, размером пониже, отсылает нас к Йорку и Дерхему. Макинтош во всем следовал средневековым образцам, использовав в своем проекте даже крытую аркаду, которая не являлась функционально необходимой в англиканском соборе XX в. (Crawford 2002: 88). Хотя ко второму этапу его работа не была допущена, участие в такого рода состязаниях способствовало последующему профессиональному становлению, помогало войти в круг проблем совсем иного планировочного типа зданий, что необходимо для дальнейшего развития каждого архитектора и дизайнера.

Следует сразу отметить, что идеи Макинтоша не относятся к области архитек-

турных фантазий, где несдерживаемая игра воображения рождает причудливые образы, не имеющие шансов на воплощение. Они абсолютно реальны, а сопоставление планов, фасадов, разрезов и готовых макетов дает возможность зрителю почувствовать свою причастность и каким-то образом присутствовать на творческой «кухне». Этой же цели служат некоторые из его построенных зданий, открытые для посетителей в Глазго с 1980-х гг. Сначала полной реконструкции подверглись «Ивовые» Чайные комнаты (ил. 7), после в галерее Хантериан университета Глазго появились помещения, названные Домом Макинтоша. В 1982 г. распахнул свои двери для посетителей Хилл-хаус, приобретенный Национальным трестом в собственность. В 1989–1990 гг. Школа на Скотланд-стрит превратилась в Музей обра-

зования (Billcliffe 1991: 96). Реставраторы внимательно отнеслись к воссозданию подробного облика творений Макинтоша и внутреннему переоборудованию.

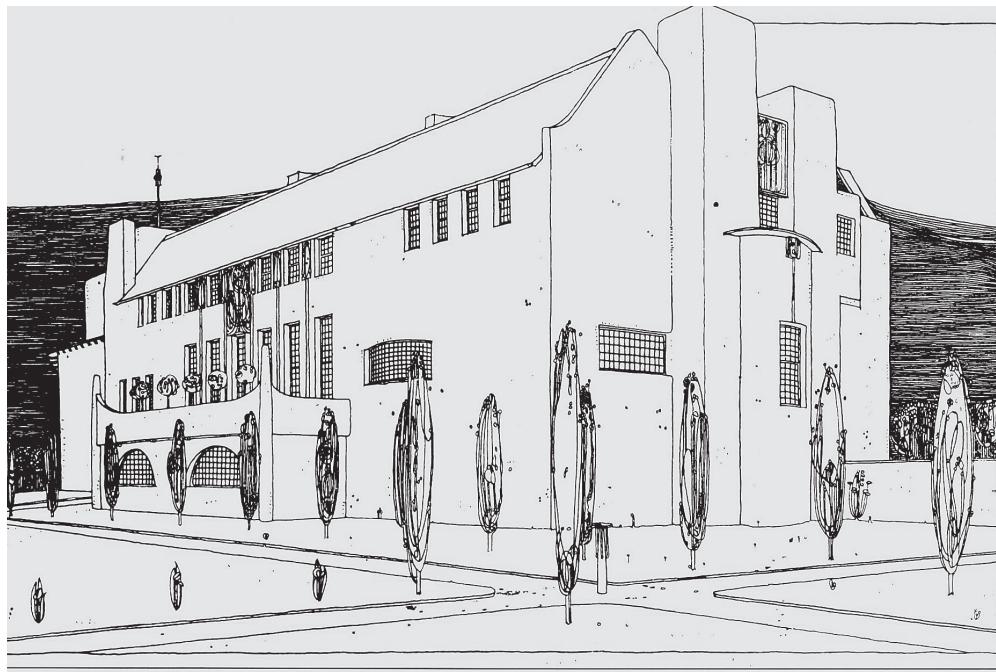
Но есть и другой путь демонстрации творческого наследия, ведь наиболее полным всегда считался метод восстановления исторических событий. В 1989 г. у инженера Г. Роксбурга, который участвовал в воссоздании Чайных комнат, появилась идея построить «Дом для любителя искусства». Неизвестно, планировал ли Макинтош конкретное место для него, но энтузиасты выбрали для воплощения своего замысла территорию парка на окраине Глазго, где находился большой старинный дом Ibrox Hill House. Было решено его разрушить.

Новый, прямоугольный в плане Дом построен на основе четырнадцати литографий с конкурсного проекта, но не является его прямой копией (ил. 8–9). Как известно, «потенциал архитектурного проекта может быть использован как целиком, так и частично: полное воплощение, использование фрагментов или деталей, транслирование пространственной структуры, применение композиционных приемов, вдохновение от общей идеи сооружения» (Александров 2006: 10). Шотландский мастер модерна не оставил подробных чертежей, рабочего проекта как такового не было, поэтому для творческой команды, работавшей над современной реализацией «Дома для любителя искусств», было очень важно интерпретировать его замыслы в контексте архитектуры конца XX в. Команда специалистов, когда не находила готового решения, искала «подсказки» в других произведениях. Для восполнения пробелов в знаниях производились дополнительные исследования. Особенно тяжело пришлось с дизайном овальной по форме комнаты, которая предназначалась для



Ил. 7. Интерьер «Чайной комнаты»
на Сошихолл-стрит. Глазго. Фото автора,
2016

послеобеденного отдыха женщин в то время, когда мужчинам позволялось насладиться одиночеством, покурить и поговорить друг с другом. Макинтош планировал прямоугольное помещение для джентльменов расположить с восточного торца дома. Между ним и музыкальным салоном как раз и находилась гостиная для леди. В конечном счете им пришлось взять за основу проект другой овальной комнаты, которую Макинтош создал в Хаус-хилл в 1904 г. Все элементы интерьера приспособливались к необычной форме, от окна до стенного шкафа, от верхнего света до батареи отопления. Детали внимательно изучались и изготавливались вручную. В некоторых уголках дома пришлось просто сделать копию с гипсовых панелей и вышивок Маргарет. В результате кропотливой работы несколько помещений этого



Ил. 8. Ч. Р. Макинтош. Конкурсный проект «Дома для любителя искусства». Перспектива главного фасада. Фото из альбома «Meister der Innenkunst», 1902



Ил. 9. «Дом для любителя искусства». Архитектор Ч. Р. Макинтош. 1901. Глазго. Фото автора, 2016

выдающегося здания были воспроизведены согласно первоначальному замыслу автора, но попыток воссоздать спальни первого этажа или обширное чердачное пространство, предназначенные в проекте под игровую для детей, предпринято не было (Blake 2001: 132–134).

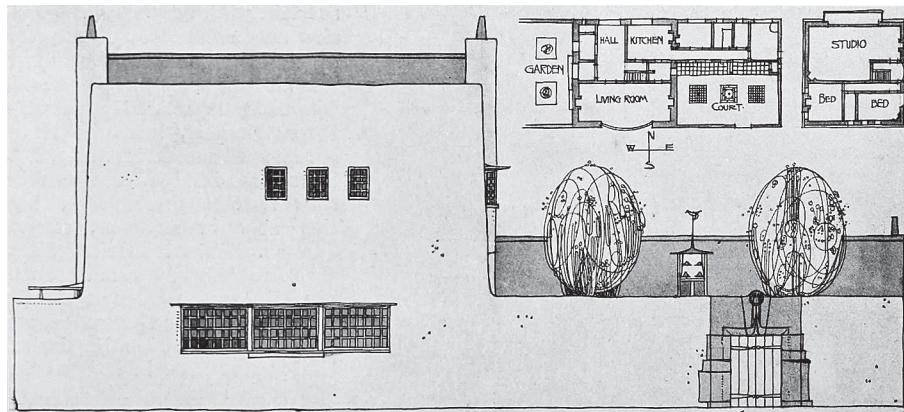
Строительство «Дома для любителя искусств» в Глазго завершилось к 1996 г. Оно впечатляет композиционной законченностью белых фасадов, два из которых украшены рельефной композицией из песчаника, изображающей женские фигуры и другие символы. Являясь собственностью города, Дом открыт для посещений и используется в качестве центра для устройства различных мероприятий. В 2014 г. рядом с ним был построен Выставочный павильон, проект которого был создан на основе сохранившихся ученических эскизов Макинтоша из Школы искусств. В его решении продемонстрирована яркая приверженность принципам японской архитектуры и искусства. Это самое последнее сооружение из целого ряда зданий, которые возникли за двадцать лет на этом месте.

Хочется рассказать и о других замыслах Макинтоша по созданию идеального жилища для творческого человека. Это гипотетические проекты 1901 г. — Загородный и Городской дома художника (ил. 10–11). На севере Шотландии один из дизайнеров по опубликованным в печати наброскам в 1990-х гг. создал здание, отвечающее всем требованиям современности в отношении удобств, но являющееся просто реализацией неосуществленного замысла (McKean, Baxter 2000: 41). Внутри прослеживается следование принципам шотландского мастера в разработке интерьеров и композиционном решении пространства. Фасады очень близки фасадам «Дома для любителя искусств»: такие же крупные объемы, прорезанные узкими ок-

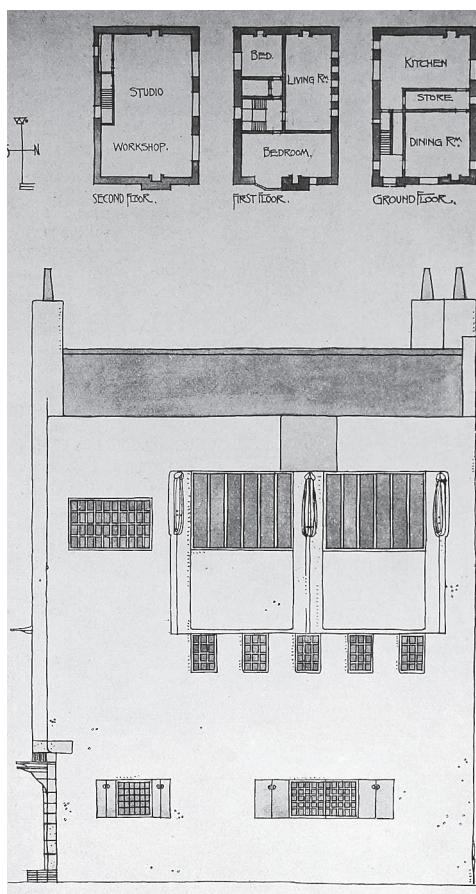
нами, гладко оштукатуренные белые стены. Способность Макинтоша уменьшать массу, минимизировать орнамент и форму, сводя их к одинокой черте, дает основание говорить о нем как о мастере графических шедевров. Возможно, в его наследии не существует больше зданий, где еще возможна такая четкость и напряженность контура, где так велико значение линии.

Надо отметить как парадоксальную тенденцию повторять в наши дни не акварельные или интерьерные, а архитектурные работы Макинтоша. Тут следует вспомнить о том, что сегодня «...не существует четкой позиции в теории архитектуры, определяющей место неосуществленных проектов в современной жизни... Вопроса об использовании ранее предложенных идей, выраженных в бумажных формах и структурах, как правило, не ставится, поскольку не обозначено наличие в них возможного полезного потенциала» (Александров 2006: 10), хотя все больше и больше людей при знакомстве с ними находят там необходимое для современности звучание и очарование.

Великий американский зодчий Ф.Л. Райт (1867–1959) написал в 1950-х, что на рубеже XIX–XX вв. у него была близость с «шотландскими Макинтошами, а также с беспокойными европейскими протестантами — бельгийским ван де Велде, голландским Берлаге [и] венскими Адольфом Лоосом и Отто Вагнером» (Escritt 2002: 188). Поэтому хотелось бы в продолжение темы нереализованных в течение жизни проектов вспомнить о «Доме над озером Махопак», который в начале 2000-х гг. построил в Нью-Йорке эксперт и исследователь его творчества Томас Хайнц на основе пяти сохранившихся чертежей 1949 г. (три фасада, поперечный разрез, план этажа со встроенной и отдельно стоящей мебелью) (Brenner 2004).



Ил. 10. Ч. Р. Макинтош. Загородный дом художника. Фасад и планы. Фото из журнала «Dekorative Kunst», 1902



Ил. 11. Ч. Р. Макинтош. Городской дом художника. Фасад и планы. Фото из журнала «Dekorative Kunst», 1902

Архитектор провел большую научную работу, чтобы максимально точно понять замысел более чем полувековой давности и воссоздать в бетоне и стекле не свою личную «интерпретацию» идеи, а «реставрировать» оригинальный проект. Это прекрасно удалось во многом благодаря применению новых компьютерных технологий, которых еще не существовало на этапе строительства «Дома для любителя искусства». Все исследователи отмечают стилистическое сходство «Дома над озером» и «Дома над водопадом», известнейшим творением того же Райта. Оба этих сооружения составляют гармоничный ансамбль с окружающей местностью. Но «Дом над озером» был построен через пятьдесят лет после окончания проектирования и смерти автора.

Осуществление этих и некоторых других идей является ответом на вопросы: «Могут ли нереализованные проекты стать неотъемлемой частью современного архитектурного процесса, наравне с существующими архитектурными объектами?» и «Имеет ли потенциал этих проектов какую-либо ценность для сегодняшней архитектуры?» (Александ-

ров 2006: 6). Следует только отметить, что для демонстрации невоплощенных в свое время проектов необходимо за-действовать все имеющиеся в распоряжении современных зодчих средства. Ведь воссоздавая виртуальные объек-ты в трехмерной среде, можно поворачивать их, менять освещение, проверяя, чтобы фасады, планы и разрезы с раз-ных ракурсов точно соответствовали на-брюскам авторов. Использование новей-ших технологий позволит обнаружить малейшие отклонения и синтезировать рабочие чертежи.

Международной общественностью сейчас все больше внимания уделяет-ся невоплощенным проектам знамени-тых мастеров. Стремление вписать их силуэт в градообразующую ткань совре-менности имеет разные корни. Но же-ла-ние видеть эти здания среди построек XXI в. уже знаменательно и символизи-рует наличие в них не только (и не столь-ко) антикварной ценности, но и инстру-ментария для последующей работы ар-хитекторов. Сегодня наследие русских мастеров прошлого переосмысливается и возрождается в другом качестве на но-вом этапе архитектурной жизни. Поэтому рассмотрение интернационального опыта строительства нереализованных в свое время проектов поможет выявить общие для всех стран проблемы и пути их решения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Александров 2006 — Александров А. И. Не-реализованные архитектурные проекты: проблема неиспользуемого потенциала: дис. ... канд. арх.: 18.00.01 [Уральская гос. арх.-худ. академия]. Екатеринбург, 2006.
- Биллклиф 2014 — Биллклиф Р. Макинтош и Европа // Каталог выставки «Чарльз Ренни Макинтош. Манифест нового сти-ля». М., 2014. С. 38–55.

Billcliffe 1991 — Billcliffe R. Charles Rennie Mackin-tosh. Edinburgh: W.&R. Chambers Ltd, 1991.

Blake 2001 — Blake F. Essential Charles Rennie Mackintosh. Bath: Parragon, 2001.

Brenner 2004 — Brenner E. Westchester: Using a Legend's Plans, 53 Years Later // New York Times. September 19, 2004. URL: www.ny-times.com/ (дата обращения: 15.08.2017).

Crawford 2002 — Crawford A. Charles Rennie Mackintosh. London: Thames&Hudson, 2002.

Escritt 2002 — Escritt S. Art Nouveau. London: Phaidon, 2002.

Macaulay 2010 — Macaulay J. Charles Rennie Mackintosh. London: W.W. Norton & Com-pany, 2010.

McKean, Baxter 2000 — McKean J., Baxter C. Charles Rennie Mackintosh. Architect. Artist. Icon. Edinburgh: Lomond Books, 2000.

REFERENCES

Aleksandrov A.I. *Nerealizovannye architecturnye proekty: problema neispolzuemogo poten-tiala (The Unrealized Architectural Projects: the Problem of unused potential)*. Thesis for the degree of Candidate of Architecture: 18.00.01 [Ural State University of Architec-ture and Art]. Yekaterinburg, 2006 (in Rus-sian).

Billcliffe R. Mackintosh and Europe. *Catalogue of exhibition "Charles Rennie Mackintosh. Manifesto of a New Style"*. Moscow: Kremlin Museums Publ., 2014, pp. 38–55 (in Russian and English).

Billcliffe R. *Charles Rennie Mackintosh*. Edin-burgh: W.&R. Chambers Ltd Publ., 1991.

Blake F. *Essential Charles Rennie Mackintosh*. Bath: Parragon Publ., 2001.

Brenner E. *Westchester: Using a Legend's Plans, 53 Years Later*. *New York Times*, September 19, 2004. URL: <http://www.nytimes.com>.

Crawford Alan. *Charles Rennie Mackintosh*. Lon-don: Thames&Hudson Publ., 2002.

Escritt S. *Art Nouveau*. London: Phaidon Publ., 2002.

Macaulay J. *Charles Rennie Mackintosh*. London: W.W. Norton & Company Publ., 2010.

McKean J., Baxter C. *Charles Rennie Mackintosh. Architect. Artist. Icon.* Edinburgh: Lomond Books Publ., 2000.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анисимов Александр Викторович, доктор архитектуры, член-корреспондент РААСН, Заслуженный архитектор РФ, лауреат Государственной премии СССР, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России». Совмещает практическое проектирование с научной работой и преподавательской деятельностью. Главный архитектор проектов нового и реконструкции старого Театра на Таганке и других театральных сооружений. Автор более 200 научных статей и 10 монографий, среди которых книги «Театры Москвы» (1984), «Венеция» (2002), «Архитектура планетариев» (2008). Награжден медалями РААСН за реконструкцию Московского планетария, Союза архитекторов, медалью имени А. В. Иконникова «За выдающийся вклад в архитектурную науку», медалью и дипломом Европейской Научно-Промышленной Палаты.

Белинцева Ирина Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России». Область научных интересов — история архитектуры, типология зданий и стили в архитектуре Восточной Пруссии (на территории современной Калининградской области) Нового и Новейшего времени.

Ванеян Степан Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова; профессор Общещерковной аспирантуры имени равноапостольных Кирилла и Мефодия Русской Православной Церкви и кафедры теологии факультета теоретической физики НИЯУ МИФИ. Автор нескольких книг по теории искусства и архитектуры, методологии искусствознания, психологии искусства.

Гулаки-Вутира Александра, профессор музыкальной иконографии в отделении музыки Школы изящных искусств Университета Аристотеля в Салониках; директор Художественного фонда Телоглион под управлением Университета Аристотеля. Основная тематика исследований — музыкальная иконография и современное греческое искусство, особенно скульптура. Является ответственной за архив музыкальной иконографии в отделении музыки Университета Аристотеля; руководителем исследовательской группы музыкальной иконографии Греческого общества музыковедения (ЕМЕ). Гулаки-Вутира — организатор выставок греческого искусства и музыки, автор многих книг и статей в области своих исследований; состоит в греческих и зарубежных научных обществах.

Иванов Андрей Владимирович, архитектор, урбанист, исследователь. Профессор Международной академии архитектуры, эксперт по проблемам правового зонирования, ревитализации исторической городской среды, вернакулярного наследия. Магистр городского менеджмента и развития (Институт городского развития и жилищных стратегий, Роттердам, Голландия). Имеет большой опыт работы по сохранению градостроительного наследия российских исторических городов, а также участия в международных урбанистических проектах под эгидой ЕС, Совета Европы, USAID и Всемирного банка. Автор книг (Ереван. Этюды о духе места. Ереван, 2014; Две Гоголя. Срединные улицы позднеимперского города (Одесса/Баку). М., 2010; Каракол. Архитектурное и градостроительное наследие. Бишкек, 2004; и др.), а также более 180 статей в научных сборниках и профессиональной периодике.

Карападедос Георгиос получил образование архитектора и археолога в Университете Аристотеля в Салониках и степень мастера по реставрации памятников в Римском университете Ла Сapiенца; ныне —

заслуженный профессор в отставке Университета Аристотеля, где обучает историю архитектуры, истории и теории реставрации памятников и планированию территорий археологических раскопок. Карадедос участвовал в раскопках, исследованиях и реставрации множества памятников классической античности, византийского и поствизантийского периодов. Он является автором более 130 публикаций по археологии, реставрации и истории архитектуры и искусства, членом нескольких научных организаций, советов и комитетов в Греции и за ее пределами.

Карпов Виктор Васильевич, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России». Научные интересы: история типологического мышления в архитектуре, теория интерпретации в искусстве и архитектуре, архитектурная герменевтика, изучение наследия Альберти, исследование отношения геометрии и риторики в архитектуре.

Клименко Сергей Васильевич, кандидат архитектуры, профессор Московского архитектурного института (государственной академии), член ИКОМОС. На кафедре Истории архитектуры и градостроительства МАРХИ читает лекционный курс по истории русской архитектуры и ведет занятия по историко-архитектурному анализу. Основные научные интересы — история русской архитектуры и градостроительства первой половины XVIII в. в контексте развития мирового зодчества. Автор около 80 опубликованных научных работ и учебных пособий.

Коновалова Нина Анатольевна, кандидат искусствоведения, советник РААСН, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России». Организатор ежегодной международной научной конференций

и составитель сборников статей «Современная архитектура мира» (вып. 1–5), «Вопросы всеобщей истории архитектуры» (вып. 3–5). Лауреат дипломов, в том числе Форума Международного союза архитекторов (2011), дипломов фестиваля «Зодчество» (2011, 2014). Автор более 70 публикаций. Научные интересы: архитектура Японии, сохранение традиций в современной архитектуре, архитектурные эксперименты на Всемирных выставках.

Конышева Евгения Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент отделения теологии, культуры и искусствоведения Южного Уральского университета. Научные интересы — история советской архитектуры, деятельность зарубежных архитекторов в СССР и международные связи советских архитекторов в 1920–1930-е гг., отражение зарубежного опыта градостроительного развития в советской теории и практике. Автор десятков публикаций, включая монографии, изданные в России и за рубежом.

Лаврентьева Елена Сергеевна, искусствовед, научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России», окончила очную аспирантуру Государственного института искусствознания. Сфера научных интересов: искусство и архитектура Ближнего Востока, теория архитектуры.

Линникова Ольга Викторовна, кандидат искусствоведения, PhD (Doctora en Historia del Arte, Университет г. Севилья, Испания). Окончила Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (2001), училась в очной аспирантуре в университете г. Севилья (2006–2008), защитила диссертацию «Стилевые особенности усадебной архитектуры Крыма периода эклектики в контексте общеевропейских тенденций» в 2011 г. в НИИТИАГ РААСН (Москва). С 2008 по 2016 г. — доцент кафедры «Истории архитектуры, искусства и архитектурной реставрации» ААИ Юж-

ного Федерального университета (Ростов-на-Дону). Сфера научных интересов: русская и зарубежная архитектура XIX века.

Птичникова Галина Александровна, доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН, заслуженный архитектор России, главный научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства — филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России». Автор около 200 научных трудов, среди которых монография «Градостроительство и архитектура Швеции: 1980–2000». Область научных интересов: современная зарубежная и российская архитектура и градостроительство, архитектура Скандинавии, архитектура США.

Хаирова Валентина Шайхитдиновна, архитектор, член Союза архитекторов Турк-

менистана, независимый исследователь (г. Москва), автор одной монографии и статей. В 2014 г. закончила аспирантуру в Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры, архитектуры им. И. Е. Репина. Круг интересов: русский и шотландский модерн, русско-английские связи, а также театр начала XX века.

Хрушкова Людмила Георгиевна, доктор исторических наук, профессор кафедры истории церкви Исторического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Автор нескольких книг и десятков статей, посвященных археологии, архитектуре и архитектурному декору памятников византийской эпохи в Восточном Причерноморье и в Крыму (публикации последних лет доступны в формате PDF, режим доступа: <http://istina.msu.ru/profile/KhrushkovaLiudmila>).

ABOUT THE AUTHORS

Anisimov Alexander, Dr. in architecture, corresponding member of RAASN, Honoured Architect of RF, laureate of State Prize, senior researcher of the Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Town-Planning — the branch of the “CNI-IP of the Ministry of Construction of Russia”. Anisimov combines research work with designing; he is an author of the new building and the reconstruction of old part of Taganka Theatre and some other constructions. He is an author of more than 200 articles and 10 books, among which are “Theatres of Moscow” (1984), “Venice” (2002), “Architecture of planetariums” (2008). Anisimov has been awarded a medal of the RAASN for the reconstruction of the Moscow Planetary; a medal of the Union of Architects; a medal named A.V. Ikonnikov “For the impact in the architectural science”; a medal and a diploma of the European Scientific-Industrial Chamber.
Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russia
Contact: alexandranisimo@yandex.ru

Belintseva Irina, PhD in the History of Arts, senior researcher of the Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Town-Planning — the branch of the “CNI-IP of the Ministry of Construction of Russia”. Research interests: history of architecture, typology of constructions and the styles of architecture of the East Prussia (the territory of Kaliningrad district of Russia) of the New and the Modern era.
Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russia
Contact: belinceva@bk.ru

Carpov Victor, PhD in the History of Arts, Senior Researcher associate in the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning (NIITIAG), branch of the “Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia”. Research interests: history of typological thought in architecture, theory of interpretation in art and architecture, architectural hermeneutics, study of Alberti’s work, anal-

ysis of the relation of geometry and rhetoric in architecture.

Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russia.
Contact: carpvv@yandex.ru

Goulaki-Voutyra Alexandra, Professor for Musical Iconography in School of Fine Arts Aristotle University of Thessaloniki; Director of the Teloglion Foundation of Arts under the authority of the Aristotle University of Thessaloniki. Main research topic: Musical iconography and modern Greek art (mainly sculpture). In charge of the archive for Musical Iconography in the Dept. of Music, Aristotle University of Thessaloniki. Head of the Study Group for Musical Iconography in the EME (Hellenic Musicological Society). She has organized a large number of exhibitions on Greek art and music; she published many books, articles and papers in the fields of her research. Member of learned Societies in Greece & abroad.
Address: Agiou Dimitriou 159A, 546 36 Thessaloniki, Greece
Contact: voutyra@mus.auth.gr

Ivanov Andrey, MSc (1960), architect, urbanist, researcher. Professor of the International Academy of Architecture, Moscow Branch. Earned a Master’s degree in Urban Management & Development from Institute for Housing and Urban Development Studies, Rotterdam, the Netherlands. He works now as independent expert and writer on urban issues like, historic environment conservation, vernacular heritage and genius loci. He has significant experience in working with urban heritage in Russian historic cities and towns, and also on international urban projects sponsored by European Union, Council of Europe, USAID, and World Bank. The author of the books (Andreyev. Studies on the Spirit of Place: Collected Essays. Yerevan, 2014 (in Russian); Two Gogolya. Median Streets of the Late-imperial City (Odessa/Baku). Moscow, 2010 (in Russian); etc.) and over 180 articles in research collections and professional magazines.

Address: Granatniy per. 9, 123001, Moscow, Russia

Contact: andreyivanovarch@mail.ru

Karadedos Georgios holds degrees in Architecture and in Archeology from the Aristotle University, Thessaloniki, and a Master's degree in Monuments' Restoration from "La Sapienza" University, Rome. He is Professor Emeritus in History of Architecture and Restoration of the Department of Architecture, Polytechnic School, Aristotle University of Thessaloniki, where he teaches "History of Architecture", "History and Theory of Monuments Restoration" and "Master Plan of Archeological Sites". He was involved in the excavation, study and restoration of many monuments of the classical, byzantine and post byzantine eras. He has over 130 publications in archeology, restoration and history of architecture and art. He is a member of many scientific organizations, councils and committees in Greece and abroad.

Address: Dimitriou Gounari 37, 54622 Thessaloniki, Greece

Contact: gkaradedos@gmail.com

Khairova Valentina, an architect, a member of Turkmenistan Union of Architects, independent researcher (Moscow), the author of a monograph and more than 20 articles. In 2014 she graduated from the post diploma course of St. Petersburg State Academic Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture, named after I.Ye. Repin. Focus of interests: Russian and Scottish Art Nouveau, Anglo-Russian relations as well as an early 20th century theater.

E-mail: hairova@mail.ru

Khrushkova Liudmila, Dr., Professor of the Moscow State University named after M. V. Lomonosov, Historical faculty. She is an author of some monographs and of dozens of articles, devoted to the archaeology, architecture and architectural decoration of the monuments of the Byzantine epoch in Black sea Eastern coast and Crimea (Last years' publications are available in: <http://istina.msu.ru/profile/KhrushkovaLiudmila>). Address: Leninskie gory 1, 119991 Moscow, Russia.

Contact: khrushkoval@list.ru

Klimenko Sergey, PhD in architecture, Professor of Moscow Institute of Architecture (State Academy), member of ICOMOS. He reads lectures on the history of Russian architecture, teaches architectural analysis at the Department of History of architecture and urban planning of the Moscow Institute of Architecture. His main scientific interests are on the field of the history of Russian architecture and urban planning of the first half of the 18th century in the context of development of world architecture. Klimenko is an author of about 80 scientific publications and textbooks.

Address: Rozhdestvenka Street, 11/4, 1–4, 107031 Moscow, Russia.

Contact: sklimenko-marhi@yandex.ru

Konovalova Nina, PhD in the History of Arts, Senior Researcher associate in the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the "CNIIP of the Ministry of Construction of Russia". She organized yearly international conferences, and she is an editor of the collections of reports of the "Contemporary World Architecture" (vols. 1–5) and the "Questions of the History of World Architecture" (vols. 3–5). Konovalova was honored with the Diplomas of the World Congress of International Union of Architects, of the festival "Zodchestvo" (2011, 2014). She is an author of about 70 publications. Research interests: architecture of Japan, traditions in the contemporary architecture, architectural experiments in the World exhibitions.

Address: Dushinskaya str. 9, 111024 Moscow, Russia.

Contact: phuekirjuko@mail.ru

Konysheva Evgeniya Vladimirovna, PhD in the Art Studies, Associate Professor of the South Urals State University, Department of Theology, Culture and Fine Arts. Research interests: history of the Soviet architecture, activities of foreign architects in the USSR and international contacts of the Soviet architecture in the 1920s and 1930s, refraction of foreign urban development experience in Soviet theory and practice. Author of several dozen publications on this subject, including monographs published in Russia and abroad.

Address: pr. Lenina, 76, 454080 Chelyabinsk, Russia
Contact: e_kon@mail.ru

Lavrentyeva Elena, art historian, Senior Researcher associate in the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the “CNIIP of the Ministry of Construction of Russia”. She finished postgraduate at the State Institute for Art Studies in 2017. Sphere of interest includes art and architecture of Near East, the theory of architecture.

Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russia.

Contact: lavrentyeva27@gmail.com

Linnikova Olga, PhD in Art History, PhD (Doctora en Historia del Arte, Universidad de Sevilla). She graduated from the Sankt-Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture I. Ye. Repin, she studied at the postgraduate at the University of Seville, and in 2011 Linnikova defended her thesis “Stylistic features of Crimean’s manor architecture of the eclecticism period in the context of European tendencies” in NIITIAG, Moscow. Until 2016 she was an Associate Professor of “History of architecture, art and architectural restoration” of the Southern Federal University. Research interests: Russian and foreign architecture of the 19th century.

Contact: olgalinnikova@yandex.ru

Ptichnikova Galina, Dr Sc (in Architecture), Professor, corresponding member of RAASN, Honorary architect of Russia, the Chief Researcher of the Department of the Problems of Theory of Architecture of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — the branch of the Federal State Budget Institution “CNIIP of the Ministry of Construction of Russia”. She is an author of about 200 scientific publications, among which is the monograph “Town Planning and Architecture of Sweden: 1980–2000”. The field of research interests: contemporary architecture in Russia and abroad, Nordic architecture, USA architecture.

Address: Dushinskaia str. 9, 111024 Moscow, Russia.

Contact: ptichnikova_g@mail.ru

Vaneyan Stepan, Dr. in the History of Arts, Professor of the History of World Art of the Moscow State University named after M. V. Lomonosov, Historical faculty; Professor of the Saints Cyril and Methodius Post-Graduate Courses of the Russian Orthodox Church and of the Theological chair of the MIIFI. He is a member of the editorial board of the „Art of the Christian World“; an author of several books on the theory of art and architecture, methodology of art studies and psychology of art.

Address: Leninskie gori 1, 119991 Moscow, Russia.

Contact: vaneyans@gmail.com

АВТОРАМ СТАТЕЙ

Редакционная, или издательская, этика — это система правил, которые регулируют взаимоотношения автора, редактора и рецензента. При составлении правил мы руководствовались рекомендациями Комитета по этике научных публикаций (COPE, Committee on Publication Ethics) и Кодексом этики научных публикаций, подготовленным в **Комитете по этике научных публикаций**.

К публикации в журнале «Вопросы всеобщей истории архитектуры» (ВВИА) принимаются только оригинальные ранее неопубликованные научные статьи. Обращаем внимание, что автор несет персональную ответственность за предоставляемый в редакцию текст. Авторы обязуются гарантировать точное цитирование источников, используемых в процессе работы над рукописью статьи. Если авторы использовали работу и/или фрагменты текста других авторов, обязательны соответствующие ссылки на опубликованные работы. Подробнее правила представлены на сайте института: http://www.niitiag.ru/pub/vseobschaya_istoriya_arkhitektury

Редакцией ВВИА принимает статьи как на русском, так и на английском языке для того, чтобы лучше ориентировать своих читателей в современном состоянии изучения архитектуры за рубежом, так и для того, чтобы способствовать включению отечественного архитектуроведения в контекст мировой гуманитарной науки.

Порядок приема статей

Статьи, поступившие в редакцию и удовлетворяющие предъявляемым к рукописям объемам и правилам оформления, проходят рецензирование (по две рецензии на каждую статью) и редактирование (научное, техническое, стилистическое). Рецензирование и научное редактирование осуществляют специалисты НИИТИАГ или других учреждений, имеющие квалификацию в соответствующих отраслях науки и учченую степень доктора или кандидата наук, а также члены редколлегии периодического издания ВВИА в соответствии с требованиями к изданию научной литературы. Рецензенты должны за последние три года иметь публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в редакции издания в течение 5 лет. Редколлегия оставляет за собой право отклонить статью или возвратить ее на доработку.

Принадлежность и объем авторских прав на публикуемые в журнале материалы определяются действующим законодательством Российской Федерации. Редакция издания направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также направляет копии рецензий в Министерство образо-

вания и науки Российской Федерации при поступлении соответствующего запроса.

С авторов взносы за публикацию не взимаются, авторское вознаграждение не выплачивается. Плата с аспирантов за публикации рукописей не взимается. Статьи аспирантов при их подаче в редакцию издания должны сопровождаться отзывом (рекомендацией) научного руководителя.

Требования к оформлению статей

Материалы передаются в редакцию издания в электронном виде с соблюдением следующих требований (публикуются в печатном виде в каждом выпуске издания, доступны также на странице НИИТИАГ в интернете: http://www.niitiag.ru/pub/vseobschaya_istoriya_arkhitektury.html):

- объем текста не должен превышать 30 000 знаков с пробелами;
- текст должен быть набран с использованием редактора Word: шрифт Times New Roman, размер шрифта — 12, межстрочный интервал — 1,5;
- в начале текста статьи необходимо поместить код УДК, самостоятельно присвоив его в соответствии со справочником УДК, расположенным по адресу: <http://teacode.com/online/udc>
- в конце текста статьи помещается библиографический список; после него помещается список использованных в тексте сокращений (РГИА, ДОР и т. д.) с их расшифровкой;
- ссылки в тексте на источники и литературу (затекстовые) оформляются следующим образом: в круглых скобках курсивом указывается фамилия автора книги или статьи, далее через пробел год издания, после двоеточия — номер страницы(ы), на которую идет ссылка; например: (*Грабарь 1912: 68–96*, *(Paul 1963: 127–133)*;
- постраничные примечания оформляются в автоматическом режиме редактора Word и используются только для сведений, которые по каким-то причинам не могут быть помещены в основной текст публикации, а также для переводов иноязычных слов. В тексте примечания в скобках могут помещаться ссылки на литературу;
- иллюстрации принимаются с разрешением не ниже 300 dpi в форматах jpg или tiff; чертежи должны содержать масштабную линейку, за редакторами исключениями.
- количество иллюстраций равняется количеству страниц текста статьи, но не более 15;
- текст статьи записывается в отдельный файл под названием «Family_text.doc» (например, «Ivanov.doc», исключительно латиницей); список иллюстраций — в файл «Family_illustr.doc», например: «Ivanov_illustr.doc», и в этом списке можно

- указать пожелания автора по расположению иллюстраций (на ширину колонки, на ширину полосы и т. д.);
- иллюстрации записываются в отдельные файлы, которые должны быть пронумерованы в соответствии со Списком иллюстраций и только цифрой, например: «5.jpg»; в тексте статьи обязательны ссылки на номера иллюстраций, например: (ил. 5);
 - в отдельный файл «Family_key.doc» помещается следующая информация:
 - автор, название статьи;
 - краткая аннотация статьи (от 200 до 250 слов — строго!);
 - желательно представить перевод заглавия статьи и аннотации на английский язык;
 - ключевые слова к статье (не более 5–7 слов и словосочетаний);
 - те же ключевые слова к статье на английском языке;
 - сведения об авторе в виде небольшого рассказа в объеме не более 700 знаков с пробелами, содержащем в начале в строгом порядке, через запятую, без сокращений: ФИО полностью, учченую степень, научное звание, место работы и должность в именительном падеже. В конце текста указывается почтовый адрес места работы и контактная информация — e-mail, телефон;
 - аналогичные сведения об авторе в переводе на английский язык (обязательно).

Итак, материалы статьи должны быть представлены в виде трех текстовых файлов: Family_text.doc; Family_illustr.doc; Family_key.doc и файлов иллюстраций.

После того как очередной номер ВВИА будет сформирован, авторам высыпается шаблон лицензионного договора, который заключается в том числе для размещения полных текстов статей на сайте НЭБ (Научной электронной библиотеки, РИНЦ — Российский индекс научного цитирования). Его необходимо заполнить, подписать и послать простым письмом по адресу: 197110, г. Санкт-Петербург, Левашовский пр-кт, д.12 литер А.

Уважаемые авторы ВВИА, при использовании архивных изображений, пожалуйста, убедитесь в том, что у Вас есть право на публикацию материалов (договор с правом публикации или разрешение на публикацию на безвозмездной основе).

Рекомендации по составлению библиографических списков источников и литературы

Списки литературы — основной и второй, имеющийся «References», — нужны для индексирования публикаций в РИНЦ, SCOPUS и других системах.

В начале списка по алфавиту располагаются источники. Ниже помещается литература (так-

же по алфавиту): в начале русскоязычные публикации и на других языках, пользующихся кириллицей, затем публикации с использованием латиницы. Список не нумеруется. Перед каждой позицией списка выносится фамилия автора (курсивом) и год издания. Эта выноска, используемая в ссылках в тексте статьи, отделяется от полного названия публикации длинным тире. Публикации на языках других алфавитов (араб., арм., греч., груз. и др) вносятся в список сокращенной выноской на русском языке, и их место согласуется с алфавитным порядком в русскоязычном списке.

В общий библиографический список должны попасть все архивы, откуда публикуются иллюстрации, тогда в подрисуночных подписях ссылка будет на номер из списка (см. ниже рекомендации по подготовке подписей к иллюстрациям).

В библиографическом описании книг и сборников статей указывается место, название издательства и год издания; для журналов и серийных сборников статей — номер выпуска и год издания. Статьи в списке должны сопровождаться указанием их страниц. Для не периодически издаваемых сборников необходимо указывать редактора (Ред. ... или ред.-сост. ...; Ed.).

Ответственность за точность библиографических описаний несет автор публикации. Использование неточных сведений затрудняет подсчет индекса цитируемости системой РИНЦ.

Пример правильно оформленного библиографического списка:

ГАЗК. Ф. 177. Ед. хр. 245; Ф. 262. Оп. 1. Ед. хр. 425, 428, 462.

ОР ГПБ. Ф.247. Т. 14. Л. 51.

Pannoport 1994 — Pannoport П. А. Строительное производство Древней Руси X–XIII вв. СПб.: Наука, 1994.

Yong, Kimura 2004 — Yong D., Kimura M. Introduction to Japanese Architecture. Singapore: Periplus, 2004.

Халлахчян 1962 — Խալխախչյան Հ., Տաթևի երերացող վլունք (Халлахчян О. Качающаяся колonna Татева) // Եջմիածին (Эчмиадзин). № 9. 1962. С. 45–57.

Hill 1975 — Hill S. The Praetorium at Musmiye // Dumbarton Oaks Papers. No. 29, 1975. P. 347–349.

Mark, Hutchinson 1986 — Mark R., Hutchinson P. On the structure of the Pantheon // Art Bulletin. Vol. 68. 1986. P. 24–34.

Рекомендации по подготовке подписей к иллюстрациям

Эти рекомендации — всего лишь попытка систематизировать способы оформления подписей к иллюстрациям.

Для фотографий

Название объекта, месторасположение (если нужно). Архитектор(ы). Дата постройки. Автор, data съемки / источник изображения / место хранения..

Если съемка архивная или музейная, то обязательно указать место хранения. Если это копия изображения из издания, то это издание указывается в библиографическом списке, и за подписью под иллюстрацией в круглых скобках следует ссылка на публикацию.

Примеры:

Здание Купеческого банка на Невском проспекте. Архитектор Л. Н. Бенуа. 1901–1902. Фотография А. Вознесенского, 2009 г.

Роминтен. Охотничий дом. Архитектор Х. Х. Мунте (совм. со Сверре и П. Ольсеном). 1891. Фотография 1945 г. РГА КФД

Для чертежей

Название объекта. Дата создания. Вид (план, разрез, перспектива и т. д.). Место хранения / источник изображения.

Примеры:

Херсонес. Уваровская базилика. План (Уваров 1854)

Если известен автор и дата создания конкретного чертежа, обязательно их указывать:

Автор. Название объекта. Дата создания. Вид (план, разрез, перспектива и т. д.). Место хранения / источник изображения.

Пример:

К. Ф. Шинкель. Театр в Берлине. Рисунок первом, 1919 г. (*Schinkel 1821: Tafel 1*)

References

Этот, второй библиографический список, является списком литературы с транслитерацией не «латиноязычных» описаний на латинский алфавит и указанием перевода на английский язык (помещается в скобках вслед за транслитерацией). Латиноязычная часть основного списка в этом списке фактически повторяется. Однако публикации

в списке References оформляются иначе, поэтому редакция соглашается с неизбежными повторами. Требование создания списка References продиктовано нашим желанием индексировать публикации в SCOPUS и других международных базах данных.

Порядок публикаций в References должен повторять порядок основного списка, за исключением не используемых в данном случае ссылок на источники. Позиции публикаций не сопровождаются условной краткой формой, как в первом списке. В References курсивом показываются не авторы, а основные названия публикаций: названия книг, сборников, журналов. После места издания указывается издательство (латиницей — оригинальное название или транслитерация) и ставится слово Publ. Название статьи отделяется от названия журнала точкой; после названия журнала через запятые идут номер выпуска и (или) тома (с обозначениями vol. и no., вне зависимости от языка оригинала), а также страницы (с обозначениями pp., независимо от языка оригинала).

Примеры:

Kyzlasova I. L. *Istoriia izuchenii vizantiiskogo i drevnerusskogo iskusstva v Rossii* (History of the study of Byzantine and Old Russian art in Russia). Moscow: Moscow University Publ., 1985 (in Russian).

Bell L. Luxor Temple and the Cult of the Royal Ka. *Journal of Near Eastern Studies*, 1985, vol. 44, no. 4, pp. 251–294.

Рецензентам статей

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам, не имеющим на то полномочий от редакции.

Рецензент обязан давать объективную и аргументированную оценку изложенным результатам исследования. Персональная критика автора не приемлема.

Рецензент не должен использовать неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, для личных целей.

Периодическое рецензируемое научное издание

ВОПРОСЫ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ
Выпуск 9 (2 / 2017)

Главный редактор и составитель *А. Ю. Казарян*

Корректор *А. С. Семенова*

Оригинал-макет *Л. Е. Голод*

Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 00.00.2017. Формат 70×100 1/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная

Усл.-печ. л. 000

Тираж 300 экз. Заказ № 1056

Издательство «Нестор-История»

197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7

Тел. (812)235-15-86

e-mail: nestor_historia@list.ru

www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»

Тел. (812)235-15-86

По вопросам приобретения книг
издательства «Нестор-История»
звоните по тел. +7 965 048 04 28